

XII ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM  
PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL

21 a 25 de maio de 2007

Belém - Pará - Brasil

---

O DUPLO DA REALIDADE: O PAPEL DA FOTOGRAFIA URBANA NA CONSTRUÇÃO DA  
MODERNIDADE EM VITÓRIA (ES)

Michele Monteiro Prado (Prefeitura Municipal de Vitória/UNIVIX)

## **O Duplo da Realidade: o Papel da Fotografia Urbana na Construção da Modernidade em Vitória (ES)**

### **Resumo**

A partir do entendimento da cidade como palco para expressão do imaginário urbano, a pesquisa busca montar um panorama imagético das representações da modernidade estruturadas na paisagem de Vitória (ES), na primeira metade do século XX, representações essas então elaboradas com o fim de construir um cenário moderno para realização do cotidiano da nova sociedade burguesa, seus valores, práticas e comportamentos. Através da leitura de documental fotográfico tendo por tema o espaço da cidade – para o qual foi criado um método próprio de análise histórico-semiótica – e a partir da compreensão de que a imagem fotográfica é tanto síntese do desejo de modernização, como agente que cria e molda comportamentos; aborda-se os intercâmbios entre fotografia e arquitetura, compreendendo em que medida as primeiras reproduziram e influenciaram a conformação do ideal de modernidade em Vitória.

# **O Duplo da Realidade: o Papel da Fotografia Urbana na Construção da Modernidade em Vitória (ES)**

## **I. Cidade – Cenário da Representação**

O patrimônio arquitetônico e urbanístico de uma cidade é um dos principais instrumentos para o estudo de sua história urbana, uma vez que estimula o reconhecimento de fatos e referências do passado e sua contraposição com o presente, numa constante releitura das transformações sofridas – sejam elas de natureza física, econômica, cotidiana – as quais resultaram na conformação do espaço e contexto atuais. Essa noção foi anteriormente enunciada por Aldo Rossi, o qual parte do pressuposto que a cidade nasce de diversos momentos de formação, os quais tomam características particulares em função das “forças” que se aplicam a mesma. Assim, o autor aponta para a preeminência de forças político-sociais sobre a construção do urbano, impondo uma imagem ao espaço, seja essa a reivindicada pela população ou a desejada pelos grupos no poder (ROSSI, 1998, p. 1-12 e 209-213 passim).

Cada geração teria internalizada uma concepção de como a imagem de sua sociedade se apresenta ou deveria apresentar-se, tudo isso com base no capital cultural adquirido ao longo de sua trajetória (BALANDIER, 1997, p. 232). É a partir disso que as gerações tentam construir uma imagem de cidade – através da intervenção em seu meio físico – recorrendo à construção de cenários urbanos que representem a imagem que a sociedade se auto-projeta, ou seja, de seu imaginário coletivo.

O próprio significado do termo representar deixa evidente a relação imaginária – e nem por isso menos real – dos sujeitos com seu próprio mundo. Segundo os dicionários correntes, representar significa “ser ou tornar algo a imagem de; parecer; aparentar; simbolizar; retratar”. Ou ainda, “apresentar-se no lugar de; suprir a falta de algo ou alguém”. Estudar as várias representações ou transfigurações do real nas imagens da cidade nos revela não apenas as transformações no urbano, mas também das sensibilidades, dos desejos e das utopias do passado. Assim as imagens da cidade vão se constituindo ao longo do tempo, em diferentes espaços, respondendo ao imaginário de cada época.

Tal ideal de representação do imaginário urbano no espaço é uma das características mais presentes na formação das cidades brasileiras, sobretudo a partir das últimas décadas do século XIX, no qual se empreendeu todo um esforço econômico e político na reestruturação do urbano com o intuito de construir espaços representativos de progresso e modernidade que constituíssem um cenário “civilizado” e moderno para o cotidiano da nascente sociedade

burguesa urbana. No Brasil da virada do século, modernizar significava “europeizar” as cidades brasileiras, saneá-las e embelezá-las. A idéia do progresso tornou-se sinônimo de desenvolvimento econômico e cultural para o país, e tomou a linha de frente da ideologia da nascente República brasileira, dando razão a toda uma gama de reformas urbanísticas. Vitória, capital do Espírito Santo, também se insere dentro desse contexto de modernização nacional. Talvez não tenha passado por intervenções de mesmo porte e dimensões de outras capitais brasileiras, todavia, independente das proporções das ações realizadas, é preciso destacar a importância da busca em renovar a paisagem, proporcionando à sociedade uma vida cotidiana cercada por símbolos representativos do progresso e do novo poder burguês.

Estudar como a imagem da cidade de Vitória se desenhou à luz de seus imaginários, resgatando a lógica de sua manifestação e esboçando um perfil de sua história, constitui-se no tema central desta pesquisa. A meta primeira é traçar um panorama representativo desse processo, identificando como o discurso progressista marcou a passagem do século XIX p/ o XX, e como esse se traduziu simbolicamente no real, colocando em prática uma série de intervenções que buscaram transformar a imagem da cidade de Vitória – cidade que já traz no nome um símbolo. Nessa leitura de suas imagens, a fotografia de época traz grande potencialidade para o conhecimento e análise dos fatos e cenários do passado. Tal constatação se faz importante no caso de Vitória, cidade que passou por sucessivas transformações que comprometeram o tecido e a arquitetura produzidos nos períodos precedentes. Assim, como meta final, e a partir da compreensão de que a imagem fotográfica é tanto uma síntese do desejo geral de modernidade que se expressava na época como agente que cria opiniões e molda comportamentos; a pesquisa aborda os intercâmbios entre a fotografia e a arquitetura, visando compreender em que medida essas fotos reproduziram, organizaram e influenciaram a conformação do ideal de modernidade, através dos recursos e escolhas disponíveis aos fotógrafos. Destaca-se que, muito mais que produzir uma história ilustrada da cidade, esta pesquisa visa entender como as próprias fotografias interferiram na construção e compreensão desses cenários.

