

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

FÁBIO GOMES GOVEIA

CARTÕES-POSTAIS DE VITÓRIA: vistas de uma cidade invisível

RIO DE JANEIRO
2011

FÁBIO GOMES GOVEIA

CARTÕES-POSTAIS DE VITÓRIA: vistas de uma cidade invisível

Tese de Doutorado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Lissovsky

RIO DE JANEIRO
2011

FICHA CATALOGRÁFICA

Goveia, Fábio Gomes.
Cartões-postais de Vitória: vistas de uma cidade invisível /
Fábio Gomes Goveia. -- 2011.
308 f.: il. color.

Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura), Universidade
Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação,
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura,
Rio de Janeiro, 2011.

Orientador: Mauricio Lissovsky

1. Cartão-postal 2. Fotografia 3. História -Vitória 4.
Comunicação – Teses.

I. Lissovsky, Mauricio (orient.). II. Universidade Federal do
Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. Programa de Pós-
Graduação em Comunicação e Cultura. III. Título.

FÁBIO GOMES GOVEIA

CARTÕES-POSTAIS DE VITÓRIA: vistas de uma cidade invisível

Tese de Doutorado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 25 de Março de 2011.

Prof. Dr. Mauricio Lissovsky (orientador)
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura – ECO/UFRJ

Prof. Dr. Antonio Pacca Fatorelli
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura – ECO/UFRJ

Prof^a. Dr^a. Ivana Bentes
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura – ECO/UFRJ

Prof^a. Dr^a. Ruth Reis
Departamento de Comunicação – Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

Prof. Dr. Fábio Luiz Malini de Lima
Departamento de Comunicação – Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

***Dedico esse trabalho a Fabiana, Elis e Luca.
Preciosidades da minha vida.***

AGRADECIMENTOS

É lugar-mais-que-comum iniciar os tantos agradecimentos pela conclusão dum trabalho como esse nos reportando a Deus. Não me furtarei desse agradecimento, mas vou agradecer ao Criador de um modo bem concreto: lembrando os homens e mulheres que sempre estiveram ao meu lado. Ou mesmo diante de mim, colocando pedras no chão que pisei ao percorrer uma longa jornada iniciada nos primeiros anos de vida acadêmica, ainda na humilde escola estadual Guilherme Santos, na periferia da cidade capixaba de Vila Velha. Lá, rompi o cordão umbilical que me unia a um núcleo familiar pra lá grande: meus pais Marinho e Diná; meus irmãos Paulo, José Carlos, Marcos, Jacimar, Geraldo, Sérgio e Aldacir; e minhas irmãs Dalva e Maria.

Tantos foram os docentes que me auxiliaram da pré-escola à pós-graduação. Agradeço a todos na figura do orientador desse trabalho Mauricio Lissovsky. Quero um dia poder ministrar aulas com a sua riqueza de conhecimento sem perder a simplicidade no trato com seus alunos. Companheiro inteligente e sensível que sempre ofereceu apoio nos momentos de puro desespero. Também aos colegas da Escola de Comunicação da UFRJ tanto tenho a agradecer, em especial Leandro Pimentel. Ele, mesmo com tantos problemas nunca se esquivou de um bom papo sobre fotografia ou qualquer outro assunto. Ainda na ECO, agradeço o sempre eficiente trabalho da Secretaria da Pós – Jorgina, Marlene, Thiago. E como esquecer do Arthur Vinícius – solução para qualquer problema.

Agradeço ainda aos amigos – não listarei para evitar injustiças. Tenho a felicidade de sempre ter algum companheiro para jogar conversa fora – ainda que nos últimos tempos tenha feito isso com menor frequência do que o recomendável. Também merecem meu agradecimento nestas poucas linhas minha sogra Fátima e meu sogro Antônio. Sem a ajuda de ambos, cuidando de meus filhos, certamente seria obrigado a pedir uma prorrogação de prazo. Além disso me permitiram ocupar um quarto em sua casa para me “esconder” da Elis e conseguir escrever.

Devo reconhecer ainda os préstimos das equipes da Biblioteca Central da Ufes e da Biblioteca Pública Estadual. Além de guardiãs da memória do Espírito Santo, elas são porto seguro para esclarecer qualquer dúvida acerca da história capixaba. Uma especial lembrança à bibliotecária Marta Martinez Pontes e Martins, do Setor de Coleções Especiais da Ufes. Também é devido o agradecimento ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Espírito Santo, que sempre me liberou para as inúmeras viagens ao Rio.

Por fim agradeço à Fabiana, esposa e amiga, que segurou a barra em casa para que eu pudesse me dedicar à conclusão desse trabalho. E à minha filha Elis, que jamais atrapalhou a minha produção, assim como meu pequeno Luca. Ambos comportaram-se muito bem e espero agora poder recompensá-los com mais tempo de dedicação. Aos que esqueci, meu muito obrigado!

“É preciso passar por uma kénosis epistemológica para captar o pobre quando ele almoça Deus, dorme Deus, xinga Deus, vai com Deus, graças a Deus, por Deus, pelo amor de Deus... Um Deus que se come, se bebe, se dorme, se dança... E ficamos com o nosso Deus do catecismo, 'perfeitíssimo, onipotente, onisciente', não sei quantos entes... Estamos ainda com o Deus da ópera e, eles, com o Deus do samba” (Frei Betto).

RESUMO

GOVEIA, Fábio Gomes. **Cartões-postais de Vitória: vistas de uma cidade invisível**. Rio de Janeiro, 2011. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Este trabalho é uma investigação acerca dos cartões-postais de Vitória produzidos entre 1904 e 2010. Um dos objetivos da pesquisa foi avaliar como se construiu a memória visual da capital capixaba ao longo do século XX a partir das fotografias que estamparam e continuam estampando os postais da cidade. Foram analisados mais de 600 bilhetes de acervos públicos e de colecionadores particulares, num dos maiores levantamentos sobre postais de Vitória já realizados até hoje. A análise dos dados coletados foi feita tomando como referencial teórico principal o pensamento de Walter Benjamin, especialmente no que se refere à “Doutrina das Semelhanças”. A partir desse texto, os postais foram agrupados em três categorias: a) os desaparecimentos (aqueles elementos visuais que não mais existem); b) as permanências (as marcas que permaneceram relevantes no cenário da cidade durante todo o período pesquisado); e c) os aparecimentos (os elementos novos que foram inseridos na paisagem da capital). Ao fim, concluiu-se que a cidade de Vitória nunca teve uma marca visual forte, de tal modo que sua visualidade constituiu-se em invisibilidade. E uma das provas mais contundentes dessa afirmação é a inserção da moqueca capixaba nos cartões-postais de Vitória. O prato regional assumiu a função de elemento identitário da capital do Espírito Santo.

ABSTRACT

GOVEIA, Fábio Gomes. **Cartões-postais de Vitória: vistas de uma cidade invisível**. Rio de Janeiro, 2011. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Este trabalho é uma investigação acerca dos cartões-postais de Vitória produzidos entre 1904 e 2010. Um dos objetivos da pesquisa foi avaliar como se construiu a memória visual da capital capixaba ao longo do século XX a partir das fotografias que estamparam e continuam estampando os postais da cidade. Foram analisados mais de 600 bilhetes de acervos públicos e de colecionadores particulares, num dos maiores levantamentos sobre postais de Vitória já realizados até hoje. A análise dos dados coletados foi feita tomando como referencial teórico principal o pensamento de Walter Benjamin, especialmente no que se refere à “Doutrina das Semelhanças”. A partir desse texto, os postais foram agrupados em três categorias: a) os desaparecimentos (aqueles elementos visuais que não mais existem); b) as permanências (as marcas que permaneceram relevantes no cenário da cidade durante todo o período pesquisado); e c) os aparecimentos (os elementos novos que foram inseridos na paisagem da capital). Ao fim, concluiu-se que a cidade de Vitória nunca teve uma marca visual forte, de tal modo que sua visualidade constituiu-se em invisibilidade. E uma das provas mais contundentes dessa afirmação é a inserção da moqueca capixaba nos cartões-postais de Vitória. O prato regional assumiu a função de elemento identitário da capital do Espírito Santo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1a/1b: Victória (193-)/verso do postal.....	74
Imagem 2a/2b: Viaducto de ligação [Vitória] (193-)/verso do postal.....	74
Imagem 3: Av. Beira-Mar, Botafogo [Rio de Janeiro] (191-).....	92
Imagem 4: Enseada de Botafogo [Rio de Janeiro] (191-).....	95
Imagem 5: Ladeira do Carmo e aterrado do Braz [São Paulo] (1887).....	100
Imagem 6: Rua XV de Novembro [São Paulo] (1920).....	104
Imagem 7: Largo de S. Bento [São Paulo] (1920).....	104
Imagem 8: Villa Rubim, Victoria (1906).....	146
Imagem 9: Victoria (1906).....	146
Imagem 10: Villa Moscoso, Victoria (1905).....	155
Imagem 11: Victoria (1905).....	155
Imagem 12: Villa Moscoso, Victoria (1906).....	155
Imagem 13: Villa Moscoso, Victoria (1906).....	155
Imagem 14: Villa Moscoso-Quartel de Polícia, Victoria (1906).....	156
Imagem 15: Quartel de Polícia, Victoria (1905).....	159
Imagem 16: Theatro Melpômene, Victoria (1905).....	159
Imagem 17: Victoria, Prédio onde funciona o Fórum (1905).....	159
Imagem 18: Victoria, Praça do Palácio (1906).....	159
Imagem 19: Palácio da Justiça, Victoria (1905).....	162
Imagem 20: Palácio Episcopal, Victoria (1905).....	162
Imagem 21: Victoria, Matriz de São Tiago (1905).....	164
Imagem 22: Palácio do Governo [Vitória] (1910).....	164
Imagem 23: Sem identificação [Palácio do Governo] [Vitória] (1910).....	165
Imagem 24: Victoria, Forte São João (1907).....	167
Imagem 25: Forte São João, Victoria (1920).....	167
Imagem 26: Chácara Azevedo, Victoria (1907).....	167
Imagem 27: Rua da Alfândega, Victoria (1907).....	167
Imagem 28: Rua da Alfândega, Victoria (1907).....	168
Imagem 29: Victoria, Rua do Commercio (1907).....	168
Imagem 30: Rua Sete de Setembro, Vitória (1932).....	168
Imagem 31: Praça do Trabalho, Victoria (1941).....	168
Imagem 32: Victoria, Corso jardim e palanque (1906).....	173
Imagem 33: Vitória, Praça do Trabalho (1950).....	173
Imagem 34: Vitória, Praça Oito de Setembro com seu lindo relógio (1974).....	173
Imagem 35: Victoria Occidental (1937).....	175
Imagem 36: Vista aérea, Vitória (1950).....	175
Imagem 37: Vista aérea, Vitória (1950).....	175
Imagem 38: Vitória, Vista aérea da cidade e do porto (1970).....	176
Imagem 39: Vitória, Vista aérea (1970).....	176
Imagem 40: Esplanada da capixaba, Vitória (1951).....	179
Imagem 41a/41b: Monumentos de Berlim (194-).....	179
Imagem 42: Vitória, Vista aérea do Convento da Penha (1950).....	183
Imagem 43: Baía de Vitória (2000).....	183
Imagem 44: Entrada para o porto de Vitória (1970).....	183
Imagem 45: Convento da Penha, Vila Velha (2000).....	183
Imagem 46: Penedo, Vila Velha (2000).....	185
Imagem 47: Penedo, Victoria (1914).....	185

Imagem 48: Vitória, Entrada para o porto (1976).....	185
Imagem 49: Vitória, Av. Beira-Mar ao amanhecer (1980).....	185
Imagem 50: Morro Penedo, Vitória (1990).....	186
Imagem 51: Port et Ville de Victoria (1920).....	186
Imagem 52: Vitória, Vista aérea parcial (1980).....	186
Imagem 53: Vista aérea da Ilha de Vitória (2000).....	186
Imagem 54: Alfândega da Victoria (1905).....	191
Imagem 55: Antigo Mercado da Capixaba, Vitória (1920).....	191
Imagem 56: Sem identificação [Cais do porto de Vitória] (1904).....	191
Imagem 57: Sem identificação [Cidade de Vitória] (1910).....	191
Imagem 58: Vitória, Vista parcial (1970).....	193
Imagem 59: Vista parcial do porto de Vitória (1980).....	193
Imagem 60: Vitória, Cidade portuária (1990).....	193
Imagem 61: Porto de Vitória (2000).....	193
Imagem 62: Vitória, Porto de Tubarão (1980).....	194
Imagem 63: Vitória, Vista aérea do Porto de Tubarão (1980).....	194
Imagem 64: Victoria, Forte S. João (1910).....	194
Imagem 65: Baía de Vitória (2000).....	194
Imagem 66: Ponte Darcy Castello de Mendonça [Vitória] (2000).....	196
Imagem 67: Vitória (1949).....	196
Imagem 68: Vitória, Vista parcial da baía e do porto (1980).....	196
Imagem 69: Vitória, Vista parcial da av. Beira-Mar e av. Princesa Isabel (1980).....	196
Imagem 70: Vitória, Igreja do Rosário (1980).....	197
Imagem 71: Capella do Rosário, Victoria (1910).....	197
Imagem 72: Convento do Carmo, Victoria (1910).....	197
Imagem 73: Praça Paulo Castro, Victoria (1910).....	198
Imagem 74: Colégio N. S. Auxiliadora, Vitória (1939).....	198
Imagem 75: Victoria, Convento de S. Francisco (1910).....	198
Imagem 76: Victoria, Palácio do Governo (1906).....	206
Imagem 77: Palácio do Governo, Victoria (1915).....	206
Imagem 78: Vitória, Palácio do Governo (1950).....	206
Imagem 79: Vitória, Palácio do Governo Anchieta (1970).....	206
Imagem 80: Vitória, Palácio Anchieta (1980).....	207
Imagem 81: Palácio Anchieta [Vitória] (2000).....	207
Imagem 82: Vitória, Túmulo do Padre Anchieta (1950).....	207
Imagem 83: Sem identificação [Parque Moscoso, Vitória] (1912).....	212
Imagem 84: Sem identificação [Parque Moscoso, Vitória] (1912).....	212
Imagem 85: Sem identificação [Parque Moscoso, Vitória] (1912).....	212
Imagem 86: Sem identificação [Parque Moscoso, Vitória] (1912).....	212
Imagem 87: Sem identificação [Parque Moscoso, Vitória] (1912).....	215
Imagem 88: Sem identificação [Parque Moscoso, Vitória] (1912).....	215
Imagem 89: Parque Moscoso, Vitória (1970).....	217
Imagem 90: Parque Moscoso com jardim zoológico, Vitória (1970).....	217
Imagem 91: Concha Acústica, Parque Moscoso, Vitória (1980).....	217
Imagem 92: Vista parcial do Parque Moscoso, Vitória (1990).....	217
Imagem 93: Parque Moscoso, Vitória (1970).....	218
Imagem 94: Vista parcial do Novo Parque Moscoso com Parque Infantil e Jardim Zoológico, Vitória (1974).....	218
Imagem 95: Parque Moscoso, Vitória (1990).....	218
Imagem 96: Parque Moscoso [Vitória] (1970).....	218

Imagem 97: Victoria (1950).....	224
Imagem 98: Vitória, Vista geral da cidade (1960).....	224
Imagem 99: Catedral de Vitória (1990).....	224
Imagem 100: Vitória, Catedral Metropolitana (1970).....	224
Imagem 101: Vitória, Catedral Metropolitana (1980).....	225
Imagem 102: Imagem de Nossa Senhora da Vitória [Vitória] (1910).....	225
Imagem 103: Vitória, Santuário [Basílica] de Santo Antônio (2000).....	228
Imagem 104: Santuário [Basílica] de Santo Antônio, Vitória (2004).....	228
Imagem 105: Santuário [Basílica] de Santo Antônio, Vitória (2008).....	228
Imagem 106: Vitória, Monumento da Cruz do Papa (2000).....	228
Imagem 107: Vista aérea do Shopping Vitória (2000).....	231
Imagem 108: Shopping Vitória, Terceira Ponte (2000).....	231
Imagem 109: Shopping Vitória (2000).....	231
Imagem 110: Vitória, Monumento do Imigrante (2000).....	231
Imagem 111: Vitória (2000).....	232
Imagem 112: Vitória, Vista panorâmica da Reta da Penha (1990).....	232
Imagem 113: Vitória, Vista aérea da Reta da Penha (1990).....	235
Imagem 114: Esplanada da Capichaba, Vitória (1950).....	235
Imagem 115: Vitória, Av. Beira-Mar e Esplanada da Capixaba (1966).....	235
Imagem 116: Esplanada da capixaba, Vitória (1970).....	235
Imagem 117: Vitória, Av. Beira-Mar (1980).....	236
Imagem 118: Vitória, Centro e Porto (1990).....	236
Imagem 119: Victoria (1930).....	239
Imagem 120: Praça Costa Pereira, Vitória (1940).....	239
Imagem 121: Praça Costa Pereira, Vitória (1940).....	239
Imagem 122: Vitória, Praça Costa Pereira (1960).....	239
Imagem 123: Vitória, Praça Costa Pereira (1960).....	241
Imagem 124: Vitória (1930).....	241
Imagem 125: Vitória, Teatro Carlos Gomes (1970).....	241
Imagem 126: Vitória (1980).....	241
Imagem 127: Sem identificação [Teatro Glória], Vitória (1935).....	243
Imagem 128: Teatro Carlos Gomes, Vitória (2009).....	243
Imagem 129: Sem identificação [Circo e Teatro Melpômene], Vitória (1920).....	244
Imagem 130: Vitória (1970).....	244
Imagem 131: Vista parcial do Centro, Vitória (1970).....	244
Imagem 132: Vitória, Vista noturna da Praça Oito de Setembro (1970).....	244
Imagem 133: Ilha do Príncipe, Victoria (1930).....	247
Imagem 134: Ilha do Príncipe, Victoria (1940).....	247
Imagem 135: Vitória, Ilha do Príncipe (1950).....	247
Imagem 136: Vitória, Vista aérea da Ponte Florentino Avidos (1961).....	247
Imagem 137: Vitória, Ponte Florentino Avidos (1970).....	248
Imagem 138: Vitória, Ponte Florentino Avidos (1980).....	248
Imagem 139: Vitória, Amanhecer na baía (1980).....	248
Imagem 140: Vitória, Terminal Rodoviário (1986).....	248
Imagem 141: Vitória, Vista noturna da Estação Rodoviária (1980).....	251
Imagem 142: Vitória, Aspecto da baía (2000).....	251
Imagem 143: Vitória, Vista panorâmica da Terceira Ponte (2000).....	251
Imagem 144: Vitória, Vista noturna da baía (2000).....	251
Imagem 145: Canal de Vitória (1990).....	253
Imagem 146: Vitória, Ponte da Passagem (2010).....	253

Imagem 147: Ponte da Passagem, Vitória (2009).....	253
Imagem 148: Vitória, Praia do Canto (2000).....	253
Imagem 149: Praia da Costa, Vila Velha (1960).....	259
Imagem 150: Praia da Costa, Vila Velha (1960).....	259
Imagem 151: Vitória, Praia de Camburi (1970).....	259
Imagem 152: Camburi, Vitória (1980).....	259
Imagem 153: Camburi, Vitória (1980).....	260
Imagem 154: Vitória, Praia de Camburi (1990).....	260
Imagem 155: Rio de Janeiro, Praia de Copacabana (2000).....	260
Imagem 156: Camburi, Vitória (1980).....	260
Imagem 157: Vitória, Praia de Camburi (1990).....	262
Imagem 158: Vitória, Praia de Camburi (2000).....	262
Imagem 159: Vitória, Vista da Praia de Camburi (1974).....	262
Imagem 160: Vitória, Curva da Jurema (2000).....	262
Imagem 161: Vitória, Praia do Canto e Praia da Curva da Jurema (1990).....	264
Imagem 162: Vista aérea das praças dos Namorados e Desejos, Vitória (2000).	264
Imagem 163: Vitória, Praia Comprida (1972).....	264
Imagem 164: Vitória (2000).....	264
Imagem 165: Vitória, Parque Municipal Horto de Maruípe (1990).....	266
Imagem 166: Vitória, Parque Pedra da Cebola (1990).....	267
Imagem 167: Parque Pedra da Cebola, Vitória (2000).....	267
Imagem 168: Vitória, Cidade Universitária (1970).....	267
Imagem 169: Paneleiras, Vitória (1990).....	285
Imagem 170: Tem moqueca, Vitória (1990).....	286
Imagem 171: Moqueca capixaba, Vitória (2000).....	287
Imagem 172: Moqueca capixaba, Vitória (2000).....	288
Imagem 173: Vila Velha (2000).....	289

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
 CAPÍTULO 1	
Fotografia e cartões-postais: entre passado e futuro	24
1.1 – Cartões-postais e o mundo colecionável.....	37
1.2 – Tempo colecionável nas imagens de postais.....	50
 CAPÍTULO 2	
As cidades e os postais: passados e futuros presentes.....	67
2.1 – Cidade imaginada nos postais	82
2.2 – Cidades narradas em imagens: Rio de Janeiro e São Paulo x Vitória.....	86
 CAPÍTULO 3	
Vitória e(m) memória: histórias de uma ilha	113
3.1 – Primórdios difíceis.....	113
3.2 – Maldição dourada.....	119
3.3 – Sabor do “ouro verde”.....	125
3.4 – Ferro, fogo e petróleo.....	131
 CAPÍTULO 4	
Vitória em postais: vistas da cidade invisível.....	139
4.1 – Desaparecimentos: início e fim da “Cidade-Presépio”	143
4.2 – Permanências: desejo de modernidade.....	181
4.3 – Aparecimentos: novas cidades imaginadas.....	219
4.4 – Vitória desaparece e surge a moqueca: as marcas da cidade invisível ...	268
 CONCLUSÃO	292
 REFERÊNCIAS.....	299

Introdução

O quase sempre despretensioso ato de enviar um simples cartão-postal implica uma engenhosa operação que raramente é percebida por remetentes e destinatários. Fotógrafos, editores, gráficas, vendedores, lojas de souvenirs, bancas de revistas, agências postais, carteiros entre outros, participam diretamente do ciclo de um postal. Enfim, uma extensa cadeia de empreendimentos que é acionada a cada vez que um bilhete chega ao seu destino. E depois de cumprir sua missão, muitas vezes uma nova jornada tem início para esses pequenos pedaços de cartolina com imagens em uma de suas faces. Até chegar a colecionadores ou arquivos públicos, outros tantos caminhos os postais percorrem. De todos esses mecanismos, o trabalho teve-se ao modo como as cidades são representadas nos cartões e como o olhar treinado para traduzir uma região numa única fotografia influenciou na construção do imaginário de uma localidade – nesse trabalho, especificamente de Vitória.

Os postais compõem um valioso instrumento para investigar os contextos da cidade por, em sua grande maioria, apresentar um cenário que tenta concentrar o máximo de informações em apenas um enquadramento. Reza a tradição que ele deve ser um resumo do lugar, não sendo recomendável enquadramentos ousados ou diferenciados. O observador é levado sempre a contemplar uma paisagem por meio de uma certa transparência. O cartão-postal pode ser entendido como a especularidade (MACHADO, 1984) em sua forma mais pura, pois o grande desafio é fotografar um cenário de tal modo que o observador ocupe automaticamente o lugar

do fotógrafo. Desse modo, justifica-se o peso que os bilhetes postais ilustrados tiveram na construção dos estereótipos das cidades. Não é por acaso que convencionou-se dizer de uma bela paisagem: “É um cartão-postal!”. Ressalvado o fato de que os editores de postais primam sempre por apresentar a cidade em seu momento mais imponente possível, ocultando certas particularidades que sejam desagradáveis visualmente, o imaginário social assume os pequenos pedaços de papel-cartão como se fossem, de certa forma, uma essência imagética das cidades.

Mas, além das informações visuais, cabe ainda destacar que os postais carregam grande quantidade de dados culturais, sociais, econômicos e políticos nos tantos textos escritos em suas poucas linhas do verso. As mensagens enviadas são fonte de dados de inestimável relevância e merecem todo o cuidado ao serem investigados. Prova disso é o fato de que o escritor Gilberto Freyre utilizou justamente cartões-postais para estudar a “epopeia amazônica” do ciclo da borracha no Brasil (FERNANDES JUNIOR, 2002). Apesar da grande importância dos textos presentes nos postais, nessa pesquisa não analisaremos esse tipo de informação, uma vez que fugiria do objeto a que nos propusemos a investigar: a imagem da cidade de Vitória por meio dos cartões-postais.

A questão essencial que moveu todo o esforço empreendido aqui foi uma de formulação simples, mas de resposta bastante complexa: qual o cartão-postal da capital capixaba? Ao fazer esta indagação não são raras as vezes em que o interlocutor fica sem resposta, mesmo que esse seja alguém que resida em Vitória por décadas. Outras tantas vezes surge de pronto a imagem do Convento da Penha

como solução. Entretanto o ponto turístico – o mais importante do Espírito Santo – fica na cidade vizinha de Vila Velha. A dificuldade em responder o questionamento é exatamente por que não há um marco que seja referente da cidade, o que torna possível uma afirmativa acerca do tema: Vitória é uma cidade invisível. Para averiguar essa hipótese, foram coletados mais de 600 cartões-postais da cidade ao longo do século XX. Para ser mais preciso, o período investigado compreendeu o intervalo temporal entre 1904 e 2010.

