

THÉSIS

Passagens

Avenida Sete por sete

Xico Costa

Xico Costa é Doutor pela Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona - ETSAB; Professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFPB; Professor do Mestrado e Doutorado dos Programas de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFPB e da UFBA.

O objetivo deste ensaio é propor uma reflexão sobre de que maneira podemos utilizar a imagem, numa lógica dialética, para recuperar, no âmbito da representação, a idéia de cidade como: [1] espaço indissociável da materialidade e da ação humana [SANTOS, 1994]; [2] resultado do tempo e da história como um agora [BENJAMIN, 1994]; lugar da simultaneidade [LEFEBVRE, 2008].

Quando inicialmente pensado, tinha como objetivo fazer uma escrita sobre uma série de registros vídeo-gráficos feitos na Avenida Sete, em Salvador da Bahia, com os quais se pretendia recuperar a experiência propriamente dita, vivida em campo, a partir dos índices enunciados pela documentação visual; algo semelhante a ler apontamentos de uma experiência etnográfica. Mas esses registros se perderam.

Diante do pavor pela perda, acudiu-se a registros visuais existentes que permitissem remeter aos enunciados da experiência; na distância de imagens criadas sem qualquer relação com o objeto empírico mas que poderiam constituir fortes índices em relação ao objeto teórico ou conceitual. Afinal, o desafio era poder narrar, visualmente, a experiência das imagens registradas e perdidas da Avenida Sete e, a partir daí, produzir reflexões teóricas e conceituais ligadas àquela rua.

Sendo assim, vasculhou-se o universo de registros imagéticos mais improváveis: o Atlas da Direção Geral de Geodesia e Cartografia Adjunta ao Conselho de Ministros da URSS [1968], o livro de Tecnologia de la Medición [CASILLAS, 1958], a coleção de posters de propaganda comunista de Michael Wolf [WOLF, 2003], o Atlas Maior de Joan Blaeu [edição fac-símile daquela de 1665], o catálogo da obra completa de Frans Post [LAGO, 2006] etc., etc., etc.



Afinal, utilizou-se as eletrographias de Eadweard Muybridge, um catálogo de 1902 da Sears Roebuck, a filmografia de Almodóvar, os paradigmáticos diagramas que explicam o corte de carne de vacuno, sínteses morfológicas de traçados urbanos de cidades, a obra de Walter Benjamin e, finalmente, as tipografias de um editor digital de texto. **Tudo sob umas condições rigorosamente intuitivas.**

Acabado o trabalho, esta experiência narrativa, remeteu, de certa forma ao pensamento visual de J. Ruskin segundo o qual, através deste tipo de pensamento, seria possível se desprender da lógica lineal em favor da justaposição e simultaneidade, algo evidentemente central na idéia que defendemos de cidade. E sendo assim, o investigador “poderá se perder em divagações quando achar necessário, divertir-se com as cores, com aproximações e distâncias; com texturas; associará assuntos nunca antes associados; usará o recurso da metáfora para valorizar suas associações”, como afirma Amaral [2013] referindo-se ao juízo de alguns estudiosos sobre a idéia de pensamento visual em J. Ruskin.

Mas existe ainda um aspecto da aproximação que está, paradoxalmente, relacionado com uma idéia de distanciamento [COSTA, 2005] presente no fato de que o registro visual do objeto empírico não nos aproxima, necessariamente, do nosso objeto conceitual ou teórico. De fato, na semelhança dita profunda “os acontecimentos não são nunca idênticos, mas semelhantes, impenetravelmente semelhantes entre si” [BENJAMIN, 1996b].

Portanto, livre das evidências dos registros do objeto empírico, procurou-se reconstituir uma experiência com a Avenida Sete, de Salvador da Bahia, a partir de registros que se assemelhassem àquilo que constituía uma referência ao objeto teórico e conceitual. Para isto, a Apresenta-se, em fim, a Avenida Sete em sete aproximações imagéticas de sete partes cada uma, acreditando que as imagens não servem tanto para representar e sim para fazer-nos pensar sobre cidade, arquitetura e urbanismo através daquilo que nos permite a semelhança.

“Foi a semelhança que permitiu, há milênios, que a posição dos astros produzisse efeitos sobre a existência humana no instante do nascimento.” [BENJAMIN, 1996b]

Tipografias digitais [primeira semelhança]



Os primeiros tipos foram criados tendo como referência direta o corpo humano [LUPTON, 2006] tanto ao que se refere a semelhança anatômica com determinadas posturas, assim como pelo fato do seu processo de execução estar estreitamente vinculado com o trabalho da mão. Portanto, falar de tipos, letras ou fontes significa também falar de semelhança com corpos, processos, espacialidade, materialidade e ação; ou a indissociabilidade entre a materialidade e a ação humana como determinantes do espaço [SANTOS, 1994].

Por outro lado a agrupação de letras, em corpos maiores como as palavras ou frases, produzem diferentes texturas, densidades e silhuetas, remetendo a variáveis particularmente valorizadas por um tipo de urbanismo de aparências; a cidade do espetáculo. Reunidas estas palavras e frases, remetemos a uma forma de organização espacial, estabelecida pela diagramação. Rompe em certa medida, embora evidenciando a idéia de sequência, com a lógica lineal de leitura da via.