## **II. A Fotografia Urbana como Fonte Documental**

Espaço e história são inseparáveis, dado que os fatos sociais são materializados e ancorados sobre os fatos construídos. Esses constituem-se em traços presentes no espaço – ruas, edifícios, objetos, festas, manifestações – e se agrupam constituindo os suportes da história das cidades; verdadeiros signos que constroem a imagem de uma urbe, instrumentos de sua linguagem visual. Tais suportes, segundo Henry-Pierre Jeudy (1990, p. 50-51), são os objetos

(construídos ou documentais), as imagens e os relatos. O objeto é a prova material de uma existência e garante a origem dos relatos. Embora muitas vezes não mais esteja presente, podemos vislumbrar-lhe vestígios através de imagens do passado. Considerando o espaço como objeto, portanto as imagens iconográficas da trajetória de uma cidade – incluindo as fotografias – serviriam como elo de ligação entre os vários momentos de sua história. As fotografias não apenas revelam o que foi esquecido ou destruído, mas ganham autonomia ao evidenciar, nas palavras de Bordieu (apud LE GOFF, 1990, p. 461), a mutabilidade dos espaços e os fatores de unificação de uma sociedade, reconstruindo simbolicamente sua história documental, episódios e personagens. Não só preenchem lacunas do conhecimento quando os objetos originais já desapareceram, mas também exemplificam o saber existente proporcionado pela historiografia relativa à urbanização.

Mais até do que seu potencial historiográfico, ressalta-se que a fotografia foi o instrumento por excelência de representação e fixação para a posteridade de todo o processo de modernização pelo qual passaram as cidades após a Revolução Industrial. Foi ela que registrou o interesse das classes dominantes em construir uma certa imagem de civilidade a partir do uso de códigos de representação social no espaço urbano. Nada mais natural, pois a fotografia também foi fruto da mentalidade científica do século XIX, dotada de um caráter industrial de reprodução plenamente adequado ao caráter capitalista da sociedade, vindo tornar-se presença constante no cotidiano de quase todos os povos, através da imprensa, dos álbuns para coleção e dos cartões postais. Aliado aos principais fatores que impulsionaram o consumo de vistas fotográficas, há que se considerar que a identificação conformada entre o público e a nova visão de realidade trazida pela fotografia, contribuiu para um processo de educação do olhar e redefinição de valores estéticos sob a ótica fotográfica (LIMA, 1991, p. 71). Trazendo a questão para o âmbito brasileiro, Boris Kossoy (1993, p. 21) aponta que, assim como interessava à burguesia republicana no poder ordenar a nação, importava também propagar a imagem de uma nova mentalidade que se formava junto com o progresso. Então a fotografia se expandiu sobretudo com objetivos promocionais (institucionais, políticos, comerciais), tendo nas publicações oficiais, cartões postais e imprensa, seus principais canais. Ao retratar a modernização das cidades na transição para o século XX, as fotografias focaram ativamente as intervenções que construiriam a nova configuração urbana: as obras de remodelação e aformoseamento, os novos edifícios de estética historicista, a construção dos bulevares e dos jardins e praças, os novos costumes signos de uma nova civilidade.

Considerando tais aspectos, para desenvolvimento dos estudos foi desenvolvido um método próprio de análise histórico-semiótica das imagens fotográficas, voltado para o estudo do

espaço e da arquitetura da cidade. Em tal método são aplicados variáveis de signos aos objetos arquitetônicos e espaços urbanos, relacionando seus atributos morfológicos às suas formas de apropriação. Buscou-se não apenas explorar o potencial da fotografia enquanto documento historiográfico, mas também ressaltar a importância das imagens fotográficas como instrumentos de projeção de um determinado imaginário e imagem construída de cidade, e que se faz presente por trás da própria imagem retratada.

Importa chamar a atenção para uma exigência: na interpretação da fotografia enquanto documentação histórica: o que interessa são as comparações, enquanto reveladoras das ambigüidades e sentidos dos objetos retratados, permitindo articular as diferentes cenas da vida entre si e com outros textos, orais ou escritos, capazes de desdobrar as conotações da fotografia; chegando-se, assim, à compreensão do todo, a partir da justaposição de similitudes e diferenças.

Na constituição do método de análise das representações fotográficas, de fundamental importância foi a contribuição da tese de Ana Maria Mauad de Andrade (1990), na qual é elaborada uma técnica para leitura histórico-semiótica das imagens fotográficas em estudos voltados para antropologia e história social. Nesse procedimento, a historiadora parte de um eixo de análise que compreende a codificação da noção de espaço, palco onde se estruturam a maioria das linguagens não-verbais: figurativas, gestuais, comportamentais. A fotografia, ao registrá-lo, aborda-o através de dois planos, que são aqueles existentes num sistema semiótico: o **Plano da Expressão**, o qual compreende as opções técnicas na construção da imagem fotográfica: tamanho, formato, suporte, enquadramento, sentido e direção da foto, arranjo e equilíbrio, foco, iluminação, textura, etc; e o **Plano do Conteúdo**, que abrange as opções temáticas: agência, local retratado, atributos das pessoas, da paisagem, a medida do tempo, etc.

As categorias de investigação elaboradas pela autora são bastante interessantes na medida em que logram construir um método científico de leitura da mensagem fotográfica. Todavia, como seu objeto de pesquisa é o **homem**, a compreensão do espaço em que esse vive tem uma importância menor no âmbito do seu trabalho. Nesse sentido, o método elaborado pela historiadora serviu de orientação para a construção de uma outra metodologia de leitura histórico-semiótica que, inspirada em algumas de suas categorias de análise, compreendesse primordialmente o estudo dos signos arquitetônicos e espaciais, e a relação das pessoas com o espaço que vivenciam, portanto mais adequado para analisar o urbano. Nesta pesquisa optou-se por investigar mais detidamente os aspectos relacionados ao Plano do Conteúdo, uma vez ser este que permite a leitura dos signos da cidade. Todavia, ressaltando que os recursos que o

fotógrafo pode explorar no momento da tomada ou revelação da imagem influem consideravelmente na apreensão do espaço retratado, os itens referentes ao Plano da Expressão, tais como o tamanho, formato, nitidez, enquadramento, distribuição dos planos e tipo de foto, foram também interpretados. Em especial a nitidez<sup>1</sup> e o enquadramento<sup>2</sup> são os recursos que permitem ao fotógrafo controlar ou até manipular o conteúdo da mensagem fotográfica, evidenciando ou encobrendo dados. No estudo de Vitória, o **Plano do Conteúdo** foi lido a partir dos signos formais (arquitetônicos e do espaço) e usuários (os usos e vivências), respectivamente analisados através da leitura do **Espaço do Urbano** e do **Espaço da Vivência**. Na codificação das categorias examinadas no Espaço do Urbano foram identificados aqueles atributos formais arquitetônicos e espaciais que se tornaram signos da representação na cidade. Nesse campo, José Ressano Lamas (2000, 79-110) aponta para alguns elementos morfológicos constantes de onde, através de sua estruturação e organização, proviria a comunicação estética da arquitetura. Já em relação ao Espaço da Vivência, buscou-se observar as formas de apropriação do ambiente, eventos, manifestações em locais públicos, os indivíduos e grupos sociais que ocupavam os espaços e suas hierarquias; usos, atitudes. Por fim, como estratégia operativa de investigação, limitou-se a pesquisa à análise de acervos de fotografias produzidas e/ou difundidas por três tipos de agências, no intuito de captar diferentes olhares sobre o processo de modernização da cidade. Cada agência, ao pretender registrar e divulgar um tipo de informação que mais lhe interessava, acabou apresentando perspectivas particulares sobre o urbano que, ao serem cruzadas, complementam os dados sobre a formação de cada espaço.

