

JANAINA CHAVIER SILVA

Graduada em Design de Ambientes, doutora pelo Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Membro do Laboratório Urbano

A FOTOCOLOR, estabelecimento comercial situado na Rua Chile, ao lado esquerdo de quem está indo para o Pelourinho, possui 1.000 metros quadrados, distribuídos em três andares: um andar no nível da rua e os outros dois no subsolo. Sua fachada traseira está voltada para a Baía de Todos os Santos e a dianteira para a rua. Não se trata de uma loja no interior de uma galeria, como muitas em sua vizinhança. Trata-se de uma loja que divide um casarão do final do século XIX com outros três estabelecimentos comerciais, onde todos possuem sua entrada independente, uma situação comum no que se refere aos usos de casarões coloniais, que em sua grande maioria são constituídos por generosos espaços. Além da FOTOCOLOR, o casarão de cinco andares é ocupado pelo “Hotel Colonial Chile” – a primeira morada do fotógrafo Pierre Verger em Salvador –, pela Casa do Bolo e por uma loja sem placa de identificação.

Duas características chamam atenção sobre a fachada dianteira da FOTOCOLOR: ela é coberta em granito preto – uma referência às avessas à câmara escura¹, a primeira grande descoberta da fotografia? – e já está bastante desbotada pelo tempo e pela poeira acumulada em sua superfície gerando uma cor grisalha.

A loja de fotografias parece aceitar os efeitos do tempo e, ao contrário de seus vizinhos, todos recém pintados em cores intensas, parece não ter passado pelos recorrentes e famosos *re's*² que validam e acompanham os discursos de valorização do patrimônio histórico: revitalização, regeneração, reconstrução, requalificação, reabilitação.

Assim como grande parte da Rua, exceto em alguns pontos específicos, a fachada da FOTOCOLOR nos remete à atualização que Georges Didi-Huberman³ faz sobre a grisalha, uma antiga prática de rebai-



202



xamento tonal, para que seja reconhecido um poder soberano sobre aquilo que era representado na pintura ou em outras técnicas. Em seu livro “Grisalha: poeira e poder do tempo”, o autor alarga a experiência da grisalha, como um pensamento a respeito do tempo sobre as coisas, quando escreve:

uma coisa pintada em grisalha está pintada de acordo com a ficção de uma cor passada, um modo de referir a descoloração, mas também de dizer que o tempo passou por essa coisa como um sopro, como um vento que a esmaeceu⁴.

Trata-se da junção de um momento e de um movimento do tempo que passa e, ao passar, pulveriza (deposita poeira e destrói) as cores das coisas. Essa ação e poder que o tempo possui de descolorir a fachada da FOTOCOLOR constitui um meio do caminho entre a visibilidade e a invisibilidade, um ponto cinzento entre o que muda, o que morre e o que permanece.

A grisalha apresenta uma latência: a descoloração revela tanto uma ausência, um menos-ser e um não-poder, quanto uma potência associada à “carne da cor”⁵, não nos apresentando nada de neutro, estável ou estritamente definido. Didi-Huberman nos propõe pensar a grisalha, não apenas pela descoloração da superfície. O autor parece nos sugerir, também, **uma ação escavatória para chegarmos à essa “carne” da cor**, ou seja, em outro ou outros estratos (ou superfícies) sob a camada primeira.

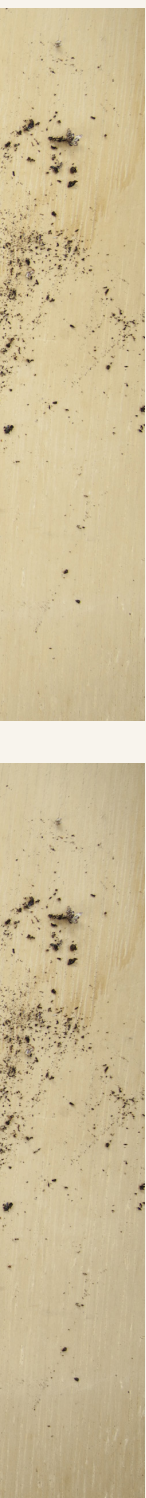
Ao entrarmos na FOTOCOLOR, o tempo parece dobrar, retorcer, retroceder, ir adiante, acelerar, desacelerar, girar, espiralar, pois a mesma parece concentrar e potencializar em seu interior, aspectos importantes da vida da rua que a contém. Uma espécie de “mundo em miniatura”⁶ nos toma de assalto, nos colocando frente a questões atuais que até então parecia invisíveis por estarem dispersas demais. Esse “mundo em miniatura” nos faz ver o delicado e, ao mesmo tempo, agressivo momento de transição pelo qual a Rua Chile se encontra. Um momento movediço, permeado por imagens em fuga, por aparições e desaparecimentos, situações limiaries e uma diversidade espaço-temporal que todo lugar carrega consigo, mas que em momentos de perigo torna tudo mais evidente. Mário Filho (2016), o proprietário e único funcionário da FOTOCOLOR, diz:

A loja está à venda. Está à venda, mas eu não vendo. Vender pra quem? Ainda não é a hora. Estou esperando pra ver o que acontece. Tudo aí está à venda. Primeiro piso, segundo piso, terceiro piso... vendo até a vista da Baía de Todos os Santos, ali dos fundos, se você quiser. Mas essa já venderam, né?!



204





A loja expõe em seu interior um mundo à parte, um caótico arranjo difícil de ser nomeado com exatidão (*um anárquico arquivo? uma coleção?*), onde objetos, espaços e pessoas se dispõem em inesperadas combinações que parecem capazes de contar um pouco da história da fotografia, da imagem, da própria Rua Chile, da cidade de Salvador, colocando-nos frente a uma infinita tarefa de tradução, indagação e imaginação do espaço que se manifesta diante de nossos sentidos.

Com um generoso espaço, o estabelecimento possui apenas um dos seus três andares em uso. Somente o térreo se encontra “ocupado”, devido à progressiva decadência pela qual a loja passou, e ainda continua passando, desde meados da década de 1980. Os outros dois andares, num passado distante, já serviram como estoque de mercadorias e escritório. E, num passado mais distante ainda, como cofre de um banco. Hoje tais subsolos, com vista para a Baía de Todos os Santos encontram-se desativados e habitados por inúmeras poças d’águas refletindo de ponta cabeça as várias vistas que vêm de fora. Eles (os subsolos) parecem estar à espera de que algo aconteça.