Os postais analisados foram coletados, em sua maioria, entre acervos de colecionadores particulares, que realizam um trabalho fundamental para a preservação da memória das cidades, fato poucas vezes devidamente reconhecido. Entre os colecionadores pesquisados, dois foram fundamentais: Mario Vanzan e José Luiz Pizzol. Isso porque, entre outras coisas, ambos possuem um grande acervo de imagens postais de Vitória devidamente organizados e preservados, o que facilitou sobremaneira a coleta de dados. Como muitos dos colecionadores contatados não possuíam séries específicas sobre a capital capixaba, optamos por privilegiar os dois já citados. Contudo, não foram apenas esses os que contribuíram para desvendar qual seria o cartão-postal de Vitória. Duas grandes coleções públicas de postais foram essenciais para esta empreitada, a saber, a Coleção Mario Freire – da Biblioteca Central da Ufes – e o acervo iconográfico da Biblioteca Pública Estadual. Cabe aqui um adendo, visto que ambas instituições mantêm seus cartões-postais distantes do público e em acondicionamento pouco apropriado. Este fato reforça as considerações de Fernandes Junior (2002) e Lopes (2004) que atestam a falta de catalogação de acervos de bilhetes postais em arquivos públicos como um

problema crônico em todo o Brasil. Apesar disso, tanto as imagens pertencentes à Biblioteca Central da Ufes quanto as da Biblioteca Pública Estadual foram gentilmente disponibilizadas para que pudéssemos alcançar os objetivos deste trabalho.

Ainda que haja descaso com a memória iconográfica capixaba – fato que também aparece em âmbito nacional –, a gama de imagens coletadas foi decerto relevante, permitindo inferir qual seria o postal mais representativo da cidade de Vitória. Sob o ponto de vista metodológico, o processo de coleta de dados teve início com a digitalização das imagens. Visto que os muitos dos postais analisados são raros e não poderiam ser retirados das instituições públicas e nem seriam emprestados pelos colecionadores, a solução encontrada foi digitalizar as imagens com câmeras fotográficas. Na coleta foram utilizadas câmeras Nikon D300; Nikon D60 e Canon Rebel Xti. O emprego desse equipamento tornou mais prática a captura das imagens, uma vez que seria inviável digitalizá-las com escâneres. As reproduções digitais foram realizadas com resolução tal que permitissem futuras impressões com boa qualidade no tamanho 10x15cm, padrão dos postais. Ou seja, a partir desse trabalho, tanto os arquivos públicos quanto os acervos particulares receberão uma cópia digital de todos os postais analisados, constando os principais dados para facilitar futuras catalogações.

Feita a digitalização das imagens, passou-se para a etapa seguinte: análise dos dados. Os postais, então, foram divididos em categorias a partir principalmente da “Doutrina das Semelhanças”, de Walter Benjamin (1994). Também serviu

consideravelmente o trabalho de Boris Kossoy (2002), principalmente no que versa sobre imagens, arquivos, fotografia e memória. Em seguida, as imagens foram selecionadas por proximidade temática, de modo que conseguíssemos ler os cartões-postais como um conjunto e não como cenários individuais e independentes. Buscamos enxergar, portanto, não apenas aquilo que a imagem mostra de modo instantâneo, mas principalmente um certo “sentido oculto” e as marcas de restos e reminiscências (LISSOVSKY, 2009; AGAMBEM, 2005; DIDI-HUBERMAN, 2002). Como se fossem objetos-vivos, os postais acabaram sendo (auto)agrupados em três grandes conjuntos, a saber: a) desaparecimentos; b) permanências; e c) aparecimentos.

Na primeira categoria foram reunidos os cartões-postais de elementos visuais que não existem mais no cenário da capital capixaba: ou desapareceram fisicamente ou perderam a primazia como paisagem postal. O imaginário da “Cidade-Presépio”, por exemplo, foi um cartão-postal que existiu no começo do século XX mas que desapareceu completamente hoje, assim também como o cognome para Vitória entrou em desuso. A segunda categoria principal concentrou as marcas estéticas que apareceram praticamente em todo o período estudado, ou seja, eram cartão-postal no começo do século passado e continuam sendo também na atualidade. Destacam-se aqui as imagens do mar, que sempre povoaram os postais de Vitória. Outra marca de permanência significativa é o Parque Moscoso, um grande jardim tropical que representou a modernização da cidade. Por fim, a categoria que agrupou as imagens novas da capital do Espírito Santo. Os aparecimentos representados nos postais expressam inequivocamente a migração das áreas de

interesse visual em direção ao leste e depois ao norte do núcleo donde a cidade se originou. Outro elemento preponderante dos aparecimentos é a busca por um marco de identificação visual para a cidade, posto que o ícone da “Cidade-Presépio” fora abandonado. Assim, a cidade optou por adotar um cartão-postal nada convencional: a moqueca capixaba. Essa escolha traduz, de modo preciso, a invisibilidade que é característica de Vitória. Mesmo sendo uma das cidades mais antigas do Brasil; estando num ponto geográfico central e privilegiado; tendo belezas naturais expressivas; e situando-se relativamente perto das maiores cidades do país, sofre de uma crise identitária que perdura pelos quase 460 anos de existência.

A adoção da moqueca capixaba como representação principal de uma cidade contraria quase todas as regras acerca do modo “clássico” (KARP VASQUEZ, 2002) de produzir um cartão-postal, visto que esse tipo de correspondência prima pela imagem paisagística. Contudo, essa decisão é muito mais que uma escolha estética. Representa uma procura por um ícone identitário visual que – durante quase toda a história da cidade – esteve sempre ausente. Mesmo nas vistas de paisagens estudadas nesse trabalho, o cenário de Vitória sempre apresenta um certo vazio. E dentre as tantas cidades existentes numa mesma, foi justamente a imagem da ausência que encerrou a busca por um cenário próprio e característico. A moqueca é a imagem de uma Vitória invisível.

Independente dos resultados a que chegamos nesta pesquisa, é importante frisar que ainda está muito distante a construção de uma história visual da cidade de Vitória e mais ainda do Espírito Santo. Seja por falta de incentivos, seja por carência

de instrumental apropriado, seja por inexistência de imagens preservadas, são raros os estudos que abordam a questão visual do estado e mais ainda de seus municípios. Este trabalho, portanto, tenta contribuir para preencher uma lacuna que sempre surge nos estudos locais: onde é possível buscar a memória das cidades? Como pode ser conferido nas páginas subsequentes, os cartões-postais, que muitas vezes passam despercebidos por nós, configuram um universo rico em informações que permitem compreender o passado, contemplar o presente e vislumbrar o futuro. Assim, a resposta que conseguimos formular para a questão-chave desta tese de doutoramento, longe de ser conclusiva, é, certamente, apenas um dos primeiros passos para entender como a cidade de Vitória tornou-se visível no imaginário local, nacional e internacional.

Ao percorrer as páginas que estão por vir, o leitor irá se deparar com inúmeras imagens (algumas raras). A presença delas serve para reforçar a relevância das informações visuais coletadas. Ideal seria se estivessem presentes no corpo do trabalho todas os postais pesquisados. Contudo, isso tornaria impraticável a leitura. Contudo, estão disponíveis as cerca de 170 que melhor representaram cada etapa do percurso aqui realizado. Um trajeto que mostra, no primeiro capítulo, os conceitos de fotografia e cartão-postal, colocando em evidência as imbricações entre essas duas áreas. Além disso, são abordadas as relações temporais desses dois conceitos e como elas foram importantes para a construção da memória coletiva das sociedades contemporâneas.

No segundo capítulo tecemos uma análise acerca de como os cartões-postais influenciaram nosso modo de enxergar as cidades. A própria associação direta que há entre as expressões “cartão-postal” e “paisagem deslumbrante” é utilizada para entender o mecanismo que levou à expansão dos postais e sua ligação direta com o turismo. Também tentamos construir uma diferenciação existente entre os modelos de cidade-postal que foram disseminadas pelas imagens do Rio de Janeiro e de São Paulo, assim como buscamos entender até que ponto essas metrópoles tão próximas da capital capixaba influenciaram no modo como Vitória foi representada nos postais ao longo de sua história.

Mas, para entender essa especificidade das imagens da “Cidade-Presépio”, é necessário empreender uma viagem pela história do lugar. E é justamente isso que recheia o terceiro capítulo. A tentativa feita foi de criar uma abordagem histórica a partir de imagens mentais que seriam os postais de cada época. Mesmo as mais remotas, como o cenário paradisíaco da ilha que Duarte Lemos recebeu de Vasco Fernandes Coutinho em agradecimento pela ajuda ao primeiro donatário da capitania do Espírito Santo – em uma das tantas batalhas travadas com os índios bravios que habitavam terras capixabas desde antes da chegada dos portugueses.

O trajeto histórico leva ao último e mais importante capítulo desse trabalho. Nele são analisados os cartões-postais de Vitória, por meio de associações intuitivas, remissões históricas, levantamento bibliográfico e análises imagéticas. Os postais servem como estrutura guia pela qual podem ser compreendidos alguns fenômenos geográficos, sociais, políticos, econômicos e culturais da capital do

Espírito Santo. Cada imagem apresenta uma pequena legenda que a especifica – procuramos ser o mais fiel possível àquilo que o editor ou o fotógrafo inseriram na identificação original do postal – de modo a facilitar a visualização do leitor. Primeiro sempre aparecerá o título do postal. Em algumas imagens não havia qualquer referência escrita, o que marcamos como “sem identificação”, inserindo em seguida entre colchetes o título que melhor se aplicaria àquela imagem. Após, inserimos a localização da imagem, o que normalmente é feito nesta ordem: cidade – estado – país. Depois disso, aparecem o formato (cartão-postal para todas as imagens) e ano aproximado, já que nem sempre é possível datar um postal com precisão. Quando havia a data da circulação, esta foi considerada para fins de análise, ainda que possa haver alguma discrepância, pois raramente o postal é enviado ao destinatário pelos correios no mesmo ano em que a fotografia foi capturada. Em seguida, uma informação tão importante quanto rara: o nome do autor da imagem. Adiante, colocamos os nomes das editoras, quando havia, e de que coleção o postal faz parte. Algumas imagens não tiveram a identificação da coleção pois foram doadas ou compradas exclusivamente para essa investigação.

Assim como brinquedos que ganham vida nas noites enquanto não estamos observando, os postais de Vitória se rearranjaram na pesquisa, criando novas associações e dando vida a histórias que nem mesmo os autores das fotografias imaginavam. É para fazer uma viagem pelas imagens-objetos-vivos que esse trabalho convida não só os que gostam de rememorar o passado mas também aqueles que apreciam uma boa visão do futuro da cidade de Vitória. Então partamos. *Bon voyage!*

Capítulo 1. Fotografia e cartões-postais entre passado e futuro

Numa sociedade que criou a necessidade do novo a cada instante, entender como a memória coletiva é construída a partir dos cartões-postais parece uma abordagem essencialmente retrógrada. Mas é justamente a tentativa de verificar a relação entre fotografia – como ferramenta de comunicação – e cartão-postal – como elemento massivo de troca de informações – que cria o elo mais forte deste trabalho. Não é por acaso, portanto, que foi a partir do uso das imagens fotográficas nos postais que esse meio de comunicação alcançou seu apogeu. Para melhor compreensão, é necessário um pequeno exercício de olhar para trás na tentativa de elucidar algumas marcas que formarão as bases desse estudo.

Para começar, vamos tratar da fotografia, que traz consigo o peso de ser a ferramenta que permitiu ver aquilo que não era possível enxergar antes, já que “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar” (BENJAMIN, 1994, p. 94). Ao introduzir a ideia do inconsciente ótico, Benjamin apregoa que somente o olhar humano seria insuficiente para produzir o universo de imagens que a fotografia fez emergir. O mundo se abre em dobras ocultas e mágicas criando novos mundos feitos de sonhos. Impossível saber se, quando Nicephore Niépce capturou a primeira imagem de que temos registro, em 1824, ele tinha noção de quão transformadora seria aquele dispositivo. A cena da janela que demorou mais de 12 horas para ser impregnada na placa sensível é a confirmação do que Benjamin diria alguns anos mais tarde: magia e técnica estão no mesmo patamar, o que as diferencia é uma “variável histórica” (idem, p. 95). Para além de uma emanção do real (BARTHES,

1984), de um traço que prende irremediavelmente a imagem ao seu referente com o a ligação entre passado e presente (DUBOIS, 1993, p. 48) , a fotografia dá vida a uma outra dimensão da realidade.

Emanação e dimensão do real como categorias para as quais pode ser rotulada a fotografia são distintas principalmente por ser a primeira refém do “estive ali” (BARTHES, 1984) enquanto que a segunda abordagem pressupõe a fotografia como um elemento de outra natureza, e não apenas um apêndice do real. Se olharmos para os primórdios da fotografia essa análise soa paradoxal, pois quando a fotografia surge é exatamente seu caráter de duplo-real que fascina. Não por acaso a fotografia dividiu a história da humanidade (BARTHES, 1984), já que fez emergir uma realidade considerada como expressão da verdade e que jamais pudera ser vista. Contudo, esse efeito é ilusório, tal como um sonho.

A paisagem da janela¹ que Niépce aprisionou eternamente expressa a tentativa do homem de compartilhar os sonhos, de contar em minúcias suas aventuras, de transformar a imaginação em um imaginário comum, que possa ser dividido, contestado, compartilhado, enfim, visualizado. É assim que surge o homem moderno, cheio de necessidades completamente novas, às vezes sem qualquer vinculação com as demandas passadas. Ainda que a pintura desse conta de produzir alguma imagem para o compartilhamento, a fotografia deu um novo status de magia à técnica de produzir imagens.

¹ Considerada a primeira imagem feita sem a intervenção da mão humana, esta cena pode ser conferida em muitas páginas virtuais, como http://pt.wikipedia.org/wiki/Joseph_Niépce

Nos primórdios da fotografia, essa junção de magia e técnica no processo fotográfico foi muito aproveitado para valorizar a profissão. Histórias como a do “gato de Rejlander”² ou das “descamações”³ de Balzac conferem ao imaginário social do surgimento da fotografia uma certa magicização. E talvez por isso mesmo aproximando a fotografia mais das feiras de curiosidades que dos grandes experimentos e invenções da modernidade. O temor diante das câmeras fotográficas expressa a sensação daqueles que eram fotografados de que nada de bom poderia ser emitido de um mecanismo que cria um ínterim antes inexistente no mundo. O tempo cristalizado pela fotografia é uma experiência nova e complexa que rompe com a impossibilidade de um “eu” para o outro. Os sonhos tornam-se visíveis e podem ser distribuídos, compartilhados, armazenados. Os baús de recordações passaram a ter um espaço garantido para as cenas do mundo. Os pedaços de existências são mini-vidas e não apenas objetos, ainda que se façam ver como tais. Para melhor compreensão, chamaremos essas fotografias de objetos-vivos, a um passo dos brinquedos. Têm uma singularidade quase humana e vivem como os homens. Desse modo, as fotografias são seres e, como os nossos sonhos – que depois de sonhados, ganham vida e nos acompanham a cada dia –, também vivem entre nós. Tal como “um refúgio dos sonhos diurnos” (BENJAMIN, 1994, p. 94). A fotografia, então, é um portal para um universo ilimitado, por isso é dimensão da realidade, mais que emanção do real.

Não por acaso Flusser descortina certa contradição no pensamento que trata a fotografia a partir da lógica barthesiana.

²Ver LOPES, 1996. Artigo on line disponível em http://bocc.ubi.pt/pag/lopes-fred_fotografia.html

³Ver LISSOVSKY, 2008, p. 46.

“No entanto, se o observador ingênuo percorrer o universo fotográfico que o cerca, não poderá deixar de ficar perturbado. Era de se esperar: o universo fotográfico representa o mundo lá fora através deste universo, o mundo. A vantagem é permitir que se vejam as cenas inacessíveis e preservar as passageiras (o que, afinal de contas, seja admitido, já em uma filosofia da fotografia rudimentar). Mas será verdade? Se for, como explicar que existam fotografias em preto-e-branco e fotografias em cores? Haverá, lá fora no mundo, cenas em preto-e-branco e cenas coloridas? Se não, qual a relação entre o universo das fotografias e o universo lá fora?” (FLUSSER, 2002, p. 37-8).

A resposta do autor envereda pelos caminhos da filosofia. Já minha proposição é de que sendo uma emanção do real, a fotografia seria impossibilitada de dar vida a novos mundos. Assim, apenas sendo uma dimensão da realidade ela pode abrir espaço para o universo sem cores, que para Flusser é o campo que explicaria tudo logicamente. Isto, ainda segundo o autor, se houvesse de fato um mundo lá fora em preto-e-branco. Não é o mundo exterior que pode ser ou não em cores, mas a dimensão dos sonhos que pode ou não brilhar como um arco-íris.

Observar as fotografias como portais liberta o pensamento do maniqueísmo real-ilusão. Ainda que o surgimento da fotografia possa ser compreendido como uma vitória do cartesianismo como viés científico para entender o mundo, em meados do século XIX era a pintura que buscava se aproximar da realidade, como se pudesse ser a afirmação da verdade. Contudo, quando a primeira imagem foi impressa em um suporte sem a intervenção da mão do homem, a pintura recebeu a alforria do realismo, ficando para a fotografia a missão de representar a verdade por meio de imagens. A pintura encontrou no impressionismo e no surrealismo caminhos mais férteis para sua arte, mesmo que não tenha feito isso sem flertar ou mesmo se apropriar da fotografia. Esta, por sua vez, passou a reivindicar o *status* de arte e

muitos dos pioneiros seguiram a escola do *pictorialismo*. Por conta disso, os pictorialistas tentaram ocultar aquilo que mais diferenciava a fotografia da pintura: o automatismo na aproximação com o visível. O incômodo desse excesso de semelhança pode ser explicado por a fotografia aparecer como um objeto-vivo, que concebia ao homem a possibilidade de ter nas mãos um pedaço de vida vivida em algum momento passado como se fosse um objeto. Tanto que uma das teorias mais interessantes sobre o surgimento da fotografia demonstra que ela tem no espanto sua ação mais forte (FRADE, *apud* LOPES, 1996). Seja o espanto com o processo de produção da fotografia, seja o espanto como parte inerente da observação da imagem. O funcionalismo da fotografia como objeto-vivo serviu imediatamente aos desejos da burguesia emergente, que ansiava por imagens de um modo que não era possível ser saciada pelos pintores. “Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós” (BENJAMIN, 1994, p. 94). Para Lissovsky,

“(...) o cerne da reflexão de Benjamin acerca da fotografia é que ela, no mesmo movimento em que contribui para a derrocada da aura, multiplica as possibilidades de percepção do semelhante, pois com o declínio da experiência, as semelhanças que outrora eram sensíveis – memória coletiva das sociedades tradicionais, por exemplo – tornam-se extra-sensíveis” (LISSOVSKY, 2008, p. 21).

Mais que a reprodução do real, o que a fotografia torna possível aos burgueses era uma sensação de acesso a um mundo intocado, desconhecido. Tanto que as imagens do invisível são atrações das mais interessantes aos que presenciam o descortinar da fotografia.

Ainda que o embate entre os defensores da arte pintada e os adeptos da nova técnica tenha havido, a celeuma era mais por uma questão de *status* que de princípio, já que fotografia e pintura estavam em trilhos distintos. Enquanto a fotografia magicizava o mundo, a pintura tentava humanizá-lo. Assim, esse primeiro confronto entre fotografia e pintura pode ser entendido como uma parte menos importante que todas as discussões que fomentou. Esse debate, muitas vezes superestimado, colocou em pólos opostos duas formas de expressão que não necessariamente se opunham claramente naquele momento de limiar da fotografia. Até porque a arte fotográfica demorou muito tempo a seguir os mesmos rumos da pintura.

Logo no princípio, a fotografia era mais reconhecida como atividade das feiras de curiosidades do que como uma nova arte emergente. Assim, aquela invenção passou despercebida por muitos como ferramenta de importância social. Prova disso foram os fotógrafos pioneiros, que se esforçaram por criar uma “agenda do invisível”. A própria ideia de revelação ou de desvelamento do mundo é uma forma de trato com aquilo que não pode ser apreendido de maneira humana.

“Essa agenda do invisível confunde-se em larga medida com a própria história da fotografia no século XIX: os retratos espirituais, a decomposição do movimento em Muybridge e Marey, as iconografias da insânia e das doenças da alma (como as do fotógrafo inglês Hugh Diamond e dos assistentes do Dr. Charcot), os inventários dos tipos criminais (de Francis Galton a Bertillon), a fotografia etnográfica, as ruínas, os fósseis, as paisagens estrangeiras” (LISSOVSKY, 2008, p. 23-4).

O debate sobre a fotografia ser ou não arte, ao qual quase todos os livros de história da fotografia se referem, circunscrevia-se, principalmente, a França, Reino

Unido e Estados Unidos. No Brasil, por exemplo, a fotografia foi apropriada até com certa facilidade pelos que estavam envolvidos com a arte de produzir imagens. De modo geral, não havia oposição entre o fazer do pintor ou o do fotógrafo, seja para a burguesia emergente ou para a nobreza em decadência.

Há várias explicações para essa inclusão fácil da nova tecnologia por estas terras. Uma delas talvez seja por termos o ainda jovem imperador D. Pedro II como um dos primeiros a experimentarem a técnica, a partir da exibição do Abade Louis Compte, em janeiro de 1840, menos de um ano após o anúncio oficial da nova invenção, feito em 19 de agosto de 1839, na França. Fotógrafo amador e colecionador de fotografias, Pedro II foi um dos maiores incentivadores da fotografia no Brasil e o primeiro brasileiro a usar uma câmera fotográfica, ainda em 1840. A participação de fotógrafos em exposições da Academia de Belas Artes já a partir de 1842 é representativo dessa naturalidade com que a fotografia se inseriu no cenário nacional (TURAZZI, 1995). Silva (2007) resgata os comentários de Victor Meirelles nas análises das fotografias que participaram da Exposição Nacional de 1866 e afirma que o notório pintor adota um tom incentivador para o diálogo entre fotografia e pintura.

“Os trabalhos photographicos deste senhor primão pela nitidez, vigor e fineza dos tons, e também por uma côr muito agradável. Pôde-se dizer desses trabalhos que são perfeitos, pois que representam fielmente com todas as minudencias, os diversos lugares pitorescos do nosso caracteristico paíz. Algumas provas são obtidas com tanta felicidade que parece antes um trabalho artisticamente estudado, e que neste ponto rivalizão com a mais perfeita gravura em talho doce, direi que estas provas poderiam servir perfeitamente de estudo aos artistas, que se dedicação a arte bella da pintura de paizagem. As fórmãs são alli reproduzidas com toda a

fideldade da perspectiva linear, e o que sobretudo torna-se ainda mais digno de atenção é a perspectiva aérea, tão difícil de obter-se na photographia sem grande alteração” (MEIRELLES, *apud* SILVA, 2007, p. 335).

Fica evidente que a fotografia serviu para satisfazer uma demanda por imagens que tomava conta daquela sociedade. Sendo assim, a discussão sobre o estatuto da fotografia como arte estaria em segundo plano para os que desejavam ter suas imagens impressas para a posteridade. Importante mesmo era ter a imagem registrada, não importando a forma.

“A partir do século XIX, a fotografia vai tomar o seu lugar nesse mundo das imagens, o qual vem alterar de forma radical no contexto da Revolução Industrial ou Revolução Técnico-Científica. Por um lado, a fotografia veio responder a uma demanda crescente de imagens e de auto-representação da burguesia em ascensão, buscando uma forma de fabricar imagens de forma rápida e consideradas fiéis aos seu referente. De outro lado, o dramático processo de urbanização criou a necessidade de controlar e disciplinar um contingente diversificado de sujeitos em uma sociedade de massas, criando a foto de identificação” (MONTEIRO, 2008, p. 171).

Se o uso da fotografia ingressa no cenário brasileiro com certa facilidade, ao contrário do maiores centros mundiais, o formato de uso dessa imagem técnica segue as normas vigentes daquele momento no mundo. Tanto a vertente que primava pela fotografia para registro pessoal – como os retratos – quanto a linha da fotografia de paisagem ganharam impulso importante na metade do século XIX. A maioria dos primeiros fotógrafos eram europeus, que instalaram seus ateliês fotográficos não só nos mais importantes centros da época, mas também nas pequenas vilas do interior. Assim, tantos os *carte de visite* quanto as imagens panorâmicas encontram eco aqui no que estava sendo produzido na Europa,

principalmente. Ainda que os retratos tenham sido a principal aplicação da fotografia naquele período – e são importantes para compreendermos os costumes, entre outros aspectos da época – são as fotografias de paisagem que guardam o poder de revelar os desejos de construção de uma memória coletiva do Brasil no século XIX. Prova disso foram as missões fotográficas empenhadas a pedido de D. Pedro II com o objetivo de formar um cenário nacional pela primeira vez na história.

Kossoy investiga esse mecanismo e afirma que o “projeto de implantação de uma civilização nos trópicos parece ser o cerne da questão” (2002, p. 74). Principal objeto investigado pelo autor é o *Le Brésil: album de vues du Brésil*, “conjunto iconográfico que pode ser considerado como a última peça publicitária acerca do Brasil elaborada pelo governo imperial, isto já no apagar das luzes da Monarquia” (idem, p. 89). E desse compêndio surge um ideário da memória coletiva nacional ancorada principalmente na paisagem. O tema paisagístico já tinha sido bastante explorado na obra de Victor Frond, ainda nos anos de 1860-70. Destaque para o álbum *Brésil Pittoresque*, conjunto de vistas do país com litografias a partir de fotografias de Victor Froud e com textos de Charles Ribeyrolles. O trabalho foi publicado em 1861 e a “primeira obra de viajantes editada na América Latina com ilustrações obtidas a partir de fotografias” (SILVA, 2007, p. 333). Observa-se que o imaginário nacional que fundamenta o *Le Brésil* tem nas cenas de Froud muito de sua força inspiradora, já que o principal fotógrafo de D. Pedro II, Marc Ferrez, se inspira notadamente no trabalho de Frond (idem, p. 341). Kossoy (2002, p. 95) conclui que a vinculação de *Le Brésil* a *Brésil Pittoresque* comprova que nossa

expressão nacional foi construída de fora para dentro, ou seja, a partir da visão de europeus.