A fonte **American Typewriter**, que associamos ao segmento 1 da Avenida Sete das tipografias digitais, remete a um estilo clássico e até nostálgico mas mostra também uma grande legibilidade presente no ponto de início da Avenida Sete [Farol da Barra].

Em contraste, a fonte **Giddyup**, associada ao trecho da Barra, sacrifica esta legibilidade em nome de uma espécie de graciosidade, que tão pouco chega a ser clara. Parece procurar esconder o gesto duro por trás da sinuosidade de suas maiúsculas.

Subindo a Ladeira da Barra a **Handwriting-Dakota** se inclina meio apática num esforço de subida mas também ressalta certas surpresas para o corpo e para o olhar.

Uma vez subimos a ladeira, a **Eccentric** nos apruma o movimento e o olhar, impondo um movimento horizontal contínuo mas também uma verticalidade forçada através de uma cintura alta e pernas longas como num anúncio de moda.

A **Bordeaux Roman**, como um traço separador, aparece no trecho seguinte estabelecendo um papel de articulação ou costura, refletindo a condição ou o papel urbanístico pouco definido do trajeto que vai do Campo Grande ao Forte São Pedro [Passeio Público].

O trecho correspondente ao que muitos acreditam ser a verdadeira Avenida Sete, em sua parte de intenso comércio, a fonte **Stencil** apresenta uma cara mercantil despojada de falsos reclames. Também é a única a se sobrepor em duas linhas, realçando certo equilíbrio e simetria daquilo que acontece em ambos lados desse trecho da rua.

Como ponto final do trajeto de nossa Avenida Sete, a Praça Castro Alves se apresenta concentrada mas, ao mesmo tempo, desagregada em seus elementos. O movimento curvo das letras aparece como um gesto refratário entre edificações que, embora forme um conjunto desde o ponto de vista sintagmático, desestrutura-o desde o ponto de vista paradigmático.

Em conjunto, destacam os trajetos correspondentes a Barra, Corredor da Vitória e Comércio, todos estrategicamente separados por espaços que podem ser associados a idéia de fronteira, ponte, pausa, articulação ou porta.

A espacialidade do conjunto mostra diversidade e simultaneidade e sua leitura pode ser feita de cima para baixo ou de baixo para cima mas também a partir de qualquer um dos trechos. Porque numa rua entramos e saímos por suas dobras e rugosidades, entre caracteres e letras ou saltando frases inteiras.

A eletrographia é um invento do fotógrafo e investigador inglês Eadweard Muybridge que, no final do século XIX e antes da invenção do cinema, enfrenta o desafio de registrar o movimento dos animais. Muybridge utilizou uma série de câmeras instaladas paralelamente ao percurso do motivo a ser fotografado, mas também séries de câmeras frontais e em diagonal, controladas por temporizadores que regulavam os disparos. O resultado foi uma impressionante série de conjuntos de fotografias publicados no livro *Animal Locomotion* [MUYBRIDGE, 1887]. Esse trabalho, ainda hoje, é considerado o melhor estudo visual sobre o movimento humano e animal. As sequências apresentadas aqui correspondem a registros realizados com séries paralelas de câmeras mas também com câmeras frontais que registram corpos que se movimentam dentro do enquadre de captura da câmera.

Embora tenha centrado o esforço em registrar a forma do movimento, a idéia essencial que se desprende do trabalho de Muybridge em relação a uma semelhança possível com nosso objeto é aquela do tempo e da ideia de patrimônio histórico. São registros essencialmente temporais em cuja estrutura sintagmática [dentro] é possível identificar índices e enunciados através de uma relação paradigmática [fora]. A importância dessa semelhança está no fato de que, necessitando a referência histórica do status de visibilidade da dimensão patrimonial do lugar, é preciso subverter esta visibilidade, buscando aquilo que não se evidencia. Esta dimensão, por ser patrimonial, é construída a partir da interpretação sobre o espaço urbano existente que aportaria uma dimensão de lugar, mas a qual se sobrepõe a patrimonial. Não observando a imagem do objeto empírico, mas a imagem do objeto conceitual, podemos observar a dimensão de lugar sugerida pelas sequências. Sendo assim, podemos pensar que o vigor da forma arquitetônica é enfraquecido pelo gesto patrimonialista que aborta a transformação. Na espessura do tempo [JEUDY, 2008], e na força dos elementos reconhecíveis historicamente, se vislumbraria sua fraqueza.

Na sequência [1] vemos uma mulher descendo uma escada onde identificamos um movimento lento e suave que se rompe, também suavemente, com um movimento de mão que acena, no meio da sequência, e uma perna que avança solitária, no fim da sequência. Remete a uma idéia de tempo mas principalmente a uma idéia de tempo que se quer eterno como aquele que envolve o conceito de patrimônio histórico. Nos dois gestos que rompem, se adivinha um desejo de desestabilização desse tempo ao qual poderíamos associar uma fortaleza, que lentamente incorpora o aceno de um farol, e uma esquina, onde se ergue um edifício, moderno; ambos são gestos solitários. O **Farol da Barra** e o **Edifício Oceania**, que dominam as massas construídas deste ponto da nossa Avenida Sete, constituem registros de tempos que são referências de desejos de cidade que ficaram, possivelmente, estagnados no gesto do objeto empírico.