As agências objeto de pesquisa foram:

**Órgãos Oficiais:** os acervos organizados pelas agências oficiais – Estado e Município – sem dúvida se configuram nos mais completos registros do processo de modernização da cidade, abrangendo o olhar do poder público sobre tais transformações, o qual desejava não apenas registrar para a posteridade a ação dos administradores, mas também divulgá-las à sociedade. O ato fotográfico, nesse caso, buscou sempre exaltar e promover a ação pública, conferindo substancialmente a cada gestão política uma imagem de empreendedorismo materializada na transformação do espaço, tendo sido pesquisadas mais de 3.500 fotografias.

**Imprensa:** compreende as imagens publicadas na Revista Vida Capichaba, o mais prestigiado e contínuo periódico da primeira metade do século XX. A intenção de analisar seu acervo deriva do fato de que esse veículo de comunicação registrou, ainda que de forma filtrada visto ser uma revista de situação; como a sociedade percebia no seu cotidiano o espaço em que vivia, e como recebia ou exigia as remodelações urbanas. Ao ser largamente consumida, as

mensagens fotográficas e escritas nas suas páginas acabavam servindo de referencial e moldando a percepção que a própria população tinha do contexto em que vivia. A revista foi fundada em 1923, e sua periodicidade variou ao longo dos tempos. Inicialmente não possuía fotógrafos em sua equipe, por isso muitas das imagens nela publicadas foram produzidas por fotógrafos amadores, ou mesmo estúdios profissionais, ou ainda constavam de cartões postais. Somente em 1931 a revista passou a desfrutar de fotógrafos em seu quadro, os quais se encarregaram principalmente de flagrar eventos sociais, políticos e instantâneos do cotidiano de Vitória.

**Particular:** a investigação desse tipo de acervo teve por desejo compreender o olhar do homem comum, habitante de Vitória, sobre o espaço em que vivia, registrando fatos da vida cotidiana da cidade, sejam eles capturados profissional ou amadoristicamente, ou colecionados através dos cartões postais. O objetivo foi avaliar se seu olhar, ao capturar e colecionar as cenas da cidade, era despido de interesses ou seletivo, seguindo determinadas tendências ou valorizando espaços e hábitos específicos. Destaca-se o acervo de Mário Aristides Freire, hoje pertencente à Biblioteca Central da UFES, que perfaz um número superior a 450 imagens. Foram ainda investigados mais 5 acervos particulares menores, dois deles com imagens publicadas em álbuns e três disponibilizados na página da Internet [www.baiadevitoria.ufes.br](http://www.baiadevitoria.ufes.br). Outros dois importantes acervos foram avaliados: o do Instituto Jones dos Santos Neves, no qual predominam imagens das décadas de 1920 e 1930, abrigando um número razoável de fotografias produzidas pelo estúdio Photo Paes, além de várias outras doadas por particulares. O outro acervo pertence ao IPHAN, que guarda imagens de todo o período em estudo, inclusive algumas do século XIX.

### **III. A Construção da Modernidade nas Fotografias de Vitória**

A passagem do século XIX para o XX marcou um momento de grandes transformações técnicas e sociais que romperam as tradicionais relações de produção e de moradia na cidade, determinadas pelo progresso científico e pela mecanização dos sistemas de produção decorrentes da Industrialização, tentando adaptá-las física e socialmente a fim de possibilitar as novas formas de produção e de relação político-comercial internacional, bem como oferecer condições de habitabilidade adequadas ao conseqüente crescimento populacional. Justificando a necessidade de responder à modernidade político-cultural e científica com a modernização da estrutura das cidades, técnicos e higienistas lançaram propostas orientadas por termos físicos e normativos, buscando, através de modelos sociais e urbanísticos, remediar os problemas da cidade industrial, através do disciplinamento do urbano e da



população como um instrumento necessário para o estabelecimento de um novo padrão burguês de convivência nas cidades.

Deve-se compreender que naquele momento o próprio conceito de modernidade era entendido como um caminho gradativo em direção ao melhoramento das condições econômicas, tecnológicas e culturais dos povos. Daí a conotação extremamente simbólica de termos então fartamente utilizados, tais como “melhoria”, “desenvolvimento”, “evolução” da humanidade; bem como a acirrada oposição a tudo aquilo que estivesse ligado a práticas tradicionais, e que se contrapusesse conceitualmente ao significado de “ser moderno”. Assim como a retórica, também a ação sobre o espaço urbano recebeu uma qualificação simbólica: a renovação da arquitetura e a implementação da infra-estrutura foram valorizados como signos de progresso e avanço.

Tal campo de discussão se delineou inicialmente na Europa, mas também repercutiu no Brasil, apesar de sua industrialização mais tardia. A inserção do país no meio de produção capitalista internacional propiciou sua abertura aos novos padrões que orientavam a concepção das cidades européias, trazendo novos valores urbanos que tinham por base um ideal de progresso e civilização possível de ser alcançado por meio da razão e do saber científico. E as cidades brasileiras fugiam aos padrões de ordem e disciplina estabelecidos por estas técnica e ciência. Por isso o discurso de políticos, médicos, engenheiros, sanitaristas e posteriormente arquitetos passou a pregar a intervenção no espaço urbano a fim de romper com o modelo colonial e seus padrões rurais, patriarcais e religiosos. Esses atores, com o apoio quase irrestrito dos meios de comunicação e das elites, tomaram a frente do discurso moderno e influenciaram, através de suas leis, códigos e projetos, o imaginário da população e, conseqüentemente, a imagem das cidades, a fim de serem vistas como modernizadas, civilizadas, belas e saudáveis.