Os dois exemplos permitem compreender as fotografias de paisagens como uma base sobre a qual foi construída a memória coletiva do nacional no Brasil, a exemplo do que houve em outras partes do mundo. As vistas capturadas pelos fotógrafos da segunda metade do século XIX acabaram por elaborar uma identidade visual que em alguns locais permanece até hoje. E é significativo que no *Le Brésil* haja duas fotografias da então Província do Espírito Santo, provavelmente feitas por Albert Richardt Dietze. A escassez de imagens explica-se: no fim do século XIX a capital capixaba estava longe de ter qualquer expressão nacional. Vale ressaltar, entretanto, que Dietze era fotógrafo do Império e produziu grande quantidade de imagens do estado a partir de 1869 (LOPES, 2004). Além disso havia a intencionalidade de evidenciar um certo “espelho europeu” no álbum imperial, o que explicaria, por exemplo, a imagem de Cachoeiro de Santa Leopoldina, região capixaba colonizada por alemães, suíços e italianos. As vistas do Espírito Santo, portanto, são marcas da colonização europeia no interior do país e representam as belezas que o país possuía em seus rincões, mas sempre com um ar romântico. Apesar de se fazer presente no documento de propaganda do Império, o Espírito Santo ocupa um lugar menor, já que as províncias vizinhas ostentam muitas vistas: Rio de Janeiro com 33 imagens e Bahia com 23 lideram os temas reproduzidos no *Le Brésil* (KOSSOY, 2002, p. 96).

O que se pode averiguar com estes levantamentos é que, independentemente da grandiosidade da região, já era pensamento comum o uso da fotografia para preservação, divulgação e construção de uma memória coletiva, seja dos grandes centros, seja das zonas menos desenvolvidas. As vistas das cidades, os álbuns e, mais tarde, os cartões-postais foram essenciais para a edificação da memória visual de todas as regiões do mundo, incluindo é claro as localidades brasileiras. A fotografia de paisagem, portanto, é uma das ferramentas mais fortes de formação de um imaginário social do fim do século XIX. Não por coincidência é nessa mesma época que surge um meio de comunicação que iria revolucionar as relações sociais e encurtar as distâncias. São os cartões-postais, que logo se apropriaram do formato de produção de imagens paisagísticas e passaram a difundir vistas de cidades, entre outros temas, para qualquer região do mundo.

Karp Vasquez (2002) apresenta com pormenores como os editores de cartões-postais primavam pela imagem paisagística para ilustrar os postais. “A paisagem é um tema que se impõe de imediato, gênero preferido pelo grande público e, em consequência, também pela maioria dos cartofilistas” (KARP VASQUEZ, 2002, p. 51).

Alguns dos primeiros fotógrafos de cartões-postais provavelmente não poderiam imaginar como o tipo de enquadramento que escolhiam tornar-se-ia um cânone quase intocável quando se está fotografando paisagens. Em pouco tempo, a fotografia feita pelos especialistas serviria para transmitir uma informação visual para quem não estava no local em que ela foi capturada. Numa bela análise sobre o

fazer fotográfico para cartões-postais, o representante da Ivon, importante editora francesa de postais, Robert Girault, afirma:

“A vocação primordial do cartão-postal é a transmissão de uma mensagem escrita no verso e visual no anverso. O turista que deseja transmitir aquilo que ele vê aos seus amigos que ficaram em casa, lhes endereçará o cartão-postal que melhor descreve aquilo que ele vê diante de si e, de preferência, de forma idealizada” (GIRAULT, *apud* KARP VASQUEZ, 2002, p. 50)

O olhar do viajante fomentando o imaginário da pessoa ausente. Essa possibilidade sempre existiu, contudo, com o uso e a popularização dos postais houve uma formatação do modo de enxergar as paisagens, cidades ou monumentos. Como diz o próprio Girault, “o cartão-postal é sempre uma reprodução fiel, e por conseguinte, clássica de um local ou de um monumento” (*apud* KARP VASQUEZ, 2002, p. 50). A construção desse olhar sobre os pontos turísticos deu-se com a incorporação das imagens nos postais, já que em seus primórdios os bilhetes não tinham imagens. O cartão-postal nasceu em 1869, mas, a inserção da imagem nele aconteceu apenas no fim do século XIX e vivenciou seu auge até os anos 1930. No início de sua história, o postal era um instrumento que continha apenas textos, que normalmente levavam mensagens padronizadas e simples.

Naturalmente a busca por uma comunicação mais veloz está em sintonia com o espírito da época.

“O crescimento das cidades brasileiras atraiu a atenção dos fotógrafos que registraram vários aspectos das urbes e de seus moradores. Nas três últimas décadas do século XIX, o país experimentou profundas transformações que alteraram vida de seus habitantes. O

fim da escravidão, o crescimento econômico e a mudança de regime político são alguns dos marcos que trouxeram um vertiginoso crescimento populacional e investimentos em infra-estrutura na época. Entre estes, se destacou o desenvolvimento dos meios de comunicação com o crescimento das ferrovias, dos transportes marítimos e dos correios que possibilitaram, em menor tempo, o deslocamento de pessoas e mercadorias, e assim influíram diretamente no cotidiano dos indivíduos. O cartão-postal, um novo meio de comunicação ajustado a estas necessidades de rapidez, surgiu na Europa ao final da década de 1860 e logo ganhou popularidade, atraindo também a atenção dos artistas, entre eles os fotógrafos que perceberam através desse meio uma forma de vincular seus trabalhos e levá-los ao grande público.” (LÔBO, 2004, p. 39)

A utilização das imagens em postais teve um caráter meramente estético no princípio. Entretanto, as ilustrações não tinham qualquer vinculação com a região da qual partia a mensagem. Tanto que, num primeiro momento, apenas o verso recebia uma ilustração aleatória, ficando a parte frontal do bilhete com os espaços destinados para a mensagem escrita. Mas aquilo que era apenas uma forma de dar maior beleza ao postal rapidamente ganhou importância e passou do verso para a face do cartão, tornando-se objeto de coleções e ilustrando os textos daqueles que estavam distantes. Desde então, mandar um postal significa relacionar a imagem com o lugar de onde a pequena carta é enviada.

E é exatamente esse objeto de apreciação estética que serviu para construir parte significativa do que conhecemos de lugares onde jamais colocamos ou colocaremos os pés um dia. Essa forma de descortinar o mundo através dos cartões-postais pode ser entendida como parte de uma dinâmica mais ampla que envolve o conceito de experiência na modernidade e que precisa ser compreendida em toda a sua complexidade através da relação entre cartofilia e produção

fotográfica. Fotografia e cartão-postal como duas faces de uma mesma forma de interpretar o mundo: uma sendo legenda da outra.

1.1. Cartões-postais e o mundo colecionável

A divisão do mundo em pequenos pedaços para coleção é antes de mais nada um desejo que em grande parte está relacionado com o contexto histórico do surgimento da fotografia e, mais tarde, dos cartões-postais. Ambos nascem no século XIX com um intervalo de aproximadamente 30 anos, num período histórico que entendemos como modernidade. O cartão-postal surgiu como uma ferramenta para proporcionar maior praticidade nas correspondências. Era uma forma rápida de comunicação: tinha um espaço pequeno para mensagens e, como já vimos, originariamente não apresentava imagens. Numa sociedade de transformações, surgimento de veículos de transporte de velocidade (SEVCENKO, 1998), foi essencial desenvolver uma forma de apressar a chegada de informações aos parentes e amigos que não estivessem ao lado dos produtores da informação. Apesar de ser possível fazer uma carta, o postal era uma forma de facilitar a troca de informações por seu formato simples e direto.

A criação dessa forma de comunicação é atribuída a Emmanuel Hermann, professor de Economia Política da Academia Militar de Wiener Neustadt, no Império Austro-Húngaro, e remete ao ano de 1869 (LÔBO, 2004; KARP VASQUEZ, 2002). A segunda metade do século XIX vê surgir então, entre outras novidades, o automóvel, a fotografia, o cinema e o telefone. Também marcam esse período o fim

da escravidão, a evolução dos meios de transporte e o início dos grandes processos migratórios. Essa mesma transformação tecnológica e social responsável por tantas inovações também foi determinante para o surgimento do cartão-postal.

E a fotografia tem peso nesta transformação do postal de simples correspondência em meio de comunicação difundido por todo o mundo, já que os primeiros postais não continham imagens ou eram ilustrados apenas por brasões, como já citado anteriormente. Após a utilização de fotografias impressas em uma das faces, o consumo de bilhetes postais cresceu de maneira relevante, criando um movimento de popularização e barateamento do cartão-postal (LIMA, 1997). A introdução do uso de fotografias deu-se após o desenvolvimento das tecnologias de impressão, fato ocorrido com mais intensidade no período entre séculos XIX-XX. Antes, haviam sido incorporados elementos visuais, principalmente gravuras – que são encontradas em muitos postais até hoje. Mas é o filão fotográfico que interessa a esse trabalho: a partir do uso de fotografias nos postais as cidades ganham outro tipo de visibilidade.

“Do modesto – em termos gráficos e visuais – veículo de correspondência que era o cartão-postal no momento de sua introdução nos princípios da década de 1870 (durante a guerra franco-prussiana), às sofisticadas edições do começo do século XX – que nesta altura já permitiam a reprodução dos meios-tons fotográficos – um impressionante salto foi dado em termos de consumo e produção industrial e comercial. Em 1899, quando do início da idade de ouro dos cartões-postais, a Alemanha produziu 88 milhões de unidades, seguida pela Inglaterra com 14 milhões, Bélgica: 12 milhões e França: 8 milhões. Já em 1910, a França liderava essa indústria produzindo nada menos que 123 milhões de postais” (KOSSOY, 2002, p. 64).

Com o desenvolvimento dos meios de transporte e com as migrações globais, o início do século XX vê surgir uma nova forma de espacialização. Antes da fotografia e dos postais ilustrados, era simplesmente impossível conhecer um lugar sem antes ter estado lá. Apesar de as gravuras de paisagens já fazerem parte da história da arte, isso era de amplitude limitada e contava com muitas limitações. Basicamente, o relato oral ou escrito era a principal forma de construir uma vista imaginária de um espaço sem antes ter presenciado-o fisicamente (GOMBRICH, 1986). Daí a mudança na experiência do homem moderno que Benjamin (1994) antecipa, já que a fotografia permite que a cidade seja compartilhada por quem não esteve lá com uma fidedignidade que modificou o modo de conhecer os mais distantes rincões do globo terrestre. O álbum de fotografias é uma junção de memórias de alguém que “esteve lá”, que vivenciou uma experiência, mas que pode transformá-la em informação para ser compartilhada. O cartão-postal, portanto, é uma forma de “transportar” o marcar presença no lugar de estada, levando o destinatário a vivenciar a informação apresentada pelo remetente (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 426).

O viajante passa a ser alguém que conta uma história durante o período em que está no local visitado. E a cena cotidiana postada no cartão-postal é o modo de afirmar: “Estive naquele lugar, acredite!”. Pode-se destacar então que a modernidade representa uma transformação social da qual a produção, a circulação e o consumo de imagens são fundamentais. E o cartão-postal está inserido de fato nesse movimento, sendo uma ferramenta que propicia velocidade e precisão no fluxo de informações. Kossoy também destaca o impacto que os postais tiveram no

que diz respeito à possibilidade de conhecimento visual do mundo e à liberação do imaginário ficcional.

“Os cartões-postais, independentemente da fúria colecionista de que foram objeto, particularmente no período 1900-1925, considerado sua idade de ouro, sempre propiciaram a possibilidade imaginária de viajar para qualquer parte do mundo sem sair de casa, além de terem se prestado, obviamente, aos mais elaborados sonhos e fantasias sexuais” (KOSSOY, 2002, p. 65)

Ainda que a produção de postais com temas variados – de mensagem publicitária a corpos nus – faça parte da história desse meio, são as cidades que devem aos bilhetes ilustrados grande parte da iconografia que conhecemos hoje. Indubitavelmente, a produção, a circulação e o consumo de imagens têm nas cidades, principalmente, no fim do século XIX, um *locus* privilegiado. Sejam como vistas reunidas em álbuns, seja como imagens postais, as cidades ganharam cada vez mais espaço no imaginário coletivo antes do fim do século XIX. Conforme Lima (1998) comenta:

“No caso das vistas fotográficas da cidade, de ferrovias e natureza, embora elas não constituíssem o principal filão comercial da fotografia até o século XX, sua produção não era insignificante. O mapeamento da produção fotográfica brasileira no século XIX realizado por Gilberto Ferrez e Boris Kossoy demonstra que, desde a chegada do daguerreótipo no Rio de Janeiro, em 1840, as principais cidades brasileiras foram sistematicamente registradas pelos fotógrafos estrangeiros que aqui instalaram seus ateliês. Gradualmente a comercialização de vistas vai ocupando um espaço cada vez maior no mercado urbano, atingindo seu ápice nas primeiras décadas do século XX com a ‘febre dos cartões-postais’” (LIMA, 1998, p. 66)

E por isso é importante investigar os cartões-postais ilustrados como um tipo fundamental de imagens produzidas como representação colecionável do cotidiano

dos espaços urbanos. Como o momento da consolidação do homem moderno se funda a partir do surgimento da fotografia e da vida cotidiana (BENJAMIN, 1994), torna-se essencial compreender o dispositivo fotografia-postal para desvendar parte do que conhecemos como experiência moderna. “A modernidade não pode ser entendida fora do contexto da cidade, que proporcionou uma arena para a circulação de corpos e mercadorias, a troca de olhares e o exercício do consumismo” (CHARNEY & SCHWARTZ, 2001, p. 23).

Fica evidente que o uso dos postais está necessariamente ligado à possibilidade de deslocamento que o desenvolvimento dos meios de transporte da época permitiam. O ato de viajar revelou o mundo ao mundo. Um lugar que só existe como imagem, mas que guia os passos do turista, direciona seu olhar e define os rumos de sua viagem. Tanto que esses pedaços de mundo em miniatura foram sempre vistos como espaços privilegiados de propaganda das cidades. E feitas de modo explícito. Até porque, como afirma Karp Vasques (2000, p. 65) ao avaliar a produção de postais no período histórico nacional conhecido como República Velha (1889-1930), se fotografias mentem, “cartões-postais mentem mais ainda, pois são feitos a partir de fotografias que, longe de exibir a realidade tal como ele é, oferecem uma visão idealizada desta”. E completa:

“Postura por sinal perfeitamente compreensível, pois, assim como ninguém vai ao fotógrafo para retratar-se barbudo, suarento e maltrapilho, também ninguém desejaria adquirir cartões-postais excessivamente realistas, mostrando zonas sórdidas, esburacadas e em ruínas de uma cidade, mesmo que houvesse editor suficientemente insensato ou engajado para financiá-los. (...) Mesmo em cidades menos conhecidas ou em localidades periféricas, existia o sentimento dominante de orgulho e otimismo indispensável à produção de

cartões-postais paisagísticos” (KARP VASQUEZ, 2000, p. 65).

As cidades deixam de ser uma incógnita para o turista. Este agora pode ser preparado e conhecer praticamente todas as zonas importantes de uma vila. Este hábito de re-conhecer as cidades numa viagem é uma transformação da experiência moderna e só foi possível em decorrência da fotografia e mais precisamente dos postais ilustrados. Os cartões-postais abriram aos viajantes a chance de escolher seu roteiro, de preparar seu itinerário e sua visão acerca do (des)conhecido. Ainda que já existissem coleções de gravuras ou ilustrações de acontecimentos que permitissem uma visão das grandes cidades ainda nos séculos XV ou XVI, há notável discrepância entre o imaginário daquele período e aquele construído após o surgimento da fotografia e mais tarde dos cartões-postais ilustrados. Gombrich (1986) explicita essas diferenças ao analisar três vistas das cidades de Nuremberg (1493), Roma (1557/1540), Paris (1635) e Chartres (1836), seguido sempre de uma fotografia contemporânea feita de ângulo semelhante ao das ilustrações.

“Acredito que, sob esse aspecto, documentos como os que foram aqui apresentados dão-nos informações valiosas sobre o procedimento de qualquer artista que deseje fazer um registro fiel de uma forma individual. Ele começa não com a sua própria impressão visual, mas com a ideia, ou conceito, que tem [...]. A informação visual individual, as características distintivas que mencionei, são acrescidas *a posteriori*, como se o artista preenchesse os espaços em branco de um formulário (GOMBRICH, 1986, p. 63).

Depois da popularização dos cartões-postais fotográficos as cenas das cidades deixaram de ser construídas apenas pelas impressões pré-existent nas mentes de artistas, que, segundo Gombrich, precisam de uma imagem primeira para

suas obras. Os postais fotográficos são, pois, uma forma que estabelece um roteiro imaginário mais próximo do que o viajante encontrará quando percorrer as ruas e avenidas, quando olhar monumentos ou entrar em museus representados nas vistas. A decifrabilidade da cidade torna-se algo acessível a partir dos cartões-postais, que congelam uma época para permitir passeios futuros daqueles que desejam viajar.

A viagem, portanto, acontece em vários níveis, já que as imagens postais são um passado cuidadosamente construído para atrair o turista. É um passeio pelo espaço da paisagem, mas também pelo tempo e pela história da localidade, além de um caminhar dentro das memórias do próprio viajante. Calvino (1990), num dos diálogos entre o viajante veneziano Marco Polo e o imperador mongol Kublai Khan no livro “Cidades Invisíveis” explicita em detalhes essa complexidade de níveis que os viajantes possuem.

“Marco Polo imaginava responder (ou Kublai imaginava a sua resposta) que, quanto mais se perdia em bairros desconhecidos de cidades distantes, melhor compreendia as outras cidades que havia atravessado para chegar até lá, e reconstituía as etapas de suas viagens, e aprendia a conhecer o porto de onde havia zarpado, e os lugares familiares de sua juventude, e os arredores de casa, e uma pracinha de Veneza em que corria quando era criança. Neste ponto, Kublai Khan o interrompia ou imaginava interrompê-lo ou Marco Polo imaginava ser interrompido com uma pergunta como: - Você avança com a cabeça voltada para trás? - ou então: - O que você vê está sempre às suas costas? - ou melhor: - A sua viagem só se dá no passado?” (CALVINO, 1990, p. 28).

O proto-diálogo descortina esse jogo entre passado e futuro que o turista constrói quando está diante de uma nova cidade. O que ele busca na cena diante

dele não é somente um futuro aberto de possibilidades, mas, sobretudo, os passados com os quais a sua vida foi construída. As camadas de histórias se sobrepõem em sua mente tanto quanto as pedras sobre as quais os muros e as paredes dos monumentos foram erguidos. O que o olhar do viajante saboreia é o seu próprio passado ou as experiências que não teve em seu passado. Mais adiante na obra de Calvino, Marco Polo responde à indagação de Khan “Você viaja para reencontrar o seu futuro?” com a seguinte afirmativa: “Os outros lugares são espelhos em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá” (CALVINO, 1990, p. 29).

O que o cartão-postal entrega ao turista então é uma imagem daquilo que ele não foi, dos caminhos que ele não pôde trilhar no seu passado e que hoje se compõem em outras possibilidades. E, desse modo, olhar os postais de uma cidade enquanto ainda está percorrendo seus pontos interessantes é viajar duplamente. Na cidade enquanto passado-futuro do turista e no passado-futuro da cidade que vive no bilhete postal. Conquanto, enviar um postal é encher de presente um objeto-vivo que existe como prova do passado-futuro. Agregar o destinatário da mensagem postal é tornar ainda mais complexa essa rede intrincada de tempos. Postar a imagem é como dizer: “Estou vendo agora quanto passado haverá no seu futuro”. Assim mesmo: paradoxal.

Ainda Calvino descreve a hipotética cidade Maurília e dá um pouco mais de ordem a esse instável jogo temporal:

“Em Maurília, o viajante é convidado a visitar a cidade ao mesmo tempo em que observa uns velhos cartões-postais ilustrados que mostram como esta havia sido: a praça idêntica mas com uma galinha no lugar da estação de ônibus, o coreto no lugar do viaduto, duas moças com sobrinhas brancas no lugar da fábrica de explosivos. Para não decepcionar os habitantes, é necessário que o viajante louve a cidade dos cartões-postais e prefira-a à atual, tomando cuidado, porém, em conter seu pesar em relação às mudanças nos limites de regras bem precisas: reconhecendo que a magnificência e a prosperidade da Maurília metrópole, se comparada com a velha Maurília provinciana, não restituem uma certa graça perdida, a qual, todavia, só agora pode ser apreciada através dos velhos cartões-postais, enquanto antes, em presença da Maurília provinciana, não se via absolutamente nada de gracioso, e ver-se-ia ainda menos hoje em dia, se Maurília tivesse permanecido como antes, e que, de qualquer modo, a metrópole tem este atrativo adicional – que mediante o que se tornou pode-se recordar com saudades daquilo que foi” (CALVINO, 1990, p. 30).

O turista busca um passado perdido entre as ruínas mas também quer dar vida nova ao que foi, descampar o futuro oculto. Esta é a experiência da modernidade, que tem no viajante seu personagem ideal. E a fotografia serve como testemunha de seu percurso. Tanto que desde a descoberta da fotografia existe uma associação imediata entre a viagem e o recurso de captura das imagens da região visitada. Portanto, o turista não deseja apenas ter a cidade imaginada e saudosa dos postais, mas também a cidade virtual atualizada pela câmera. Duas experiências que se complementam. Até porque nem sempre é possível ao viajante comum ter acesso a pontos de vista privilegiados como alguns que aparecem nos postais. A complementaridade desses dois modos de capturar a cidade podem ser entendidos da seguinte forma: o cartão-postal cria uma cena ilusória, pois bidimensional, de uma cidade; e o turista com sua câmera insere a profundidade de sua vivência naquela paisagem. Ou noutras palavras e apoiado novamente em Calvino, “(..) o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado (...). Ao chegar a

uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir” (CALVINO, 1990, p. 28).

A acessibilidade de meios de produção de imagens com o barateamento de câmeras e materiais fotográficos foram fundamentais para a criação de uma cultura de captura de imagens de viagens. Mas as fotografias não foram apenas objeto de desejo como representação glamourosa e bela do século XIX. O cotidiano da vida policial, por exemplo, também se viu invadido por câmeras fotográficas para o registro dos criminosos. Gunning deixa claro como se deu o uso da fotografia na identificação de presos (2001). Podemos afirmar, portanto, que a inserção o cartão-postal com imagens como um espaço privilegiado para troca de informações escritas é sinal das transformações sociais e culturais da modernidade. Sendo essa sociedade ávida por imagens, nada mais natural que a inserção de fotografias nos pequenos cartões que antes carregavam apenas palavras aos que estavam distantes. A busca por imagens se coaduna com a oferta de pequenos pedaços de história das cidades e explica o sucesso das imagens postais em seu período áureo (1900-1930).

E se desde a sua invenção, a fotografia causou sempre uma certa mudança de paradigmas, não foi diferente quando ela passou a ser utilizada para estampar os postais. Em contrapartida, a cartofilia transformou a fotografia rapidamente em uma febre. “O cartão-postal ilustrado colaborou para a transformação da fotografia num veículo de comunicação de massa no início do século XX, levando a um grande público (...) as vistas de várias cidades do mundo”. LÔBO (2004, p. 37) demonstra

que a fotografia, as vistas das cidades e o cartão-postal estão imbricados, proporcionando a construção de uma memória coletiva dos principais centros urbanos no início do século XX e transformando as paisagens citadinas em souvenirs preciosos.

Como visto anteriormente, o cartão-postal pode ser entendido como uma das tantas marcas da modernidade. E constituiu um modelo de visibilidade e de construção da memória das cidades. No Brasil e no mundo, o desenvolvimento da fotografia e seu uso nos cartões-postais foram determinantes para que essa forma de memória das cidades se consolidasse, propiciando duas experiências bem marcadas. Primeiro, foi criada uma memória coletiva das cidades que se tornou disponível para o outro. Segundo, nasceu o desejo de arquivar esses pequenos pedaços de experiência individual no ato de colecionar os postais. Apesar de parecerem experiências distintas, elas são próximas e se complementam. Podemos imaginar então que existem dois movimentos: um da correspondência e outro da coleção (LÔBO, 2004). E entre esses dois está a construção de uma memória das cidades retratadas pelos cartões-postais, que carrega a missão (entre outras) de preservar um mundo que está desaparecendo com a chegada da modernidade. O medo do esquecimento leva a séries de imagens⁴ retratando as grandes obras e demonstrando o progresso dos centros urbanos. As intervenções urbanas para modernizar as cidades são fonte de inspiração e de renda para muitos fotógrafos, seja na França, na Inglaterra, nos Estados Unidos ou no Brasil. Exemplo importante

⁴Destacam-se as imagens reunidas em álbuns de vistas das cidades, que revelam uma certa narrativa e contemplam séries mais amplas. Não raro, imagens desses álbuns transformavam-se em postais, que por seu caráter único acabam reunindo em uma única imagem elementos complexos da cidade. Para mais sobre álbuns comparativos ver estudo primoroso das pesquisadoras Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (LIMA, 2007).

é o registro fotográfico feito por Augusto Malta no Rio de Janeiro durante a ampla reforma urbana que foi denominada “bota abaixo” pela população. Também na então capital federal, Marc Ferrez consagrou um livro à construção da Avenida Central (hoje Rio Branco), que buscava dar à cidade carioca ares dos bulevares parisienses e rapidamente transformou-se em um tema obrigatório dos postais da cidade (KARP VASQUEZ, 2000). Já em São Paulo, destacam-se os trabalhos de Militão Augusto de Azevedo e de Guilherme Gaensly (LIMA, 1997).

Se no contexto mundial e nacional os postais representam uma dinâmica urbana em franca transformação na passagem da Monarquia agrária para a República industrial, em Vitória, as intervenções urbanas realizadas principalmente no governo de Jerônimo Monteiro, no começo do século XX, foi tema recorrente do trabalho de preservação histórica de vários fotógrafos da época. Mas não necessariamente esse material transformou-se em cartões-postais ou álbuns de vistas de maneira expressiva. Talvez por que não houvesse um grande sentimento de perda daquele espaço que estava sendo demolido para dar lugar ao novo, ao moderno. No caso capixaba, pesquisadores afirmam que o passado bucólico e provinciano deveria ser destruído, sem que restasse qualquer vestígio do passado colonial ou imperial.

“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” (PRADO, 2004, p. 88).

