

A MODERNIDADE E O SEU RETRATO

Imagens e representações das transformações da paisagem urbana de Vitória (ES) – 1890/1950

Partindo do estudo das representações do imaginário urbano no espaço das cidades, reconstitui-se um panorama das transformações da paisagem de Vitória (ES) entre 1890/1950, recompondo suas imagens e nelas identificando uma imagética relacionada ao ideal então corrente de modernização espacial e cultural da capital, adequando-a aos moldes europeus. Através da leitura de documental fotográfico, identificam-se os princípios estéticos que orientaram a elaboração dos cenários representativos do imaginário moderno, materializados em recursos de desenho urbano e da arquitetura. Abordam-se os intercâmbios entre fotografia e arquitetura, compreendendo em que medida essas imagens reproduziram e influenciaram a conformação desse ideal de modernidade.

A cidade mira o espelho

O ideal de representação de um determinado imaginário no espaço da cidade é uma das características mais presentes na formação das cidades brasileiras, sobretudo a partir das últimas décadas do século XIX, estendendo-se em algumas cidades, como no caso de Vitória, ao longo da primeira metade do século XX. Esse momento foi marcado pela incidência sobre o espaço urbano de forças de natureza econômica, política e social que impuseram uma reestruturação com o intuito de construir-se espaços representativos do progresso ansiado e da nascente sociedade burguesa. Esse imaginário, no momento histórico estudado, nada mais é do que a representação que as sociedades construíam delas mesmas, como modernas e progressistas, transposta para o espaço, a fim de que esse comportasse uma nova imagem de desenvolvimento (TEIXEIRA, 1998, p. 24).

No Brasil da virada do século, a idéia do progresso tornou-se sinônimo de desenvolvimento econômico e cultural, e dominou a ideologia da nascente República brasileira. As características da urbanística colonial, a insalubridade e a precariedade da infra-estrutura eram apontadas como maculadores da boa imagem da cidade, o que prejudicava a economia, dando razão às reformas urbanísticas. Assim, modernizar significava “europeizar” as cidades brasileiras, com inspiração principalmente em Paris, e em âmbito nacional no Rio de Janeiro. As ações priorizavam o aparelhamento das cidades, dotando-as de maior fluidez, salubridade e beleza. O traço marcante da modernização brasileira foi seu caráter imagético, onde o ideal de modernidade, muitas vezes, resumia-se a um cenário que criasse tal atmosfera. “Mais que construir uma cidade/sociedade moderna, importava construir uma imagem de uma cidade/sociedade moderna” (TEIXEIRA, 1998, p.3). Quer dizer, estavam em jogo não apenas uma nova forma para as cidades, mas também novas idéias e comportamentos para uma nação que se desejava progressista.

É nesse momento que Vitória, capital do Espírito Santo, foi tomada por intensas intervenções a fim de substituir as raízes coloniais pela urbe progressista. A mudança no regime político e o fortalecimento da condição mercantil-exportadora trouxeram mudanças radicais nos âmbitos econômico e social. Apesar disso, a cidade,

ainda praticamente restrita ao seu núcleo original de fundação, convivia com características coloniais, vistas como inadequadas ao dinamismo das novas atividades e às novas necessidades habitacionais e sociais, principalmente quando comparada aos maiores centros, cujas imagens povoavam as mentes através das fotografias e cartões postais.

Para solucionar esse problema, surgiu a idéia de tornar o meio urbano salubre, pelo combate a epidemias e infecções, situação em que o Estado atuou diretamente ou via legislação nos âmbitos urbano, arquitetônico e moral. A proposta era de melhorar os sistemas de circulação, dando suporte às atividades econômicas através da construção de ferrovias, estradas, porto e esquadramento da cidade e de dotá-la de monumentalidade, através de obras de “embelezamento”. Essas últimas eram vistas não apenas como conseqüência do progresso, mas como indutoras do mesmo, pois atrairiam investidores que transfeririam para Vitória suas moradas e negócios. Todavia, mais do que o embelezamento da cidade, o esforço em modernizar a estrutura urbana objetivava construir um novo cotidiano para seus habitantes, no qual se poderia realizar o sonho de viver de acordo com o ideário moderno, por meio do desfile de posses, costumes e roupas importados, e de formas de sociabilidade contemporâneas. Essa exposição quase fervilhante da sociedade se configurava em signo do ansiado cosmopolitismo e tinha o poder de assegurar o sentimento de pertencer a um grau adiantado de “evolução social”.

Diante da valorização da cidade como vitrine da civilização, os recursos de desenho urbano e de arquitetura adquiriram qualidade sógnica, porque estabeleciam modificações concretas no espaço público, construindo o cenário para a teatralização da modernidade. Transformados em princípios estéticos a serem seguidos, esses recursos organizaram toda a modernização da cidade, e são detalhados a seguir.

A modernização de Vitória e seus princípios estéticos

Ao longo do processo de modernização do espaço urbano de Vitória, houve todo um esforço em valorizar os signos arquitetônicos ligados ao ideário moderno e ocultar aqueles associados ao passado colonial, de tal modo que os primeiros acabaram por transformar-se em princípios estéticos no “projeto” de modernização levado a cabo em Vitória. Todavia, a ação física sobre o urbano não atuou isoladamente na construção dessa nova paisagem. Também as fotografias contribuíram para sua concretização, não apenas por terem registrado as intensas transformações de Vitória, mas por também haverem atuado na difusão do ideal de modernidade, introduzindo no cotidiano capixaba cenas de outros centros, com seus novos desenhos urbanos, arquitetura, hábitos e costumes, contribuindo para formar nas mentes a imagem do que seria a cidade ideal moderna. É assim, as fotografias transmitiram duas mensagens, uma mais superficial, com as alterações físicas da cidade, e uma outra por trás dessa, com as mudanças de valores ideológicos, morais e estéticos que induziram ou foram induzidas por tais transformações.