O contraste com o movimento registrado na sequência seguinte fortalece esta idéia: uma pirueta rompe com a imposição do tempo monótono do entorno. São imagens que levam a refletir sobre memória, patrimônio, conceito de história e a condição da sociedade e das questões que ela encerra [CHOAY, 2001]. Portanto, não importa aqui refletir sobre o gesto material do monumento mas sobre a força que se estabelece na relação entre materialidade e ação do corpo social. Na **Barra**, lugar do claro enfrentamento entre estratégias e táticas, o controle material não parece ter tornado lento o gesto que interpreta o desejo da ação humana. Um gesto que, no segmento da **Ladeira da Barra [3]** parece robusto e esforçado, aludindo certa ausência de conflitos por uma imposição da necessidade de um determinado gesto; aquele necessário a submeter um tronco de madeira a um determinado movimento. Introduzindo um novo contraste, a sequência do **Corredor da Vitória [4]** apresenta um corpo esguio e cabisbaixo que se deixa guiar por uma figura obscura e episcopal, próprio da utilização do conceito patrimonial como elemento pacificador. No trecho **[5] entre o Corredor da Vitória e o Comércio**, um corpo parece desenhar um arco, erguendo uma perna e demarcando um intervalo com um giro. Com as mãos abertas e vestida com um traje claro e leve, um corpo gira completamente e nos faz pensar no efeito que tem o vigor do **Comércio [6]** sobre todos os sentidos do corpo. Finalmente, a confusa imagem de um corpo que parece subir mas que na verdade desce ou parece caminhar de frente quando na verdade caminha de costas, sugere a ambiguidade da **Praça Castro Alves [7]**, ou seria o contrário?

Catálogo de sapatos da Sears [terceira semelhança]

7

Boys' Steel Shod Lace, \$1.45 and \$1.35.
...FOR DRESS...

We make this shoe from the very best selection of English calfskin over a handsome London toe last, with full perforated tip, genuine dogskin top, and best white oak sole leather bottom. The shoe is fitted in the best possible manner, custom back stay, stitched with silk and linen, and the plump outside filled with horse hair, heel fitted with hardwood steel shod, and three perfect on hardened steel circles, making a shoe practically indestructible. Weight averages 25 to 30 ounces.

Men's College Football Shoes, \$2.65.

No. 15R667 Those of our patrons who play football will have had occasion in the past to buy dress-shoe football shoes. You probably know that the average price for such a shoe as we are here offering you is from \$4.00 to \$6.00 per pair.

6

Ladies' Felt Button, \$1.50.

Made from fine beaver felt and with felt sole thick. This shoe will wear longer than any felt shoe we have ever seen. If you wear felt shoes do not pass this one as we warrant it to give entire satisfaction. It is very light, is comfortable and fits as neatly as any dogskin shoe. Styles and half sizes, 2 1/2 to 8. Weight about 28 ounces.

For postage rate see page 4. No. 15R610 Price, per pair..... \$1.50

5

WOMEN'S PATENT LEATHER COLONIAL, \$1.35.

THE LATEST FAD IN A LADIES' DRESS SHOE IS THE COLONIAL PATTERN, which we herewith illustrate. This shoe is not all the rage in the large cities, many have been wearing the Colonial shoe almost exclusively in their winter clothing. We quote an excellent review of this pattern made with respect to the shoe: "It is especially adapted to general and street wear. The non-removable laces however"

IS MORE ESPECIALLY ADAPTED TO HOUSE AND CAREER WEAR. This shoe is made with an entirely new pattern from which a shoe, representing the highest in the line, will fit the shoe in plain perfectly.

This Shoe is Made of Good Patent Leather Stock, lined with softest light tan and genuine hand turned sole, white silk lining. It is made in sizes 5 to 10. Retail at \$1.60 per pair. Those wanting the very latest shoe should see to order this one. Styles and half sizes, 5 1/2 to 8. Widths, D, E and F. No. 15R685 Price, per pair..... \$1.35

Weight Average 5 1/2 ounces. For postage rate see page 4.

4

Men's All Rubber Arctics, \$1.17.

Weight, 3 1/2 oz. For postage rate see page 4.
No. 15R1100 Men's All Rubber Arctics, made from heavy duck and covered with rubber, making the most durable arctic shoe produced and one that can be cleaned with sponge and water. Sizes 6 to 12. No half size. Price per pair..... \$1.17

3

Parker's Arctic Socks, 19 Cents.

Fleece lined, unequalled for house, chamber, bath room, and especially desirable for inside of rubber boots.