Os ideais de progresso e civilização nortearam também no Espírito Santo, e mais precisamente em Vitória, a elaboração da arquitetura da cidade e também os conceitos de imagem e memória da região. A preservação da memória local ocorreu, mas sem que se atribuísse a este ato uma importância maior. Essa tese pode ser comprovada pelo número de registros fotográficos presentes na Coleção Mário Freire, da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, acerca da demolição da Igreja da Misericórdia em 1912 no centro da capital. Apesar de ser um bom número (cerca de 20), as imagens refletem um olhar curioso, sem grande qualidade técnica e sequer há uma tentativa de construção de uma narrativa das imagens do evento. Fotografias de registro, nada mais. Esse exemplo demonstra que a documentação fotográfica das transformações em curso estava mais preocupada com o resultado final da obra que com uma preservação dos imóveis mais antigos.

Diante de um momento histórico em que era essencial formular uma ideia de cidade progressista e moderna, a produção imagética de Vitória expressa o que era produzido em grandes centros, brasileiros ou estrangeiros. Pode-se afirmar que esse foi um período de recepção de imagens externas e de elaboração dum imaginário sobre Vitória, em detrimento de uma produção imagética considerável. Entre o fim do século XIX e o começo do XX, os capixabas estavam colecionando o mundo por meio de cartões-postais enquanto sua capital tentava adequar-se à nova ordem social, econômica e política, para, enfim, tornar-se também colecionável.

1.2. Tempo colecionável nas imagens de postais

Os cartões-postais serviram para o compartilhamento de imagens de regiões longínquas, assim como foram importantes para construir uma certa visão das cidades. Mas como seria possível a criação de um mundo que fizesse sentido partindo de postais que fragmentam o tempo e o espaço? Que sentido haveria numa coleção de cenas que colocam em perspectiva um *continuum* de partes diferentes de tempo cindidas no mesmo imaginário coletivo? Se somos reféns de uma concepção do tempo como continuidade de partes diferentes que se sucedem, não faria sentido confiar na construção coletiva a partir de pedaços distintos que não se concatenam temporalmente, já que o tempo das imagens dos bilhetes postais não é único. Para compreender isso é preciso dialogar com uma concepção de tempo e de história que se descole da tradição grega, que entende o tempo como um “continuum quantificado e infinito de instantes pontuais em fuga” (AGAMBEM, 2005, p. 114). É primordial o deslocamento do tempo de “Cronos” para “Aiôn” ou “Kairós”⁵.

O tempo do cartão-postal é um tempo sincrônico e diacrônico simultaneamente. Essencialmente porque há tempos instaurados em posições distintas, como em níveis. No primeiro nível temos o fotógrafo, aquele que captura o momento com o objetivo de que este se torne símbolo de um “estar-lá” universal eterno. Esse é um tempo sincrônico: sem particularidades, sem singularidades: mas com marcas de uma época. Até por isso, o fotógrafo deve evitar, na maioria das vezes em vão, os detalhes que identifiquem o período em que a imagem foi feita.

⁵Sobre o tempo como cronos, aiôn e kairós, ver “Sobre tempo: considerações intempestivas”, de Márcio Tavares D’Amaral, In: DOCTORS, Márcio [et al.]. Tempo dos Tempos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

Um tempo em suspensão. Talvez em razão desse modelo, o cartão-postal paisagístico tenha sido (e ainda é) o principal modelo de vista que ilustra os pequenos dispositivos postais que fazem chegar aos destinatários as boas novas⁶. Ao manter uma distância confortável das marcas de épocas em sua imagem, o fotógrafo constrói diante de si um universo quase idílico, de sonho e ilusão. Nada melhor para alcançar esse objetivo que distanciar-se de referências temporais de um cenário. Elas são sempre denunciativas de um caráter de verdade e os sonhos e ilusões não estão no mesmo patamar da realidade dita objetiva.

Os macroacontecimentos e as grandes transformações demoram para serem implementados, mas as pequenas mutações do dia-a-dia, como o uso de tal modelo de roupa ou de carro, podem facilmente denunciar a data aproximada em que a fotografia de um cartão-postal foi feita, reduzindo assim a vida útil do dispositivo. Por isso, os autores das imagens trabalham com o intuito de evitar datações na imagem, num desejo inalcançável de impedir a imagem de ser sincrônica, sem particularidades.

Num segundo nível há o processo de compartilhamento desta imagem, que compreende um tempo distante do primeiro, além disso, mais dilatado. Um tempo de espera, de maturação daquele postal. Visto que a cidade é viva e em constante mutação, os postais que muitas vezes são capturados como essência de uma sociedade avançada podem facilmente e involuntariamente ser transformados em cenários de museus. Este tempo é diacrônico, pois com a mensagem que é afixada

⁶Não se pode esquecer que o modelo de postais paisagísticos não é único, ainda que seja o mais conhecido. Muitos postais foram ilustrados com as mais diversas imagens, de pornografia a mensagens de apoio aos soldados no *front* da Segunda Guerra Mundial. E hoje, é muito comum ver os postais publicitários, que utilizam o formato para vender de automóveis a shows de música.

na imagem para seu compartilhamento, há uma referência clara de um tempo àquela imagem.

Ao mesmo tempo em que evita que o postal reflita uma época específica, a consolidação de um tempo em suspenso nos postais corroborou para construção de uma memória coletiva das cidades. O imaginário construído sobre a lógica da “cidade moderna” é a reflexão de imagens panorâmicas calcadas no distanciamento e na visão ampla. A “fotografia de paisagem” era orientada por cânones e códigos bem definidos pela “representação da pintura” e pela “arte da bela paisagem” (TURAZZI, 2000, p. 13). Ainda hoje, em blogs, sites pessoais e outras formas de expressão na rede mundial de computadores continua imperando a representação da cidade com o mesmo olhar dos pioneiros em fotografia: ou seja, a paisagem. A tecnologia deu possibilidades infinitas e tantas novas formas de ver as cidades tornaram-se possíveis, mas o olhar panorâmico teima em permanecer arraigado no nosso imaginário.

“No Brasil, o esquadramento do território pela fotografia (...) além de ser matéria de interesse científico, é também uma necessidade política de consolidação do Estado imperial: vistas e panoramas fotográficos são reconhecidos como enquadramentos do país que tipificam cenários, costumes e gentes da terra, elegendo-os como atributos singulares de uma identidade nacional em construção, consubstanciada na variedade e exuberância dessas imagens.” (TURAZZI, 2000, p. 14).

Há a imbricação entre o ver a cidade e o ato de usar o olhar do outro para a construção própria de uma memória coletiva. Enxergar as cidades por meio da visão e da experiência do outro num tempo congelado é então parte do mecanismo dos cartões-postais. São então três esferas de percepção das cidades: a primeira, do

fotógrafo; a segunda, do turista que visita o local retratado; e a terceira do destinatário da imagem postal. Cada um em um tempo distinto mas os três compartilhando um olhar panorâmico das cidades, que deve estar sempre pronto para o consumo.

Entender a máquina fotográfica como aparelho que representa o mecanismo de consumo (FLUSSER, 2002) amplia o modo de compreensão do fenômeno dos cartões-postais. O ato fotográfico nunca foi e não é inocente. Sontag (1981) disse que a partir do momento em que começamos a fotografar, estamos colecionando o mundo. Colecionar para consumir. Como não podemos estar em todos os lugares ao mesmo tempo, fotografamos para permitir que outras pessoas consumam o nosso olhar, vejam com nossos olhos e mesmo para nós vermos novamente como nossos olhos viram um dia. O ato fotográfico então transforma-se em um ato de puro consumo retro-alimentado, de fragmentação da realidade para um posterior deleite. Parece então estar nascendo um tríptico de ações: a experiência, o consumo e o colecionismo.

Em algum momento da história, não bastava mais o relato oral para comprovar a nossa experiência. A tradição oral é como se fosse a mais primitiva de nossas habilidades, aquela que nos permitiria “intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Desde que o homem falou ele passou a contar com a possibilidade de traduzir para o outro qualquer fenômeno, acontecimento, sensação ou desejo. O nascimento da linguagem é indubitavelmente nossa característica mais particular, aquilo que nos torna humanos. A nossa existência no mundo muda

radicalmente quando começamos a nos comunicar com nossos semelhantes. Quando uma criança balbucia as primeiras palavras ela está constituindo um mecanismo de transferência de experiência. Assim como quando esta mesma criança dá os primeiros passos ela constitui o mecanismo que permitirá o distanciamento dos seus iguais. Enquanto mecanismos, o falar e o andar distinguem-se por levar a criança para mais perto ou mais distante de seus iguais. Enquanto o primeiro ato pode ser entendido como um ato de independência, de conquista de uma individualidade, o segundo é claramente uma atitude de compartilhamento. E só compartilhando a criança consegue se desenvolver adequadamente. Compartilhar é dar e receber, produzir e distribuir, adquirir e reutilizar. Andar e falar, entretanto, não podem ser vistos como atos isolados. Ao contrário, servem-se mutuamente para a propagação das experiências. Enquanto ser falante, o homem se aproxima de outros para escutar experiências. Enquanto ser andante, o homem leva e traz experiências daqueles que estão mais distantes. O ato-falar é assim, de um cunho temporal, assim como o ato-andar adquire um aspecto espacial. Ambos, andar e falar, se amalgamam para proporcionar ao homem um sistema de acúmulo e distribuição de experiências. Andar, ouvir, ver, falar, voltar, contar. Ações que ampliam o imaginário, que elaboram um cenário virtualmente e desenvolvem uma imagem. Dessa forma, a imagem é o resultado da soma dos mecanismos temporal e espacial de acúmulo de experiências no homem.

A troca dessas experiências de maneira mais efetiva demandou da humanidade a invenção da escrita. E a escrita nasce exatamente da impossibilidade que as imagens tinham para expressarem aquilo que representavam de modo mais

preciso. Havia a necessidade de “rasgar as imagens”, fazendo surgir dessa fissura o “relembramento” da função originária dessas imagens. “O método do rasgamento consistia em desfiar as linhas da imagem e colocá-las em sequência” (FLUSSER 2002, p.) Mas essa ruptura originária é restaurada quando do uso de imagens nos textos impressos em jornais. Finalmente estavam reatados os laços de escrita e imagem e a cartofilia foi herdeira dessa re-união, já que em seu surgimento os bilhetes postais não continham imagens, apenas textos. Somente no final do século XIX a impressão das imagens nos cartões foi transformado em situação comum, formatando o modo de ver as cidades por meio das imagens, mas com o texto sempre anexo. E essa mudança no formato visual do postal corresponde exatamente ao período que chamamos de “época de ouro” dos postais, entre 1900 e 1930, aproximadamente. Justamente quando as fotografias passam a ser impressas nas correspondências que acontece a explosão de consumo de cartões-postais, e consequentemente cresce também o colecionismo. Como dito anteriormente, fotografia e cartão-postal tiveram o apogeu em período semelhante e por complementaridade (BENJAMIN, 1994). A fotografia deu ao postal o fator de colecionabilidade, assim como os bilhetes popularizaram as imagens e o gosto pela fotografia. Surge, então, a possibilidade de serializar as imagens das cidades, tornando-as mais conhecidas quanto mais cartões-postais existirem, e vice-versa. Um ciclo virtuoso foi configurado com esse procedimento e com o desenvolvimento dos meios de transporte, surge o consumidor de postal e de viagens: o turista.

Quando a fotografia nasce, o sistema sensório coletivo acaba sendo inundado de imagens de terceiros – antes de ser um hábito comum o ato de fotografar, houve

uma explosão do costume de ser fotografado. O ato de viajar sempre que existiu passou a ser ricamente acompanhado de ilustrações dos deslocamentos. E nada melhor que consumir uma imagem que traduza de uma só vez todas as sensações que o turista viveu durante a viagem. Este sistema se alimenta da produção e do consequente consumo de imagens, pois como disse Bauman, “meio turistas e meio vagabundos que somos quase todos nesta sociedade de consumidores/viajantes” (BAUMAN, 1999, p. 107). Assim como a viagem se tornou um bem de consumo, os cartões-postais supriam a demanda desses colecionadores de relatos de outrem. Posto que, na maioria das vezes, a memória visual que pregna a frente de um postal não é a do viajante e sim a de um profissional treinado para traduzir a percepção da cidade para um espectador que não pôde ver aquela paisagem *in loco*.

Dado que a imagem consumida pelo viajante quando adquire um cartão-postal não é o relato visual de sua própria experiência, mas de um profissional e que nem sempre é um viajante “comum”, como se explica o condicionamento da percepção para compreender essa experiência genérica como própria? O rompimento da experiência com a imagem é parte de nossa passagem da modernidade para a atualidade. A transferência da subjetividade (MACHADO, 1984) do autor da fotografia para o espectador é a essência do cartão-postal. E explica como podemos assumir uma experiência de outro como nossa própria visão de mundo. Talvez por essa universalidade imagética que automatiza a transferência de olhares o estilo “fotografia de paisagem” tenha permanecido quase intocado mesmo passados quase 200 anos da invenção da fotografia.

Ainda que o espectador-viajante tenha diante de seus olhos a paisagem que lhe agrada, o imaginário que enfeitiça é do olhar do autor-viajante que transformou aquela cena volátil em algo não-perecível. Deste modo ele garante a apreciação por parte dos ausentes no momento de sua passagem pela localidade visitada. E é exatamente a segurança de uma imagem criada a partir de um ponto de vista monocular, um recorte temporal e espacial que tornou-se imutável, que seduz o espectador-viajante. De tal modo que ele confia mais no cartão-postal que na paisagem. O aprisionamento sutil e desejado pelo espectador é que garante a cristalização da fotografia de paisagem até hoje. É a falta de liberdade – que conduz deliciosamente o olhar do espectador para o mesmo caminho imaginado pelo autor quando acionou o mecanismo de disparo de sua câmera fotográfica – que seduz, tanto turista quanto destinatário do postal.

Um exemplo desse encanto pela imagem do cartão-postal pode ser identificado pelo aviso que todo turista lê antes de entrar no teleférico que segue até o Pão-de-Açúcar, no Rio de Janeiro. “O dinheiro não será devolvido caso não haja visibilidade no alto do Pão-de-Açúcar”. Como as condições meteorológicas interferem no grau de visibilidade da cidade, certamente o comunicado previne o turista de que reclamações não serão aceitas. É comum as pessoas evitarem vivenciar a emoção do “bondinho”, apesar de o meio de transporte funcionar mesmo quando o clima não permite ver a cidade. Ou seja, mais importante que experimentar a sensação de ficar suspenso por cabos de aço numa cabine a mais de 100 metros de altura é ver a cidade. Se a capacidade de enxergar a região estiver prejudicada pelas nuvens, o melhor é desistir. Mas ainda que o usuário

desista da viagem, ele tem a opção de levar para casa uma imagem do Rio feita do alto do Pão-de-Açúcar por um olhar treinado. E na maioria das vezes o faz sem se preocupar em não ter vivenciado a experiência ou visto com seus próprios olhos a paisagem.

Diante desse padrão visual consolidado e da confiança de que a vista do postal é a mais apropriada para observar a cidade, os cartões com imagens se configuraram como um negócio extremamente lucrativo em seu apogeu. O que isso significa? Que todos desejavam ter o mesmo ponto de vista. A serialização do olhar como símbolo de uma sociedade capitalista industrial, deslocando a experiência da viagem para sua imagem representativa. Por isso faz todo o sentido a afirmação de Mário de Andrade, ainda na primeira metade do século XX, de que conhecera o mundo sem sair de sua cidade, apenas vendo e lendo os cartões-postais enviados por seus amigos durante toda a vida (LÔBO, 2004, p. 53). O que ele descreveu era justamente o deslocamento do ver uma imagem ou ler um texto sobre uma viagem para a experiência da viagem, fenômeno característico da modernidade. Se o dispositivo moderno permite a velocidade de informação e a fidedignidade desta, pra que viajar? Tornara-se possível conhecer sem experimentar: é desse mecanismo moderno que se alimentaram fotografia e cartofilia. A partir de um olhar transferido, de uma transferência de subjetividade – presente na imagem fotográfica – que as sensações de quem visita uma cidade podem ser compartilhadas por meio de um bilhete postal.

Mas há que se ponderar que já no paisagismo feito pelos pintores havia muito de transferência de subjetividade. É verdade. Esse fenômeno não é exclusividade nem da fotografia e nem dos postais. Contudo, o corte abrupto executado pelo obturador da câmera em nada tem de semelhante com o trabalho lento de construção da imagem feito na pintura. A extensão temporal de uma tela pintada agrega muitos elementos visíveis ou mentais que podem não significar precisamente o que o olhar do pintor flagrou. E, assim, o objeto produzido difere em essência daquilo que chamamos de objeto-cartão-postal, que tem como objetivo colocar o espectador exatamente no local da monocularidade da câmera fotográfica. Para, dessa maneira, permitir que o espectador veja aquilo que o autor viu em um tempo passado. E mais ainda: dar condições de o segundo assumir o lugar do primeiro automaticamente. Isso que não acontece com a pintura de maneira simples e automática. O fenômeno da transferência da subjetividade pode até ser obtido, mas com uma intencionalidade que demanda complexo e extenso trabalho. O trabalho de Velásquez em “As meninas”, por exemplo, demonstra essa inserção do espectador na cena. Mas a mecânica empreendida pela obra do autor é deveras complicada de se compreender num olhar furtivo. Há que se demorar diante da tela para conseguir o efeito sugerido pelo pintor⁷.

Em resumo, podemos perceber que o olhar treinado do fotógrafo deve conseguir reunir no postal os elementos que significarão as cidades por meio de uma compressão espacial que crie uma narrativa interna à imagem. Essa representação deve ser atemporal (suspensão temporal) para permitir o trabalho de

⁷ Ver mais em Tiraboshi (2007), disponível em <http://revistagalileu.globo.com/Galileu/0.6993,ECT816452-3434-2,00.html>

reconhecimento e reinterpretação da imagem, através de um tempo diacrônico e expandido. A existência do referente é necessária, numa indicialidade presente de maneira intensa. Mas há que se destacar casos em que o referente é imaginário, como na coleção de postais que o arquiteto Albert Speer fez de várias maquetes de prédios que nunca existiram em Berlim. Em Vitória também houve um exemplo de postal com referente construído longe das cidades. Durante as comemorações do quarto-centenário da capital capixaba, em 1951, o governo Jones dos Santos Neves mandou fazer maquetes do programa de modernização do Porto (A GAZETA, 1951). Essas miniaturas da cidade foram expostas numa feira e foi lançado um cartão-postal comemorativo que representou esse anseio por uma cidade moderna, uma cidade-futuro, mas presente já na força do postal. O referente-desejo se vale do valor do bilhete como forma de afirmação de que aquilo que é futuro está desde já realizado. O futuro é presente.

Salvo essas exceções, o dispositivo cartão-postal funciona de maneira bem clara. Primeiro, a partir da cidade como cenário, o fotógrafo (autor/viajante) faz sua opção e recorta a paisagem. Os aspectos selecionados configurarão o primeiro estágio da cadeia de acontecimentos que marcam a jornada de um cartão-postal. Capturada a imagem, a empresa editora imprime milhares de unidades do mesmo original, que algumas vezes recebe intervenções, tais como inserção de bordas ou montagem de várias imagens num mesmo postal. Depois de distribuídos, os pequenos cartões ficam disponíveis em pontos estratégicos, como áreas turísticas, hotéis, shopping centers, rodoviárias, aeroportos etc. O postal seria assim uma forma de se apropriar de uma experiência impessoalmente capturada por um olhar

treinado e transformá-la em algo próprio. Dar àquela imagem fria de uma paisagem distante uma aproximação que a transfigure. Esta é a função do observador primário (espectador/viajante).

O resgate desta imagem do limbo asséptico das lojas onde vivem os cartões-postais antes de serem adquiridos configura um derramamento de desejo de personalização sobre o impessoal. Por isso, as mensagens escritas constantemente transbordam o verso e são colocadas também sobre a imagem. Essa intervenção do texto sobre a imagem pode ser entendida também como uma interação com a imagem e com o cenário, ou seja, com a cidade. O observador primário busca assim carregar consigo uma parte da cidade, de modo que possa enviar para um terceiro suas impressões sobre o local, assim como compartilhar sensações que acabara de viver. De certo modo complementa a leitura da cidade, agrega na paisagem um componente emocional, mesmo que a mensagem não possua qualquer desejo de ser referência. Mesmo nas mensagens escritas de maneira telegráfica há certo grau de compatibilidade entre imagem e texto, que se associam para sempre na memória do destinatário. A imagem é particularizada pelo texto, que será sempre lembrado pela imagem. De alguma maneira, ambos podem funcionar isolados, mas quando estão juntos não podem jamais ser separados. Daí que o valor dos cartões-postais circulados, ou seja, que cumpriram seu papel funcional – foram postados por um remetente com o objetivo de transmitir uma mensagem e foram recebidos por um destinatário – é maior do que dos postais que não chegam a circular.

Mas toda a trajetória do postal começa pela escolha. Essa é uma ação do observador primário que tem um duplo movimento: rememorar e re-significar a cidade. A partir de seu olhar não-treinado, por ser normalmente a visão de um viajante, esse observador se utiliza do cenário *prêt-à-porter* disponível nas bancas e lojas de souvenirs para reconstruir a imagem de sua viagem para si e para alguém que esteja distante. O envio do bilhete ainda durante a estada insere no ciclo de um cartão-postal, enfim, o observador secundário (espectador/ausente).

Situado distante espacial e temporalmente, o destinatário é levado a compartilhar a experiência do viajante por meio de imagem e textos enviados da localidade de origem da mensagem. Isso num tempo bem posterior ao do envio e mais distante ainda do momento da captura. Em seu olhar repousam os desejos do remetente e o sonho de conhecer a paisagem que ilustra o postal. Ao mesmo tempo em que a mensagem pessoal que completa o bilhete carrega saudade, rancor, raiva, emoções, ou seja, carrega vida, a cena normalmente sem expressão de vida desloca para longe o olhar. Novamente um caminho de mão-dupla: enquanto a mensagem visual distancia, a mensagem de texto aproxima. Esse dinamismo do cartão-postal é uma de suas marcas mais interessantes.

“Uma vez atingido o seu destino postal, a viagem recomeça. Mas, agora, o viajante é aquele que recebeu o cartão. Viagem virtual por outros mundos, com o recurso dos fragmentos de imagens postais e da imaginação. Seria como se lhe fosse dada a oportunidade de compartilhar as vacilações da significação, a magia das perspectivas, ou ainda as glórias da conquista de um novo espaço. O realismo das imagens estampadas nos postais também cria uma disposição que transfere o sentido do 'eu li' para 'eu vi'. A posse do cartão daria ao destinatário a chance de sentir-

se como Ulisses, Marco Polo, Pero Vaz de Caminha” (SCHAPOCHNIK, 1998, 424).

A partir do recebimento do postal, está aberto o caminho para alcançamos o último estágio da saga do cartão-postal: o olhar do espectador terciário (espectador/coleccionador). Esses pequenos pedaços da realidade que são arrancados da paisagem e que simbolizam toda uma região ou um momento a ponto de servir para contar como foi uma viagem e que enche o destinatário de emoção transforma-se em objeto de coleção. Mais distante ainda que o observador secundário no que diz respeito ao tempo, o colecionador não necessariamente está longe do lugar retratado no postal. Fato que importa pouco: mais relevante é a relação com o postal enquanto objeto. E tão mais significativo será uma cena da cidade para o colecionador quanto mais impregnada de lembranças e desejos essa imagem estiver. Entretanto, as emoções do remetente adquirem um cunho de curiosidade, para além de singularidade própria.

“Ao se apropriar de artefatos produzidos em massa, o colecionador promovia uma seleção de temas e séries cuja singularidade resultava da descoberta em cada postal de determinados traços que denotavam a conformação de uma individualidade e afetividade.” (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 433).

O cartão-postal carrega essa afetividade originária, mas quando ele chega às mãos dos colecionadores, nasce um novo movimento, já que se cria um novo relacionamento entre objeto e possuidor. Essa relação entre colecionador e suas coisas é uma “relação que não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como o palco, como o cenário de seu destino” (BENJAMIN, 1995, p. 228). Deste modo, pouco importa que um postal

esteja velho, sujo, em frangalhos, se este é objeto de desejo de um colecionador, ele torna-se a peça mais importante entre todas. É como se a posse de uma coleção tivesse o poder de criar vida, animar esses objetos, resgatando deles as vidas passadas que porventura tenham inundado aquelas vistas. Sejam vidas da cena fotografada, sejam vidas daqueles que já tenham possuído os bilhetes. Pois como afirmou Benjamin (1995):

“A época, a região, a arte, o dono anterior – para o verdadeiro colecionador todos esses detalhes se somam para formar uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é o destino de seu objeto. Aqui, portanto, neste campo restrito, pode-se presumir como os grandes fisiognomomistas – e os colecionadores são os fisiognomonistas do mundo dos objetos – se tornam intérpretes do destino. Basta observar um colecionador manuseando os objetos de seu mostruário de vidro. Mal os segura em suas mãos, parece inspirado a olhar através deles para os seus passados remotos” (BENJAMIN, 1995, p. 228)

É na colecionabilidade que a fotografia e o cartão-postal fecham um ciclo: a materialidade do objeto-vivo transforma as paisagens em pequenos portais para a dimensão magicizante da fotografia. Miniaturizadas, as cidades, os monumentos, os carros e as pessoas deixam de ser apenas expressão de uma realidade anterior para encampar a potência de um devir guardado, de um “futuro aninhado”. Mais que cenas de cidades, os postais guardam centelhas de vidas que já existiram num tempo passado mas que ainda nem começaram a viver na sua dimensão de futuro. Deste modo, o postal é a peça paradigmática do passado-futuro.

Para Walter Benjamin, há um desejo no observador que a imagem fotográfica é capaz de saciar.

“Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás” (BENJAMIN, 1994, p. 94).

Lissovsky complementa este raciocínio ao reconhecer que o caráter fragmentário dos arquivos permite ao historiador conhecer uma dimensão que não é do passado concluso mas de um pretérito que não se concluiu. “Enquanto os documentos históricos nos oferecem a ilusão do 'passado perfeito', as lacunas nos arquivos convidam a conjugar a história no 'futuro do pretérito'. Estes vazios não falam do que foi, balbuciam o que poderia ter sido” (LISSOVSKY, 2009, p. 122).