Focando espaços embelezados e ignorando a vivenda do pobre, elegendo ângulos de tomada, as fotografias exploravam a qualidade sógnica dos recursos de desenho dos espaços, articulando-os num mesmo enquadramento ou focando-os de modo a exaltar ou falsear uma possível magnitude. Enfim, fotografava-se apenas aquilo

que evidenciava a aliança da sociedade local com a modernidade, e iam pouco a pouco influenciando ou moldando gostos e opiniões. Fato é que, diante das limitações técnicas e econômicas do estado, que inibiu intervenções de maior vulto, alguns recursos de desenho foram mais explorados, e tornaram-se objetos referenciais que revelavam o novo senso estético da arquitetura da cidade.

Entre esses, encontra-se a construção de parques, jardins e passeios públicos, todos tratados paisagisticamente e dotados de toda uma sorte de equipamentos. Ligados à urbanística sanitária, visavam a domesticar o olhar da população para a importância da salubridade e construir um novo referencial de vivência urbana, através da apreciação do espaço embelezado. Adquiriram um papel simbólico embelezador, saneador e organizador do traçado da cidade, sendo percebidas influências tanto da estética inglesa quanto francesa de paisagismo, com suas alamedas e panos de água organicamente traçados, fontes, chafarizes, grutas, ruínas, coretos, esculturas.

Um outro princípio estético está relacionado com o desejo de dotar a cidade de um grande bulevar iluminado, inspirado no modelo do bulevar haussmanniano parisiense, e, como não poderia deixar de ser, na Avenida Central da vizinha cidade do Rio de Janeiro, a qual sempre serviu de referência para Vitória, seja no âmbito dos costumes, seja das tradições ou inovações urbanísticas e arquitetônicas.

A remodelação do traçado viário, recurso de transformação rápida e eficaz da imagem urbana, foi o modelo de intervenção mais utilizado na modernização de Vitória e o de maior longevidade. Ainda que motivos de ordem prática, como a fluidez, servissem de justificativa para demolição de grande número de residências na retificação das vias, o fato é que essa teve como objetivo também apagar os traços da urbanística portuguesa. Sua qualidade sócio-estética estava relacionada com seu traçado retilíneo e dimensões avantajadas, com seu tratamento paisagístico, com a riqueza dos palacetes ali implantados e até com a composição das perspectivas. Espaços por excelência para o flunar e o circular de bondes e autos, o próprio movimento através do bulevar tornou-se simbólico, tanto mais significativo quanto mais feérico fosse. Intrinsecamente relacionados, via e movimento se tornaram quase um ser híbrido, constituindo-se talvez no signo maior da modernidade: o mostrar-se na vitrine da cidade.

A valorização da cidade como vitrine da civilização incentivou o surgimento de construções com programas destinados a usos mais condizentes às novas vivências urbanas e que exaltassem o grau de prosperidade e cultura da cidade. Tais edifícios logo se transformaram em novos princípios estéticos a serem seguidos, elevados à condição de templos da modernidade, e podem constituir três categorias: aqueles ligados ao **lazer e cultura** (teatros, cinemas, bibliotecas, escolas, e clubes); aqueles destinados ao abrigo e ostentação do **poder público** (congresso, tribunal, prefeitura, quartel); e edifícios de caráter mais utilitário, ligados ao desenvolvimento dos **negócios** (mercados, bancos e hotéis), ou à **saúde** da população, como novos hospitais, casas de isolamento, laboratórios, matadouro. Em especial, os programas ligados à cultura e aos poderes ocuparam pontos de evidência na malha urbana, grandeza de escala e, mais raramente, características morfológicas próprias, como o isolamento ou ocupação de toda uma quadra. Entretanto, era mais comum que tomassem o lugar de outros seculares, repetindo a implantação e ocupação

tradicional dos lotes, fato representativo do enfraquecimento dos valores tradicionais frente às mudanças de valores ideológicos, morais e estéticos que impuseram novos referenciais à arquitetura da cidade.

Os novos parâmetros de beleza serviram de crítica às antigas construções coloniais, consideradas sem gosto. Acreditava-se que, diante de uma paisagem embelezada por edifícios artisticamente trabalhados, seria possível edificar um novo ethos urbano, comparável ao das metrópoles mais modernas. Assim, tanto os novos como os antigos prédios foram recobertos por elementos arquitetônicos e decorativos de origem historicista, estética abraçada como a mais apropriada para a representação dos ideais de modernidade, muitas vezes associando-se um determinado estilo a um tipo de uso.

A sociedade capixaba tinha acesso, através de postais e periódicos, a imagens de grandes centros, que traziam parâmetros de renovação da arquitetura e foram seguidos pelos construtores locais, porém com particularidades regionais, que passavam pelas dificuldades financeiras, restritivas de obras de maior vulto, e pela ausência de profissionais capacitados ou materiais construtivos que possibilitassem desenvolver projetos inovadores ou arrojados. Diante desse quadro, a remodelação estética dos edifícios ganhava dimensão ainda maior, pois requeria relativamente poucos custos.

Também o mobiliário urbano e outros objetos decorativos da cidade tiveram importância fundamental nesse contexto, já que a inserção dos mesmos teve como objetivo compor esteticamente o meio urbano. Se muitos desses elementos têm sua origem numa função utilitária, por vezes o papel de embelezar a cidade sobrepôs-se aos aspectos funcionais. Compreendem coretos, chafarizes, esculturas, luminárias, fontes, grutas românticas, normalmente localizados em pontos estratégicos da cenografia urbana e de grande fluxo de pessoas. Em algumas situações, o embelezamento da cidade se ateve a detalhes mínimos: uma luminária ou um desenho de piso especiais, num apego ao detalhe que, se, de um lado, representa um esmero em dar nova face à cidade, por outro aponta que a modernização encontrou-se mais na eleição de certos elementos como signos dessa, do que propriamente em intervenções radicais ou arrojadas. Fato mais uma vez explicado na carência financeira e técnico-artística para o desenvolvimento de projetos grandiosos.