No térreo, onde se encontra a loja propriamente dita, há uma clara divisão espacial. Próximo à entrada, as vitrines, balcões laterais e um balcão de vidro em forma de “U”, localizado no meio do estabelecimento comercial, servem de expositores para vários modelos de máquinas fotográficas analógicas e digitais, álbuns de fotografias de muitos modelos e em grande quantidade. *Pendrives* dividem espaço com disquetes, CDs, DVDs, HDs externos. Lentes fotográficas de vários tamanhos, de diferentes especificações técnicas, lunetas, microscópios, *flashes*, porta retratos de diversos modelos, bolsas para máquinas digitais, filmes novos e estragados (“para os fotógrafos que querem desenvolver trabalhos artísticos”⁷), equipamentos novos e antigos para projeção de imagens (retroprojektor, *data shows*, projetor de *slides* carrossel), antigos letreiros luminosos. Quadros promocionais da *Kodak*, *Polaroid*, *Fuji* se empilham junto a tripés profissionais e as muitas molduras de *slides* (filmes positivos). Mais de 200 unidades de máquinas fotográficas analógicas, ainda da década de 1990, dividem a prateleira com câmeras digitais de última geração.

A poeira toma conta do lugar e se instala em meio aos objetos que podem se encontrar à venda ou não, assim como o próprio estabelecimento comercial.

À direita, em um espaço um pouco reservado da FOTOCOLOR, está um microcosmo ainda mais empoeirado chamado por Mário Filho de “balcão do caixa”. Ali se aloja a parte financeira do estabelecimento. Em cima do balcão, notas fiscais emitidas a partir da década de 1970 dividem espaço com um amontoado de manuais de instruções de objetos variados, nos colocando frente a frente com as infinitas sistematizações referentes aos modos de usar as diversas técnicas, muitas delas, há muito tempo, obsoletas. Um arcaico e simpático ventilador apontado na direção de Mário Filho também compõe o caos do microcosmo “balcão do caixa”. O ventilador além de refrescar, espalha a poeira que se amontoa nas pilhas de papéis e objetos, nos calendários atuais e de décadas passadas. Ainda nesse espaço, um armário, onde poucos têm acesso, guarda uma coleção de *Rolleiflex*⁸ de diferentes idades. Nesse armário a poeira cria uma camada, uma película, praticamente uma pele sobre as prateleiras que alojam as caixas daquelas câmeras de médio formato. E quando alguma das caixas é retirada do lugar, deixa-se a imagem do seu negativo. Ao retirar uma caixa para mostrar uma máquina de sua coleção, Mário Filho (2016) aponta para a prateleira, mais especificamente para a marca do objeto que foi removido e diz: “Tá vendo isso daqui? Sei quando alguém mexe em qualquer coisa dessa estante”.

Cobrindo grande parte da FOTOCOLOR está a poeira. Para muitos, a poeira é algo que deve ser varrido, expulso, como um resto, algo não bem-vindo, um deteto, uma espécie de obscenidade. Abjeção que precisa ser domesticada, uma vez que a matéria que deveria sustentar as formas é ela própria, insustentável. A imagem daquilo que não deu certo. “Elas são a série que nega o nada, que é o emblema metafísico perfeito em nossos tempos de maiores destruições; é ainda a espuma indestrutível da destruição e que, enfim, em vez de tombar, se eleva e se resguarda em todas as partes do espaço”⁹. Porém, aquilo que para uns parece reivindicar o fracasso, para nós se torna aprendizado. O que a FOTOCOLOR nos coloca é um aprendizado com e a partir dessa matéria que ora não se sustenta, ora se eleva.

Na FOTOCOLOR, a poeira, que se instala em praticamente todo o lugar, levanta, pousa e rodopia com o vento que vem da Baía de Todos os Santos, dança diante de nossos olhos, e **ao mesmo tempo que nos embaça a visão é, também, reveladora** das relações íntimas e secretas entre coisas, entre situações. Olhar para a poeira, para a matéria que se movimenta, é olhar para o detalhe que perturba. Com a visão “prejudicada”, somos tomadas por um misto de encantamento e receio que nos faz percorrer caminhos incertos, imaginar mundos através de outros sentidos, para além da visão, já bastante “comprometida pela nitidez excessiva que, paradoxalmente, caracteriza o mundo atual”¹⁰. Em meio à poeira estamos numa espécie de limiar capaz de colocar em xeque regimes de verdades.

A poeira que se empilha sobre um cartão postal esquecido em algum canto da FOTOCOLOR revela uma sedimentação, forma extratos a partir de lentos depósitos. A poeira parece se deitar sobre as coisas, depositando-se nas superfícies do ne-

gativo fotográfico, no vidro do balcão, nas antigas anotações de Mário Filho, nas hélices do ventilador, no chão. Parece, inclusive, habitar a memória do dono do estabelecimento comercial, que não sabe ao certo desde quando a loja está localizada ali na Rua Chile. “Espera aí que vou fazer a conta. Dois mil e dezesseis menos 40 e uns quebrados. Então, mais ou menos 1970, 1969 foi que abrimos a FOTOCOLOR. Mas pode ser antes também. A Rua Chile ainda era glamurosa.”¹¹

Levando em conta a poeira que habita o estabelecimento, nos aproximamos de Georges Didi-Huberman e ao destaque que ele dá à sua potência como imagem. Para o autor, a poeira, com sua extrema fragilidade, revela uma dialética intrínseca que nos impõe tensionar seus pólos em oposição. Entre a finitude e o vazio, a poeira imprime a marca da desintegração e questiona esse último. Invasora, é tenaz e aérea, impossível de suprimir ou exterminar completamente.

“A poeira permite pensar o mundo”¹². Junto a Didi-Huberman, penso que, da poeira, me interessa sua insistência que incomoda, perturba e revela. Uma insistência capaz de formar camadas, cobrindo persistentemente as superfícies onde se deposita e acumula, propondo uma assimilação do tempo pela matéria. E junto a Mário Filho aprendo que a poeira, material de impressão, possui uma utilidade anunciativa. “Tá vendo isso daqui? Sei quando alguém mexe em qualquer coisa dessa estante”.