É possível transportar esta análise e afirmar que “o futuro é a alma dos cartões-postais”, uma vez que estes sendo fotografias são objetos-vivos, são brinquedos, que ganham novos rearranjos conforme as coleções são agrupadas. E nessa autonomia o observador deixa de ser apenas um turista, um viajante, mas conquista o status de investigador, de garimpeiro de futuros, esperando apenas o momento de despertar o “futuro chocado” na imagem, retirando as cascas que encobrem o significado guardado no postal. Criando vidas para viver. Nas palavras de Benjamin (1995):

“Bem-aventurado o colecionador! Bem-aventurado o homem privado! (...) Pois dentro dele se domiciliaram espíritos e geniozinhos que fazem com que para o colecionador – e me refiro ao colecionador autêntico, como deve ser – a posse seja a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas” (BENJAMIN, 1995, p. 235)

O colecionador é o responsável por administrar o tempo eterno contido no cartão-postal, criar um patamar que permita às vidas se concatenarem, se revolverem e se reerguerem para uma nova temporalidade. Essa, por sua vez, passa a habitar e ser habitada pelo próprio colecionador. É como se o lado da imagem e o lado da mensagem estivessem separados por algum feitiço, tal como a lua e o sol. E, impossibilitados de viverem em conexão temporal por terem nascido em momentos distintos, se encontram apenas na experiência da coleção. Por todos esses meandros por onde nascem, crescem e morrem as imagens das cidades, a afirmação mais definitiva que se pode construir é que o cartão-postal é uma fotografia viva.

Capítulo 2. As cidades e os postais: passados e futuros presentes

“Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade” (BENJAMIN, 1994, p. 104). A arquitetura tem uma estreita relação com a fotografia, pois as cidades são feitas também para serem vistas, além é claro de sua função primordial de nos acolher em tantas dimensões possíveis, do dormitório ao trabalho. Mas a fotografia é de tal forma construtora de um imaginário que as cidades devem muito ao olhar dos fotógrafos o modo como as vemos, sonhamos, imaginamos e utilizamos. Isso deve-se por alguns fatores, mas para o curso deste trabalho cabe ressaltar as relações de apoderamento pelo homem daquilo que é grandioso, gigantesco. A fotografia cria uma miniaturização das coisas de tal modo que temos a impressão de que possuímos de fato o objeto fotografado (BENJAMIN, 1994). Podemos, portanto, utilizar da forma que desejarmos aquela imagem que carrega a ligação com o real representado e nos satisfazermos com nosso desejo de poder.

Benjamin ao abordar essa relação entre a fotografia e a arquitetura já antevia aquilo que a fotografia se tornaria: instrumento de perpetuação de poder. Não à toa que ele escreve posteriormente, em 1935-6, o clássico texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” e relata com preocupação o uso que o regime fascista faz das imagens, tanto da fotografia como do cinema. Isso atinge o modo como a arquitetura planeja as cidades e como as cidades são vistas e fotografadas pelos infinitos cliques mundo afora. No fim, todos querem reduzir as

escalas e levar pra casa um pedaço (às vezes bem grande) de ruas, edifícios, casebres, veículos, pedestres, plantas e animais de uma região específica. Ter a cidade ao alcance das mãos e senti-la como um brinquedo de criança. Um jogo de encaixe que se refaz sempre em cada olhar novo sobre a miniatura, já que esta foi congelada em um passado qualquer e não mais representa a cidade, mas sim representa aquela cidade num tempo que existiu e ficou congelado. Essa semente de cidade só poderá germinar num futuro distante, depois que o esquecimento inundar sua imagem, fazendo-a perder o vigor. Portanto, a cidade que conhecemos via imagens postais é uma cidade-passado, feita para durar, para ser eterna. Um tempo suspenso que se reordenará no jogo da coleção. Uma cidade imaginada fragmentada em passados diferentes mas que se re-forma a partir dos espaços delimitados do postal. Os cartões-postais da cidade, portanto, criam uma fragmentação do passado perfeito que tentará se recompor no futuro do colecionismo.

A perfeição desse passado em postais se parece com a descrição da localidade de Fílide por Calvino.

“Em todos os pontos a cidade oferece surpresas para os olhos [...]. 'Feliz é aquele que todos os dias tem Fílide ao alcance dos olhos e nunca acaba de ver as coisas que ela contém', exclama-se, triste por ter de deixar a cidade depois de tê-la olhado apenas de relance. Sucede, no entanto, de permanecer em Fílide e passar ali o resto dos dias. A cidade logo se desbota [...]. Como todos os habitantes de Fílide, anda-se por linhas em ziguezague de uma rua para outra, distingue-se entre zonas de sol e zonas de sombra, uma porta aqui, uma escada ali, um banco para apoiar o cesto, uma valeta onde tropeça quem não toma cuidado. Todo o resto da cidade é invisível” (CALVINO, 1991, p 85)

A cidade em postais possui esse feitiço da primeira vista. Ou mais: os cartões-postais são a tentativa de perenizar a vista bela, já que mais adiante no futuro tudo ficará invisível. A cidade em cartões-postais é uma cidade lutando contra a inevitável invisibilidade a que todas estão fadadas. É por meio de postais, então, que um modelo sonhado de paisagem, especificamente de cidade, se cristaliza. Não mais o futuro com todas as suas incertezas e desaparecimentos. E nem mesmo o presente, com suas realizações e concretude. O que mais interessa é o passado com todas as certezas possíveis, com suas belezas visíveis e perenes. Como diz Huyssen (2000), vivemos hoje um momento de revigoração dos passados, principalmente nas cidades. Deixamos os “futuros presentes” para os “passados presentes”. O que Huyssen chama de musealização das cidades é a transformação dos espaços em memória visível para a apreciação. Essas estruturas musealizadas são desde eventos a construções. Tudo deve lembrar um passado que somos obrigados a não esquecer. Esse fenômeno nasceu, ainda segundo o autor, como uma estratégia para combater o medo do esquecimento. Um medo cada vez mais difundido, ainda mais com a evolução tão intensa dos meios de informação e comunicação. Em contraposição ao pânico pela possibilidade de perdermos todo tipo de memória com uma tecnologia que digitaliza tudo, que transforma todos nossos dados em códigos binários nos servidores globais, deslocamos nossos olhares para a cidade que se cristaliza. Paradoxalmente, quanto mais memória digitalizada, mais medo de perdermos nossa memória. Assim, estaríamos num desejo por um porto seguro diante de uma memória tão frágil e volátil como aquela presente nos *bites* de qualquer computador. “Quanto mais nos pedem para lembrar, no rastro da explosão da informação e da comercialização da memória, mais nos

sentimos no perigo do esquecimento e mais forte é a necessidade de esquecer” (HUYSEN, 2000, p. 20).

Esse medo de esquecer causa um movimento contraditório no processo de produção de imagens das cidades. Se, por um lado, os tradicionais cartões-postais entram em declínio exponencial depois dos anos 1960, por outro, a partir do mesmo período, as tecnologias computacionais passam a se desenvolver de modo igualmente intenso, culminando com a atual sociedade digital, em que praticamente tudo pode ser transformado em dados numéricos. O barateamento dos dispositivos de captura de imagens, que estão disponíveis para qualquer pessoa das mais diversas formas, aparelharam a todos como potenciais fotógrafos. Em qualquer lugar que se vá há uma câmera apontada para você. “Sorria, você está sendo filmado (ou fotografado)”, dizem placas estampadas em rostos anônimos no meio da multidão. Todos somos alvos potenciais, assim como as cidades são o pano de fundo preferido. Estamos produzindo imagens a todo instante.

Mas a democratização da produção de imagens não é fenômeno recente. Um dos marcos principais foi a popularização do acesso aos equipamentos fotográficos a partir de 1888, quando George Eastman criou o filme fotográfico e cunhou o slogan “Você aperta o botão que nós fazemos o resto” (KODAK, 2011). Além de revolucionar a indústria fotográfica – e criar um sistema utilizado até hoje nas lojas que ainda revelam as já quase extintas películas – o fundador do império Kodak foi pioneiro em portabilidade do equipamento. No fim do século XIX, os fotógrafos carregavam algumas dezenas de quilos de peso em traquitanas quando saíam à

captura de uma imagem. Some-se a isto uma boa dose de exotismo, que aproximava os fotógrafos mais dos alquimistas que dos cientistas, e tínhamos um contexto que dificilmente popularizaria a fotografia. Foram ações como as de Eastman e de outros pioneiros que popularizaram a fotografia.

De Kodak às câmeras digitais há um grande caminho que foi percorrido durante os quase 200 anos de história da fotografia. E sempre com a ampliação cada vez maior do acesso a equipamentos fotográficos, seja para fins profissionais ou amadores. Hoje a quantidade de câmeras em uso chega a números inimagináveis pelo criador da Kodak. Entretanto, quanto mais se fotografa, menos confiança se tem na fotografia. O medo do esquecimento leva o fotógrafo contemporâneo a apertar o botão do obturador da câmera incessantemente. Inúmeras imagens praticamente iguais são produzidas em frações de segundo. Mas ainda assim o risco de não termos memória é imenso. “De fato, a ameaça do esquecimento emerge da própria tecnologia à qual confiamos o vasto corpo de registros eletrônicos de dados, esta parte mais significativa da memória cultural do nosso tempo” (HUYSEN, 2000, p. 33). Se na atualidade as câmeras podem ser vistas em praticamente todas as mãos, isso não pode ser traduzido automaticamente como um incremento na memória das cidades. Por mais paradoxal que seja, o efeito é justamente o contrário: o excesso de visibilidade é proporcional à perda da memória. Ao mesmo tempo que a tecnologia digital torna fácil a captura de imagens a qualquer momento, ela cria uma cultura da imaterialidade da imagem, assim como de sua volatilidade. Em contraposição aos cartões-postais, que só existem na sua dimensão material bem definida (tamanho, tipo de papel, peso etc.),

o digital não demanda qualquer necessidade de impressão, ainda que alguns mais saudosistas mantenham a cultura da fotografia em papel.

Talvez esse paradoxo explique o fato de atualmente empresas ainda produzirem postais das cidades com o mesmo padrão de visualidade definido por editores de bilhetes ainda no século XIX (KARP VASQUEZ, 2000). Assim, os incontáveis arquivos de postais impressos ainda servem de guia para a manutenção do re-conhecimento das cidades, seja dos monumentos antigos seja dos contemporâneos. Os cartões-postais são o porto seguro que cristaliza um modo de enxergar a paisagem, criando um espectro de imagens possíveis, mas sempre a partir de um ângulo bem específico. Estas imagens sedimentadas e materiais dos cartões-postais compõem um verdadeiro repositório de fragmentos das cidades de tal modo que um novo monumento ou uma nova ponte servem para uso dos cidadãos mas também para serem vistos. Por isso sempre há a identificação de pontos em que o novo objeto da cidade fica mais belo nos visores das câmeras. Tudo para serem fotografados, transformados em postais.

A elaboração da gramática visual das cidades deve muito aos postais, ainda que essa forma de registro nem sempre receba o devido crédito quando se investiga a visualidade das cidades. Destituídos de uma marca pessoal, os postais habitam o mundo das impossibilidades. Ficam suspensos em bancas de jornais esperando alguém em busca de um souvenir daquele local. Carregam uma memória coletiva que pode ser adaptada para muitas situações. Desde uma crítica aos serviços oferecidos por determinado hotel, uma observação sobre uma ponte que jamais foi

utilizada para a travessia de bondes, ou para explicar onde fica a casa de determinada pessoa.

Dentre os postais analisados nesse trabalho, alguns carregam essa marca de particularização da cidade, quando o remetente insere no corpo do bilhete informações que não constavam na imagem. Dois casos são emblemáticos para demonstrar esse intervencionismo produtivo que o postal permite. E ambos fazem parte dos postais da Coleção Mário Freire, da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo. Nas imagens 1a e 1b – uma tomada superior da região da Praça Costa Pereira, no Centro de Vitória –, o remetente do postal aproveitou o fato de a imagem exibir sua residência, assim como de outra pessoa conhecida, e identificou as casas com um pequeno furo. O orifício quase imperceptível é revelado quando se observa o verso do postal, em que aparecem os dizeres “minha choupana” e “a da Regina”. Também denunciam a intervenção indicativa o nome de duas das ruas da região escritas a caneta: Graciano Neves e Sete de Setembro.

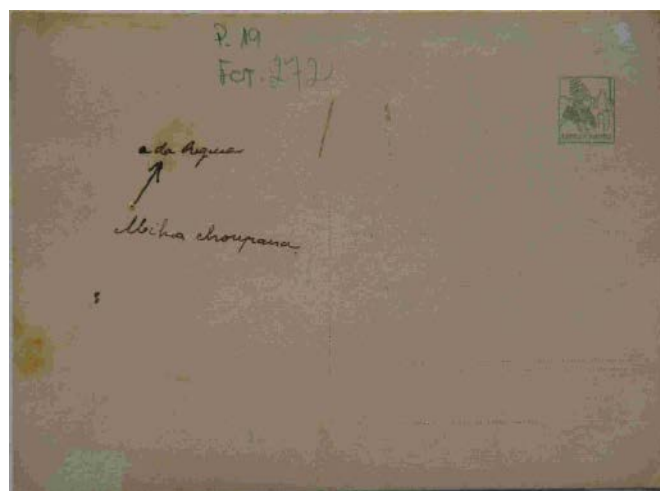
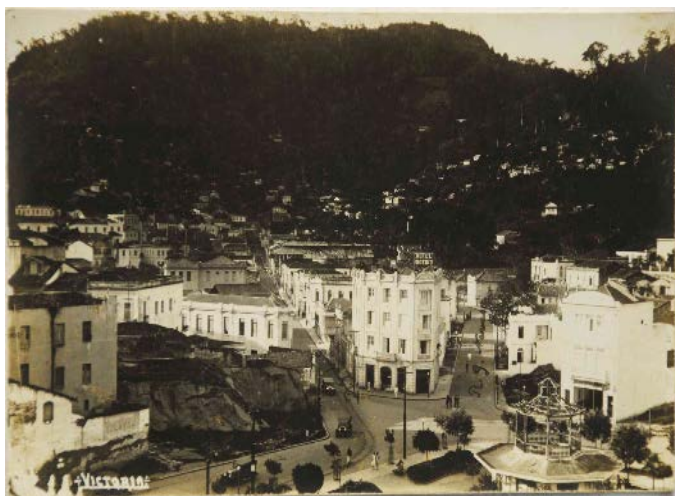


Imagem 1a/1b: Victoria. Cartão-postal. c. 1930. Autor: não identificado. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo. (Imagem 1b: verso)

Também há intervenção na imagem a seguir.

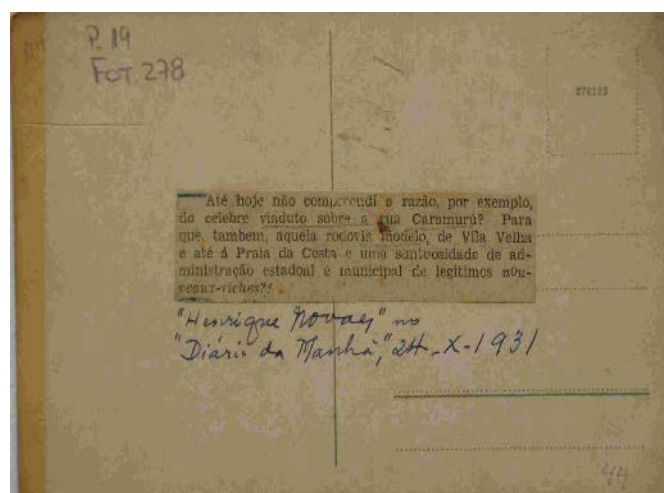


Imagem 2a/2b: Viaducto de ligação – Victoria – Estado Espírito Santo. Cartão-postal. c. 1930. Autor: não identificado. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo. (Imagem 2b: verso)

Nas imagens 2a e 2b percebemos a indignação do texto no espaço do remetente acerca do viaduto Caramuru, construído com o objetivo de ligar as ruas Dom Fernando e Francisco Araújo e permitir a passagem do bonde, que, contudo, nunca trafegou sobre a ponte, pois temia-se que ela não suportasse o peso da composição férrea. Compreende-se a angústia, pois o viaduto fora inaugurado em 1925, contudo, no dia 24 de outubro de 1931 o remetente recorta um pedaço do jornal “Diário da Manhã” onde há uma crítica explícita de Henrique Novaes ao já citado ociosismo da passagem.

“Até hoje não compreendi a razão, por exemplo, do celebre viaduto sobre a rua Caramurú? Para que, também, aquela rodovia modelo de Vila Velha e até a Praia da Costa é uma suntuosidade de administração estadual e municipal de legítimos *nouveaux-riches*?!” (NOVAES, 1931).

Há ainda uma menção sutil quanto ao desejo de modernidade que se estava construindo na sociedade daquela época. A explicação que o autor sugere tanto para a inutilidade do viaduto quanto para a principal via de chegada à Praia da Costa, em Vila Velha, município vizinho da capital capixaba, é que havia certa contaminação de um pensamento dos governantes regionais para com monumentos que pudessem expressar o novo momento das cidades. Os “*nouveaux-riches*” representam o supra-sumo da governança local que se preocupavam muito mais em dotar as duas cidades de símbolos de modernidade, de riqueza, de desenvolvimento, em detrimento de intervenções e investimentos mais pragmáticos. Mesmo que isso possa significar até um certo anacronismo ou, como no caso do

viaduto Caramuru, uma situação impensável. No entanto, mesmo que a travessia feita para o uso de bondes não pudesse ser utilizada pelas composições férreas, o monumento permanece até hoje, garantindo sua visibilidade monumental. E, portanto, sua função social está determinada: ser ícone da modernidade.

Nos dois casos, o cartão-postal transborda sua função meramente didática acerca das imagens da cidade e passa a funcionar como um veículo de questionamento sobre a própria urbe. Intervenção identificadora no primeiro exemplo e denunciadora no segundo. A partir de uma narrativa interna que pode ser recriada a qualquer momento, os postais passam de meros mapas a meios de crítica da cidade. Não é por acaso que um dos principais ângulos de tomada das fotografias de postais seja o superior aberto. Como se o observador estivesse pairando sobre a cidade; como se fosse um *flâneur* flutuante, que sobrevoa o local de modo onipresente. Este lugar de visão transforma a imagem da cidade em um tipo de mapa que tanto serve para indicar localidades quanto para demonstrar a amplitude do cenário que o remetente visitara. Diferentemente do mapa convencional, que dispõe o observador numa posição tal que perde totalmente a relação viva com a cidade, o postal mantém esse observador estabilizado no processo de georeferência da região, mas também insere-o na paisagem, dando um lugar no espaço fotografado a quem vê a imagem, a partir da função de transferência de subjetividade inerente à fotografia (MACHADO, 1984). A narrativa da imagem do cartão-postal situa-se, então, como “mapa” e também, em alguns casos, como “percurso” (CERTEAU, 2008, p. 203). A diferença principal entre essas duas

categorias pode ser marcada da seguinte forma: no mapa, há uma preponderância do *ver* enquanto que no percurso o que domina é o *fazer*.

Este movimento de inserção do espectador no mapa é tão importante que os mecanismos de mapas na internet, tais como o *Google Maps*⁸ ou *Google Street View*⁹, não só permitem que o internauta visualize a cidade como um mapa na tela de seu computador, mas também oferecem a possibilidade de ele realizar um *tour* virtual pela localidade. Em algumas situações, o observador pode ter até mesmo a visão em três dimensões da cidade, seus edifícios, monumentos, praças e acidentes naturais. O corpo do viajante virtual assume os ângulos de um transeunte ou de um motorista preso a um engarrafamento em pleno horário de *rush*. Essa tentativa de imersão disponível a qualquer pessoa é também algo que o postal sempre dispôs, já que a imagem-mapa em sua tomada aérea permite simultaneamente experienciar a cidade como mapa ou como percurso. O que difere essencialmente nas duas formas de ver a cidade-imagem é a credibilidade da fotografia em favor do cartão-postal. Se na imagem tridimensional dos visualizadores de mapas digitais a construção do cenário é composto a partir de vetores matemáticos, de equações incompreensíveis para a quase totalidade da humanidade, a imagem fotográfica que ilustra o postal se aproveita da crença na veracidade das fotos e cria a sensação de presença. No caso da cidade em sua versão digital, o cenário funciona apenas como mapa, com a construção a partir da vetorização dos elementos que compõem a região. Na impossibilidade de vetorizar todo e qualquer lugar no mundo, os desenvolvedores dos sites de mapas na internet propõem uma saída honrosa: exibem fotografias dos

⁸**Google maps** é um serviço de pesquisa e visualização de mapas e imagens de satélite da Terra gratuito na web fornecido e desenvolvido pela empresa estadunidense Google.

⁹**Google Street View** é outro serviço da Google, mas que disponibiliza imagens das cidades em tempo real dentro dos mapas.

lugares a partir de um clique do internauta em ícones que simbolizam as imagens. Ou seja, usam imagens, em sua maioria no formato de postais, para criar a dimensão da cidade como percurso. Já a cidade existente no postal se configura como mapa ou como percurso, dependendo do ângulo da captura e de sua utilização.

Se os mapas virtuais precisam das imagens de paisagem para emanar vida e verdade – experiência – os cartões-postais permitem ter na sua essência a possibilidade de que a vida transborde os limites do pequeno pedaço de cartolina. Essa particularidade pode ser conferida na abertura para uma narrativa exógena dos postais já citados. Para além dos caminhos desconhecidos que a imagem possibilita ao observador trilhar a partir de sua capacidade natural de interpretações polissêmicas, os cartões-postais ainda abrem-se ao movimento de composição de sentido externo ao seu espectro visível. Quando os remetentes dos postais anteriormente referidos intervêm na imagem, contestando-a ou furando (literalmente) seu sentido original, eles na verdade abrem as portas da imagem para a criação de outras narrativas que extravasam a visualidade da cidade representada no postal.

Com a infinidade de possibilidades de captura de cenas do cotidiano urbano por meio de telefones celulares equipados com câmeras de boa resolução, por exemplo, uma memória coletiva passa a ser construída a partir dos olhares individuais. Já a possibilidade de conexão em redes digitais tornou a distribuição deste arcabouço imagético um fenômeno de escala planetária. Assim, os celulares disseminam cenas. Mas será que isso significa uma memória coletiva? A imagem

digital é informação mais que memória, pois não têm o poder de construir um universo coletivo, já que fragmentam demasiadamente a cidade. Segundo Tacca, “o fotógrafo sempre foi um indivíduo livre, viajante, *flâneur*, glamourizado exatamente por essas características de um produtor de imagens que almejava não viver enclausurado em normas produtivas rígidas” (2005, p. 2). Assim, na rede mundial de computadores, as imagens navegam sem donos, prontas para serem utilizadas. Alta visibilidade é algo que não se consegue mais, pois os pontos de vista estão todos disponíveis e contrapõem-se às imagens dos cartões-postais de outrora, que centralizavam os olhares para uma mesma direção. Agora, todos os olhares do mundo estão em todos os lugares. O ter estado lá (BARTHES, 1984) é uma possibilidade real a todos, mas que não se realiza como tal. Isso, porém, não significa que todos alcancem a visibilidade necessária para a construção de uma memória coletiva da cidade através dos sites de fotografia. Basta observar as cenas que integram os mapas virtuais de qualquer cidade. Em vez de uma multiplicidade de olhares, os fotógrafos contemporâneos que disponibilizam suas imagens para complementar os mapas digitais apresentam fotos que dificilmente fogem dos clichês. Por quê? Porque ainda somos pautados por uma sociedade que precisou da materialidade das imagens para construir seu universo visual. E os cartões-postais foram ferramentas essenciais para essa construção. O peso dessa materialidade ainda hoje cobra seus dividendos. E talvez o fará por algumas gerações mais, já que, se a ampliação do número de fotografias produzidas na era digital é estratosférica, não se pode afirmar que essa quantidade se traduz em perenidade das cenas. Muitos dos próprios fotógrafos que atuaram durante o período da técnica analógica e que migraram para o digital relatam que há um impulso quase

incontrolável pelo disparador da câmera sem que haja preocupação com o resultado. Como consequência, tem-se muitas imagens que não se traduzem necessariamente em muita memória.

A importância de cristalizar determinada cena por meio da materialidade da fotografia impressa é de conhecimento dos fotógrafos desde muito tempo atrás. Não foi por acaso que Marc Ferrez decidiu produzir seus próprios postais. Ele já havia identificado que a visibilidade máxima significava sobrevivência (e algum dinheiro no bolso) no universo fotográfico. Noutras palavras, a fotografia tinha a estabilidade do suporte, mas apenas se estivesse disponível ganharia notoriedade. A condição de disponibilidade a que Lev Manovich (2001) se refere quando conceitua as novas mídias já compunha um dos preceitos da fotografia desde muito tempo. A fotografia como unidade de memória apreende, então, o tempo passado para que esse tempo permaneça num espaço físico estável, permanente. O suporte digital convida incessantemente um mergulho contínuo nas imagens atuais, mas essa incursão está contaminada pela memória coletiva das cidades. E a multiplicidade de olhares acaba apenas refletindo as imagens-clichê. Não é a derrocada da experiência do fotógrafo que assombra a vida dessas imagens digitais e precariza sua importância no contexto da visibilidade das cidades mas sim a permanência das ruínas de uma cidade-passado. Impossibilitadas do afeto e da materialidade em seu estágio atual, elas tornaram-se fantasmagóricas e saudosistas. O clichê do cartão-postal sepultou qualquer chance de vida nessas imagens. Ainda que muitas vezes tenhamos pessoas aparecendo nas paisagens, elas são frias. Distante do viajante que permeava de olhares a cidade, agora ela lança sobre os turistas o peso do texto pré-

concebido (“Cidade Maravilhosa”, “Ilha do Mel”, “Cidade que Não Dorme”, “Cidade Luz”, “Cidade-Presépio”) na leitura instantânea, criando um contexto padrão fixo. Os pedaços da cidade são juntados sempre para a mesma imagem da paisagem. Essa estrutura estética pré-moldada das imagens das cidades é resultado do excesso de clichês por que passaram as cidades desde que a fotografia surgiu. Se as fotografias dos pioneiros respiravam como as amplas avenidas abertas para dar vazão ao crescimento da era industrial, agora esse excesso de ar sufoca qualquer tentativa do olhar de ficar limpo para poder enxergar melhor.