No caso de Vitória, capital do Espírito Santo, a irregularidade do traçado e parcelamento; o baixo padrão construtivo das edificações; a insalubridade; a precariedade e até mesmo a ausência de serviços de abastecimento de água, luz e esgoto; a deficiência das vias de circulação; tudo era apontado por tais atores como fatores que denegriam a boa imagem da cidade, além de prejudicarem o desenvolvimento das economias. A solução para os problemas no meio urbano capixaba surgiu, portanto, através da idéia de torná-lo salubre, combatendo epidemias e infecções; de melhorar os sistemas de circulação e dar suporte às atividades econômicas; de melhorar a questão habitacional; e de valorizar a imagem da cidade, destruindo a arquitetura tradicional e introduzindo novos modelos estéticos. Ou seja, por meio

da dotação da cidade de monumentalidade através de obras ditas de “embelezamento”, construindo uma **nova identidade** moderna e civilizada frente aos contextos mundial e local. Diante desse fenômeno, as imagens fotográficas tiveram grande papel na autoprojeção dessa nova identidade, seja na escolha dos temas retratados, seja na valorização de determinadas perspectivas e formas de olhar o urbano; seja retratando e assim validando certos hábitos e práticas sociais burgueses em detrimentos de outros. Na busca de reconstituir essas imagens, e como recorte espacial, limitou-se a área de estudos ao núcleo original de colonização, seja por sua densidade histórica, seja por condensar os principais marcos referenciais de uma urbe. Como recorte temporal, circunscreveu-se a pesquisa dentro dos anos de 1890 a 1950, que marcam, respectivamente, o início e o término de um primeiro modelo de ações de modernização sobre o centro de Vitória, cuja tônica era ligada a uma espécie de “urbanística belle époque”: marcada pela ação centralizadora do Estado; influenciada principalmente pela experiência haussmanniana em Paris e de Pereira Passos no Rio de Janeiro.

Ao longo das décadas, o núcleo central de Vitória foi redimensionado e hierarquizado entre áreas de lazer, trabalho, habitação, poder e *status*, criando-se para isso novas formas simbólicas de representação espacial dessas funções-signos. Ou seja, a antiga cidade colonial sofreu, de certa forma, um zoneamento que dividiu seu meio em **cenários da representação** com o duplo fim: tornar física a imagem do progresso burguês da cidade e conformar as mentes de seus habitantes segundo um ideal de modernidade que se desejava construir para Vitória.

Através das fotografias urbanas produzidas na cidade visualiza-se claramente como as reformas cravaram grandes mudanças na imagem com que se apresentava a paisagem de Vitória – coisa que 350 anos de urbanização não havia ocasionado. Tais reformas, algumas delas carregadas de um discurso radicalista, ao pretender erradicar os traços memoriais da cidade e sociedade – não apenas espaços e edifícios, mas até mesmo hábitos tradicionais, formas de vida e grupos sociais – foram justificadas no discurso político e técnico como necessárias para adentrar no novo contexto internacional. Mesmo que tais transformações, na prática, não tenham tido o alcance que o discurso pretendia, o fato é que impuseram uma nova geografia do **ser moderno** à capital do Espírito Santo, elegendo espaços específicos para a modernização e para o desfrute da burguesia, promovendo a identificação da sociedade capixaba com o mundo contemporâneo.

E assim foi criado o cenário da representação do novo regime republicano, através da remodelação da Praça João Clímaco e seu entorno. Essa corresponde ao núcleo jesuítico e integra o miolo original de fundação da cidade, quando o povoamento ainda se cingia no alto

da colina ocupada pela Cidade Alta. Historicamente sede do poder, primeiro religioso e depois temporal, sua morfologia guardava as características da urbanização portuguesa, presentes no traçado e parcelamento irregular, nas fachadas coloniais e nos templos. Um espaço cuja imagética, baseada nas palavras de assertiva fortemente positivista “liberdade, ordem e progresso”, construiu sua aura de modernidade sobre a instituição dos ícones arquitetônicos republicanos – palácios dos poderes executivo, legislativo e judiciário – explorados visualmente através da constituição de praças, jardins e outros recursos cenográficos; e acompanhados de intervenções de maquiamento do espaço e das edificações circundantes que, se de um lado limitaram-se timidamente à superfície da estrutura urbana; por outro abriram caminho para a criação de todo um repertório urbanístico experimentado noutros espaços da cidade.

Na medida em que o novo modo de vida pressupunha a divisão funcional dos espaços, atribuindo-lhes novos significados e qualidades físicas distintas, surgia o conceito de que o velho centro, concentrador de funções comerciais, de troca, de gestão, não mais servia para o morar ou o descansar. Para essas realizações projetou-se o bairro Parque Moscoso, ocupado originalmente por uma grande área alagada de mangue e canal marítimo, num dos limites da aglomeração. Seu aterro foi fruto de uma das maiores ações de saneamento da urbe e também da construção, de fato, do primeiro bairro destinado exclusivamente à burguesia capixaba, num claro processo de segregação e hierarquização espacial. Destacam-se o traçado regular de amplas e arejadas vias, bem ao gosto do urbanismo sanitarista; o surgimento de novas tipologias habitacionais e estilos arquitetônicos e, principalmente, o novo passeio público, destinado não apenas a melhorar as condições de higiene do local, mas a inaugurar uma nova sensibilidade urbana, através da apreciação da natureza. Cenário do bem-viver num espaço cujos ícones da modernidade se assentaram na nova tipologia arquitetônica e urbanística, e na beleza da natureza ordenada do jardim público, onde o habitar ganhou *status* e representação no teatro social.

Um *status* que era conferido ou medido também pela interação social e pela exposição, em vitrine pública, da prática de formas de lazer ou atitudes que carregavam o símbolo da modernidade. Daí a ereção da praça Costa Pereira e a remodelação de seu entorno. O antigo e simplório bairro de pescadores e operários na parte baixa da cidade, constantemente alagado pelas marés, sofreu uma série de intervenções até converter-se no cenário por excelência para a sociabilidade urbana, para o encontro, para o *glamour*, para o “ver e ser visto”, para a exibição dos novos valores burgueses; ou seja, para a realização do *modus vivendi* moderno. Os canteiros da praça e seus passeios tornaram-se um centro coberto por ícones dos prazeres

mundanos ligados ao lazer e à cultura, como os teatros, cinemas, clubes, bares, cafés e restaurantes; que ocupavam prédios de estética rebuscada e finamente ornamentados, e que figuravam como monumentos da moderna vida urbana que despontava.