A parte dos fundos da loja é ocupada por um laboratório de revelação completo, desmontado há tempos. Suas peças se encontram empilhadas, o mobiliário enferrujado. Da generosa janela avistamos parte da Cidade Baixa e da Baía de Todos os Santos. E enquanto a poeira dança diante de nossa visão, Mário Filho conta:

*Nesse espaço onde revelamos filmes por décadas, as janelas eram todas lacradas pra não entrar a vista da baía. Eram seis funcionários revelando filmes. Era intensa a produção de fotografias. Mas antes de ser um laboratório, já foi um sofisticado Piano Bar da antiga Confeitaria Chile. Muita gente chique já tocou aqui. Era um dos muitos lugares de encontro da Rua Chile. Lugar de encontro entre os poderosos. Políticos, artistas, comerciantes, coronéis do Cacau vindo de Ilhéus fazer negócios. Poder. Aqui era o lugar do poder. Aqui já se discutiu o futuro da economia do Brasil.*¹³

Em um canto do antigo laboratório de revelação, o proprietário da FOTOCOLOR guarda caixas e mais caixas empoeiradas que não gosta de exhibir, trata-se de fotografias, negativos e positivos abandonados pelos seus donos que nunca voltaram para buscá-los. Tais “esquecimentos” registram hábitos domésticos, festas de aniversário, viagens de férias, interiores de casas; revelam também os espaços públicos de Salvador e de algumas localidades do interior. Revelam anos de parcerias imagéticas, com as delegacias de polícia, com o governo do Estado da Bahia, com prefeituras de várias cidades do interior da Bahia, com a prefeitura da cidade de Salvador. Registros amadores e profissionais se misturam nos mostrando uma Salvador que se transformou rapidamente tanto em sua materialidade espacial, quanto em seus hábitos e costumes.

São muitas as caixas de diversos tamanhos, formato e cores, algumas identificadas por números, outras por palavras, algumas por frases inteiras. Na caixa identificada como “refugo”, uma infinidade de retratos 3x4. Na caixa “postais”, uma variedade de postais dos pontos turísticos de Salvador se mistura à postais promocionais e a uma coleção de postais da Rua Chile. Diversas são as paisagens que se amontoam dentro da caixa de papel paraná já bastante encardida pelo tempo. A “caixa 1” é o abrigo dos *slides* didáticos onde aulas de história da arte, geologia, biologia – produzidas por professores da UFBA –, se misturam a *slides* da “Roma Antiga”, da “Terra Santa”, da “Coleção Vaticano”, entre outros. Na “caixa três”, um envelope escrito “Fonte Nova” chama atenção, nele havia uma sequência de fotografias em preto e branco exibindo o momento em que o Estádio da Fonte Nova¹⁴ vai ao chão.

Ao adentrar nesse mundo de imagens esquecidas e/ou abandonadas por seus donos, somos lançados em diversos outros mundos, em diversas disciplinas do conhecimento às quais a técnica fotográfica foi capaz de servir de anteparo. A cada fotografia encontrada, uma história é contada por Mário Filho que prefere não divulgar as imagens, a “relação de confiança estabelecida entre comerciante e cliente é fundamental e deve ser levado a sério”¹⁵.

Fotografias, máquinas, notas fiscais, pôsteres, tudo na FOTOCOLOR parece constituir pequenos agrupamentos que fazem parte de uma constelação maior. Mário Filho, com seu dom de manejar e ler os objetos vai, pouco a pouco, mostrando que os mesmos são uma espécie de chave que remetem tanto às suas histórias e memórias individuais, como aos de uma coletividade.

Os agrupamentos de coisas parecem não ter fim e a cada encontro com a infinidade de objetos presentes na FOTOCOLOR, somos lançados no espaço, ou melhor, no universo de Mário Filho que ora se apresenta como um colecionador, apaixonado e apegado por tudo que se encontra ali dentro e fazendo do seu estabelecimento comercial uma espécie de espaço íntimo, ora como um “esperto” comerciante à espera do que “está para acontecer”.

Pensar na FOTOCOLOR como um espaço onde “coisas” são agrupadas e reagrupadas é pensar na figura do colecionador de Walter Benjamin. Essa aproximação que fazemos nos faz reler o ensaio “Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador”¹⁶, onde o autor olha para um objeto, no caso um livro, o fragmento de uma coleção e, a partir dele, tece uma reflexão sobre o ato de colecionar, revisitando também a memória presente nesses objetos. Ao desempacotar seus itens, o autor nos convida a percorrer o lugar no qual ele se encontra, o seu canteiro de obras, uma biblioteca desmontada e prestes a ser reconstruída: “[...] devo pedir-lhes que se transfiram comigo para a desordem de caixotes abertos à força, para o ar cheio de pó de madeira, para o chão coberto de papéis rasgados, por entre pilhas de volumes [...]”¹⁷.

No canteiro-biblioteca, Benjamin reflete sobre a prática do colecionar, onde cada livro o leva a lembrar a história de quando o adquiriu, a excitação desse momento, e, principalmente, a tensão entre a ordem e a desordem que atravessa o colecionador em seu incessante impulso de catalogar, classificar e finalizar sua biblioteca, seja a partir de sua organização, ou pela aquisição de um novo item que a atualize.

Ainda naquele texto, nos é chamada a atenção para a figura do colecionador que se empenha em compor uma estante de livros sem ter lido os exemplares de sua coleção, da mesma forma que coleciona porcelanas de *Sèvres* e não as usa cotidianamente. O autor faz assim, uma crítica a essa imobilidade da coleção: “Por anos a fio [...] minha biblioteca não consistiu de mais de duas ou três fileiras que cresciam anualmente cerca de um centímetro apenas. Foi a sua fase marcial, em que nenhum livro podia nela ingressar, sem a confirmação de que eu o lera.”¹⁸ Benjamin critica o colecionador que toma o objeto como **algo inofensivo**, a ponto de estabelecer com o mesmo uma relação fetichista, ao obtê-lo, encerrando o ciclo de vida do objeto, imobilizando-o em suas prateleiras ou cristaleiras onde essa coleção é exibida. Esse é o risco que todo colecionador pode correr, o de se “perder” diante de suas aquisições, e virar, ele mesmo, mercadoria.