A mise-en-scène da cidade

As transformações que modernizaram a paisagem urbana de Vitória, ao longo de meio século, privilegiaram particularmente a valorização dos espaços ligados ao(s) poder(es) ou daqueles destinados ao usufruto dos segmentos que controlavam, de alguma forma, a ocupação e o uso do espaço urbano de Vitória. São áreas unidas por elementos formais estruturantes, sejam eles derivados das ações de modernização ou herdados de sua própria formação, os quais se uniram para construir uma identidade particular no contexto da cidade, trazendo um significado muito especial para esses lugares. Ou seja, já carregados de conteúdos simbólicos preexistentes, tais espaços foram (re)desenhados de acordo com os elementos de composição urbanos e princípios estéticos anteriormente descritos, de modo a expressar uma

dada representatividade da modernização almejada para a cidade. Assim, presenciou-se o surgimento de espaços de exaltação dos poderes republicano e religioso, de locais para o lazer, convívio e moradia da nova burguesia, de espaço para demonstração do poderio econômico dos comerciantes e exportadores. Ressalta-se que, independentemente dos significados específicos de cada um desses espaços e das atividades que ali se abrigavam, todos eles fizeram uso dos mesmos princípios estéticos e cumpriram a mesma função primordial: edificar o cenário belo onde a sociedade capixaba poderia exhibir-se e aos seus valores hodiernos, construir o palco onde o futuro almejado – às vezes ainda distante – poderia ser vivenciado.

Testemunhar as transformações na paisagem urbana de Vitória foi tarefa muito bem conduzida pelos fotógrafos – amadores ou profissionais contratados para produzir postais, álbuns ou registrar obras públicas. Homens que, através de seu trabalho, perpetuaram a beleza da cidade ou até mesmo indicaram os caminhos para seu progresso – mesmo que esse último não tenha sido seu objetivo consciente.

As intervenções no urbano definiram verdadeiros **espaços de representação**, flagrados pelas lentes das câmeras. Na sua maioria, eram espaços dedicados ao prestígio do poder político-administrativo e ao convívio social das elites que comungavam nas missas da Catedral e do Carmo, praticavam o *footing* e o remo, assistiam às peças teatrais e ao cinema hollywoodiano, circulavam nas “baratinhas”, freqüentavam requintados cafés e ateliês de moda, eram clientes de casas bancárias importantes. Nesses espaços de representação, é observado o tratamento conjunto de vários elementos de desenho urbano segundo uma concepção arquitetônica dos espaços – ou pelo menos a sua tentativa. Dentro dessa concepção, promovia-se uma articulação entre edificações, vias e escadarias, acompanhada do trabalho paisagístico e da construção de praças e jardins. Incluía-se também o esquadrinhamento do traçado e a regularização das quadras, a renovação da arquitetura civil, a construção de novos tipos arquitetônicos pela adoção da estética contemporânea, e (ou) a remodelação dos antigos monumentos coloniais. As ocorrências são verificadas principalmente em áreas que já apresentavam uma grande vivência da população, pólos de atração da dinâmica urbana, como certos largos e praças, e também onde se localizavam importantes edifícios públicos ou religiosos. Destacam-se ainda as intervenções que promoveram a expansão do núcleo urbano, localizadas em áreas de densidade mais baixa, caracterizando-se em verdadeiros vetores de indução da ocupação.

A observação dos elementos de composição urbana e mesmo da relação dos habitantes para com esses lugares deixa claro o estabelecimento de certos padrões de centralização e segregação social no espaço da capital. Transferida a modesta população que porventura morasse nesses locais e apagados os vestígios do antigo e simplório casario colonial, as áreas aformoseadas se transformaram em espaços para o desfrute da sociedade, especialmente a abastada. Logo ocupados por uma série de símbolos de *status* e modernidade, acabaram vivenciados e apreendidos pela população como dotados de uma qualidade *sígnica* diferenciada do restante de Vitória. O que faz com que essas intervenções mereçam uma especial atenção é o fato de terem concentrado todo um esforço em transformar o conjunto de um espaço, ainda que algumas vezes esse processo de transmutação tenha sido lento, como veremos a seguir.

O cenário do poder: a praça João Clímaco

A Praça João Clímaco Integra o miolo da fundação da cidade. Historicamente sede do poder, primeiramente religioso e depois temporal, sua morfologia guardava características da urbanização portuguesa, presentes no traçado e parcelamento irregular, nas fachadas coloniais e nos templos religiosos (Figura 1). Sua escolha como primeiro local a receber ações de embelezamento é explícita: a República necessitava de símbolos para impor sua autoridade.

Assim, foi criado o espaço da representação do novo regime, cuja imagética se baseou na instituição dos ícones arquitetônicos republicanos (Figuras 2 e 3), palácios dos poderes executivo, legislativo e judiciário; numa nova linguagem estética que distanciava o largo secular da velha imagem dos templos. Esses foram acompanhados do maquiamento do entorno, o que, se, de um lado, limitou-se timidamente à superfície da estrutura urbana, por outro, abriu caminho para a criação de um repertório urbanístico experimentado noutros espaços da cidade. Mas mesmo essas ações tiveram como objetivo explorar visualmente os monumentos do poder, hierarquizando-os dentro da malha urbana.

Também as fotografias auxiliaram nessa hierarquização. Os postais e fotos de autor focaram seletivamente os palacetes públicos, posicionados sobre seus eixos centrais, ocultando o que ainda não havia sido renovado, numa composição equilibrada (Figura 3).