Da mesma forma nasceu o grande bulevar Jerônimo Monteiro-Capichaba, mais um cenário destinado à exposição da própria figura e à sociabilidade, através da prática mais simbólica da modernidade, a *flânerie* – ou o *footing*, como preferiam denominar os capixabas. Intervenção claramente influenciada no urbanismo francês e na avenida Central do Rio de Janeiro – constituiu-se num bulevar aberto da década de 1920 em duas etapas: a partir do alargamento da principal rua de comércio da cidade e sobre uma área antes coberta por mangues e tortuosas ruelas e becos. Sem dúvida alguma, a abertura dessa grande avenida foi a obra mais representativa desse período de transformações. Rompendo as pequenas proporções da morfologia da cidade, abriu-se numa perspectiva ainda desconhecida pelos moradores locais. A grande via foi equipada com serviços de infra-estrutura até então precários ou mesmo inexistentes em alguns pontos da capital, como água encanada, rede de esgoto, energia e bondes elétricos; e ainda recebeu alguns dos mais imponentes e ricos edifícios da cidade, que fizeram da avenida palco de intensa apropriação coletiva e feérico movimento – enfim, objetos e usos que por si só constituíam-se em signos da modernidade. A imagética moderna desse espaço se expressou também em outros ícones: na exaltação do espaço como centro do poder econômico, tão poderoso quanto o poder político instituído, representados pelas casas comerciais que fizeram da artéria a mais perfeita vitrine urbanística dos novos conceitos estéticos arquitetônicos da época em Vitória. O próprio desenvolvimento da cidade era representado no movimento de deslocamento através da avenida e na renovação de suas fachadas.

O progresso econômico se mesclava com a idéia de desenvolvimento cultural dos povos, e se fez representar na exaltação de valores morais, na espacialização de comportamentos e glorificação de ícones que retratassem a retidão do habitante de Vitória e sua observância de formalidades e conveniências sociais, e conseqüentemente, seu grau de proximidade com a “civilização moderna” – e que teve na construção da Catedral Metropolitana e no arrasamento de parcela antiga da cidade, acompanhados da exclusão da população marginalizada, seu maior símbolo. Essa região, situada na Cidade Alta, também nasceu juntamente com a fundação da cidade, e sempre esteve associada ao plano espiritual, pois tinha como principal monumento a secular igreja Matriz, arrasada e substituída pela nova Catedral. Caracterizada originalmente pelo traçado, parcelamento e tipologia de ocupação coloniais, a área sofreu uma intervenção arrasadora que pôs fim a um grande número de casas e sobrados antigos, e que

alterou completamente o tecido urbano e a aparência do edifício religioso, reconstruído de acordo com uma estética neogótica, considerada mais adequada para representar os valores da nascente burguesia que freqüentava o local para seus atos de fé.

Esses cinco espaços se destacam no contexto da cidade por terem sido concentradores do esforço de modernização física da capital. Verdadeira sinfonia de formas e práticas simbólicas exaustivamente captadas pelas lentes dos fotógrafos, fossem eles amadores, profissionais, artistas ou contratados pelo governo e imprensa; a criação de tais cenários da representação leva à conclusão, enfim, de que o espaço público se tornou o local por excelência para a materialização do imaginário moderno e exibição do comportamento burguês. A escolha de algumas áreas – como aquelas aqui apresentadas – para cenário do novo *modus vivendi* indica que outras foram descartadas, deixa implícito que na modernização da estrutura urbana de Vitória esteve presente a exclusão, seja pela privação, por parte das camadas menos favorecidas, do direito de morar nas áreas valorizadas, já que essas não tinham condições de arcar com as exigências dos novos códigos de obras; seja pela própria expulsão dessas camadas de seus locais de moradia, a fim de que esses pudessem ser remodelados para receber as elites. No discurso dicotômico da modernização urbana, onde a riqueza, representada pelo culto à boa aparência e ao luxo, era associada ao poder, a população pobre e trabalhadora não teve visibilidade nas fotografias da cidade, talvez por não ser polida pelos novos costumes e comportamentos – ou também porque o trabalho o braçal fazia recordar o recente passado escravagista, o qual se queria manter distante da urbe que se modernizava. Daí a cidade remodelada ter sido, também, o documento da repulsa das camadas mais pobres. A cidade antiquada, desordenada, mal acabada e mal iluminada, freqüentada pela população de poucos recursos, era a imagem de uma outra realidade que se preferia manter esquecida pelas câmeras.

Os paradigmas de urbanização europeus foram ressemantizados, recebendo contribuições locais, e aí se encontra a riqueza de todo o processo ocorrido em Vitória. Os modelos ganharam novos sentidos e significados, sendo selecionados e traduzidos em alguns de seus elementos mais marcantes. Ou ainda, conquistaram formas equivalentes, mais simplificadas ou acrescidas de outras referências; receberam novas versões, às vezes reduzidas em escala. É verdade que essas traduções afastaram um pouco o modelo de modernização capixaba dos originais perseguidos, mas nem por isso diminuiu-se sua significação na busca em lograr a modernidade de Vitória. Não inquietava tanto que houvesse uma certa distância entre as fontes de inspiração, conhecidas pelas fotografias de Paris e Londres e o resultado final das intervenções realizadas na capital espírito-santense. Ou que a semelhança com os grandes

centros urbanos mundiais se encontrasse apenas num bulevar de diminutas proporções, no ecletismo acanhado das fachadas dos prédios remodelados, nos canteiros de praças exíguas, na cópia provinciana de hábitos tirados das revistas e películas de cinema. Dadas as dificuldades econômicas e a ausência de técnicos capacitados para intervenções de maior monta, Vitória se viu obrigada a construir-se mais de fantasias sobre a modernidade do que de concretudes. O que em nada diminuía o poder do ideal de progresso moldado nas mentes urbanas. Pelo contrário, o progresso imaginado era reconhecido como autêntico porque acreditava-se que estava 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 “parecer” ganhou a dimensão do “ser”, e no teatro das representações, a imaginação alçou vôo livre: um simples detalhe, um simples ornato, adquiria aos olhos uma dimensão mágica superior à real, especialmente quando valorizados pelo olhar seletivo do fotógrafo. O próprio ato de fotografar um determinado objeto, ou as etapas de remodelação de um espaço, legitimava-os com um caráter especial dentro do contexto urbano da cidade, e os aproximava, comparativamente, das imagens postais das grandes capitais do Brasil – e mesmo da Europa.