No. 15R1637	Men's sizes, 6 to 11.	Per doz	Per pair
No. 15R1639	Ladies' sizes, 3 to 7.	\$2.25	19c
		2.25	19c

2

Soudan Calf Cowboy Boot, \$4.50

No. 15R1115 This boot is made of the Soudan cowhide calf skin, which is very soft and pliable, practically indestructible and has the most practical stock we have ever seen for a riding boot. Made with 3/4 inch heavy grained oak sole, and the 2-inch welt with convex heel. Those wishing the very best and who wish to be had in any price will be glad to order this one first to order the best colored. Sizes, 6 to 12. No half size. Weight averages 30 ounces. Price, per pair, \$4.50 For postage rate see page 4.

1

Concepção e elaboração: Xico Costa [2015].
Imagens de primeiro plano selecionadas de: *The 1902 Edition of The Sears, Roebuck Catalogue*, [Facsimile Edition], New York: Gramercy Books, 1993;
Imagem de fundo elaborada a partir de: Google Maps [2015].

A Sears, Roebuck Co, dos Estados Unidos, começou a publicar catálogos para a venda a domicílio de seus produtos em 1888. Tinha como destinatário principal a enorme quantidade de domicílios rurais situados nas pequenas propriedades criadas através da política de distribuição de terras, estabelecidas pelo Homestead Act, desde 1862 [EMMET, 1965]. Nesse, o governo oferecia 65 hectares de terra a todo aquele que a tivesse tornado produtiva por um período de 5 anos. Com o programa Rural Free Delivery, estabelecido pelo governo estadunidense, oficialmente a partir de 1893, a entrega de encomendas pelo correio nas áreas rurais passa a ser gratuita.

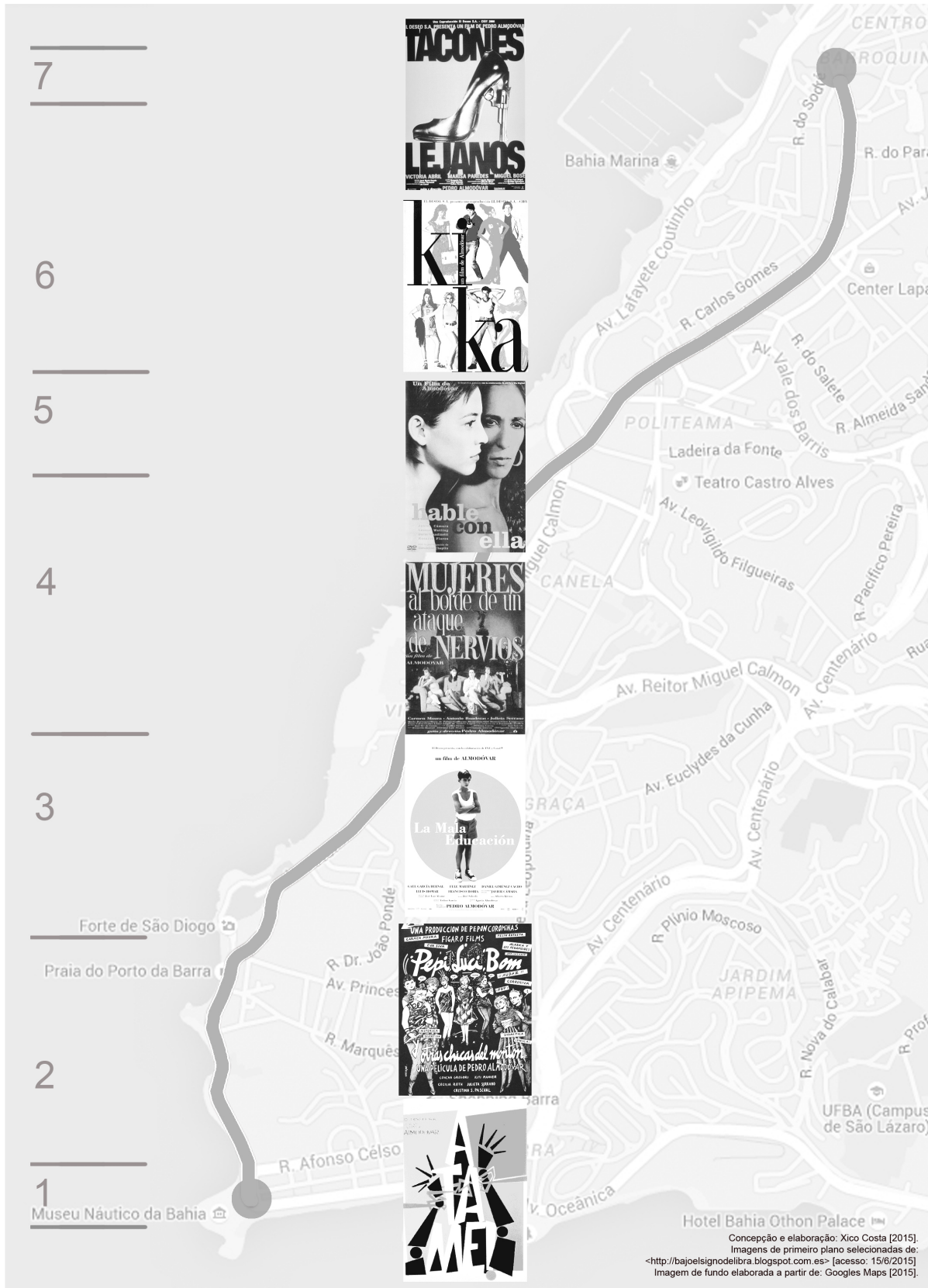
Esse catálogo, portanto, sugere uma relação entre a posição dos corpos dos indivíduos e a lógica de constituição de um território; a intervenção sobre as distâncias como materialização de uma forma política de pensar o futuro. Uma política de valorização do gesto que toca o corpo contra a política da visibilidade dos gestos retardados. Retardo que no Brasil corresponde a estes gestos que buscam a visibilidade espetacular como prática de política urbana sem que ainda tenham sido realizadas as obrigações mais elementares. Na escala da globalização e na escala da rua, embora claramente diferentes, é possível, encontrar evidências que sugerem esse desajuste.