Cabe ao colecionador arrancar os objetos destas conexões e relações repressivas, em que estão mudos e estáticos, para então, nos contarem as lembranças das histórias neles sedimentadas. Ao retirar os objetos da imobilidade o colecionador aciona o caráter político do objeto.

209

UMA COLEÇÃO? UM ANÁRQUICO ARQUIVO?

Acelerada em sua descontinuação, a FOTOCOLOR nos lança para “dentro” de seu contexto nos fazendo enxergar visões inesperadas em meio aquele ambiente empoeirado, ao mesmo tempo em que nos lança para “fora” de seu espaço interno, nos “obrigando” a enxergar, a partir de uma concretude, não só o presente. A loja que está para desaparecer a qualquer momento, nos coloca, também, em uma relação crítica e viva com o passado.

LOVE

*Em falar em descartável e destruição, você conheceu a máquina LOVE? Foi sensação. A primeira máquina descartável do Brasil. Produzida pela Sonora, na Zona Franca de Manaus. Não tinha jeito de tirar o filme de dentro dela sem destruí-la. Início da década de 1980. Vendeu igual água. Foi uma loucura, uma febre. Todo mundo tinha uma LOVE. Muitas mulheres começaram a fotografar por causa dessa máquina. Era uma máquina feita para as mulheres.*¹⁹

Chegou LOVE. A primeira máquina fotográfica DESCARTÁVEL!

Veja o que a ZONA FRANCA DE MANAUS tem para lhe oferecer: Uma novidade sensacional. A única Máquina Fotográfica Descartável do mundo. Não é preciso colocar e nem tirar o filme. Totalmente automática. Pronta para fotografar. Tudo muito fácil. Tudo muito simples. Na LOVE você só aperta um botão... clic... e pronto. Você tirou lindas fotos coloridas. Você compra LOVE somente a primeira vez!

Depois de fotografar você envia LOVE diretamente à Sonora para revelar o seu filme e paga apenas as fotos reveladas. Juntos às suas fotos coloridas, você recebe inteiramente grátis outra LOVE nova, prontinha para fotografar. Mandar hoje mesmo o seu pedido para desfrutar dessa maravilhosa vantagem que somente a ZONA FRANCA DE MANAUS oferece a você.²⁰

A MULHER DE ROXO

210

Mário Filho segura um postal da década de 70 da Rua Chile onde muitas pessoas caminham tanto na calçada como na rua. Uma mulher, vestida de roxo, com roupas longas, mantas compridas, um grande crucifixo e uma Bíblia na mão, aparece no canto direito da imagem. O dono da FOTOCOLOR, sussurra nunca ter reparado que “A mulher de Roxo” aparecia naquele postal que tanto foi vendido nas bancas de revistas e em sua própria loja de fotografias:

Dizem que ela apareceu nos anos 1960 na zona do Pelourinho, na casa 6 da Rua Gregório de Mattos, num bordel conhecido, o Buraco Doce. Era uma mulher muito bonita, cabelos longos, vestidos caros e estava sempre usando joias. Depois passou a morar nas ruas. E ninguém até hoje sabe a sua verdadeira história. As crianças tinham muito medo dela. Ela era uma figura muito misteriosa, ninguém sabia ao certo quem era ela. Ela vestia um vestido roxo e tinha um crucifixo enorme no pescoço. Tinha uma voz fina e de vez em quando pedia um dinheirinho. Não falava mais nada, além do: me dá um dinheiro? A gente não sabia ao certo se ela era uma mendiga, uma santa, uma louca, ou uma fantasma. O local preferido dela era próximo ou na porta da loja Slopper. Loja onde as damas da alta sociedade baiana se reuniam para comprar roupas. Em alguns momentos ela andava por essa rua vestida de noiva, com buquê, véu e grinalda. Tem essa história também, de que ela foi abandonada no altar, e por isso, enlouqueceu. Só sei que no início dos anos 1990 ela desapareceu (Filho, 2016).

REFUGO

A caixa preta com uma etiqueta escrita “refugo” guarda em seu interior uma infinidade de cartelas de 3x4 coloridas bastante desbotadas pelo tempo. Com quatro fotos cada, as cartelas são tiras de papel fotográfico de mais ou menos 8x10cm. Homens, mulheres, velhos, adultos e jovens adultos com a pele queimada pelo sol, em sua grande maioria, quando dispostos lado a lado formam uma paisagem curiosa. E por se tratar de refugo, tais retratos possuem, sempre, algum tipo de “erro”. Erro esse, em sua grande maioria, relacionado ao movimento, a algum gesto feito fora da hora.

Pessoas arrumando os cabelos, verificando as unhas, ajeitando a gola da blusa, piscando, segurando terços e guias envoltas ao pescoço. Muitos são os rostos que parecem gargalhar com aquela situação. Um idoso com um pente nas mãos arruma os poucos fios de cabelo que ainda lhe restam na cabeça. Inúmeras são as fotografias onde as pessoas parecem bocejar, outras parecem espirrar. Há, também, aquelas acometidas por crise de risos. Outras resolvem tirar ou colocar os óculos no momento “errado”. Uma senhora com vestido floral marrom, amarelo e vermelho olha para o ombro esquerdo.

Gestos e expressões próprias dos corpos parecem assombrar aquelas fotografias a ponto de serem descartadas. Nos documentos oficiais não são permitidos os gestos outros, para além daquela tradicional postura de todo retrato 3x4, em que os corpos se colocam aparentemente rígidos diante da imagem. No horizonte de retratos 3x4 da caixa *Refugo*, a captura de movimentos constitui um erro.

211

Diversos são os rostos que compõem aquela paisagem-refugo que se descortina, agora, para além das imagens impressas. Pouco a pouco, uma outra história emerge, a partir das palavras de Mário Filho. Por detrás daquelas centenas de retratos 3x4 uma história das condições que os tornaram possíveis.