Talvez esse olhar contaminado do fotógrafo-turista contemporâneo seja um sinal da morte do fotógrafo-*flâneur*. E nessa morte não há mais espaço para buscar uma imagem em meio ao caos urbano ou ao ritmo acelerado dos visitantes. Deve-se olhar rápido o monumento ou a paisagem, pois o ônibus que leva todos para o próximo mirante já está de saída. Assim, mesmo querendo ser único, o olhar é traído pelo tempo. Um tempo de olhar menos mais coisas. Apertar o botão de modo tão frenético quanto os carros que passam nas avenidas centrais das grandes cidades. A cidade-signo é uma cidade-clichê e por isso a imagem da paisagem continua presente na visão e na memória do fotógrafo. Libertar-se da paisagem é libertar-se do clichê. Mas isso ainda está longe de ser feito de maneira definitiva.

Entretanto uma questão ainda se coloca: como as imagens da cidade podem sobreviver neste dilema que coloca visibilidade e invisibilidade do mesmo lado da balança? Em um período histórico que reafirma a memória através de monumentos, mas permite a qualquer pessoa “visitar” ambientes de maneira virtual, a fotografia

impressa nos cartões-postais soa como um apoio mais sólido de re-conhecimento de um local. Neste sentido, mais é menos e menos é mais. Noutras palavras, há ainda espaço para a criação de comunidades imaginadas a partir dos bilhetes postais, uma vez que as narrativas propostas pelos pequenos cartões ilustrados condensam um desejo de apropriação do todo por uma pequena parte. Se, de um lado, as cidades-mapa virtualizadas nos computadores condensam o tempo e comprimem o espaço, abrindo campo para narrativas infinitas que se fazem a partir dos deslocamentos do ângulo de visão escolhido pelo observador; do outro lado os postais abarcam o todo para dar ao imaginativo observador condições de criar seu próprio mundo num tempo e espaço cristalizados.

2.1 Cidade imaginada nos postais

O poder da imagem na construção do conjunto sensório-visual das cidades é um dos pontos mais elementares quando tratamos deste assunto. E o fato de que os cartões-postais influenciarem reconhecidamente este imaginário urbano também se situa nas premissas de qualquer investigação sobre a visibilidade das cidades. Mas há um aspecto que precisa de mais esclarecimentos no que diz respeito a este tema: trata-se da cidade imaginada nos postais. Para além de uma investigação sobre os impactos da imagem na percepção do lugar, o que há de relevante é a afirmação da existência de múltiplas cidades nos postais.

Conforme já dito, diante de diversas entradas possíveis ao se fotografar um local, o fotógrafo de cartão-postal escolhe aquele que consiga representar o todo, que consiga reunir a diversidade da cidade em uma única tomada. O que se efetua, nesse sentido, é a legitimação de um cenário iconográfico em detrimento de outros. Tanto no caso de Rio-São Paulo como em outras grandes cidades, o que se constrói é uma cidade imaginada que será utilizada como instrumento de propaganda para difundir os princípios estéticos que regiam as diretrizes dos governantes à época. Não é de se estranhar, portanto, que inexistam fotos de bairros humildes, de cenários decadentes ou de vistas depreciativas da cidade nos postais, salvo raras exceções. A unidade a qual o cartão-postal deve estar a serviço é parte de uma comunidade imaginada (ANDERSEN, 2008), que precisa se apresentar com o que tem de mais distinto, de mais poderoso, de mais grandioso. A diversidade reunida no postal, portanto, não deve ser tão ampla que desconstrua o imaginário da cidade.

“A ausência dessas imagens [de bairros operários e suas moradias] nos priva de uma documentação visual importante para o estudo das condições de habitação – e portanto de vida – de uma parte significativa da população. E isto não é, de modo algum surpreendente; tais temas não eram nem sequer cogitados como assuntos fotográficos que pudessem figurar numa coleção de 'vistas representativas' da cidade, seja através de postais, seja sob outra forma de divulgação impressa” (KOSSOY, 2002, p. 69, grifo nosso)

Assim como os álbuns de vistas do Brasil editados a pedido de D. Pedro II no século XIX serviram para apresentar um país desenvolvido abaixo dos trópicos, vendendo à Europa, principalmente, a ideia de civilização longe dos civilizados, as cenas das grandes cidades brasileiras serviam para dar fim a uma imagem colonial ou imperial. A recém-instalada República deveria fazer-se ver como limpa,

asséptica, asseada, cheirosa e bem-vestida. Neste sentido, os postais podem ser enquadrados como instrumentos de propaganda das cidades, mesmo que não estejam categorizados como postais publicitários. Assim como não existem fotografias inocentes, não há postais que não sejam pautados por algum interesse. E esses, na maioria das vezes, buscam a todo custo vender a imagem de uma cidade bela.

Contudo, dado o caráter onírico destes pequenos pedaços de cartolina com imagens, que se abrem como portais para outras dimensões, o que permanece é apenas o desejo de uma cidade, uma relação em que a memória viva que aparece não se coaduna com os viventes que perpassam o quadro. O sonho da cidade moderna, portanto, é um sonho que só pode ser realizado no cartão-postal, visto que a urbe física está em constante modificação, em permanente reordenamento, impedindo assim que as imagens deem conta do todo, como é a pretensão dos autores dos postais. Assim, os cartões-postais somente mostram cidades imaginadas, nunca cidades físicas. Mais importante que ver a cidade ou monumentos no postal é antever o novo, o que ainda não existe, aquilo que vai ocupar os terrenos baldios ou como os prédios espelhados irão devorar as mansões de famílias tradicionais.

É possível aceitar, portanto, que as cenas visualizadas nos postais apresentam uma memória da morte dos monumentos ou dos personagens que foram aprisionados no retângulo de papel. “Fragmentos da memória do cotidiano de outrora nostalgicamente perdidos, vagando sem destino em sua trajetória

documental... além da vida” (KOSSOY, 2000, p. 71). Porém, observando as cenas a partir do ângulo de que o postal é um cenário que deseja nos enviar a uma dimensão da realidade, o que enxergamos não são os limites do existente que passou, daquilo que não mais poderá ser visto novamente, mas a origem, tal qual Benjamin (1994) nos apresenta. Não a origem como a novidade, mas como algo que irrompe do fluxo dos acontecimentos. Ou como cita Lissovsky: “Nesse sentido, a origem não pode ser apreendida no 'início' de algo, mas apenas, e de uma vez, na consumação de sua história” (LISSOVSKY, 2008, p. 26). O cartão-postal é esse rompante que revela a memória do que houve, mas que só pode ser percebido agora, longe o bastante para qualquer mudança significativa no cenário. O olhar lançado sobre um bilhete postal é esse despertar da origem.

Há uma passagem de Hannah Arendt, descrevendo uma parábola de Kafka, que serve sobremaneira para observação mais apropriada deste modo de formulação da memória da cartofilia como origem, como tensão entre passado e futuro, tal como compreendemos neste trabalho:

“Ele tem dois adversários: o primeiro acossa-o por trás, da origem. O segundo bloqueia-lhe o caminho à frente. Ele luta com ambos. Na verdade, o primeiro ajuda-o na luta contra o segundo, pois quer empurrá-lo para frente, e, do mesmo modo, o segundo o auxilia na luta contra o primeiro, uma vez que o empurra para trás. Mas isso é assim apenas teoricamente. Pois não há ali apenas os dois adversários, mas também ele mesmo, e quem sabe realmente de suas intenções? Seu sonho, porém, é em alguma ocasião, num momento imprevisto – e isso exigiria uma noite mais escura do que jamais o foi uma noite –, saltar fora da linha de combate a ser alçado, por conta de sua experiência de luta, à posição de juiz sobre os adversários que lutam entre si” (KAFKA *apud* ARENDT, 2005, p. 33)

Arendt explica que a passagem apresenta o futuro e o passado num embate que coloca o homem como cerne da história, quebrando o fluxo unidirecional do tempo. Mais ainda: há um passado que se lança à origem mas também estende-se para frente; e um futuro que nos impele de volta ao passado. Segundo a parábola, apenas na “noite mais escura que jamais o foi uma noite” é possível ao homem saltar fora da linha de combate entre essas duas forças, ou seja, apenas no juízo final o tempo pode ser expressado como passado-futuro. Assim como o juízo final, outros mecanismos funcionam como possibilitadores dessa justaposição, tais como os ritos ou os brinquedos (AGAMBEM, 2005; BENJAMIN, 1994). As fissuras que permitem essa ruptura temporal podem ser entendidas como encontro da origem, que pode ser identificada também no cartão-postal. Ao cristalizar a cidade, o bilhete permite a sobrevivência permanente do instante da captura. Mas não como vida e sim como morte. Por isso a origem da cidade está presente em cada cartão-postal adquirido, do mais panorâmico-clássico ao mais inusitado: todos os postais carregam em si a memória mortificada de uma cidade que só existe como desejo. É a morte da cidade real que dá vida à cidade imaginada.

2.2. Cidades narradas em imagens: Rio de Janeiro e São Paulo x Vitória

As imagens das cidades serviram para construir imaginários coletivos durante muito tempo. O início do século XX talvez tenha sido o momento mais forte deste desejo pela imaginação das urbes. O desenvolvimento industrial acelerado, as intervenções urbanas e o sonho do progresso tornado visível pela modernização das cidades como metas governamentais transformou o modo como as cidades

passaram a ser vistas. Rio de Janeiro e São Paulo podem ser considerados casos emblemáticos de como as cidades foram transformadas a partir do desejo de visibilidade.

No que diz respeito ao Rio de Janeiro, essa modernização se fez a partir de um processo intenso de reformas urbanas que abriu ruas, remodelou praças, criou passeios públicos e demoliu habitações populares. O intuito era “civilizar” a capital da República nos moldes da reforma ocorrida em Paris, no modelo de Haussmann. Essa época ficou conhecida como “bota-abaixo” e, como consequência, surgiu o que hoje conhecemos como “Cidade Maravilhosa” .

“O 'bota-abaixo' foi uma epidemia que atingiu todos os ilustres membros da municipalidade, do Clube de Engenharia e das aristocráticas confeitarias. A questão era derrubar, era civilizar, pouco importando o destino daqueles que ali residiam, como diz muito bem a letra da canção popular: 'você que inventou o pecado, esqueceu-se de inventar o perdão'” (ROCHA, 1986, p. 101)

Essa ampla mudança a que foi submetida a cidade do Rio de Janeiro e que deu origem à proliferação das ocupações irregulares dos morros com as favelas, resultou em um grande apelo visual para a cidade. As reformas levadas a cabo pelo prefeito Pereira Passos deram ao Rio de Janeiro ares europeizados que a sociedade aristocrática carioca tanto almejava. Como sinal de desenvolvimento, todas as etapas desta remodelação foram amplamente registradas em fotografias, tendo destaque os trabalhos dos fotógrafos Augusto Malta e Marc Ferrez. A invenção da “Cidade Maravilhosa” – título para o Rio de Janeiro cunhado por Álvaro Moreyra na década de 1920 – mostra como uma imagem pode tornar-se tão forte que a

memória dela encarregou-se de produzir sentido às fotografias, mesmo aquelas feitas hoje, quase 100 anos mais tarde.

Augusto Malta resume essa cidade que assume sua vocação imagética e seus desejos de modernidade. Ele assumiu a função de traduzir os “melhoramentos da cidade” por meio da fotografia, documentando durante mais de 30 anos obras, monumentos, políticos, posses e inaugurações. Malta foi o fotógrafo documentarista do Rio a partir da administração de Pereira Passos.

“A obra de Malta na prefeitura não se resumia a um trabalho meramente burocrático ou administrativo, desempenhava principalmente, um papel político-social, no qual suas fotografias eram parte de um plano político com um objetivo muito bem definido: o de livrar o Rio de Janeiro de seus ares coloniais e equipará-lo às grandes e modernas cidades europeias, mais especificamente Paris” (SOUZA, 2006, 76-77).

Malta foi um verdadeiro tradutor do modelo vislumbrado pelos administradores da cidade em imagens, dando ares de urbe ideal àquela real. Suas fotografias até hoje servem de âncora para quem deseja compreender a memória coletiva visual do Rio de Janeiro. Os álbuns com as fotos deste período eram oficiais e remetidas aos prefeitos. Serviam, portanto, para o registro das transformações, mas também para planejar as futuras intervenções que porventura deveriam ser realizadas. O próprio fotógrafo constantemente escrevia comentários em suas imagens, desnudando seu alinhamento ideológico com os governantes municipais. Em algumas legendas ele insere: “esta está pedindo picareta”, avaliando construções que, para ele, deveriam ser demolidas (SOUZA, 2006, p. 80).

As imagens de Augusto Malta montadas em álbuns servem como narrativas de uma cidade em franca transformação. Expressam como no início do século XX o antigo e o precário deveriam dar lugar ao novo e ao moderno, tendo sempre como grandes alavancadores desse processo os gestores da administração pública. Seu olhar guarda a marca da visão que a elite carioca desejava.

“Este olhar, baseado nas ideias de civilização, beleza e regeneração física e moral, promoveu, com a transformação do Rio na “Cidade Maravilhosa”, uma forte valorização do território urbano da área central, e com isto revelou o lado perverso das reformas. Cerca de 1.600 velhos prédios residenciais foram demolidos, atingindo como um terremoto a população de baixa renda que ali se concentrava” (SOUZA, 2006, p. 81)

A partir de um ângulo próximo da cidade no começo do seu trabalho, Malta foi lentamente se distanciando e apenas depois de um tempo passou às panorâmicas.

Ao examinarmos a produção de Augusto Malta à luz das imagens guardadas em coleções e acervos públicos e particulares, verificamos que o seu percurso foi oposto ao de outros fotógrafos da época. Ele não começou pelas panorâmicas, tão em voga no final do século XIX e no início do século passado, mas sim através de um trabalho que visava atender aos projetos urbanísticos desenvolvidos pela gestão do prefeito Pereira Passos. (HOLLANDA, 2003, p. 183).

Sua narrativa da vida cotidiana do Rio de Janeiro abarca situações clássicas, como as vistas panorâmicas, a assuntos corriqueiros, como as ressacas na Praia do Flamengo, passando pela série de imagens dos quiosques que foram demolidos para alargamento de avenidas. A pluralidade de seus registros criou uma verdadeira roteirização da vida na capital da República. E serviu para narrar um passado que se

quisera apagar, literalmente, colocando abaixo construções e abrindo vias, criando um futuro imaginado pela aristocracia urbana carioca. É como se cada imagem abrisse uma fenda por onde a memória da Belle Époque no Rio de Janeiro pudesse aflorar, recuperando os princípios estéticos do estilo, mas também as pretensões que a cidade tinha de se transformar na Paris dos trópicos. Esse desejo explícito desde as primeiras intervenções na remodelação urbana da capital não era novidade, já que a construção do ideário nacional brasileiro surge à luz de um modelo europeu. Esse processo refletiu-se na produção fotográfica brasileira ainda no fim do século XIX e demonstra que o projeto de nação estava atrelado a desejos e olhares nitidamente europeizados. Kossoy desvenda esse estágio da fotografia brasileira, como também latino-americana, afirmando que “a experiência fotográfica brasileira como a latino-americana reproduz basicamente a experiência europeia, particularmente quando se tratava da imagem da burguesia ou da elite” (KOSSOY, 2002, p. 78).

O que Malta incorpora de novo nessa produção fotográfica é o deslocamento da visão para fora dos lugares privados. Um olhar que deixa a fragmentação dos retratos para a elaboração de uma narrativa que ocupa e se ocupa da cidade e seus moradores, sejam eles moradores das favelas, trabalhadores autônomos ou autoridades importantes. O espectro das imagens de Malta representam a evolução do nacional desejado pelo Imperador Pedro II a um ponto de complexidade digno dos grandes centros europeus. Uma multiplicidade de olhares que se concatenam de maneira ordenada e programada.

“A produção fotográfica de Augusto Malta permite a construção de uma narrativa visual urbana, seja pelo aspecto sequencial na numeração dos negativos, seja pela ampla cobertura de assuntos cotejados por este foto-documentarista, oportunidade em que podem aflorar *pequenas cidades* dentro de uma grande metrópole como o Rio de Janeiro” (HOLLANDA, 2003, p. 189).

Diante da vasta produção de imagens do Rio de Janeiro, era inevitável que o acervo de Malta se transformasse em séries de postais. E como ele produziu a maioria de seus materiais durante o período do apogeu do cartão-postal, nada mais lógico que disponibilizar essas cenas em pequenas recordações postais. Quando deixa os álbuns encomendados pela prefeitura e ganha as pequenas molduras, esse olhar que serviu para a memória oficial do projeto modernizador do Rio continua carregado de peso ideológico. Entretanto, no cartão-postal de Malta o fragmento expressa a completude do trabalho do fotógrafo. Como se fosse um resumo que contivesse o todo da cidade. É como se a cidade contivesse o todo de um projeto de país desenvolvido.

“A cidade que se transfigura em imago a ser imitada pelo resto do país foi objeto de entronização, via cartão-postal. Nos pequenos e precários retângulos de cartolina foram fixadas imagens crepusculares do velho Rio de Janeiro – o Conselho Municipal, ruas, casarios e igrejas que viraram ruínas. Também aparecem registradas velhas praças que, ao serem remodeladas, receberam outra denominação, como a praça da República (antes campo de Santana), a praça XV de Novembro (antigo largo do Paço). Os velhos postais registraram diferentes perspectivas da cidade, salvando dos escombros uma realidade que se esvaía sob o tempo do presente do pretérito. Esteio da memória e índice do culto da saudade, esses postais sublinham um traço fetichista que atestava a irreversibilidade do processo vivido na cidade” (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 440-441)

Pode-se afirmar que fotografava o passado com os olhos no futuro, deixando uma memória do que foi e do que seria às vezes na mesma fotografia.

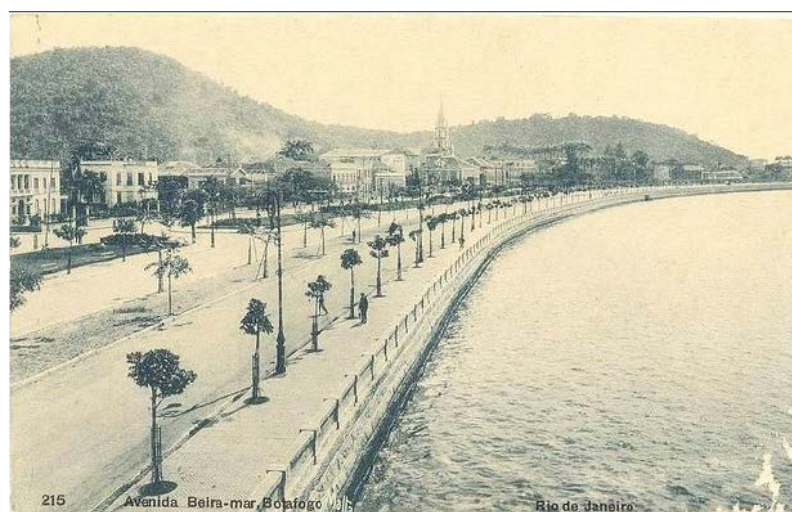


Imagem 3: Av. Beira-mar, Botafogo – Rio de Janeiro. Cartão-postal. Autor: Augusto Malta. c. 191-. Imagem digital disponível em <http://www.flickr.com/photos/11124678@N02/2299381359/>, acesso em 28 set. 2010.

Ao lado de Augusto Malta, Marc Ferrez é um dos responsáveis por construir essa força imagética do Rio de Janeiro. Isso a tal ponto que a capital carioca é a segunda mais fotografada do mundo, ficando atrás apenas de Paris. Os ângulos por ele capturados tornaram-se clichês mais pela memória construída por suas imagens que pela originalidade de seu trabalho.

Uma característica marcante nas imagens produzidas por Ferrez é a apologia à paisagem. Diferentemente de Malta, que migrou para a paisagem como consequência de seu trabalho já consolidado sobre a cidade como ação do cotidiano, em Ferrez o plano aberto e o cuidado com a fidelidade de sua representação nos remetem às necessidades de a fotografia assumir seu lugar no campo artístico ainda no final do século XIX. Mas por que motivo as vistas de Ferrez construíram essa memória do Rio de Janeiro e outras cenas não? Uma das explicações está no fato de esse fotógrafo ter conseguido aliar uma produção

técnica de altíssima qualidade com a visibilidade necessária para suas chapas. Uma cidade construída a partir de um regime de máxima exposição, já que o que mais importava para os fotógrafos da segunda metade do século XIX era a garantia da permanência da fotografia. Para eles, isso levaria à valorização da fotografia como arte e, conseqüentemente, ampliação dos valores comerciais (TURAZZI, 2000). Daí é possível concluir que tornar suas imagens conhecidas era uma estratégia de Marc Ferrez: fundamental para a sua sobrevivência profissional e também para a consolidação da fotografia no campo da arte.

Para essa forma de visibilidade, o cartão-postal foi uma ferramenta essencial. As vistas de Ferrez já eram utilizadas como cenários para postais a partir de 1890, com a expansão da fototipia. E ampliou-se ainda mais após os primeiros anos de 1900 com as atividades da Casa Marc Ferrez, que começou a produzir em “larga escala séries de postais com imagens extraídas da ‘grande e variada coleção de vistas’ de seu proprietário” (TURAZZI, 2000, p. 46). E para determinar ainda mais a importância das vistas de Ferrez para a construção da memória coletiva do Rio de Janeiro, entre 1890 e 1900, o “Tesouro Nacional incorporou suas imagens ao papel-moeda brasileiro (...). As paisagens do Rio de Janeiro emolduradas pelo fotógrafo, transitando de mão em mão no meio circulante do país, não podiam ser mais onipresentes...” (idem).

A cidade de Ferrez, assim como o Rio de Janeiro de Malta, pode ser compreendida como um *locus* do *flâneur* (BENJAMIN, 1994), ou seja, daquele que contempla o movimento ou a paisagem, num rito quase meditativo. Já o Rio exposto

nos blogs e fotologs na atualidade pode ser compreendido como cidade-signo (HUYSEN, 2000).

“O discurso atual da cidade como imagem é o dos ‘pais da cidade’, empreendedores e políticos que tentam aumentar a receita com turismo de massa, convenções e aluguel de espaços comerciais. (...) são os espaços estéticos para consumo cultural, megastores e megaeventos museicos, festivais e espetáculos de todo tipo, todos tentando atrair novos tipos de turista – desde o visitante de feriado até o incansável caminhador metropolitano, que vieram substituir o velho modelo do ocioso flâneur” (HUYSEN, 2000, p. 91).

Um estudo para averiguar como as imagens de Ferrez foram consolidadas no imaginário contemporâneo sobre o Rio de Janeiro mostra que os ângulos e cenários criados pelo fotógrafo no entre séculos XIX e XX permanecem até hoje (GOVEIA, 2007). A quantidade de imagens da capital carioca na Internet dá a dimensão de como os passos de Marc Ferrez foram seguidos, apesar de atualmente haver um olhar de consumo rápido sobre a cidade. A memória coletiva já consolidada serve para apressar a visão sobre os monumentos e cenários. Como exemplo, uma pesquisa no site especializado em disponibilizar fotografias na rede mundial de computadores, o Flickr¹⁰, usando como palavras-chave “Rio de Janeiro”, apresenta mais de 154 mil imagens ao internauta. O número pode até ser pequeno, se comparado com Paris ou Nova York (mais de 2 milhões de imagens cada), mas o que espanta é que a maioria absoluta das imagens do Rio de Janeiro são vistas, ou fotografias de paisagem, com ângulos muito parecidos com os utilizados por Marc Ferrez.

¹⁰ Ver www.flickr.com

“Das 240 imagens mais interessantes, segundo classificação do próprio site, 185 são de paisagens. Já as imagens da capital francesa são em sua maioria fotografias da Torre Eiffel, nos ângulos mais variados. De Nova York, a maioria das imagens postadas é de personagens, mas também há muitas cenas de paisagens e, é claro, do atentado de 11 de setembro de 2001” (GOVEIA, 2007, p. 10).

As três cidades são imagéticas ou signo, como afirma Huyssen (2000, p. 91), mas o Rio de Janeiro abraçou o formato panorâmico da natureza como carro-chefe de sua representação.

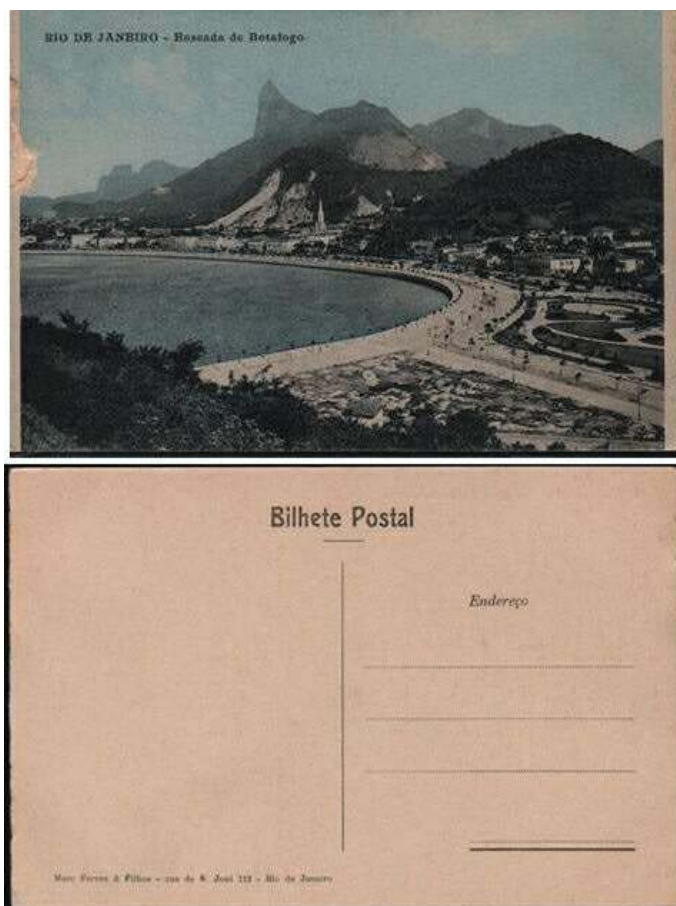


Imagem 4: Rio de Janeiro – Enseada de Botafogo. Cartão-postal. c. 191-. Autor: Marc Ferrez. Imagem digital disponível em <http://www.girafamania.com.br/montagem/fotografo-marc-ferrez.htm> , acesso em 28 set. 2010. (imagem e: verso, com a legenda: “Marc Ferrez & Filhos – rua de S. José 112 – Rio de Janeiro”).