O sapato traz indícios sobre a relação material do corpo, que pisa, e do chão que é pisado. Tem uma lógica mecânica mas também cultural. Sugere uma prótese mas também um dispositivo hierárquico por remeter a uma idéia de pertencimento a determinada "cidade" ou parte da cidade. Principalmente porque sugere "[...] que corpo e cidade se configuram mutuamente e que, além dos corpos ficarem inscritos nas cidades, as cidades também ficam inscritas e configuram os nossos corpos" [JACQUES, 2012].

A **bota** sugerida para o setor do Farol da Barra [1], remete ao rigor e formalidade do espaço do controle e tem, de certa forma, uma importância topográfica desproporcional ao seu papel real. O **Parker's Arctic Socks** [2], obviamente, não remete a um uso mas uma condição de leveza na forma de pisar; pisa a praia, ou melhor, pisa com a cultura da praia. A **bota de cano baixo** é aquela mais adequada a um montanhista, mas também é aquela necessária para subir a Ladeira da Barra [3], evidenciando a mediocridade das "ligações entre as diferentes partes do organismo urbano" [SANTOS, 1996]. O **sapato de salto** e detalhe decorativo, associado ao Corredor da Vitória [4] apresenta, em certa medida, a idéia de que forma e função vão se distanciando e que o papel de auxílio ao ato de caminhar pode não ser mais a principal função do calçado. Mas, apesar disso, o desenho robusto do salto nos deixa supor certa desconfiança desse novo status. É um desenho adequado para impressionar territórios lisos mas também para garantir seu desempenho em terrenos rugosos. A **bota** do setor do Passeio Público [5] se adequa a superfícies acidentadas e garante a proteção do tornozelo mas tem também um detalhe decorativo, dessa vez mascarado de funcional; nove botões bem alinhados. A **bota com cravos** [6] tem uma utilidade desportiva mas também é útil em superfícies urbanas escorregadias. Equipa o indivíduo, como um acessório que lhe dá mais corpo. Finalmente, no setor da Praça Castro Alves [7], temos o gesto, talvez de sedução, de um **sapato** que mostra seu interior.

O sapato seria um dos objetos que configuram este corpo que relaciona-se "com tudo o que faz parte do seu contexto de existência: objetos, idéias, lugares, situações, enfim; e a cidade pode ser entendida como um conjunto de condições para essa dinâmica ocorrer" [JACQUES, 2012]. A semelhança aqui sugerida, portanto, considera que "[...] a experiência urbana fica inscrita, sob diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta e, desse modo, também o configura" [JACQUES, 2012].

Posters de filmes de Pedro Almodóvar [quarta semelhança]



Concepção e elaboração: Xico Costa [2015].
Imagens de primeiro plano selecionadas de:
<<http://bajoelsignodelibra.blogspot.com.es>> [acesso: 15/6/2015]
Imagem de fundo elaborada a partir de: Google Maps [2015].

“Mi objetivo no es transgredir, pues la transgresión implica un respeto y una consideración hacia la Ley”, afirmou Almodóvar para Cahiers do Cinéma [STRAUSS, 2001].

Sem dissociar-nos dos enredos dos filmes, aqui sugerimos certa aproximação com os elementos que configuram a visualidade gráfica com a qual são apresentados alguns filmes, do cineasta espanhol Pedro Almodóvar, nos cartazes de propaganda. Almodóvar tinha um especial cuidado pela apresentação gráfica nos títulos e créditos dos filmes e não era diferente em relação aos cartazes. Em comum, os enredos, a forma narrativa e estas grafias, remetem a uma perspectiva de cidade baseada na idéia de clandestinidade. Clandestinidade que está associada a uma forma de resistência em relação a determinado modelo de cidade, impulsionado desde as instituições, que nega seus aspectos fundamentais: conflito, diversidade, complexidade, simultaneidade.

Sugerimos, nessa aproximação, uma incursão a necessidade de enfrentamento dessa idéia de espaço público a serviço da apropriação capitalista da cidade. Processo que se estabelece em paralelo com a abdicação dos agentes públicos de sua missão de garantir os direitos democráticos fundamentais, contrastando com o notável autoritarismo com que estabelecem o controle sobre ruas e praças, rebaixando seu papel a mero suporte de grandes operações imobiliárias [DELGADO, 2011].