É nesse sentido que se destaca, à exemplo do que ocorreu em boa parte do país, o caráter imagético das transformações ocorridas em Vitória, compondo metaforicamente uma paisagem que correspondesse à identidade moderna desejada. No embate entre a cidade real e a fantasiada, observa-se as fotografias urbanas de Vitória tiveram um papel ativo na construção das representações da modernidade, engendrando significados às formas espaciais, elaborando novos olhares e revelando novas formas de agir no urbano. Mais do que simplesmente documentar as transformações de Vitória, o objetivo – ainda que às vezes inconsciente – por detrás das fotografias dos espaços embelezados ou em pleno processo de remodelação, foi derrubar o mito de cidade suja e atrasada que acompanhava Vitória e testemunhar – ou construir um novo mito – que essa se tornara um espetáculo glamouroso, lugar progressista e tão aprazível para a morada de pessoas de prestígio quanto os mais 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 esse ou aquele atributo das imagens, através da seleção de temas e ângulos, do enquadramento e posicionamento dos objetos e do tratamento das fotografias. Assim, dependendo do espaço a ser retratado ou da mensagem que se queria transmitir, os fotógrafos recorreram a formas de composição

diferenciadas, onde foram valorizados aqueles atributos que melhor qualificassem sua imagética particular. O que mostra que os fotógrafos renovavam suas técnicas e formas de expressão conforme o contexto em que se retratava o objeto, explorando um determinado aspecto da realidade flagrada pelas lentes.

No mesmo sentido, o registro dessa realidade foi seletivo, uma vez que as lentes voltaram-se para lugares específicos, ligados ao lazer, à moradia da elite, ao poder político, do comércio e da Igreja. Esses espaços foram retratados como palco para o desfile dos personagens, cenário donde podiam exibir-se e observar os demais. Mas foi quase sempre teatro apenas daqueles em posição mais elevada nas camadas da sociedade, o que transporta para o papel o fenômeno da exclusão espacial. É por isso que, no caso dos jardins, a ênfase das fotografias recaiu sobre o desenho paisagístico e os elementos decorativos como os espelhos d'água, chafarizes, esculturas, numa composição que repetia a atmosfera pinturesca da paisagem. Evitou-se representar a figura humana em prol da criação de uma atmosfera quase de devaneio, onde a vegetação artisticamente controlada transmitia a mensagem de harmonia, estabilidade e apazibilidade, tão caros aos modernos conceitos burgueses de bem-viver.

Os fotógrafos traçaram o caminho oposto quanto o tema foi o registro da moradia da burguesia, no bairro Parque Moscoso. Do foco restrito dos jardins, as lentes passaram a se afastar de seu objeto, em tomadas mais abrangentes, cujo objetivo foi ressaltar a uniformidade dos lotes e regularidade do traçado das ruas. Recurso semelhante levado às últimas conseqüências no registro da Catedral, onde as panorâmicas abrangentes, tomadas do alto, ressaltavam a oposição do monumento religioso e do novo traçado de seu entorno ao restante da cidade, associando as imagens da destruição do tecido colonial às noções de progresso cultural.

Nesse ir-e-vir da câmera, as lentes novamente se aproximam de seus objetos quando tratou-se da representação dos monumentos edificados da burguesia, principalmente os palacetes republicanos ou os novos programas arquitetônicos, como teatros, bancos, hotéis. As tomadas pontuais por vezes chegaram a isolar o motivo principal da fotografia de seu contexto espacial, recurso que tanto teve a função de dignificá-lo, na medida em que ocultava um conjunto vizinho talvez pouco à altura do monumento burguês; ou ainda objetivou abolir elementos que permitissem referenciar suas proporções, e assim denunciasses uma certa timidez dos ícones arquiteturais capixabas se comparados aos modelos de outros centros urbanos.

Já na representação de espaços mais complexificados, onde se concentravam a variedade de funções, como o centro econômico do grande bulevar capixaba – Av. Jerônimo

Monteiro/Capichaba; ou ainda a praça palco da sociabilidade – Costa Pereira; a composição fotográfica teve a clara intenção de destacar essa complexidade, através de imagens que exploravam seja a heterogeneidade de motivos, seja a gama de elementos em movimento – inclusive humano, uma novidade nos modelos de representação – através da articulação de várias direções e planos fotográficos; seja tomadas elevadas onde se privilegiavam as perspectivas central ou lateral, enfatizadas pela repetição de elementos dispostos ao longo dos trajetos, como postes, luminárias e justaposição das edificações. Uma organização da imagem que resultou mais dinâmica, criando linhas diagonais perspécticas que simbolizavam o caminhar da cidade rumo a um futuro grandioso.

Independente do local retratado, é possível compor um quadro de representações comuns adotado no registro das transformações da paisagem de Vitória, onde se observa um padrão fotográfico o qual gozou da faculdade de homogeneizar o olhar sobre a cidade, segundo uma ótica que perseguia o ideal de cidade moderna. Em primeiro lugar, o recurso às opções técnicas denota a preocupação em registrar fielmente as características formais e volumétricas das edificações e espaços, no intuito de reforçar a veracidade da representação fotográfica. Uma maior liberdade compositiva foi percebida especialmente nas imagens já dos anos 1940, exclusivamente nas obras públicas, quando flagrou-se não apenas o todo, mas também o detalhe.

Salvo nas fotografias que registraram o aspecto primitivo da cidade, antes que essa sofresse as intervenções remodeladoras, as imagens centraram-se na valorização dos atributos relacionados ao luxo e à ostentação de posses, e que denotariam uma condição social e cultural moderna: a arquitetura renovada, embelezada, os jardins, os carros e bondes, os hábitos e modismos contemporâneos, principalmente aqueles ligados ao lazer. Se esqueceram portanto da moradia e do trabalho do pobre, bem como de suas práticas tradicionais. Ainda que se privilegie o registro da apropriação burguesa do espaço da cidade, valoriza-se o plano coletivo, no intuito de transmitir a mensagem de que a sociedade capixaba estava coesa e unida em torno do bem comum, que era a própria cidade. Essa imagem de harmonia teve o sentido de denotar a estabilidade e controle do poder político e da elites sobre a população e o ambiente urbano.