Aquelas fotos 3x4, explica Mário, foram fundamentais para o sucesso da criação do Serviço de Atendimento ao Cidadão (SAC) no Estado da Bahia, principalmente nos interiores, no primeiro governo de Paulo Souto, então governador do Estado. O SAC reúne desde 1995, num mesmo lugar, muitas das repartições comumente usadas pela pessoa que busca tirar ou renovar documentos, obter certidões e receber atendimentos nos mais diversos setores do serviço público, explica Mário Filho, indo até a vitrine e trazendo em suas mãos uma câmera *Polaroid*:

Vendemos muitas câmeras dessa, a Polaroid Studio Express 403. Muitas mesmo. Nem me lembro mais quantas, para o Governador da Bahia. Naquela época, 1995, era demorado tirar documentos, principalmente por causa da fotografia, que demorava (muitos dias) pra ficar pronta. O governo foi esperto, montou cerca de 6 a 8 escritórios ambulantes, em carretas gigantescas, e saiu por esse interior

*fazendo carteira de identidade, carteira de trabalho e outros documentos. Graças à Polaroid e a técnica do instantâneo, tudo aconteceu de maneira ágil. O SAC se tornou um fenômeno e virou modelo nacional e internacional. E a fotografia instantânea foi uma espécie de espinha dorsal desse processo. Depois foi substituída pela digital. O instantâneo 3x4 da Polaroid foi uma espécie de elo entre a fotografia analógica dos Lambe-lambes de praça e a fotografia digital. Mas é claro, que pra uma coisa aparecer, outra precisa desaparecer. E quem sumiu foram os fotógrafos lambe-lambe, que ocupavam as praças. Cada praça tinha um, dois, três fotógrafos daqueles. Se tornaram obsoletos. Não sobrou um pra contar a história. Fazer o quê? A vida é assim.*²¹

FALHA

No interior da caixa intitulada “Didáticos”, outras caixas de diversos tamanhos, alturas, formatos, texturas, cores, idades. A velha caixa amarela e preta, com suas arestas remendadas com fita crepe, parece cintilar e chama atenção. O pedaço de papel, escrito “Falha”, fixado com durex, a nomeia. “O que será que tem nessa caixa?” Pergunta-se Mário Filho, pegando, abrindo a caixa e revelando o objeto guardado em seu interior.

Um carrossel de um projetor de *slides* e alguns diapositivos, ocupam a caixa. O dono da FOTOCOLOR caminha em direção à vitrine da loja, para buscar o restante do projetor, mas por causa de algum problema de ordem técnica não foi possível ligá-lo. Mário Filho, não desiste, volta ao lugar onde estávamos e com os diapositivos em mãos começa a contar sobre o profundo abismo que há milhões de anos se formou, dividindo o território, onde, hoje, está Salvador, em três grandes planos.

Ao retirar os diapositivos do carrossel, o proprietário da FOTOCOLOR se lembra de onde vinha tudo aquilo. Algum professor que lecionava geologia “presenteou” Mário Filho, com todo aquele material: projetor de *slides*, carrossel e os diapositivos didáticos. Agora, com a ajuda dos *slides*, o dono da FOTOCOLOR conta sobre a falha geológica que separa a Cidade Alta da Cidade Baixa. “Você sabe por que existe Cidade Alta e Cidade Baixa?”²² Levantando os *slides* para colocá-los contra a luz que entra pela porta frontal da loja, ao mesmo tempo em que fecha um dos olhos para melhor ver o que estava gravado nos diapositivos, Mário Filho, conta um pouco da cidade de “Salvador, antes de ser Salvador”²³. Sua formação geológica. Fala dos cortes, dos acidentes, dos planos e principalmente da falha, essa profunda rachadura que surge a partir do choque entre forças opostas.

Salvador, a mais antiga cidade e capital do país, foi fundada em 1549. Seu território “foi escolhido em função da finalidade primitiva da aglomeração: administrativa e militar”²⁴. Era preciso construir Salvador sob o signo bélico das fortificações, tendo em vista o controle do território pelos invasores portugueses. O critério militar era estrategicamente defensivo. Da porção alta de terra (hoje Cidade Alta) era dada a observação permanente da entrada da Baía de Todos os Santos, no propósito de antever e dificultar o acesso de outros invasores ao “coração” da cidade. Para além do caráter defensivo havia, também, o caráter logístico-administrativo. “Era preciso construir Salvador bem perto do mar para facilitar as comunicações com a metrópole”²⁵, à medida em que se constituía como porto de abastecimento, na porção baixa de terra (hoje Cidade Baixa), para as frotas portuguesas a meio caminho do Atlântico Sul.

A escarpa da falha geológica de Salvador possibilitou a clara divisão da cidade em planos e, a um só tempo, repartiria as atividades: no cume, a Cidade Alta se consolidaria em local de moradia, do comércio a varejo e das atividades político administrativas. No pé da encosta, a Cidade Baixa, era onde se desenvolviam os locais de trabalho, do comércio por atacado e das intensas atividades portuárias.

Ao longo do “desenvolvimento” e expansão demográfica da cidade, ocorre, não sem diversos e graves acidentes decorrentes dos deslizamentos de terra, a ocupação das áreas da própria escarpa, principal elo entre os planos alto e baixo. Área essa que também se constitui um plano, porém inclinado, o que dificulta, e muito, a sua utilização.

213

Tal divisão geomorfológica, entretanto, implicaria um impedimento à articulação entre os dois níveis (os dois planos horizontais), com obstáculos à mobilidade da população e, em particular, à elite que habitava a parte alta da cidade e mantinha atividades empresariais na parte baixa. Era evidente a necessidade de criar meios de comunicação e deslocamento entre as autoridades governamentais, que ocupavam o topo da escarpa, e as atividades comerciais, abaixo da montanha; e de transporte para os mais variados tipos de mercadorias que chegavam ao porto, ou nele seriam embarcadas.

Para vencer o desnível imposto pela geomorfologia do terreno, foram abertos sinuosos caminhos e ladeiras, além de rampas e escadarias que possibilitariam, ao longo da encosta, as rotas para o percurso da população. Obtinha-se, desse modo, a solução necessária ao primeiro sistema de circulação e transporte de pessoas e mercadorias na Salvador do século XVI.