[1] Em “**Átame**” todas as portas e janelas estão sempre fechadas. É extremamente artificial e barroca como um “Fantasma da Ópera” exagerado; a paisagem dramática a serviço da idéia de publicidade e da cidade do espetáculo.

[2] Para Almodóvar, embora sendo “**Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón**”, desde o ponto de vista formal, seu filme mais imperfeito, a grande quantidade de “defeitos” teria dado lugar a um estilo particularmente próximo do underground americano [STRAUSS, 2001].

[3] Como a criança no disco vermelho, o espaço público desse setor da Avenida Sete remete a uma idéia de isolamento e impermeabilidade. Como diria o personagem Paquito, apresentando o personagem Zahara numa das cenas do filme: é uma mistura de deserto, casualidade e cafeteria.

[4] Em “**Mujeres al borde de un ataque de nervios**”, as portas e janelas estão sempre abertas, mas as mulheres estão ao borde de um ataque de nervos; a pacificação dos espaços públicos está na essência do discurso capitalista que gentrifica.

[5] Espaço da solidão, da espera, da sorte ou do azar, que virá.

[6] Em “**Kika**”, embora todas as portas e janelas apareçam abertas, como seus personagens, também todos escondem algo; é uma história em que cabe qualquer coisa. “Es así que el espacio público vendría a ser ese dominio en el que ese principio de solidaridad comunicativa se escenifica, ámbito en el que es posible y necesario un acuerdo interaccional y una conformación discursiva coproducida” [DELGADO, 2011].

[7] Em “**Tacones Lejanos**” a idéia era espalhar cartazes, um dia antes da estréia, por toda cidade de Madrid anunciando um show de um dos personagens do filme, mas que somente ocorre no próprio filme. Tinha como objetivo lograr que a ficção tivesse suas próprias consequências; introduzir a ficção na vida real da cidade e dar vida a um personagem que somente existia no filme. A Praça Castro Alves toca a Ladeira da Montanha e a Avenida Chile, vítimas do ânimo real e voraz de lucro do capitalismo neoliberal que cria cidades de mentira.

“En lugar de la amable arcadia de civilidad y civismo en que debía haberse convertido toda ciudad segun lo planeado, lo que se mantiene a flote, a la vista de todos, continúan siendo las pruebas de que el abuso, la exclusión y la violencia siguen siendo ingredientes consubstanciales a la existencia de una ciudad capitalista.” [DELGADO, 2011]

Diagramas de corte da carne vacuna [quinta semelhança]

Concepção e elaboração: Xico Costa [2015].
Imagens de primeiro plano selecionadas de:
[2 e 6] <<http://www.buenosairesparachicas.com/>>
[5] <<http://www.gastrosoleir.com/>>
[3 e 4] <<https://lolovera50.wordpress.com/>>
[1] <<http://www.cocinadehomens.com/>>
Imagem de fundo elaborada a partir de: Googles Maps [2015].

Diagramas são usados para representar simbolicamente o curso, resultado ou variações de algum processo ou ação [BENDER, 2010]. Mais que objetos de representação, são particularmente úteis como formas de pensar através da esquematização visual. Alguns tipos de diagramas se tornaram paradigmáticos, sendo utilizados repetidamente para explicar determinados processos. Esse é o caso do diagrama que explica os cortes da carne vacuna.

Embora uma vaca na Argentina não tenha diferenças anatômicas importantes em relação a uma vaca na Espanha ou no México, a cultura culinária determina diferentes formas de proceder o corte da carne. Estes diagramas revelam esses procedimentos mas também a cultura que subjaz ao gesto do corte: de forma hierárquica, definem partes, utilizam limites precisos ou sobrepostos, aquilo que é de primeira, segunda, terceira, dianteira, traseira, nobre... Também se utilizam da abstração, desenhando ou não de forma realista, a cara do animal, ou dando uma forma gestual ao animal. Resultado de um olhar anatómico mas também clínico, estes diagramas revelam juízos de valores semelhantes àqueles mapas e gráficos estatísticos utilizados cada vez mais para explicar aspectos econômicos e sociais da cidade. O uso de diagramas, como já observamos tem a vantagem de não se referir diretamente ao objeto empírico, mas ao seu congêneres conceitual.

A lógica deste olhar, é a de que não basta atuar sobre o continente, ou seja, sobre a estrutura físico-espacial, mas é necessário atuar também sobre o conteúdo, ou seja, a estrutura sócio-espacial. Este reconhecimento sócio-topográfico representa uma incursão mais além da relação metafórica entre anatomia e cidade, produzindo o discurso que fundamentará as práticas da nascente disciplina do urbanismo na segunda metade do século XIX [COSTA, 2010], mas também as que, estarecidos, observamos no início do século XXI.