Cartões postais, fotografias artísticas, amadorísticas, de imprensa ou oficiais, todas elas lograram construir um novo olhar e uma nova sensibilidade urbana, fazendo circular os signos eleitos para representar o moderno. Mas é preciso destacar a diversidade de tratamento e mesmo de composição fotográfica existente entre as agências produtoras, ainda que todas elas



tenham atuado didaticamente na elucidação do processo de transformação da cidade e dos hábitos de seus habitantes. O grau de difusão e alcance social dessas imagens dependem muito do tipo de agência responsável por sua produção, pois essa acaba direcionando para um consumidor em especial, e traz sob sua superfície uma mensagem em particular, além do registro puro e simples da modernização da urbe.

As imagens produzidas pelo poder público prestaram-se abertamente para fortalecer o projeto republicano, na medida em que sua função principal foi valorizar, junto à opinião pública, o caráter empreendedor do novo regime. Por isso detiveram-se sobretudo na documentação das intervenções urbanísticas com a intenção de divulgar as ações administrativas, ligando as obras e demolições à expectativa de progresso e desenvolvimento socioeconômico. Nesse sentido, são imagens técnicas que apresentam a cidade em ebulição, em meio ao processo de reconstrução de sua paisagem, registrando inclusive seu aspecto primitivo, a fim de ser contrastado com o resultado final das operações sobre o urbano. Sua função foi não apenas comprovar no presente o esforço do governo em transformar a cidade, mas também legar para o futuro a memória de seus gestores. Por outro lado, na medida em que revelavam novas técnicas construtivas, as fotografias oficiais detiveram o poder de representar a proximidade capixaba com a cultura arquitetônica contemporânea. Ao perseguir esses detalhes, em dado momento as fotografias acabam se libertando de cânones como a necessidade de abarcar a obra inteira, o que concedeu maior liberdade ao artista-fotógrafo.

Além das obras em andamento, esse tipo de fotografia atuou também no registro da configuração espacial e arquitetônica prestes a desaparecer. Apesar das cenas de destruição romperem com a imagem tradicional, essas não se imbuíram de sentidos conflitantes, uma vez que foram associadas positivamente ao progresso – pelo menos aos olhos dos capixabas. Para esses, melhor retrato não haveria do momento de ruptura e de profundas mudanças na configuração e organização da Vitória moderna. Mas para olhares desavisados, figuraria talvez o chocante embate entre os valores tradicionais memoráveis e a imposição de novos sentidos artificiais, importados de referências externas e impostos à força sobre a sociedade local.

Nesse sentido as fotografias oficiais assumiram uma perspectiva comparativa, retratando o antes, as etapas da obra, e o depois, de forma extremamente elucidativa. Essas introduziram uma dimensão temporal que evidenciou, como nenhuma outra agência produtora, o processo de transformação e os atributos dos espaços transformados. Lançaram aos olhos do observador como esses locais, graças à ação pública, se tornaram aptos para servir de ícone das mudanças que chegavam à Vitória. Na retratação das várias fases das obras, utilizou-se

impreterivelmente os mesmos recursos formais (pontos de vista, formas de enquadramento, condições de luz), o que induzia o leitor das imagens a justapô-las em busca das diferenças, dos elementos que lhe permitiriam perceber a passagem do tempo. E é justamente da constatação dessas diferenças, que imprimia dinamismo à fotografia, que se tirava o sentido das imagens oficiais.

Já no caso das fotografias produzidas pela esfera particular, como as fotos de autor e cartões postais, predominam quase completamente o registro de edifícios e espaços recém construídos ou recém remodelados, e lógico, a nova área residencial, retrato de uma nova forma de morar. Se as fotos oficiais detiveram a função comparativa entre passado e presente, as fotos de autor e postais, seja de qual época, privilegiaram aspectos que denotavam a contemporaneidade, fazendo esquecer os traços do passado. Ou seja, 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, que se oferecia à apreciação através de novos marcos de referência. Fato que poderia gerar equívocos a um leitor desconhecedor da realidade do processo de modernização que ocorria em Vitória.

Havia nessas fotografias a pretensão de promover a identidade da população com a nova ordem urbana aspirada, fazê-la unir-se em torno da vivência e consumo do mesmo universo de signos, acostamá-la com a consciência da modernidade, e levá-la a acreditar que a modernização era um fato concreto. E mais, cabia promover a aproximação, pelo menos no papel, com as imagens retratadas das metrópoles que inspiravam as almas e o imaginário urbano capixabas. Essa foi a causa que levou a privilegiar-se quase exclusivamente os espaços já remodelados, ou os objetos e atitudes considerados monumentos do ser moderno. Entre tais imagens destacam-se os postais, que transformam a fotografia em produto de massa, ampliando ainda mais sua missão “civilizadora”. Ao se incorporarem ao dia a dia, pelo menos da classe média, ou mesmo da classe popular não tão miserável, os postais educaram o olhar para novos padrões de visualidade, onde apenas os ícones da modernidade eram valorizados. A posse do postal tinha o significado de domínio simbólico do espaço vivido, o que fazia das conquistas da cidade, conquistas particulares de seus habitantes, funcionando também como objeto de coesão social em torno dos ícones selecionados para servir de marco da cidade e representá-la em seu progresso.

A introdução das fotografias na imprensa foi um momento de grande importância. Ao serem publicadas na revista Vida Capichaba tanto as imagens patrocinadas pelo poder público como de iniciativa particular, essas tiveram ampliado seu poder de circulação, atingindo todas as classes, inclusive as massas, seja através daqueles que a compravam, emprestavam, liam-na

nos salões, nos barbeiros, nos escritórios, ou até mesmo a resgatavam do lixo. Com isso, as fotografias da cidade passaram a ser consumidas não apenas pela classe dominante e impuseram 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 o que estivesse escrito ou contido nas páginas de jornais e revistas – inclusive as fotografias – era encarado para a sociedade da época como a apresentação aos olhos da realidade incontestável dos fatos. Daí seu enorme poder de convencimento: publicar a imagem de um espaço embelezado e escrever na legenda “Vitória civiliza-se”, tinha a força de moldar opiniões quando à modernização da cidade. Para o homem comum, a fotografia não poderia mentir, dado que é a reprodução da realidade. Com isso, dificilmente se daria conta de que um legenda determinada tinha a possibilidade de valorizar ou até mesmo alterar o significado da cena retratada. Ou seja, ao mesmo tempo em que a fotografia dava um rosto às palavras abstratas, estas mesmas palavras direcionavam a leitura da imagem, segundo os interesses daqueles que dominavam o meio de comunicação: a burguesia financiadora e apoiadora do regime republicano.