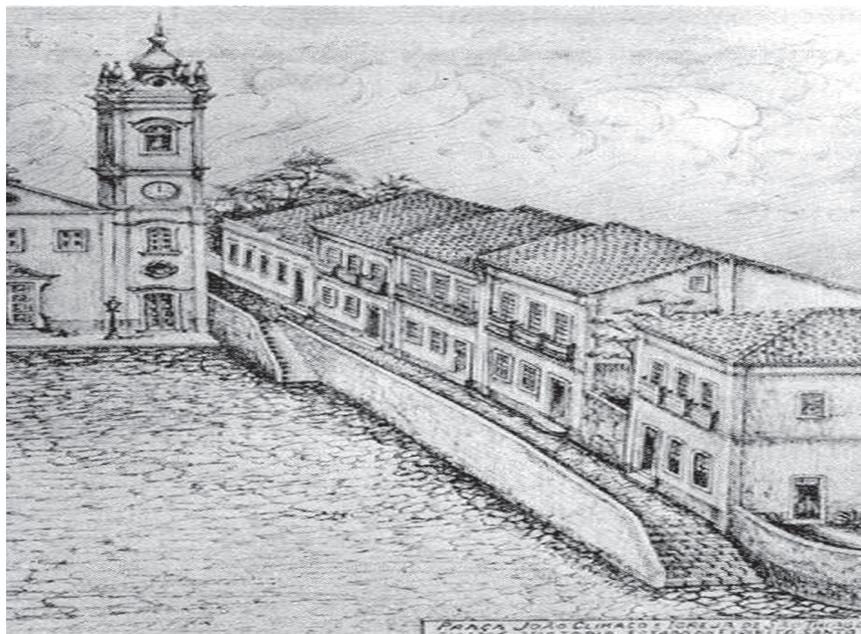


Figura 1: Largo João Clímaco, 1906, visto a partir da Igreja da Misericórdia, de autoria de André Carloni, com destaque para a Igreja e o Colégio dos Jesuítas, já então ocupado pelo Palácio do Governo Estadual

Fonte: Instituto Jones dos Santos Neves.

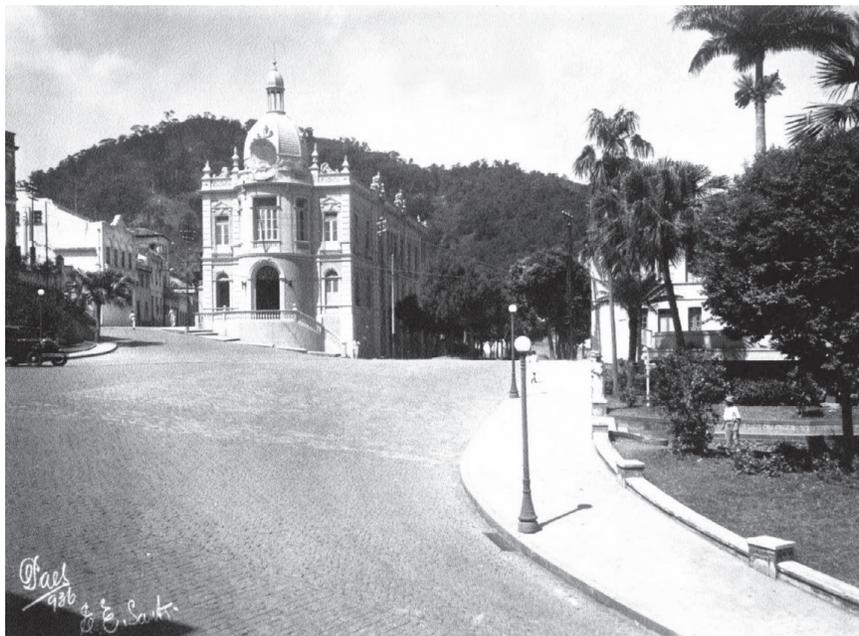


Figura 2: Praça João Climáco com Congresso Legislativo, 1936, de autoria de Photo Paes. O antigo largo recebeu os jardins, e a sede do poder legislativo ocupou o lugar da secular Igreja da Misericórdia
Fonte: Arquivo Geral de Vitória.

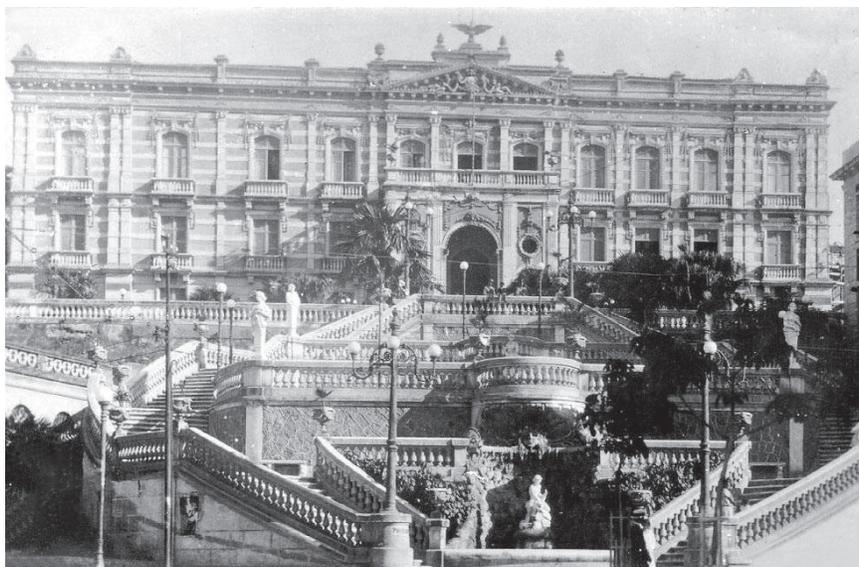


Figura 3: Palácio José de Anchieta, 1930. O vetusto monumento jesuítico foi recoberto por elementos estilísticos de referência barroca
Fonte: cartão postal, acervo Francisco Moraes. Disponível em: <www.baiadevitoria.ufes.br>.