Para além dos sinuosos caminhos, ladeiras, rampas e escadarias, mais tarde esse desnível passou a ser vencido através de diversas outras obras de engenharias, como complemento das soluções já existentes. Sendo assim, foram construídos o Guindaste dos Padres, mais tarde transformado no Plano Inclinado Gonçalves (1874), o “Parafuso do Lacerda”, inaugurado em 1873,

hoje Elevador Lacerda, o Plano Funicular do Pilar de 1889 e o Elevador do Taboão ou “Balança”, como era conhecido em 1896, além do Plano Inclinado Liberdade-Calçada de 1981.

Esse desnível existente, que demandou tantas soluções para ser vencido, entre a Cidade Alta e a Cidade Baixa deve-se à falha geológica que foi batizada de “Falha de Salvador”, em homenagem à cidade onde essa configuração ocorre com maior destaque na borda da Bacia do Recôncavo. Olhando em direção ao Elevador Lacerda, de frente para o mesmo, observa-se ao fundo um paredão coberto pela vegetação. Esse paredão inclinado é o Plano da Falha. A vegetação que ficou preservada pela dificuldade de construção, numa região tão íngreme, denuncia a posição da Falha Geológica.

Essa escarpa que une a Cidade Alta e a Cidade Baixa define o Plano da Falha Geológica de Salvador. Outra área onde a Falha de Salvador pode ser observada fica ao longo da Avenida Contorno. Os paredões de pedra são o próprio plano da falha.

A **falha** é a superfície ao longo da qual existe deslocamento de blocos formando um degrau. Este desnível formou uma calha que foi preenchida por sedimentos, isto é, por fragmentos de diversos tamanhos de rochas pré-existentes, incluindo areias e argilas. O movimento que formou a Falha de Salvador aconteceu há cerca de 145 milhões de anos, no início do chamado período Cretáceo. As rochas que se deslocaram, são muito mais antigas, são Pré-Cambrianas, com mais de um bilhão e seiscentos milhões de anos²⁶.

214

As falhas geológicas são fraturas nas quais se observa deslocamento relativo das paredes rochosas ao longo do Plano da Falha. Esse deslocamento pode ter apenas alguns milímetros ou alguns quilômetros. O deslocamento é chamado de REJEITO da falha. A falha de Salvador é observada ao longo de toda a borda leste da Bacia do Recôncavo, e possui um rejeito máximo de cerca de 6.000 metros de altura. Entretanto, o desnível entre as Cidades Alta e Baixa no Elevador Lacerda, é de apenas 74 metros. **Atitude** de uma falha é a atitude do plano ao longo do qual se deu o deslocamento dos blocos, ou seja, o PLANO DE FALHA. A atitude da falha é dada pela sua direção e mergulho. **Direção** é a orientação de uma linha horizontal situada no plano de falha, referida ao norte. E **Mergulho** é o ângulo entre o plano de falha e um plano horizontal.

“Como se forma uma falha geológica²⁷? E quais são os tipos de falhas existentes²⁸?”

As duas perguntas acima, foram feitas por Mário Filho ao mesmo tempo que tirava do bolso seu celular, nos apresentando um vídeo, uma imagem em movimento, explicitando de vez, através de uma animação em 3D, a movimentação que aconteceu há milhões de anos, que preparou o terreno para a cidade de Salvador.

Não satisfeito, o dono da FOTOCOLOR faz um convite. Ir até a varanda existente nos fundos da FOTOCOLOR e olhar o panorama que se revela: telhado, ilha de Itaparica, Forte de São Marcelo, o mar, a Cidade Baixa, casas em estado de decomposição, o restaurante Amado, etc.

Do cume da encosta que divide Salvador entre Cidade Baixa e Cidade Alta, o início do pôr do sol no mar da Baía de Todos os Santos nos avisa que a loja precisa ser fechada. As imagens dentro de uma caixa preta não aparecem sem luz.

PROJETOR DE SLIDES CARROSSEL

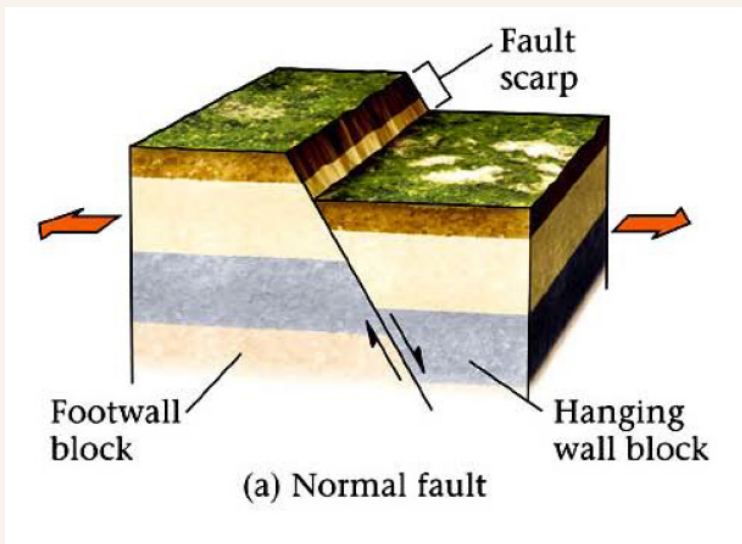


Figura 05: Falha normal [Normal fault]. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/ldgeohazards/what-are-earthquakes/fault-systems?tmpl=%%2Fsystem%2Fapp%2Ftemplates%2Fprint%2F&showPrintDialog=1>>. Acesso em: 10 de fev. 2023.



Figura 06: Projetor de Slides Carrossel. Disponível em: <<http://anglomagnantay.blogspot.com/>>. Acesso em: 10 de fev. 2023.

Os projetores de *slides* funcionam projetando luz através de fotografias diapositivas ou *slides* – que são pequenas transparências montadas em resistentes molduras, no formato 35mm, ideais para ampliação e projeção, pois possuem altíssima resolução e alta qualidade de imagem²⁹. À medida que a luz passa pelos diapositivos, ela amplia a fotografia e exhibe a imagem em um anteparo, geralmente uma tela ou parede. Quando um botão é pressionado, os *slides* avançam em sequência.