Mas quais as consequências dessa diferença de perfil de imagens nas narrativas que se constroem sobre o cotidiano das cidades? Primeiro, as fotos refletem esse universo de representação das cidades por meio do uso intenso de novas tecnologias. O volume de imagens das cidades nos sites pessoais expressa esse fenômeno de produção instantânea de fotografias. Câmeras digitais nos aparelhos celulares tornaram possível o congelamento de uma cidade em seus momentos mais intensos. O *flâneur* não é mais o admirador passivo, mas um participante ativo desse universo da urbe. Em segundo lugar, há um fortalecimento da cena cotidiana do Rio de Janeiro a partir das imagens de paisagem. Os monumentos (como o Cristo Redentor) ficam em segundo plano. A cena mais exibida é a cidade, observada a partir de um distanciamento. O Rio atual fotografado repete o universo criado por Ferrez e Malta, entre outros fotógrafos. Estamos diante da musealização da cidade em cada uma das cenas capturadas por anônimos que retratam o Rio de Janeiro. Uma cidade já pré-contruída, uma cidade-clichê.

A imagem panorâmica, assim, pode ser entendida como a representação da memória coletiva do Rio de Janeiro. Mas esta busca por vistas na cidade carioca reproduz em parte o próprio desenvolvimento da fotografia no Brasil, que teve na produção e na comercialização das vistas seu ponto mais forte. “A comercialização de vistas vai ocupando um espaço cada vez maior no mercado urbano, atingindo seu ápice nas primeiras décadas do século XX com a ‘febre dos cartões-postais’” (LIMA, 1998, p. 66). Os cartões-postais são essenciais, portanto, na construção dessa memória coletiva das cidades. E a narrativa que se consolidou da capital carioca foi construída pelas cenas reproduzidas nas imagens dos postais. Mais de

100 anos de produção de imagens foram fundamentais para criar um clichê tão forte que ainda hoje perpetua no imaginário do turista ou do cidadão carioca a cena bucólica do Rio de outrora. A narrativa de uma cidade-natureza a que o imperador D. Pedro II tanto procurou difundir, como as paisagens tornadas símbolos da nacionalidade, como o Pão de Açúcar (KOSSOY, 2002, p. 81) verdadeiramente são ainda hoje a narrativa mais evidente da cidade do Rio de Janeiro.

Portanto, os desenvolvimentos tecnológicos não podem ser traduzidos automaticamente em inovação estética quando se trata da narrativa das imagens do Rio de Janeiro. Estar com a câmera fotográfica na mão e poder usá-la a qualquer momento ainda não fez muita diferença quando comparamos as imagens de Ferrez e de Malta com muitas cenas de anônimos passantes pelas ruas do Rio de Janeiro. A autonomia do fotógrafo contemporâneo, quando estamos falando de vistas, está presa à memória coletiva construída em grande parte por fotografias de Marc Ferrez e de Augusto Malta.

Se no Rio de Janeiro a paisagem ainda persiste como o grande tema a ser fotografado mesmo passados cerca de 100 anos da grande época dos cartões-postais, em São Paulo o monumentalismo da cidade sempre apareceu como fator preponderante. Beneficiada pelas peculiaridades do desenvolvimento econômico durante a República Velha, a capital paulista também se configurou como centro financeiro e de poder desde então. Prerrogativas que a qualificaram para ser, junto

com Rio, Belém e Manaus¹¹, os lugares mais representados em cartões-postais entre 1900 e 1930.

“De norte a sul do Brasil, Paris era o grande paradigma durante o período da República Velha, de forma que até mesmo os imigrantes italianos artífices do desenvolvimento paulista a tomaram como modelo a ser emulado, fazendo de São Paulo não uma nova Roma, mas outra Paris tupiniquim [...]. A cidade do Rio de Janeiro é tradicionalmente apontada como exemplo da influência francesa na arquitetura brasileira, mas a verdade é que tal influência se fez sentir com a mesma intensidade na São Paulo dos barões do café [...]” (KARP VASQUEZ, 2000, p. 70-71)

E se em terras cariocas, Ferrez e Malta surgem como os grandes mestres, na paulicéia foram o carioca Militão Augusto de Azevedo e o suíço Guilherme Gaensly que assumiram o papel de grandes construtores da memória visual da cidade. A iconografia de São Paulo em muito deve-se aos álbuns fotográficos que registram as grandes transformações que ocorreram a partir do fim do século XIX, com a cidade se firmando no cenário nacional como grande metrópole e centro de desenvolvimento industrial. As vistas produzidas pelos dois fotógrafos diferenciam-se principalmente por eles estarem em contextos distintos. Enquanto Militão aparece como um dos pioneiros da fotografia no Brasil, fotografando uma cidadezinha bucólica ainda no fim do século XIX, Gaensly é o legítimo representante do progresso e do desenvolvimento que levaria São Paulo à condição de megalópole em pouco mais de meio século.

¹¹O Rio de Janeiro pelo fato de ser a capital federal e Belém e Manaus em função do Ciclo da Borracha. Apesar de reconhecer a importância da iconografia de Belém e Manaus no que diz respeito aos postais, principalmente em função do Ciclo da Borracha (que teve seu auge entre 1890 e 1910), não nos deteremos na produção imagética destas cidades em função da distância geográfica do objeto principal deste trabalho: a cidade de Vitória. Para mais detalhes sobre a produção de postais na região norte, ver “A Memória Paraense no Cartão-Postal (1900-1930)”, de Victorino Coutinho Chermont de Miranda; e também “Lembranças do Brasil: as capitais brasileiras em cartões-postais e álbuns de lembranças”, de João Emílio Gerodetti e Carlos Cornejo.

Militão Augusto de Azevedo (1840-1905) teve trajetória semelhante a muitos dos que atuam no ramo da fotografia ainda no começo desta atividade: deixou uma carreira de ator para se tornar proprietário de um estúdio. Emblemático, pois, a sua atuação primeiro como fotógrafo da empresa “Carneiro & Gaspar”, onde produziu vasta gama de retratos, com destaque para a amplitude de suas imagens, uma vez que pessoas de todas as camadas sociais frequentavam o estúdio. Já como dono da Photographia Americana tinha uma clientela mais popular, destacando-se a grande quantidade de negros retratados em seu ateliê. Depois de 10 anos de atividade, Militão, insatisfeito com a rentabilidade do negócio, decide fechar o ateliê em 1885. Depois de um período na Europa, ele retorna e decide editar o Álbum Comparativo de Vistas da Cidade de São Paulo (1862-1887). Este é um dos mais importantes documentos existentes a respeito da cidade de São Paulo no século XIX. São essas imagens que servem de base para muitos dos estudos sobre o crescimento e desenvolvimento da capital paulista a partir do final do século XIX. O mais impressionante é que o olhar de Militão sobre a cidade é qualificado como um olhar de um aprendiz, tal é o grau de surpresa que provoca ao exhibir a cidade através de seus negativos de vidro (LEITE, 2001).



Imagem 5: Ladeira do Carmo (e aterrado do Braz). 1887. Autor: Militão Augusto de Azevedo. Imagem digital disponível em <http://marcos.mazo.nom.br/site/node/155>

As vistas de Militão formam uma base sobre a qual os fotógrafos posteriores iriam embasar suas imagens. Essas cenas bucólicas permitem quantificar e qualificar a velocidade com que São Paulo se transformou. E já naquele cenário o que destaca de maneira mais frequente são as edificações. Os álbuns de Militão Augusto apresentam uma narrativa sobre a cidade que emerge, que brota da terra movida principalmente pela cultura cafeeira. A cidade, ainda arejada a praticamente rural, já esboça ares de modernidade em muitas de suas cenas – ainda que o faça de uma forma tímida. Pelo cenário apresentado era difícil imaginar que haveria grandes mudanças na cidade. Contudo, quando contrastamos essas imagens contra os postais de Guilherme Gaensly aparecem de maneira nítida as distinções no modo de narrar a cidade. Ainda que ambos estejam envolvidos igualmente na produção de paisagens urbanas, o olhar de Gaensly foca principalmente nos aspectos de uma cidade imaginada, por construir. Imagens que não cessam de gritar a velocidade do tempo que já chegou. Os postais do fotógrafo suíço primam por essa abertura para a

modernidade, já que sendo ele o maior produtor de cartões-postais de São Paulo, e tendo acompanhado a transformação da região de uma vila ainda com resquícios rurais para uma grande cidade desenvolvida, consegue transferir para as imagens esse afã desenvolvimentista que contamina tudo naquele período de entre séculos XIX-XX. A urbe paulista, para Gaensly, é sinônimo de riqueza e de progresso. Enfim, para ele as imagens devem narrar uma cidade que expresse os valores da burguesia cafeeira.

“Em contraste gritante com o casario mais simples dos empregados do comércio, serviços e também das vilas operárias, mas certamente em sintonia com a auto-imagem dos moradores dessa nobre [Campos Elíseos], Gaensly fixou nos retângulos de cartolina esse novo cenário, cujo acesso na maioria das vezes só era possível por meio da viagem imaginária, via postal. Esse roteiro não é aleatório, registra as metamorfoses da riqueza que foram geradas por diferentes atividades associadas ao 'ouro verde'” (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 450).

E este modelo de cidade é que fica marcado na história dos cartões-postais de São Paulo, principalmente em função das imagens de Gaensly. Um relato que se percebe já como uma narrativa do concreto, das construções e de avenidas amplas. A cidade capturada pelas lentes desse fotógrafo marca uma virada no cenário brasileiro, que transforma a capital paulista em principal centro financeiro nacional. Com isso, aparece um monumentalismo das edificações da capital paulista que eleva a um grau maior prédios públicos ou particulares. Ao contrário do Rio de Janeiro, que permanece com a paisagem natural como seu grande atrativo nas imagens de bilhetes postais, em São Paulo é o conceito de urbe moderna que surge a cada imagem fotografada por Gaensly. E dessa forma, as cenas aparentam um esboço daquilo que se transformaria o principal cartão-postal de São Paulo, ou seja,

a aglutinação de milhares de prédios tal qual vemos hoje nas imagens da Avenida Paulista. Numa capital moderna, não pode haver espaços vazios, o ocioso deve ser categoricamente afastado e ocultado no postal. A São Paulo postal de Gaensly é uma cidade cheia. As imagens da Estação da Luz representam, de maneira inequívoca, esse olhar diferenciado que o fotógrafo lança sobre a cidade paulistana.

“Explorando angulações persuasivas, tanto numa perspectiva panorâmica (o monumentalismo da edificação de tijolos e estruturas de ferro, captado do alto do prédio do Liceu de Artes e Ofícios) quanto no recorte atento dos espaços internos (o saguão de entrada, o restaurante), os cartões-postais elaborados por Gaensly reiteravam o fascínio exercido pela gare sobre a população e, simultaneamente, consubstanciavam a fantasia da modernidade num monumento visual que atesta a nova identidade cosmopolita da metrópole” (SCHAPOCHNIK, 1998, 451-452).

Ainda que em algumas cenas apareçam ainda o bucolismo novecentista, a cidade imaginada construída a partir dos postais de Gaensly não contempla o *flâneur* benjaminiano. A ousadia nos ângulos das edificações, o dinamismo da própria movimentação citadina e o cenário quase sempre carregado de signos impele o espectador a uma sensação de fluxo contínuo, frenético. Isso está explícito nos elementos visuais capturados (arranha-céus, automóveis, burburinhos, áreas comerciais, bondes, ferrovias etc), seja nos enquadramentos, muitas vezes ousados até de maneira excessiva para um cartão-postal – que via de regra prima pela pregnância do modelo paisagístico clássico já estabelecido. Essa distinção do trabalho de Gaensly cria no espectador uma sensação de que o fotógrafo situava-se muito distante temporalmente de Militão. E isso é um engano, pois o suíço atuou até 1915, enquanto que Militão fotografou até 1909. Apenas seis anos separam as vistas de ambos. Mesmo que a cidade tenha ganhado uma dinâmica mais pujante

no princípio do século XX, é a postura do olhar de Gaensly que o torna particular, já que há raríssimas imagens da cidade viva, com seus personagens menos ilustres e abastados (KOSSOY, 2002, p. 69-70)

A dinâmica da cidade como paisagem natural dos postais do Rio de Janeiro dá lugar a uma cidade como paisagem urbana, construída com o objetivo modernizador em São Paulo, ainda que a capital carioca também tenha sido alvo de ampla reforma urbana. Mas o que parece ficar evidenciado com as imagens dos postais de Ferrez e de Malta é que o imaginário visual paisagístico clássico prevaleceu como foco principal no Rio, enquanto que na paulicéia houve uma migração oposta, rumo a um projeto de futuro que privilegiou o olhar do turista, em detrimento do olhar do *flâneur*. Deste modo a imagem da cidade paulistana passa do paradigma do *flâneur* ao turista, ao modo como Huyssen explica:

“O que é central para este novo tipo de política urbana são os espaços estéticos para consumo cultural, megastores e megaeventos museicos, festivais e espetáculos de todo tipo, tentando atrair novos tipos de turista – desde o visitante de feriado até o incansável caminhador metropolitano, que vieram substituir o velho modelo do ocioso *flâneur*” (HUYSEN, 2000, p. 91).



Imagem 6: Rua 15 de Novembro – São Paulo. Cartão-postal. C. 1920. Autor: Guilherme Gaensly. Imagem digital disponível em <http://blogs.estadao.com.br/blog-da-garoa/1226>



Imagem 7: Largo de S. Bento – São Paulo. Cartão-postal. C. 1920. Autor: Guilherme Gaensly. Imagem digital disponível em <http://blogs.estadao.com.br/blog-da-garoa/1226>

As comparações entre dois dos principais fotógrafos de paisagens urbanas de duas das cidades mais importantes do Brasil remete à comparação entre as imagens de álbuns e aquelas de postais. Ainda que possa haver certa imbricação de ambas, os dois modelos resguardam características que devem ser levadas em consideração quando se investiga a construção do imaginário visual de uma cidade. Neste quesito, guardam semelhanças os trabalhos de Gaensly e Malta, que se fixaram num modelo de cidade que primava pela urbanidade, modernidade, evitando quaisquer resquícios de uma herança imperial ou colonial. Já as cenas de Militão e de Ferrez se parecem por capturarem momentos menos dinâmicos da cidades, onde

o mais relevante são os vazios no quadro e aquilo que está distante. Quanto ao processo de construção de narrativas, o álbum de vistas reúne uma lógica de imagem-conjunto, enquanto que os cartões-postais representam uma tendência de imagem-resumo. Enquanto a primeira serve para um arranjo específico com muitas cenas e invariavelmente textos explicativos e contextualizadores, o segundo modelo pressupõe um todo concentrado em uma única imagem – ou no máximo quatro, como é comum encontrar. Em ambas as formas de visibilidade das cidades, o objetivo sempre é dar ênfase às imagens dos locais, tendo os textos como informações complementares.

Uma vez que o álbum de vistas das cidades é um tipo de publicação que nasceu da junção de imagens diversas – postais, em sua maioria –, numa reunião para criar um sentido, esse modelo de organização imagética acaba tendo uma narrativa que traça fios entre imagens que muitas vezes estão separadas por milhares de quilômetros ou por dezenas de anos. Assim, acaba sendo gerada uma leitura particularizada, que direciona o olhar do espectador. “O álbum é um tipo de publicação iconográfica na qual são aglutinadas, segundo um arranjo específico, fotografias que pretendem representar diversos aspectos da cidade” (LIMA, 1997, p. 19). E às vezes – ou na maioria delas – esse é o objetivo do álbum, já que não raros eles eram – e ainda são – financiados por empresas, políticos ou grupos da sociedade que possuem interesses bem claros quanto ao modo como as imagens devem ser compreendidas. Já nos postais há uma certa independência de cada imagem. Contudo, há que se ponderar que existem séries que primam pelo conjunto. Mas mesmo nestes casos, cada cena deve reunir os conceitos do todo,

como uma metonímia da urbe. Tal diferença interfere no modo de ler as imagens e de narrar a cidade.

Essa fragmentação do imaginário nos cartões-postais é um fator relevante na construção de cidades-signo (HUYSEN, 2000) e também torna mais poderosas as estereotipações. Contudo, permite uma amplitude de cenas que abarcam desde sequências de obras de modernização dos parques e vias até pratos típicos de restaurantes bem recomendados. Os postais possuem uma independência que aumenta seu raio de utilização, por isso foram e ainda são muito empregados na publicidade, principalmente de bens culturais. Sobre as particularidades das narrativas do álbum e dos postais isolados, Lima destaca:

“A idéia de álbum de cidade tem como pressuposto a tentativa de apresentar uma síntese, ou seja, um conjunto articulado daquilo que foi selecionado como representativo dos grupos e lugares urbanos. (...) No caso dos cartões-postais, a autonomia que os caracteriza, em virtude da comercialização que privilegia a peça avulsa, induz a uma estereotipação de altíssimo grau. Os álbuns localizam-se em uma faixa intermediária no processo de cristalização dos tipos urbanos, permitindo a articulação de um rico universo de imagens associado à cidade e organizado segundo uma narrativa própria.” (LIMA, 1997, p. 20).

Essa narratividade das imagens dos álbuns acaba por criar um universo de tempos que por um motivo aleatório receberam o dom da permanência, lacunas recuperáveis a qualquer momento, mas que diante da polissemia imagética, recorre ao ordenamento. Os fragmentos temporais que corroboram para a memória da cidade nestes conjuntos de imagens ganham interpretações e novas leituras a cada passagem de olhos. Se nos álbuns já há uma condição de ordem pré-estabelecida,

nos postais é o colecionismo que se encarrega de construir uma narrativa externa às imagens. São os colecionadores que recuperam as marcas da cidade impregnadas na cena, que recontam as histórias guardadas em cada esquina e que complementam as pequenas falhas que invariavelmente aparecem nas fotos.

Esse valor do olhar dos colecionadores é uma prova de que o fotógrafo ao produzir uma imagem de cartão-postal cria uma abertura não só para o passado visível, mas para um futuro invisível que se constrói a cada novo olhar. O rearranjo estabelecido pelos interesses daqueles que trabalham com os arquivos cria uma nova dinâmica dos sentidos escondidos nas imagens. Uma nova memória que é libertada a cada vez que os olhares se cruzam, se miram mutuamente. A particularidade da cartofilia é que, diferentemente da fotografia simples ou de álbum de família que representam um armazenamento afetivo *a priori*, os cartões-postais somente se tornam representativos quando solucionam os quebra-cabeças das coleções incompletas. Se no álbum de família as imagens são “pedaços que “descongelam” nomeadamente seus conteúdos e contam a si mesmos e aos mais próximos suas histórias de vida” (KOSSOY, 2002, p. 138), na coleção de postal há tal distanciamento do assunto fotografado que o que resta é a dimensão de memória sem afeto. A imagem vazia, destituída de seu vínculo emocional com o autor, aguarda pacientemente, atravessando distâncias temporal e espacial, o momento de receber o prêmio de uma nova vida na coleção. Nesta, não importa se a cidade mudou, se os personagens que aparecem já não mais vivem, se os carros tornaram-se peças de museu. Esta cidade que desapareceu é reanimada por meio do postal, revelando no documento sua dimensão autônoma, que sobrevive ao esmaecimento

do referente e que torna-se mais forte quanto menos referente existir. Quanto menos memória, mais documento; quanto menos vida, mais memória; quanto mais passado, mais futuro.

Se o que distingue os álbuns de vistas das coleções de postais é o caráter de unidade de compreensão, sendo esta última dotada de uma liberdade vivificadora, podemos enquadrar a memória visual da cidade de Vitória como libertária. Isso porque não há registros da produção de álbuns comparativos da capital capixaba¹², deixando apenas a cargo da imagens fragmentadas e re-significada dos postais a responsabilidade de produzir uma memória completa da urbe.

Contudo, essa liberdade pode ser entendida por outro lado como uma ausência de projeto de futuro para Vitória, que por meio de seus postais sempre se coloca como uma cidade em busca de um referencial. Seja os morros ainda pouco povoados do começo do século XX ou mesmo em monumentos que mudaram de lugar; seja em pontes em construção ou mesmo em praias desertas, é certo que a cidade sonha com um futuro de modo fragmentado, às vezes até mesmo incoerente, como na existência de um viaduto (Caramuru) que nunca foi utilizado para a sua real finalidade: permitir a passagem do bonde. Em contraste com os dois centros urbanos próximos que concentram o eixo das atividades econômicas e políticas do Brasil, assim como de visibilidade, Vitória sempre buscou um lugar ao sol sem saber muito bem para onde seguir. Enquanto o Rio de Janeiro tomou para si a condição de cidade-natureza, destacada em prosa, verso e inúmeras canções, São Paulo

¹² O que há são alguns álbuns de propaganda de governos do estado do Espírito Santo que nem sempre preenchem a lacuna da comparação. Até porque no fim do século XIX praticamente não havia fotografias da cidade de Vitória.

construiu seu imaginário sob o signo de cidade-progresso. Já a capital capixaba transitou durante muito tempo entre a natureza e o progresso, entre o bucolismo e o desenvolvimento, entre o sucesso e o fracasso, entre a presença e a ausência.

A dificuldade de encontrar nos símbolos geográficos da cidade algo que traduzisse de maneira completa e marcante o desejo de Vitória como uma cidade imaginada resultou num deslocamento do olhar em busca de um objeto que representasse a capital. Desde o começo de sua história, a cidade teve que conviver com a migração. Primeiro obrigada pelos índios bravios que atacavam os colonizadores na região da Prainha, Vila Velha. Depois o próprio processo de desenvolvimento da capital levou o olhar sempre a se deslocar. Primeiro, descendo a região da Cidade Alta, onde ficava o núcleo original de Vitória. Depois a migração e a ocupação da ilha trilhou o rumo dos novos aterros a oeste, em seguida ao leste e por fim ao norte. Uma migração do olhar sempre em decorrência de novas áreas que eram construídas por meio de aterros. Esse deslocamento acabou destruindo um dos poucos ícones de visualidade que particularizava a cidade. A imagem da “Cidade-Presépio” – cognome cunhado nos anos 1920¹³ para designar a vila pequena mas cheia de encantos, modesta mas acolhedora – que representava a cidade foi abandonada para dar lugar a outros cenários mais modernos. Ao optar sempre pelo novo, houve uma dificuldade em solidificar uma imagem forte da capital capixaba. Por fim, Vitória não conseguiu ser, visualmente falando, nem cidade-natureza – nos moldes do Rio de Janeiro – e nem cidade-progresso – como a metrópole paulistana.

¹³ Note-se que a criação do termo “Cidade-Presépio” coincide com a mesma época em que foi cunhada a expressão “Cidade Maravilhosa”. É possível deduzir então que a capital capixaba tentava se afirmar buscando uma âncora no outro, no caso o Rio de Janeiro.

Assim, em vez de cenários panorâmicos ou de ruas completamente tomadas de transeuntes e automóveis foi a culinária que supriu a falta de uma marca local. A moqueca foi então alçada ao *status* de elemento identitário de Vitória (talvez até do Espírito Santo), criando um novo e surpreendente cartão-postal da cidade, já no fim do século XX. A moqueca simboliza a narrativa de uma cidade-sonho, já que não tem como ponto fundamental a questão da representação ou mesmo da fidelidade ao cenário, mas se baseia em outras características, tais como o paladar e o olfato; sensações vividas e experienciadas pelo turista que acabam traduzidas em uma imagem dificilmente bela segundo os cânones da estética dos postais, mas certamente marcante. O memorável aparece naquilo que destoa completamente de uma tradição figurativista ou realista. A personificação da moqueca como melhor cenário para o espaço urbano de Vitória é a libertação de uma obrigação de verdade. Além disso, é a valorização de uma cidade-percurso, em que é o *fazer* que se sobressai ao *ver* (CERTEAU, 2008).

Além disso, a escolha da moqueca como símbolo maior da cidade cria um mecanismo de diferenciamento das cidades vizinhas, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo. Como elemento de identidade da cidade, o prato típico funciona ainda como aquilo que marca um Eu e um Outro, já que o grande slogan dessa iguaria culinária é uma frase criada nos anos 1970 por José Carlos Monjardim: “Moqueca é capixaba, o resto é peixada” (MONJARDIM apud CALMON e MIRANDA, 2010, p. 28).

“Resta ainda observar que os Outros aos quais os textos [jornalísticos] selecionados na amostra referem-se, especialmente, as sociedades do Rio e de São Paulo, o

carioca e o paulista, que aparecem em 40% das referências. O Rio, sozinho, em 30%. Também são muito relevantes as presenças de referências nacionais, sem identificação clara com alguma cultura regional e a outros países (internacionais). Esta predileção pelo Rio como referência a ser seguida [*pelos jornais capixabas*] guarda certamente relações com a história de dominação política, econômica e social do Espírito Santo pelo Estado vizinho. Na Política por ser o Rio, entre o século XVII e 1960, a capital brasileira, lugar das decisões que impingiram o constrangimento da política capixaba até meados do século passado, como descrevemos anteriormente. Igualmente, até a construção do Porto de Vitória nas primeiras décadas do século XX toda a região sul do Estado, a mais rica até aquele período, mantinha relações econômicas e sociais com o Rio de Janeiro. E lembremos, é um coronel do sul do Estado, Jerônimo Monteiro, oriundo deste ambiente culturalmente ligado ao Rio, que vai desenhar o sonho de modernidade da elite capixaba” (SIMONETTI JR. 2002, p. 68, grifos nossos).