Já as imagens oficiais apresentam uma liberdade compositiva maior. Nelas ainda predomina o equilíbrio, mas, na medida que o objetivo era documentar a ação pública na ordenação do espaço, foram retratadas as várias etapas do processo, explicitando-se as alterações realizadas. Assim, ao contrário dos postais e fotos de autor, é possível perceber os remanescentes da forma urbana tradicional, que vão desaparecendo sob as intervenções. Ao publicar essas imagens, a imprensa, da mesma forma, atuou na conformação do ideal de modernidade, sancionando as intervenções e cultuando tais ícones como representativos do progresso e do poder.

O cenário do bem-viver: o parque Moscoso

Enquanto o novo modo de vida pressupunha a divisão funcional dos espaços, atribuindo-lhes novos significados e qualidades, surgia o conceito de que o velho centro, concentrador de funções de troca e gestão, não mais servia para o morar ou o descansar. Para isso, projetou-se o bairro Parque Moscoso. Ocupado originalmente por uma grande área alagada (Figura 4), num dos limites da aglomeração, seu aterro foi fruto de uma das maiores ações de saneamento da urbe e também da construção do primeiro bairro destinado exclusivamente à nascente burguesia capixaba, num claro processo de segregação e hierarquização socioespacial. Sua imagética moderna se assentou na nova tipologia arquitetônica, no traçado generoso e salubre, no jardim público destinado não apenas a melhorar salubridade local, mas a educar a população capixaba para a modernidade, através das novas práticas como o ócio ao ar livre (Figura 5).

Cenário perfeito para representar uma cidade civilizada, as fotografias o exploraram de vários ângulos, numa liberdade de composição não vista em nenhum dos setores. Com exceção de uma parcela das imagens produzidas pelo Estado, que focam em *close* intervenções específicas, não mais se retratam objetos isolados como temas principais, mas o contexto em que está inserido o jardim e o bairro (Figura 6).



Figura 4: Campinho e Vila Moscoso, 1906. Apesar do aterro ocorrido em 1889, a área ainda sofria constantes alagamentos, principalmente com as chuvas.

Fonte: IPHAN. Disponível em: <www.baiadevitoria.ufes.br>.

Essa característica peculiar da composição fotográfica talvez seja um reflexo da especificidade do modelo de renovação urbanística empregado. Ao contrário do que ocorreu na praça João Clímaco, onde se atuou sobre um espaço já consolidado, buscando a valorização dos ícones edifícios republicanos, a guia-mestra do projeto do Parque Moscoso foi a constituição de uma nova área que, na harmonia de seu conjunto e não mais na grandiosidade de exemplares isolados, simbolizasse a qualidade do estilo de vida burguês em oposição ao colonial, em que o habitar ganhou *status* no teatro social.



Figura 5: Parque Moscoso, 1912. Vista do grande jardim público tendo ao fundo e ao alto o Palácio do Governo, e a Igreja de São Gonçalo, à esquerda

Fonte: cartão postal, acervo Paulo Nicoletti Fraga.

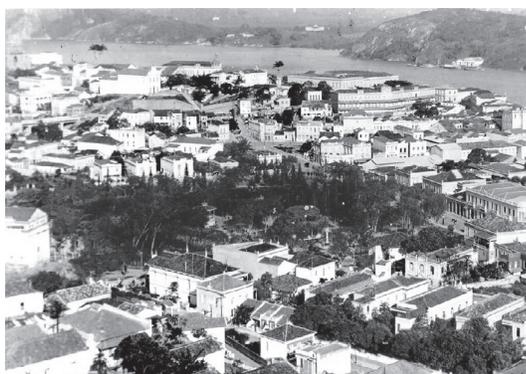


Figura 6: Vista do Parque Moscoso a partir do morro de Santa Clara, 1934. A disposição da baía e da malha viária, em diagonal, suaviza a centralidade da composição

Fonte: Instituto Jones dos Santos Neves. Disponível em: <www.baiadevitoria.ufes.br>.

O cenário da sociabilidade: a praça Costa Pereira

O status da burguesia era medido também pela interação social e a prática de lazer, com atitudes carregadas com o signo da modernidade. Daí a ereção da praça, palco destinado a tais realizações, com uma imagética que se apoiava em edificações de apuro estético, cujos programas nasceram da demanda dessas práticas, e no aformoseamento do espaço público para servir de cenário ao teatro “do ser visto”. O antigo bairro de pescadores e operários, situado na parte baixa da cidade, alagado pelas marés, sofreu uma série de intervenções, com o arrasamento de becos, de modestas moradias e da igreja dos pescadores, até cobrir-se de ícones dos prazeres mundanos, como teatros, cinemas, clubes, cafés e restaurantes (Figuras 7 e 8).

Como ocorrido no Parque Moscoso, o modelo de modernização baseou-se no aburguesamento de um trecho da cidade, destinado ao ócio das classes alta e média. Todavia, trata-se não mais um ócio passivo, e sim ligado ao entretenimento cultural, tido como instrumento para disciplina moral. Do mesmo modo como ocorreu com a Praça João Clímaco, o espaço consolidado foi renovado – aqui de forma mais radical – e pontuado por novos programas arquitetônicos que se transformaram em ícones das elites republicanas. Entretanto, o que distingue a imagética da praça é que sua aura de modernidade não se apoiou tão somente em objetos

materiais, os signos arquitetônicos. Sustentou-se também sobre signos imateriais, como a exibição pública dos costumes ligados à contemporaneidade.



Figura 7: Teatro Carlos Gomes, 1928. O teatro é ainda mais valorizado pela composição da praça, com seus canteiros e chariz.

Fonte: Arquivo Geral de Vitória. Disponível em: <www.baiadevitoria.ufes.br>.