Dentro do corpo do projetor, existem várias lentes e espelhos. O projetor de *slides* depende dessas lentes e espelhos para projetar raios de luz aproximadamente paralelos nos diapositivos³⁰. Do outro lado do *slide*, uma lente redistribui os raios de luz, o que amplia a imagem. Normalmente, esses aparelhos óptico-mecânicos têm uma lente ajustável para que o operador possa focalizar a imagem. Quanto mais longe o projetor estiver da tela ou parede branca, maior será a imagem.

Há projetores de diversos formatos e o último modelo foi o carrossel, lançado antes do surgimento dos aparelhos que funcionam conectados a computadores. Com uma bandeja circular separada de seu corpo, o projetor de *slides* carrossel pode abrigar vários diapositivos de 35 mm (geralmente 80 ou 140) em sua bandeja circular. A bandeja tem uma placa de metal na parte inferior com uma abertura de aproximadamente 5 milímetros de largura, tamanho suficiente para deixar passar um único *slide* para o portão de projeção abaixo dela.

216

O corpo principal do projetor contém um motor que gira a bandeja (contendo os diapositivos colocados de cabeça para baixo, para que a imagem seja projetada com a orientação correta) enquanto a placa de metal é fixada com a abertura sobre o portão de projeção. À medida que a bandeja avança, um mecanismo alternativo empurra o *slide* atualmente carregado de volta para a bandeja e, em seguida, a bandeja é girada, colocando o próximo *slide* na posição entre a fonte de luz e a lente.

O sistema carrossel oferecia três vantagens sobre os sistemas de alimentação horizontal de bandeja reta que eram então comuns no mercado. A bandeja do carrossel mantinha os *slides* no lugar com um anel de travamento em seu *hub*, evitando que os *slides* saíssem acidentalmente da bandeja se caíssem. Ao usar a gravidade para baixar o *slide* no projetor, a chance de travamento foi bastante reduzida, pois um *slide* empenado não desceria além do ponto em que encontrava resistência no mecanismo. A bandeja circular também permitiu que o projetor exibisse apresentações automatizadas sem a necessidade de redefinir manualmente a bandeja de *slides* entre as apresentações.

O conceito original do projetor de *slides* em carrossel é creditado ao ítalo-americano Louis Misuraca³¹, que levou seu projeto para a empresa *Kodak* e o vendeu por uma quantia fixa. A *Kodak* lançou seu primeiro projetor Carrossel, o Modelo 550, em 1961. Foi descontinuado em outubro de 2004.

RUA CHILE

Em 1902, através do decreto Municipal da Câmara dos Vereadores a antiga Rua Direita de Palácio, que também já se chamou Portas de São Bento e Rua dos Mercadores, passou a ser chamada de Rua Chile. A mudança de nome se deveu às homenagens promovidas pelos estudantes da Faculdade de Medicina e pelo Governo da Bahia à visita de uma esquadra que visitava o Porto de Salvador. A marinha chilena, naquela ocasião, era considerada a terceira força mais poderosa do mundo e havia interesses dos governantes brasileiros em homenageá-la, mobilizando a população em uma grande festa, na rua em questão, para a recepção dos marinheiros que visitavam a cidade pela primeira vez. Na ocasião a Rua passava por um momento de baixa em seu comércio, sendo assim, a troca de nome, além de homenagear a marinha chilena, vem como uma estratégia do governo da época em manter o *glamour*, o poder e a prosperidade.

Na Rua Chile se concentrou durante quase cem anos (de 1870 a 1970 aproximadamente) a vida intelectual, comercial, política, social e cultural de Salvador, tudo isso envolto em um “cenário” de luxo, de vida próspera e abundante. Localizada na parte alta da cidade (um local estratégico e privilegiado) é margeada pela Baía de Todos os Santos. Principal acesso ao Pelourinho, a Rua Chile liga a Praça Castro Alves à Praça Municipal e é passagem obrigatória para a Praça da Sé e Terreiro de Jesus.

Após a década de 1970, a Chile entra em um longo período de decadência, causada principalmente pela transferência do centro político do Estado para a Avenida Paralela e pela construção do *shopping center* Iguatemi em 1975 naquela mesma região de Salvador. A criação do Centro Administrativo da Bahia (CAB) concentra várias repartições do Estado e desloca para lá vários dos funcionários públicos que trabalhavam e circulavam pela Chile. A criação do Iguatemi faz com que boa parte do comércio, bancos, cinemas da Rua ganhem novo endereço. A Rua Chile perde prestígio, movimento e poder econômico. A cidade se expandiu para outras direções e passou a ter outros centros políticos, econômicos e de lazer.

Atualmente, a Chile está passando por grandes mudanças fruto de acordos entre poder público e iniciativa privada. O primeiro através do Programa de Aceleração do Crescimento para as Cidades Históricas – PAC Cidades Históricas e pela Companhia de Desenvolvimento Urbano do Estado da Bahia (Conder), através do Programa PAC Pavimentação. E a iniciativa privada através da compra e reforma de muitos imóveis na Chile e suas redondezas, prospectando para a Rua um futuro “promissor” a partir da volta de seu glorioso passado. Nesse sentido, a Rua Chile está hoje em pleno processo de transformação, marcado pelas grandes reformas de edificações históricas e por uma valorização imobiliária que pode ser percebida pela saída de antigos comerciantes devido ao aumento dos valores dos aluguéis.

¹ “Câmera escura (do latim camera obscura) é um tipo de aparelho óptico baseada no princípio de mesmo nome, o qual esteve na base da invenção da fotografia no início do século XIX. A câmera escura consiste numa caixa (que pode ter alguns centímetros ou atingir as dimensões de uma sala) com um orifício em uma de suas faces. A luz, refletida por algum objeto externo, entra por este orifício, atravessa a caixa e atinge a superfície interna oposta, onde se forma uma imagem invertida (enantiomorfa) daquele objeto.” Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2mera_escura>. Acesso em: 5 de mar. 2023.

² Termos recorrentes nas políticas de planejamento estratégico.

³ Didi-Huberman, 2001.

⁴ Didi-Huberman, 2014.

⁵ Didi-Huberman, 2014.

⁶ Benjamin, 2009, p. 40.

⁷ Filho, 2016.