Como subsídio às leituras associativas que possam ser feitas dessa série de imagens e seus respectivos setores da nossa Avenida Sete, destacamos os seguintes detalhes sobre cada um dos diagramas:

- [1] É o único em que o animal aparece em sua integridade física ainda que “grafitado”;
- [2] Acentua-se um gesto e uma forma heterodoxa com uma profusa utilização de cores para as diferentes partes;
- [3] É o único em que as partes do corte são apresentadas de forma homogênea, utilizando-se uma única cor;
- [4] Além de apresentar um corpo mais alongado que os demais, é o único que classifica as carnes como de Primeira, Segunda e Terceira, diferenciadas no diagrama pela cores;
- [5] Classifica as carnes pela posição Dianteira ou Traseira;
- [6] Repete a variedade de cores utilizada em [2] mas, diferente daquele, constrói uma pose ortodoxa para o animal;
- [7] Apresenta uma sobreposição e até certa ambigüidade em relação a indicação dos cortes ao utilizar linhas mas também cores para determinar as áreas de corte.

Reflexões sugestivas para garantir ou resgatar a condição de que, na rua, “teatro espontâneo, torno-me espetáculo e espectador, as vezes ator. Nela efetua-se o movimento, a mistura, sem os quais não há vida urbana, mas separação, segregação estipulada e imobilizada” [LEFEBVRE, 2008].

Tipologias de traçados viários [sexta semelhança]



As imagens utilizadas nesta sexta série são de padrões espaciais do centro de algumas importantes cidades do planeta: **[1] Copenhague; [2] Paris; [3] Toronto; [4] São Francisco; [5] Nova Iorque; [6] Roma e [7] Mississauga**. Registram a forma urbana através do desenho das ilhas espaciais e delimita, essencialmente, espaço privado [preto] e espaço público [branco]. Considerando tipos de registros gráficos como esse, os estudos que tratam do padrão espacial procuram “estabelecer relações entre espaço e sociedade, a última entendida como um sistema de probabilidades de encontros [HOLANDA, 2002]. Sendo assim, os padrões gráficos formados por continuidades e descontinuidades de espaços públicos e privados revela, espacialmente, a potencialidade destas relações. Sendo assim, parece óbvia a importância da relação entre forma urbana e atividade socioespacial.

Mas aqui o que propomos é certa subversão deste potencial, fazendo uma relação entre diferentes morfologias de traçados viários de outras cidades e os diferentes segmentos de nossa Avenida Sete. A subversão é dupla: se por um lado utilizamos padrões espaciais de segmentos de outras cidades que não Salvador, também associamos um padrão espacial de uma parcela de cidade com a de uma parcela de rua. Construindo uma relação de semelhança entre o que seria a morfologia do sistema socioespacial interno de segmentos de nossa Avenida Sete e a representação bidimensional das ilhas espaciais de diferentes cidades, pretendemos refletir sobre questões relacionadas com a percepção do espaço público visitado, mas também sobre o uso de métodos cartográficos e outros procedimentos metodológicos de apreensão e análise do espaço urbano [Sintaxe Espacial].

Portanto, utilizando registros imagéticos de diferentes objetos empíricos [San Francisco, Paris, Barcelona etc.], procuramos uma semelhança hipotética com nosso objeto conceitual, ou seja, o sistema socioespacial interno dos segmentos da nossa Avenida Sete.

Assim, é interessante constatar que, recuperando a memória da experiência vivida na Avenida Sete, propõe-se uma relação de semelhança entre o sistema socioespacial interno de cada uma das partes de nossa Avenida Sete, com o padrão de ilhas espaciais das citadas cidades:

- [1] Farol da Barra e Copenhague;
- [2] Barra e Paris;
- [3] Ladeira da Barra e Toronto;
- [4] Corredor da Vitória e São Francisco;
- [5] Passeio Público e Nova Iorque;
- [6] Comércio e Roma;
- [7] Praça Castro Alves e Mississauga [Ontário].

“Sendo assim, se por um lado temos formas de aproximação que nos podem deslumbrar pela precisão técnica, por outro temos formas de distanciamento que nos podem aproximar por sua abertura intuitiva e prática. Neste último caso, invoca-se a cidade da simultaneidade da materialidade e da ação do homem. Aquela para a qual as formas de apreensão e, especialmente, a simultaneidade entre alteridades, imagem e etnografia poderá ter uma grande relevância. Porque aqui tratamos da necessidade de uma postura eminentemente ativa e relacionada com a materialidade da cidade e onde o próprio autor, nos procedimentos de apreensão, análise ou representação, através da imagem ou da narrativa, é parte constituinte de seu próprio discurso.” [COSTA, 2015]

Textos de Walter Benjamin [sétima semelhança]

7

“As demolições como fonte do ensino teórico da construção.”

BENJAMIN, Walter. Obra de los pasajes, C 6 a, 2. In: BARJA, Juan [DIR]. *Atlas Walter Benjamin*. <<http://www.circulobellasartes.com/benjamin/index.php>> [acesso: 15/6/2015; tradução: Francisco Costa]

6

“Folheto de uma loja parisiense de tecidos nos anos trinta: «Senhoras e senhores, os suplico que deem uma olhada indulgente às observações que agora seguem; o intenso desejo de contribuir a sua eterna salvação me leva a apresentá-las. Permitam-me ter sua atenção sobre o estudo das Sagradas Escrituras, assim como da extrema baixa nos preços que fui o primeiro em aplicar aos meus artigos de gênero de ponto».