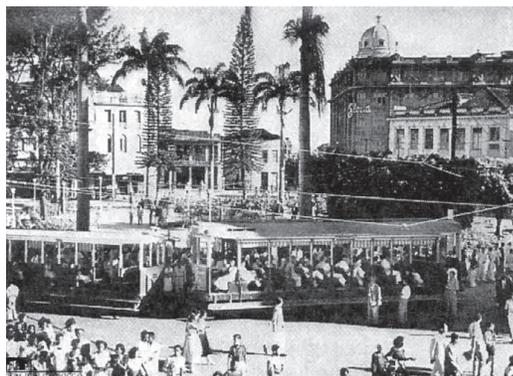


Figura 8: Praça Costa Pereira, 1940. Apresenta-se num único enquadramento, com vários signos da modernidade: os belos jardins, o teatro, os ricos sobrados, o bonde e o seu próprio uso para o lazer e auto-exibição em meio a costumes atualizados

Fonte: acervo Francisco Moraes. Disponível em: <www.baiadevitoria.ufes.br>.

Suas imagens talvez sejam aquelas de caráter mais seletivo dentre os setores examinados, fato mais visível nos postais e fotos de autor. Se antes o velho largo colonial era simplesmente ignorado pelas lentes, após sua remodelação passou a ser explorado em ângulos meticulosamente escolhidos para ocultar o que ainda não havia sido renovado, bem como para valorizar os elementos que formavam seu tripé imagético: os jardins, as belas edificações e a nova sociabilidade. Assim, a principal faculdade das fotografias foi a de auferir à praça a qualidade signíca de uma bem sucedida miniatura daquilo que se desejava: o que, um dia, viria a se tornar Vitória.

O cenário do Flânerie: as Avenidas Jerônimo Monteiro e Capichaba

O grande bulevar nasceu como mais um espaço destinado à auto-exposição e à sociabilidade, através da prática mais simbólica da modernidade, o *flânerie*. Foi aberto na década de 1920 em duas etapas: a partir do alargamento da principal rua de comércio (Figura 9) e sobre uma área antes encoberta por mangues e tortuosas ruelas. Foi a obra mais representativa desse período, equipada com serviços de infra-estrutura até então precários, como redes de água, esgoto, energia e

bondes elétricos. Recebeu alguns dos mais imponentes prédios comerciais da cidade, que fizeram da avenida um palco de intensa apropriação e de feérico movimento, centro de um poderio econômico tão forte quanto o político, e que se confundia com o próprio signo do progresso da cidade e com o desenvolvimento econômico representado no fluxo de corpos que “faziam a avenida”, no movimento mecânico de autos e bondes e mesmo na transformação contínua proporcionada pela renovação das fachadas (Figura 10). A exemplo dos centros do poder político e da sociabilidade, a renovação se deu num ambiente consolidado, onde, mais que mudanças estruturais profundas, procedeu-se ao embelezamento da paisagem em sua superfície. É verdade que o bulevar rompeu as proporções da velha cidade, rasgando e corrigindo parte de sua malha, demolindo modestas edificações (Figura 11). Mas, além da estrutura viária, a renovação só atingiu as fachadas, não interferindo na forma e parcelamento das quadras e no modelo de implantação edilícia, já que essa experiência se distancia daquela desenvolvida no Parque Moscoso.

A comparação dos primeiros postais, que já mostravam o velho logradouro como o coração econômico da cidade provinciana, com registros posteriores à sua transformação, transmitem uma mensagem traduzível na expressão: “o bonde do progresso” adentrava a cidade, trazendo uma nova ordem, arrasando a “anarquia” colonial e direcionando a cidade rumo ao seu futuro de grande pólo comercial, administrado por uma burguesia atenta com a contemporaneidade. As fotos oficiais foram aquelas que melhor registraram o ritmo das intervenções, congelando, no papel, o dinâmico movimento de modernização e reforçando a mensagem de que ela era fruto do arrojo da política urbana pública.



Figura 9: Rua da Alfândega, 1906. As edificações não seguiam um alinhamento único, o que dava um aspecto tortuoso à via em determinados trechos. A rua era bruscamente interrompida pelo prédio dos Correios, ao fundo

Fonte: cartão postal, coleção Mário Aristides Freire, Biblioteca Central da UFES. Disponível em: <www.baiadevitoria.ufes.br>.



Figura 10: Avenida Capichaba, década de 1940. Guardadas as devidas proporções de escala, o bulevar da capital do Espírito Santo se inspirou na Avenida Central carioca, seja na retilinearidade da perspectiva, seja na estética do casario – ainda que mais simplificada – e até mesmo nas luminárias que ornamentam o canteiro central

Fonte: Arquivo Geral de Vitória.



Figura 11: Avenidas Capichaba e Jerônimo Monteiro, vistas a partir do Morro da Vigia, 1936, de autoria de Photo Paes.

Fonte: Instituto Jones dos Santos Neves. Disponível em: <www.baiadevitoria.ufes.br>.

O cenário da fé: a Catedral e seu entorno

O progresso econômico se mesclava à idéia de desenvolvimento cultural, e se fez representar também na exaltação de valores morais e de ícones que retratassem a retidão e a observância de formalidades sociais do capixaba. Essa idéia teve, na construção da Catedral e arrasamento de seu entorno secular – inclusive da velha Matriz –, seu maior símbolo (Figuras 12 e 13). Essa região, situada na Cidade Alta, que nasceu juntamente com a fundação da cidade e tinha como principal monumento a Matriz, esteve sempre associada ao plano espiritual e era caracterizada pelo tecido colonial. Verifica-se que, assim como nos demais setores, o aformoseamento se assentou sobre a exclusão de uma parcela menos privilegiada da população – incluída uma antiga zona de prostituição –, a fim de elitizar o eixo formado entre os espaços do poder e da sociabilidade. Excluindo-se as edificações demolidas no entorno imediato da igreja – e a exemplo do que ocorreu nas praças João Clímaco e Costa Pereira e na avenida Jerônimo Monteiro –, a renovação se deu na superfície das fachadas, através de releituras estilísticas, resultando numa

pluralidade estética imposta sobre o antigo casario.



Os postais e fotos de autor, quase na totalidade tomados de um ponto afastado e elevado, ressaltam a grandiosidade de escala do edifício, em oposição às diminutas proporções do entorno, traduzindo a mensagem de que a monumentalidade da Catedral, assim como a fé católica, se dava por suas proporções majestosas (Figura 14). O significado semântico traduzido é o da ascensão mística sobre a cidade harmoniosa.