⁸ Rolleiflex é uma famosa, duradoura e diversificada linha de câmeras fotográficas. As câmeras Rolleiflex são notáveis pelo seu tamanho compacto, peso reduzido, óptica superior e visores muito nítidos, e frequentemente notadas como o exemplo paradigmático de câmeras reflex de objetivas gêmeas. (...) Um grande atrativo das câmeras Rolleiflex é a qualidade de sua construção. Montadas principalmente em metal e vidro cobertos com couro, as câmeras Rolleiflex são sólidas e duráveis, e o refino de sua fabricação permite que esses equipamentos

– frequentemente com mais de 50 anos de idade – continuem a ser apreciados e usados. (...) A mecânica das câmeras Rolleiflex TLR inclui um engenhoso espelho cônico que permite que a imagem da lente de visualização (lente superior) seja vista em tamanho menor sem perda de enquadramento, e isso levou a uma significativa redução de peso e do tamanho do equipamento em relação aos seus competidores. Além disso, o mecanismo de avanço do filme era robusto e particularmente bem projetado, fazendo com que o carregamento e avanço do negativo fosse rápido e semi-automático. A isso somava-se a qualidade superior de suas lentes, fabricadas pela Zeiss e Schneider, duas das mais renomadas empresas de elementos ópticos. O grande número de acessórios disponíveis para essas câmeras inclui filtros, tripés de conexão rápida, visores especializados e lentes para aplicações específicas, tornando-as um completo sistema de fotografia e garantindo-lhe lugar de destaque no mercado de câmeras profissionais.

⁹ Oliveira, 2010, p.123.

¹⁰ Wisnik, 2012, p.13.

¹¹ Filho, 2016.

¹² Didi-Huberman, 2001, p.67.

¹³ Filho, 2016.

¹⁴ O Estádio Octávio Mangabeira, também conhecido como Fonte Nova, é um estádio de futebol na cidade de Salvador, de propriedade do governo do estado da Bahia. Utilizado pelos principais clubes que jogam em Salvador, sua capacidade era de 60 mil pessoas. Em 29 de agosto

de 2010 o estádio foi implodido para dar lugar à Arena Fonte Nova, uma das sedes dos jogos da Copa das Confederações de 2013 e da Copa do Mundo FIFA de 2014.

¹⁵ Filho, 2016.

¹⁶ Benjamin, 2001.

¹⁷ Benjamin, 2011, p. 215

¹⁸ Benjamin, 2011, p. 218.

¹⁹ Filho, 2016

²⁰ Texto retirado de uma propaganda da máquina LOVE. Disponível em: <<https://www.propagandashistoricas.com.br/2013/05/camera-love-1981.html>> Acesso em: 10 de dez. 2022.

²¹ Filho, 2016.

²² Filho, 2016.

²³ Filho, 2016.

²⁴ Santos, 2008, p. 103.

²⁵ Santos, 2008, p. 103.

²⁶ Salvador: Cidade Alta e Cidade Baixa, Por quê? Paineis Geológicos elaborado por: Christovam Penteado Sanches – Petrobras, Augusto J. Pedreira da Silva – CPRM. Disponível em: <http://www.cprm.gov.br/publique/media/gestao_territorial/falha_salvador.pdf>. Acesso em: 10 de mai. 2021.

²⁷ As falhas geológicas são o resultado de esforços aplicados sobre as rochas, quando estas têm um comportamento rúptil, ou seja, quebram-se por não suportar o esforço, ficando fraturadas. Quando há deformação plástica, as rochas não se fra-

turam, resultando em rochas dobradas, e não falhadas (Popp, 1998).

²⁸ Conforme a classificação baseada no comportamento e especificação dos falhamentos, existem três tipos de falhas geológicas: a normal, a inversa e a transcorrente. A falha normal – também chamada de falha distensiva ou falha de gravidade – ocorre quando o bloco deslocado posiciona-se abaixo do plano da falha. O bloco deslocado “desce” em relação ao plano original, o que é causado pela tensão negativa provocada pelas forças internas de transformação do relevo. A falha inversa – também chamada de falha compressiva – manifesta-se de forma oposta ao tipo de falha normal, com o bloco deslocado movimentando-se acima do plano original. Ela ocorre quando o tectonismo exerce pressões positivas sobre o bloco rochoso em questão. A falha transcorrente – também chamada de falha horizontal – acontece quando há deslocamento no plano horizontal entre os dois blocos, sendo mais comum em zonas de encontro entre duas placas tectônicas, quando essas também se movimentam horizontalmente. Assim, cada bloco sofre com um tipo de força diferente e apresenta deslocamentos distintos. No Brasil, devido às condições geológicas regionais, as falhas mais comuns são as falhas normais, resultantes de esforços distensivos, que é o caso da Falha de Salvador. As falhas de gravidade são também chamadas de FALHAS NORMAIS, pelos geólogos. (Pena, s. d.)

²⁹ Disponível em: <<https://spiegato.com/fr/quest-ce-quun-projecteur-de-diativites>>. Acesso em: 10 de jun. 2020.

³⁰ Disponível em: <<https://www.reponserapide.com/comment-fonctionne-un-projecteur-de-diapositives-13791.php>>. Acesso em: 10 de jun. 2020.

³¹ Disponível em: <<https://acervo.oifuturo.org.br/acervo-museologico/projetor-2/>>. Acesso em: 10 de jun. 2020.

/

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: Um discurso sobre o colecionador. In: _____. Rua de Mão única. São Paulo: Brasiliense, 2011. .

BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise. Paris: Minuit, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Grisa-lha: Poeira e poder do tempo. Lisboa: KKYM+IHA, 2014.

FILHO, Mario. Entrevista [2016]. Entrevistadora: Janaina Chavier Silva. Salvador, 2016.

OLIVEIRA, de Jorge Eduardo. Uma paisagem, um acontecimento, um poema: a poeira como uma forma de pensar o mundo. Devires, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 118-131, jul./dez. 2010.

PENA, Rodolfo F. Alves. Falhas geológicas. Brasil Escola, s/d. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/geografia/falhas-geologicas.htm>. Acesso em: 10 de set. 2023.

POPP, José Henrique. Geologia Geral.

Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S/A, 1998.

SANTOS, Milton. O centro da cidade de Salvador. Salvador: EDUFBA, 2008.

WISNIK, Guilherme. Dentro do nevoeiro: Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea. 2012. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.