BENJAMIN, Walter. Obra de los pasajes, G 1, 4. In: BARJA, Juan [DIR]. *Atlas Walter Benjamin*. <<http://www.circulobellasartes.com/benjamin/index.php>> [acesso: 15/6/2015; tradução: Francisco Costa]

5

“Ritos de passagem: assim se chamam, no folclore, as cerimônias que unem a morte, o nascimento, o casamento ou a transição para a adolescência. Na vida moderna, todas estas diferentes transições resultaram, progressivamente, menos reconhecíveis e vividas.”

BENJAMIN, Walter. Obra de los Pasajes, O 2 a, 1. In: BARJA, Juan [DIR]. *Atlas Walter Benjamin*. <<http://www.circulobellasartes.com/benjamin/index.php>> [acesso: 15/6/2015; tradução: Francisco Costa]

4

“Há uma legenda que atribui a madame Haussmann, num salão, a seguinte e ingênua reflexão: «É bastante curioso: sempre que compramos um imóvel, vai passar por ali um boulevard».”

BENJAMIN, Walter. Obra de los pasajes, E 5, 4. In: BARJA, Juan [DIR]. *Atlas Walter Benjamin*. <<http://www.circulobellasartes.com/benjamin/index.php>> [acesso: 15/6/2015; tradução: Francisco Costa]

3

“Quando o dinheiro, a indústria e a fortuna se desenvolveram, foram feitas fachadas, e as casas adquiriram certas formas que serviriam para sinalizar diferenças de classe.”

BENJAMIN, Walter. Obra de los pasajes, E 7, 3 In: BARJA, Juan [DIR]. *Atlas Walter Benjamin*. <<http://www.circulobellasartes.com/benjamin/index.php>> [acesso: 15/6/2015; tradução: Francisco Costa]

2

“Procurar a superação dos conceitos de ‘progresso’ e ‘período de decadência’. São as duas caras de uma mesma coisa.”

BENJAMIN, Walter. Obra de los pasajes, N 2, 5. In: BARJA, Juan [DIR]. *Atlas Walter Benjamin*. <<http://www.circulobellasartes.com/benjamin/index.php>> [acesso: 15/6/2015; tradução: Francisco Costa]

1

“[...] e nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade.”

BENJAMIN, Walter. *O Surrealismo*. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. p.28.



“Vá fotografar a puta da sua mãe!!!”

Esta é a única imagem sobrevivente das anotações vídeo-gráficas da Praça da Piedade, no setor 6 da nossa Avenida Sete. A frase gritada pela senhora quando filmada, ainda que pareça vulgar, foi na verdade uma bela demonstração de resistência.



Referências

- AMARAL, Cláudio Silveira. John Ruskin. ***Iluminista ou adepto da filosofia da Idade Média?*** Arquitextos, São Paulo, ano 13, n. 152.01, Vitruvius, jan. 2013.
- BARJA, Juan [DIR]. **Atlas Walter Benjamin**. <<http://www.circulobellasartes.com/benjamin/index.php>> [acesso em 15/6/2015].
- BENDER, John e Michael Marrinan. ***The Culture of diagram***. Stanford: Stanford University Press, 2010. BENJAMIN, Walter. A Doutrina das semelhanças. In: Obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. p.113.
- BENJAMIN, Walter. **A Imagem de Proust**. In: Obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. p.39-40.
- BENJAMIN, Walter. **O Surrealismo**. In: Obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. p.26.
- CHOAY, Françoise. **A Alegoria do patrimônio**. São Paulo: UNESP, 2001.
- COSTA, Xico. **Imagem e Cidade. Aproximações que distanciam, distanciamentos que aproximam**. Belo Horizonte: Anais do XVI, 2015.
- COSTA, Xico. **Síntese gráfica. Funes, el memorioso, e o Colégio de Cartógrafos do Império**. Drops, São Paulo, ano 05, n. 010.06, Vitruvius, mar. 2005.
- COSTA, Xico. **Imagem e experiência de apreensão da cidade**. In: JACQUES, Paola Berenstein, Fabiana Dultra e Washington Drummond. Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea. Salvador: EDUFBA, 2015.
- DELGADO, Manuel. **El espacio público como ideología**. Madrid: Catarata, 2011.
- EMMET, Boris. **Catalogues and Counters: A History of Sears, Roebuck & Co**. Chicago: The University of Chicago Press, 1965.
- HOLANDA, Frederico de. **O Espaço de exceção**. Brasília: Editora UnB, 2002.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- JEUDY, Henri-Pierre. **O Destino dos patrimônios**. In: COSTA, Xico. A Invenção do patrimônio. Cadernos PPGAU FAUFBA, Ano 10, N°úmero Especial, Salvador, 2008.
- LEFEBVRE, Henri. **A Revolução urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- MUYBRIDGE, Eadweard. **Animal Locomotion**. Phyladelphia: Pensilvania University, 1887. [disponível em: <<http://www.muybridge.org/>>]
- SANTOS, Milton. **A Urbanização brasileira**. São Paulo: HUCITEC, 1994.
- SANTOS, Milton. **Manual de Geografia Urbana**. São Paulo: EDUSP, 1996.