Estava assim formado o “duplo da realidade”, que por negar muitas vezes a dura verdade da vida concreta, construía um mundo que existia apenas no papel, mas que permitia, com isso, a satisfação dos sonhos da burguesia capixaba em assemelhar-se às civilizações mais modernas, da mesma forma como sua cidade se assemelhava fotogenicamente às mais ricas metrópoles.

Os resultados da pesquisa revelam claramente que fotografias urbanas foram um instrumental do qual Vitória se apropriou para adentrar na experiência da modernidade, na sua construção física e simbólica. O que vai ao encontro da constatação de Susan Sontag (1986, p. 135-136) de que a consciência moderna prefere “a representação à realidade”, a “aparência ao ser”, sendo essa “simulação” do real característica da contemporaneidade.

Como conclusões da pesquisa, resulta que a análise semiótica do arranjo formal e do conteúdo de uma fotografia, quando orientada historicamente, permite deduzir os padrões visuais de representação de uma dada época. Mais ainda, a metodologia de leitura contrastiva e comparativa, com base na percepção das formas e seus significados, possibilitou inferir que existe sim uma linguagem fotográfica estabelecida em cada momento temporal, que se expressa na seleção de motivos, enquadramentos e outros recursos visuais, com o fim de compartilhar aos grupos uma determinada visão da cidade. No caso específico da temática abordada nesta pesquisa, que é a modernização urbana da cidade de Vitória, na medida em que as fotografias se utilizaram de um processo de seleção e montagem daquilo retratado, onde a cena flagrada foi revelada igualmente por sua “semelhança” ou “diferença” com os

padrões definidos de modernidade, essas estabelecem uma gramática do olhar, instituindo, como diz Sontag (1986, p.13) uma “ética da visão”. Talvez a maior contribuição da pesquisa tenha sido justamente a metodologia de sistematização através da seriação e análise semiótica das imagens, entendendo-as não como descrição, é sim como narração, na medida em que se permite ser utilizada para outros fins e estudos científicos.

Pedras, tijolos, picaretas, canteiros, jardins, ruas, calçadas, ornatos, mansões e palacetes. Imagens da cidade em plena transformação. Imagens de pessoas, carros e bondes circulando frente a um cenário iluminado de vitrines, parques e monumentos. Personagens que caminham, indo e vindo, atarefados ou ociosos, rumo ao trabalho ou ao lazer, ou simplesmente para “se tornarem visíveis” – e assim existirem na cidade.

Da cidade imersa na paisagem verdejante e quase selvagem das fotografias mais antigas, até o emaranhado de concreto dominando a natureza dos anos de 1940-1950, sessenta anos de imagens foram vislumbrados em Vitória. Fotografias que trazem, a partir de um determinado olhar, os valores e idéias que atuaram na composição da sua forma urbana ao longo de décadas de busca de sua própria identidade moderna.

As fotografias urbanas de Vitória veicularam imagens-mensagens nas quais são identificados padrões propostos e aceitos socialmente como progressistas e culturalmente avançados, homogeneizando as representações da cidade sob um certo olhar. Mais que isso, num momento em que a própria modernidade transformava a percepção que o homem tinha de si e da cidade em que habitava, fizeram que o seu observador fundisse a sua própria percepção com a da cidade, assemelhando-os. No momento em que a cidade era apresentada através de suas vistas como moderna, o morador de Vitória acreditava ser ele mesmo um sujeito moderno. Enfim, foi no registro das formas arquitetônicas, dos materiais construtivos e dos hábitos e costumes, oferecidos aos olhos de todos como um panorama civilizado, que se forjou o novo *modus vivendi* capixaba.

## **Referências**

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 (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1990.

BALANDIER, Georges. O contorno. Poder e modernidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

JEUDY, Henry-Pierre. Memórias do social. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

KOSSOY, Boris. “Estética, memória e ideologia fotográficas. Decifrando a realidade interior das imagens do passado”. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1/2, p. 13-24, jan./dez. 1993.

LAMAS, José M. Ressano. *Morfologia urbana e desenho da cidade*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, [199-].

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas : Unicamp, 1990.

LIMA, Solange Ferraz de. “O circuito social da fotografia: estudo de caso II”. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia. Usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991, p. 59-82 (Coleção Texto e Arte, v. 3).

ROSSI, Aldo. *Arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998 (Coleção a).

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986 (Coleção Arte e Sociedade, n. 5).

---

<sup>1</sup> Ana Maria M. de Andrade expõe em sua tese os seguintes aspectos nocionais de significado relacionados com a nitidez da imagem onde, quanto maior, mais a fotografia assume um caminho realista, buscando atestar a veracidade da representação: **Foco**: tudo no foco indica uma preocupação com a clareza das informações e com a inclusão de um maior número de elementos; apenas o plano central no foco pode indicar a hierarquia de um motivo determinado; tudo fora de foco ou foco desigual, pode estar associado à inabilidade do fotógrafo; **Textura**: a busca de linhas bem definidas está ligada à preocupação com uma clareza e resolução perfeita. Já uma imagem com linhas mal definidas pode ser resultado da inabilidade do fotógrafo ou advir de propósitos artísticos (efeito flou ou ainda viragem de sépia); **Iluminação**: o equilíbrio de tons e uma iluminação clara e sem sombras, com contraste evidenciado, indicam também a busca de uma maior clareza na representação da mensagem fotográfica (ANDRADE, 1990, p. 186).

<sup>2</sup> A citada historiadora assim distribui os elementos de análise do enquadramento: **Direção horizontal**: denota significações como uniforme, nivelado, igual, idéias de estabilidade e permanência; **Direção vertical**: denota significações como ereto, tenso, esticado, idéias de movimento, ascensão e hierarquização; **Sentido para a direita**: denota significações como justo, reto, correto, idéias de ordenação e aceitação; **Sentido para a esquerda**: denota significações como impreciso, incorreto, desajustado e torto, idéias de desordem, desarmonia e desagregação; **Centralização da composição**: denota significações como meio, foco, alma, núcleo, eixo, idéias de concentração, união, harmonia e confluência (ANDRADE, 1990, p. 183).