Figura 12: Matriz de Nossa Senhora da Vitória, início do século XX, que guarda os traços da arquitetura colonial.

Fonte: coleção Elmo Elton.

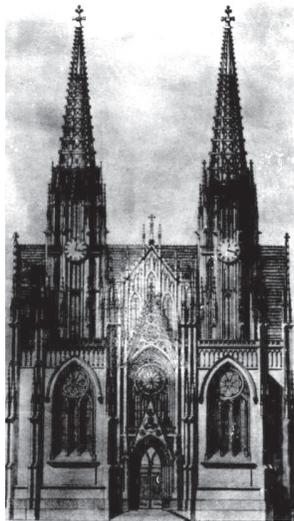


Figura 13: Projeto em estilo neogótico da fachada da Catedral, que substituiu a antiga igreja Matriz

Fonte: Arquivo Geral de Vitória.



Figura 14: Parcial de Vitória, a partir das elevações que circundam a cidade, 1930. Composição horizontalizada, com vários planos sucessivos, onde se destacam a Catedral, o Convento do Carmo e o Teatro Glória

Fonte: Instituto Jones dos Santos Neves. Disponível em: <www.baiadevitoria.ufes.br>.

À guisa de conclusão, algumas considerações merecem destaque. De modo semelhante ao que ocorreu noutras cidades, houve em Vitória uma importação de modelos culturais internacionais, não apenas no âmbito dos costumes, mas também das práticas arquiteturais. As decisões projetuais foram assinaladas por condicionamentos estéticos, políticos e sociais embasados retoricamente na experiência parisiense, e com maior propriedade carioca, que, por sua vez, refletiam as repercussões da França.

Na comparação com os modelos externos, Vitória, cidade de topografia acidentada e de infra-estrutura precária, passou a ser encarada como o retrato do Brasil pobre, enfermo e atrasado econômica e culturalmente, cuja sociedade desejava se ver em meio a um mundo civilizado, branco, saudável e de posses. É nessa crítica à cidade-sociedade tradicional que emergiu uma nova concepção de cidade, baseada nas premissas salubridade, fluidez e beleza. Um discurso que, longe de pretender resolver os problemas estruturais da capital e suas diferenças sociais, representou apenas a

materialização do ideário de uma elite nascente, que tentava impor sua ordem através da intervenção e controle do espaço urbano, dominando meio, corpos e mentes.

Na nova concepção de cidade, exaltou-se tudo aquilo que representasse o ser moderno, criando-se um repertório de princípios estéticos: composição estilística ligada à vanguarda; praças e jardins tratados paisagisticamente; bulevares; novos programas arquitetônicos; detalhes de ornamentação urbana. Até mesmo o fervilhar de pessoas, que iam e vinham harmoniosamente nos bulevares e praças aformoseados, era indicativo do cosmopolitismo nascente e da sintonia com o progresso e o mundo civilizado. O núcleo original de Vitória foi redimensionado e hierarquizado entre áreas de lazer, trabalho, habitação, poder e *status*, criando-se, para isso, novas formas de representar espacialmente essas funções-signo. Ou seja, foi criada uma nova geografia do ser moderno.

A escolha de algumas áreas para embelezamento indica que outras foram descartadas, deixando implícito que, na modernização urbana de Vitória, esteve presente a exclusão, seja pela perseguição aos locais de encontro dos pobres, seja pela proibição de ambulantes ou pessoas modestamente vestidas freqüentarem os locais embelezados, seja pela imposição de hábitos cortesês à população e abolição de práticas tradicionais, seja pela privação das camadas menos favorecidas do direito de morar nas áreas valorizadas, já que não tinham como cumprir as exigências dos novos códigos de obras, seja pela expulsão dessas camadas de seus locais de moradia, a fim de que eles pudessem ser remodelados para receber as elites. No discurso dicotômico da modernização, onde a riqueza, representada pelo culto à aparência e ao luxo, era associada ao poder, a população pobre não teve visibilidade nas fotografias. A cidade antiga, desordenada, freqüentada pela população de poucos recursos, era a imagem de uma outra realidade que se preferia manter longe das câmeras.

Os paradigmas urbanísticos externos foram absorvidos localmente, não sem antes uma reflexão. As condições físicas, técnicas, econômicas e sociais locais impossibilitaram a simples transferência dos modelos, que foram ressemantizados, ganharam novos significados ou formas equivalentes, mais simplificadas ou acrescidas de outras referências, às vezes reduzidas em escala. Essas traduções afastaram os modelos capixabas dos originais, mas não diminuíram sua significação. Ou seja, os signos arquitetônicos foram objeto de atribuição de novos significados, ou melhor, de atribuição dos mesmos significados dos originais às novas formas resultantes dessa adaptação.

Não importava que a semelhança com os grandes centros mundiais se encontrasse apenas num bulevar de diminutas proporções, no ecletismo acanhado das fachadas remodeladas, nas praças exíguas, na cópia provinciana de hábitos tirados de revistas e do cinema. Nada diminuía o poder do ideal de progresso, moldado nas mentes urbanas, que se acreditava estar sendo alcançado tal qual nas grandes metrópoles. Diante dos espaços remodelados, que transmutavam, ou pelo menos maquiavam a realidade, as pessoas acreditavam naquilo que pensavam ou queriam ver. O aformoseamento apenas na aparência encobria uma infra-estrutura em alguns sentidos ainda precária, preservando a herança colonial, mas o “parecer” ganhou a dimensão do “ser”, e no teatro das representações, a imaginação alçou vôo: um simples detalhe ou ornato adquiria uma dimensão mágica superior à realidade, transfigurando essa própria realidade.

No embate entre a cidade real e a fantasiada, as fotografias de Vitória tiveram um papel ativo na construção das representações da modernidade, engendrando significados às formas espaciais, revelando novos olhares e formas de agir no urbano, derrubando o mito de Vitória como cidade suja e atrasada e construindo o mito de que essa se transformava num espetáculo tão glamoroso quanto os modernos centros nos quais se buscou inspiração. Enfim, as fotografias construíram o **retrato da modernidade** de Vitória, no sentido que o termo carrega: elaboraram uma imagem muito parecida com a original, mas não necessariamente a cópia exata da realidade.

Muitos recursos foram utilizados para exaltar ou obscurecer certos atributos da imagem, através da seleção de temas e ângulos, do enquadramento e posicionamento dos objetos em função do espaço retratado ou da mensagem que se queria transmitir, a fim de qualificar uma imagética em particular. Mas é preciso destacar a diversidade de tratamento existente entre as agências produtoras, e mesmo seu grau de difusão e alcance social, pois essas direcionavam a produção para um tipo de consumidor, introduzindo sublinearmente uma mensagem em particular, além do puro registro da modernização.

As imagens governamentais tiveram como função principal valorizar e legar à posteridade o caráter empreendedor do novo regime republicano. Por isso, flagraram as intervenções urbanísticas, ligando as obras e demolições à expectativa de progresso. Essas assumiram uma perspectiva comparativa didática, retratando o antes, o durante e o depois das operações no urbano, introduzindo uma dimensão temporal que evidenciou, como nenhuma outra agência, o processo de transformação dos espaços. Induziram o leitor a justapor as imagens em busca das diferenças, o que lhe permitiria perceber a passagem do tempo. Apesar das cenas de destruição, rompe-se com a imagem tradicional, sem se realçar os sentidos conflitantes, já que essas cenas eram associadas positivamente ao desenvolvimento, pelo menos aos olhos dos capixabas. Mas, para olhares desavisados, figuraria talvez o chocante embate entre os valores tradicionais memoráveis e a imposição de sentidos artificiais importados de referências externas.

Já no caso das fotos de autor e dos cartões postais, predomina o registro de edifícios e espaços recém-construídos ou remodelados, aspectos que denotavam contemporaneidade. Isto é, se as imagens oficiais retrataram a transformação da cidade, as fotos particulares e postais transmitiram a imagem de uma cidade nova, de certa forma recém-projetada. Esse fato poderia gerar equívocos em um leitor desconhecedor da realidade do processo de modernização em curso. O privilégio dado a esses espaços derivava da pretensão de acostumar a população à consciência da modernidade, levá-la a acreditar que essa era um fato concreto, aproximando, pelo menos no papel, a imagem cidade com as imagens das metrópoles.

Tanto as fotografias governamentais como os postais, ao serem publicadas na imprensa local, tiveram ampliado seu poder de circulação, atingindo todas as classes, inclusive as massas, impondo os novos padrões de vivência urbana a quase todos os níveis da sociedade. A imprensa era vista como um instrumento de registro e depuração da verdade. Assim, tudo que estivesse contido em suas páginas, inclusive as fotografias, era encarado como realidade incontestável. Publicar a imagem de um espaço embelezado e escrever na legenda “Vitória civiliza-se” tinham a força de moldar opiniões quanto à modernização da cidade. Difícilmente o homem comum se daria conta de que um legenda poderia valorizar ou mesmo alterar o

significado da cena retratada. Ou seja, ao mesmo tempo em que a fotografia dava um rosto às palavras, essas direcionavam a leitura da imagem.

Assim, a leitura dos conteúdos fotográficos, quando orientada historicamente, permite deduzir os padrões visuais de representação de uma dada época, e isso é o que se verifica em Vitória. Na medida em que as fotografias utilizaram um processo de seleção e montagem daquilo retratado, em que a cena flagrada foi revelada igualmente por sua “semelhança” ou “diferença” com os padrões definidos de modernidade, elas estabeleceram uma gramática com base, como diz Sontag (1986, p. 13), numa “ética da visão”. Enfim, as fotografias que registraram a paisagem de Vitória, ao longo de suas transformações, revelam não só a preocupação estética com a própria composição, mas uma ideologia estetizada de percepção do espaço geográfico e da vida urbana.

Michele Monteiro Prado é arquiteta e urbanista da Prefeitura Municipal de Vitória, é professora da Univix. Este artigo é baseado na sua dissertação de mestrado, defendida em 2002 no PPG-AU/FAUFBA, sob a orientação da prof. Eloísa Petti Pinheiro.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Ana Maria Mauad de Sousa. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. 1990. Tese de Doutorado. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1990.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- ECO, Umberto. *Función y signo: la semiótica de la arquitectura*. In: BROADBENT, Geoffrey; BUNT, Richard; JENCKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura. Un análisis semiótico*. México: Limusa, 1991.
- FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografía. Usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- JENCKS, Charles. *El signo arquitectónico*. In: BROADBENT, Geoffrey; BUNT, Richard; JENCKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura. Un análisis semiótico*. México: Limusa, 1991.
- KOSSOY, Boris. *A fotografia como fonte histórica: Introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado*. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo, 1980.
- _____. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.
- LAMAS, José M. Ressano. *Morfología urbana e desenho da cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, [199-].
- MOURA FILHA, Maria Berthilde. *O cenário da vida urbana: a definição de um projeto estético para as cidades brasileiras na virada do século XIX/XX*. 1997. Dissertação de Mestrado. Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano. Paris – Rio de Janeiro – Porto Alegre*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1999.
- PINHEIRO, Eloísa Petti. *Europa, Francia y Bahía. La difusión y adaptación de los modelos europeos*. 1998. Tese de Doutorado. Escola Técnica Superior de Arquitetura de Barcelona, Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, 1998.
- SONTAG, Susan. *Ensaíos sobre fotografía*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.
- TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *Cenários de modernidade no recife de princípios do século*. In: V SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO: *Cidades – temporalidades em confronto*, 1998, Campinas. Anais eletrônicos... Campinas: Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica, 1998.