Ao afirmar-se como particularidade da região, a moqueca automaticamente torna-se aquilo que distingue o capixaba do outro, no caso os paulistas e os cariocas, principalmente, além é claro dos baianos, que também possuem a moqueca em seu cardápio de comidas típicas regionais. O Eu e o Outro marcados consolidam ainda mais esse prato como marca fundamental de uma identidade capixaba, o que pode justificar a existência da moqueca como cartão-postal.

Ao definir um ícone memorável, Vitória revela com toda a força o princípio de sua busca: a ausência de marcas da cidade. A definição de uma moqueca, e por consequência da panela de barro, como elementos de significação postal representa perfeitamente a presença da ausência. É a confirmação de que a cidade de Vitória imaginada está nitidamente fora da cidade, não pertence a ela. Pode-se então definir a moqueca como a principal marca de uma cidade invisível. O sonho da visibilidade da capital capixaba está completamente destituído de qualquer presença da urbe. O projeto de futuro de Vitória é exatamente abandonar as amarras com a cidade e se

tornar essencialmente, e visualmente, esse sonho. Mais adiante explicaremos e apresentaremos essas imagens que mostram a cidade invisível presente na moqueca.

Capítulo 3. Vitória e(m) memória: histórias de uma ilha

Para desvendar por completo as brumas que recobrem a história da capital do Espírito Santo serão necessários esforços muito maiores do que o empreendido neste trabalho, uma vez que todos os pesquisadores da cultura capixaba afirmam que há ainda muito o que estudar no que diz respeito à vida e cultura dessa região. Desse modo, em vez de muito traçar uma linha do tempo que desse conta de maneira linear de toda a história de Vitória, a opção feita neste estudo foi introduzir o leitor no universo geográfico, econômico, social e político da cidade tomando como guia os movimentos de deslocamentos do olhar que a urbe sofreu nestes quase 460 anos de história.

3.1. Primórdios difíceis

O primeiro deslocamento do olhar sobre Vitória aconteceu logo no princípio da colonização portuguesa, uma vez que o capitão-mor Vasco Fernandes Coutinho¹⁴ aportou primeiramente no continente. No dia 23 de maio de 1535, a expedição de Portugal aportou a esquerda da entrada da baía de Vitória (que julgavam os colonizadores ser um rio), ao pé do Morro do Moreno (OLIVEIRA, 2008, p. 37). Ali fundaram a Vila do Espírito Santo (atual cidade de Vila Velha), donde se avista o maciço central da ilha de Vitória. Portanto, a primeira imagem que se tem da atual capital não é de presença, mas sim de ausência, daquilo que está além, ao largo.

¹⁴Vasco Fernandes Coutinho recebeu a doação de cinquenta léguas de terra sobre a costa do Brasil do Rei D. João III em primeiro de junho de 1534. Reuniu 60 pessoas e rumou para o outro lado do Atlântico para colonizar o que depois se transformou na Capitania do Espírito Santo, nome dado em função de o português ter desembarcado no dia da Festa de Pentecostes (Cf. OLIVEIRA, 2008).

Mas aquela porção de terra cercada pelas águas calmas da baía de Vitória não ficaria muito tempo distante dos dos pioneiros. A então chamada ilha de Santo Antônio foi doada por Coutinho a Duarte Lemos em 1540 como retribuição pelo auxílio no combate aos índios que não davam trégua aos brancos que tentavam desbravar as terras tropicais.

Contudo é interessante rever o percurso de Vitória para situar melhor nosso objeto. A cidade nasce como uma opção de segurança para os primeiros colonizadores. Estes, sempre repelidos pelos nativos na primeira vila fundada em solo capixaba (atual Vila Velha), mudaram-se para a ilha vizinha, chamada primeiramente de ilha de Santo Antônio pelo donatário Duarte Lemos. Era a maior e melhor ilha da capitania, pois segura contra os silvícolas, portanto “uma das poucas porções onde a vida era possível e o trabalho exequível” (OLIVEIRA, 2008, p. 43).

Se na ilha a vida começava a prosperar, ainda que a duras penas, no continente os combates contra os nativos continuava demandando praticamente todos os esforços dos portugueses. Aliados a esse problema, estava outro comum a praticamente todos os primeiros colonos que chegaram em terra de Santa Cruz: os princípios éticos e morais dos portugueses que aqui chegavam. “Em princípio, quem vinha para o Brasil, ao transpor a linha equatorial, aliviava-se da maior parte dos preceitos morais vigentes na metrópole. Aventureiros, degredados, criminosos formavam a massa no seio da qual fermentavam e explodiam as rudes paixões daquelas mentalidades primárias” (id., p. 55). Ladrões, assassinos, homicidas formavam a grande parte dos que se aventurariam em terras brasileiras.

Diante de tantas adversidade e dos ataques sem fim dos indígenas, Vasco Fernandes decidiu mudar a sede da capitania para a ilha, no local que se chamava Vila Nova, em oposição ao antigo povoamento (que até hoje denomina-se Vila Velha), em busca de abrigo e tranquilidade.

“As guerrilhas com os tapuias tornaram-se cada vez mais assustadoras e mortíferas. [...] Sua condição geofísica era um convite auspicioso aos atribulados e perseguidos colonos. Mudam suas famílias, tranquilamente, para a ilha que lhes oferece guarita estratégica” (DERENZI, 1995, p. 31).

A tradição capixaba diz que, após uma expressiva vitória dos colonos sobre os índios que tentaram expulsá-los do novo local, foi construída uma capela em homenagem à Nossa Senhora da Vitória, santa do dia do triunfo. Então deu-se o batismo oficial e a mudança do nome de Vila Nova para Vila de Vitória em 8 de setembro de 1551. Porém essa versão carece de documentos comprobatórios (DERENZI, 1995). Assim, há ainda historiadores que preferem a versão de que o novo povoamento foi instalado oficialmente entre 26 de fevereiro e 3 de março de 1550. “Em março de 1550 já estavam, pois, oficializados perante as autoridades do governo geral a existência e a denominação da vila da Vitória. Aquela provisão lança por terra a tradição de que foi o triunfo alcançado pelos ilhéus a 8 de setembro de 1551, sobre os silvícolas, que inspirou o nome de Vitória à antiga ilha de Santo Antônio [...]” (OLIVEIRA, 2008, p. 66).

Sabedores de que este mito não é exclusividade da capital capixaba, optamos por preservar a tradição e considerar o nascimento oficial da cidade tendo ocorrido após a luta com os índios. Talvez por este fato ser suficiente para criar uma

imagem mental mais precisa. Essa titânica batalha sangrenta é, assim, a primeira construção do imaginário coletivo da jovem cidade. E com isso os olhos que se lançam sobre ela enxergam uma terra abençoada, que já possui um fato histórico de relevância que a particulariza, ao que se atribui o parto de sua existência. Seria este o primeiro cartão-postal imaginado de Vitória?

Polêmicas à parte, a vocação para as batalhas permeou toda a história da capital capixaba de maneira bem comprovada. Tanto que, além dos índios, os colonizadores tinham ainda que proteger a ilha contra invasores e aventureiros. Assim, uma das primeiras construções da vila foram as fortificações, além é claro das igrejas. Sobre estas, cabe ressaltar que a Capela de Santa Luzia foi uma das primeiras edificações de Vitória, levantada ainda por Duarte Lemos, quando este teve posse da ilha, ou seja, por volta de 1540. É o único exemplar de estilo colonial que resistiu de pé até os dias atuais. Outro marco arquitetônico foi a edificação do Colégio¹⁵ de Santiago (hoje Palácio Anchieta).

“O operoso padre Afonso Brás já havia levantado o Colégio, constituído de grande casa e igreja. [...] Não se sabe de onde veio o nome de Santiago dado à fundação jesuítica: se de alguma capelinha que existisse no local ou se traduzia uma recordação do dia em que talvez fosse abençoado o templo – 25 de julho de 1551. O certo é que a 4 de maio de 1552 já o Colégio tinha esse nome” (OLIVEIRA, 2008, p. 84).

Ao contrário da pequena capela, a obra jesuítica foi completamente desfigurada ao longo dos mais de quatro séculos de história, guardando hoje pouco do que havia originalmente. Já acerca das fortificações, estas foram marcos que

¹⁵“Na organização da Companhia [de Jesus], colégio não significava escola, mas a principal categoria administrativa e geográfica, da qual dependiam as casas ou residências da aldeia” (RIZZINI *apud* OLIVEIRA, 2008, p. 84. Grifo nosso).

deram origem ao desenho arquitetônico da cidade. “Em 1561 aventureiros iniciam as tentativas de tomada da cidade. O primeiro ataque partiu de franceses que infestavam a costa brasileira. A união de combatentes colonizadores e índios colocou-os em retirada. Em 1592, foi a vez do famoso pirata inglês Thomas Cavendish tentar tomar Vitória de assalto” (DADALTO, 1999, p. 11). Depois de dura luta, oitenta assaltantes foram mortos¹⁶ por uma ação de resistência que reuniu colonos e índios, o que demonstra já certa organização na capitania. Contudo, ainda parca em benfeitorias. Afora os embates com os silvícolas e com os invasores estrangeiros, o que mais marcou a vida da capitania no século XVI foi a morte do padre José de Anchieta, que faleceu em Reritiba (hoje município de Anchieta), a 9 de julho de 1597. O “Apóstolo do Brasil”, como ficou o jesuíta conhecido, foi sepultado em Vitória, na igreja de Santiago. “Este jesuíta, que passou no Brasil 44 anos, dos sessenta e três que viveu, recolhera-se ao Espírito Santo ao sentir a aproximação da morte. Reritiba, onde a Companhia possuía uma casa, era o pouso de sua predileção” (OLIVEIRA, 2008, p. 122).

Vê-se que mesmo com o pequeno desenvolvimento – se comparado com o de outras partes da colônia na mesma época –, a capitania do Espírito Santo foi alvo de mais tentativas de invasões. Repetidas vezes os holandeses tentaram se instalar na região, sempre sendo batidos pelos esforços conjuntos de colonizadores e índios. Numa dessas batalhas, surgiu o nome de uma das poucas heroínas do período colonial brasileiro: Maria Ortiz. Em 1625, oito naus holandesas aportaram nas águas da baía de Vitória para uma nova tentativa de invasão. Liderados por Pieter

¹⁶ “Esse assalto marcou o fim da carreira criminosa do pilhador de Santos – no atual estado de São Paulo” (id, p.120).

Peterszoon Heyn, os flamengos atacaram a vila da Vitória e foram batidos nos combates de rua com a ajuda da população, após duros combates.

Conta-se que durante uma das incursões dos batavos, quando eles já iam subindo uma estreita rampa (depois ladeira do Pelourinho), foram surpreendidos por uma jovem de nome Maria Ortiz que atirou tachos de água fervente nos invasores. Também lanças com fogo foram arremessadas em direção aos corsários. A atitude da capixaba incitou outros ilhéus. “Seguindo o exemplo da valente heroína, seus vizinhos, também, já agora, atiram sobre os holandeses não só água fervente mas pedras, brasas, paus, o diabo, e tão resolutos se tornaram no combate [...] que os holandeses, afinal derrotados, retornaram a seus galeões [...]” (ELTON, 1986, p. 58). Lenda ou mito, é bem verdade que o nome da jovem Maria Ortiz está escrito para sempre na história de Vitória, sendo que a ladeira, hoje transformada em escadaria, em que se deu o dito acontecimento leva o seu nome.

A fragilidade da capitania do Espírito Santo sempre preocupou as autoridades, tendo em vista que muitas outras tentativas de invasão aconteceram, mas todas foram reprimidas heroicamente pelos colonos. Estes galgavam algum progresso, mesmo lidando com grandes adversidades.

“Apesar de todas as dificuldades – a ausência e desinteresse por parte dos donatários em grande parte do tempo, a ferocidade dos índios da região e a sua luta contra a escravidão, constantes epidemias e ataques de corsários – conta-se um certo progresso na capitania do Espírito Santo durante os primeiros cem anos após o chamado Descobrimento, sendo ela uma das mais importantes do Brasil-Colônia, junto com as de Bahia, de Pernambuco e de São Vicente” (MONTEIRO, 2008, p. 83).

Vale destacar neste primeiro movimento do olhar sobre a cidade de Vitória a construção de uma das obras mais significativas de todo o período colonial brasileiro: o Convento da Penha. Erguido a partir de 1591 pelo irmão franciscano espanhol Pedro Palácios junto ao morro da Penha, próximo do primeiro povoado da capitania, o convento sempre foi um local de visibilidade, seja para quem olha de Vitória, seja para quem sobe suas ladeiras íngremes para ver Vitória. Observar a paisagem da baía do alto da Penha é até hoje uma das formas mais aprazíveis de se conhecer a capital capixaba. Assim, esta obra é definitivamente um marco da visualidade da cidade, mesmo estando do outro lado da baía.

3.2. Maldição dourada

Cercada por condições precárias de desenvolvimento desde o começo de sua exploração, a capitania do Espírito Santo viu no fim do XVII a sua situação piorar quando teve início a corrida pelo ouro. Assim surge um novo modo de enxergar a vila de Vitória, que ainda não tinha sido alçada à condição de cidade – fato que só ocorreria no século XIX. Infelizmente, a visibilidade que a região ganhou com a mineração do metal preciso foi um fardo pesado que até hoje ainda faz sentir seus efeitos nas características do povo capixaba. Apesar de ter sido em terras, naquela época, que faziam parte da capitania do Espírito Santo onde foi descoberto ouro pela primeira vez, a falta de condições de seus donatários em explorar o minério valioso, permitiu que os bandeirantes paulistas o fizessem.

“Afiml, em 1692 (ou 1693) chegou a Vitória o primeiro ouro descoberto nestas bandas. Antônio Rodrigues Arzão, bandeirante paulista, foi o homem que revelou a

existência do cobiçado metal no território capixaba, ou proximidades, segundo a atual divisão territorial do país. [...] Inicia-se uma idade nova na História do Brasil – é o ciclo do ouro que começa. [...] Os sacrifícios de quase 200 anos e a perseverança de várias gerações na caça às minas encontravam, afinal, sua recompensa. [...] As lavras mais ricas estavam localizadas, justamente, na faixa de terra compreendida pelos limites traçados, na carta de doação, à Capitania de Vasco Fernandes Coutinho. Entretanto, não ocorreria de ninguém reclamar o direito de senhorio sobre a região – tão distante do litoral. A impossibilidade dos donatários de levarem sua autoridade até os confins do quinhão que el-rei lhes doara conspirou com o tempo, modificando o direito primitivamente estabelecido. Ao Espírito Santo, particularmente, vizinhança das minas viria constituir empecilho à penetração e ao desenvolvimento das suas atividades para o interior” (OLIVEIRA, 2008, p. 177-183).

Assim, a febre pelo metal precioso pode ser entendida como uma maldição, que, em vez de transformar a capitania do Espírito Santo na mais importante do Brasil-Colônia, relegou-a ao abandono, foi um golpe fatal que deixaria a região completamente paralisada por todo o século. Isso por que a Coroa acreditava que qualquer ataque contra as minas auríferas se daria pelo litoral capixaba. Por isso foi determinado que não deveria ser aberta qualquer estrada que ligasse a região litorânea do Espírito Santo ao “Eldorado” recém-descoberto. O bloqueio fica claro no dogma da administração portuguesa de então: “Quanto mais caminhos houver, mais descaminhos haverá”. Assim, Oliviera assinala:

“[...] fica patente por que, em hora excepcionalmente propícia à expansão, o Espírito Santo teve de conter-se nos limites acanhados da faixa litorânea, privado do direito de *conquistar* o próprio território. O futuro capixaba sofreu graves danos devido a tal política, que fez da capitania simples barreira protetora das zonas de mineração situadas ao poente. Os 'sertões do leste' – da então capitania das Minas Gerais – era citados nos documentos oficiais pela denominação de 'áreas proibidas'. Diogo Vasconcelos, em cuja obra clássica nos informamos, escreveu: 'Com as matas de leste sucedeu também que, por não darem ouro, foram rigorosamente conservadas, sendo-lhes impedido o acesso, como

barreira contra os extravios, e por isso, se chamavam áreas proibidas” (OLIVEIRA, 2008, p. 186).

Fica evidente que o Espírito Santo foi transformado em “barreira verde” para proteger a riqueza da Coroa. O sacrifício não foi apenas pela incapacidade dos donatários capixabas de reivindicarem para si a exploração de suas próprias terras por direito, perdendo a capitania a maior parte de sua extensão territorial. Também outra benesse que a região teria, mesmo abdicando da propriedade sobre as minas, seria a transformação de Vitória num grande ponto de fornecimento de suprimentos para o interior das Minas Gerais, que alçada à condição de capitania em 1720, frustrando qualquer tentativa de reintegração de terras. Sem a possibilidade de avançar para o oeste, a “área proibida” ficou reduzida a mero guardião da fronteira atlântica. De tal modo que não há quaisquer documentos que se refiram à vida social da capitania do Espírito Santo em praticamente todo o século XVIII. “Os grandes senhores, que passeiam suas riquezas ou títulos de nobreza pelas páginas das crônicas de outras capitanias, são ignorados no Espírito Santo. Nada que se destaque da mesmice de uma vida paupérrima, manietada pela absurda legislação que impedia o contato tonificante com as minas” (OLIVEIRA, 2008, p. 202). Vê-se neste caso o mais evidente motivo para um postal histórico sobre a cidade: o vazio. Nada havia naquele momento que pudesse ser de interesse para se tornar uma imagem permanente. O olhar histórico então mira o nada e assim cristaliza a cidade proibida, fantasma de sua própria riqueza.

Pode-se contestar dizendo que a transformação em guardiã traria algum benefício do ponto de vista militar para a região. De certa forma esta afirmativa é

verdadeira, visto que no período foram construídos várias fortificações para conter qualquer tentativas de evasão do valioso metal. Os canhões encrustados nos muros dos fortes mostram até hoje com muita clareza a grande vocação de Vitória durante o período colonial: ser “sentinela avançada à provável evasão do ouro” (DERENZI, 1995, p. 74). Apenas as armas se destacam do ocaso completo destas partes naquela época. Tanto que em 1726 foi ordenada a construção e ampliação de vários fortes.

“Asseveram os cronistas que Nicolau de Abreu levantou fortaleza de São João 'na garganta que faz a baía acima da Vila do Espírito Santo'; os fortes de Nossa Senhora do Monte do Carmo, 'entre o cais grande e a praia do peixe na marinha da cidade [de Vitória]'; de S. Tiago, 'dentro dela [da vila de Vitória]'; de S. Inácio, ou S. Maurício, 'na marinha da cidade; dentro da cerca que foi dos regulares jesuítas'” (OLIVEIRA, 2008, p. 202. grifos do autor) .

Então em vez do nada absoluto, no postal histórico deveria haver alguns canhões. E só. Ainda assim, armas sem munição. Posto que, diante da falta de zelo que se tinha com a capitania capixaba, não é custoso afirmar que os fortes da região deveriam carecer de um abastecimento de materiais necessários ao bom funcionamento. Fato é que em 1796 piratas franceses saquearam navios portugueses na barra do Espírito Santo, “onde não existiam munições necessárias para a defesa da capitania...” (OLIVEIRA, 2008, p. 230).

E, passado o século XVIII, o Espírito Santo viu passar diante de si a maior oportunidade de sua já longa história, tendo que evitar seu próprio desenvolvimento em nome dos interesses da Coroa. Com um peso desta magnitude sobre seus ombros, Vitória desenvolveu-se lentamente. Mas viu ainda um outro golpe no

mesmo século que impactaria sobremaneira na vida da capitania: a expulsão dos jesuítas. Eles, detentores de muito poder e incontáveis propriedades, foram expulsos por Marquês de Pombal, em 1759, de Portugal e Brasil, acusados de tentarem formar um Império Teocrático nas colônias ibero-americanas. Assim, esta a expulsão dos padres “contribuiu ainda mais para o atraso do Espírito Santo, sendo os bens desses religiosos, que eram muitos no contexto da capitania, confiscados em 1761, passando às mãos da Coroa. [...] Somente em 1841, mas duma forma bem mais discreta, retornaram os jesuítas ao Brasil [...]” (MONTEIRO, 2008, p. 87).

Mesmo situada entre os pólos mais importantes da Colônia (Rio de Janeiro e Bahia) e tendo uma história tão antiga, a capitania do Espírito Santo viu o tempo passar sem que praticamente nada mudasse em sua dinâmica. Na verdade mudou, para menor, em dimensão. Em 1800 foi oficializada a divisa com a então jovem capitania de Minas Gerais, que significou a perda de centenas de milhares de quilômetros para os capixabas. Com o fim do ciclo do ouro, o Espírito Santo finalmente se livrou da condição de empecilho de acesso das minas ao mar, abrindo-se a comunicação com o interior da capitania. Mas isso não significou alterações imediatas no cotidiano da cidade de Vitória. Muito ao contrário, a vila conservava praticamente o mesmo aspecto de dois séculos atrás.

Vale ressaltar os depoimentos dos botânicos Maximiliano Wied Neuwied e Auguste Saint-Hilaire. Ambos visitaram Vitória em 1816 e 1818, respectivamente. E relatam que a capital capixaba vivia em situação de penúria. “Não possui, por assim dizer, nenhuma praça pública, posto que aquela existente defronte do palácio é

muito pequena e é com muita condescendência que se dá o nome de praça à encruzilhada enlameada, que se prolonga da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia até a praia” (SAINT-HILAIRE *apud* ELTON, 1986, p. 10). Já Neuwied afirma que Vitória era um tanto “morta”, mas um “lugar limpo e bonito” (NEUWIED *apud* OLIVEIRA, 2008, p. 280). Vale ressaltar ainda aspectos acerca dos hábitos alimentares dos capixabas por aqueles anos¹⁷. “As condições alimentares eram precaríssimas. Só os ricos comiam carne. A grande massa da população vivia de farinha de mandioca, peixe fresco ou seco, marisco, feijão¹⁸” (OLIVEIRA, 2008, p. 280).

Nem mesmo a Independência, 1822, e a elevação de Vitória à condição de cidade (em 1823) despertou o interesse da população. “O povo pobre e ignorante não opinava. A elite, pequena e dividida, orientava-se pelos líderes em expectativa. O novo predicamento do município não trouxe fato novo à economia pública” (DERENZI, 1995, p. 110). Durante o período imperial um acontecimento de destaque foi a visita de D. Pedro II à Província. Sem dúvida este foi o fato social mais importante desde a chegada de Vasco Fernandes Coutinho em terras capixabas.

¹⁷ Enquanto Saint-Hilaire afirma que os capixabas comem “feijão que juntam ao peixe, sem mesmo incluir toucinho, de que não fazem uso, porque a preguiça os impede de criar porcos”, Neuwied destaca que essa “gente passa muito mal; peixe farinha de mandioca, feijão preto e, por vezes, um pouco de carne seca, constituem a sua única alimentação. São todos de cor, crioulos, índios, mamelucos ou mulatos”. A descrição da base alimentar dos habitantes do Espírito Santo leva a crer que já no começo do século XIX houvesse algum prato semelhante à tradicional moqueca; e que este prato típico dificilmente é uma invenção puramente indígena, mas carrega os traços marcantes da cultura africana. Vale lembrar que a maioria da população do Espírito Santo era formada por escravos ou alforriados (Cf. OLIVEIRA, 2008; PACHECO e NEVES, 1997).

¹⁸ Estes relatos certamente configuram-se em pistas preciosas para descobrir a verdadeira origem da moqueca capixaba.

Apenas a partir da metade do século XIX e com a Proclamação da República no término do anos oitocentos, a vida política do Espírito Santo ganha um novo rumo. E a região percebe sua “miséria física e moral” (DERENZI, 1995, p. 115). Fato relevante que desperta o estado é a sua inserção como produtor de café.

“Assim, como região economicamente ativa, (...) o Espírito Santo, até então insignificante no contexto sócio-econômico do Brasil, passou a ser inserido no reordenamento que a economia cafeeira impôs ao conjunto nacional” (SILVA, 1995, p. 465).

3.3. Sabor do “ouro verde”

O café foi introduzido na economia capixaba ainda na segunda década do século XIX, mas não se transformou imediatamente em produto de destaque na balança exportadora do estado. Foram quase 50 anos para que o cultivo alcançasse alguma relevância. Verifica-se, por exemplo, que em 1827, o Espírito Santo exportou 150 arrobas de café, contra 171 mil arrobas de farinha de mandioca (OLIVEIRA, 2008, p. 312). Mas por volta da década de 1840 a rubiácea já havia se tornado cultura dominante na economia capixaba, uma vez que o estado dispunha de terras e clima propícios para o empreendimento da agricultura cafeeira (SILVA, 1995). Já em 1851, foram exportadas 83.234 arrobas de café (OLIVEIRA, 2008, p. 419).

Inicialmente a capital capixaba não se beneficiou diretamente do ciclo cafeeiro, pois a maioria da produção era escoada pelo porto de Argolas, em Vila

Velha. Já o cultivo que era feito no sul capixaba seguia para o porto de Itapemirim ou diretamente para o Rio de Janeiro. “Vitória, por sua vez, só iria se tornar o principal pólo de escoamento da produção estadual após a construção de novas estradas de ferro, pontes e estradas de rodagem, e do reaparelhamento do complexo portuário, finalizado apenas na década de 1940” (MONTEIRO, 2008, p. 92). Ou seja, mesmo o “ouro verde” tardou para ser incorporado positivamente na capital do estado.

Apesar do impacto que o Espírito Santo sentiu com o cultura cafeeira – visto que jamais a região conseguira se sustentar do ponto de vista econômico –, é digno de menção que a vida na capital mantinha o mesmo ritmo lento de séculos atrás. Oliveira chega a incomodar-se com tamanha letargia.

“Os jornais espelham a vida pacata. Noticiário relativo à administração e política de aldeia. As folhas da oposição combatendo sistematicamente os atos do governo e as deste defendendo-lhe, incondicionalmente, os erros. Como em todos os tempos e lugares. A população urbana – em constante aumento – não demonstra aspiração de progresso. Seja na capital, seja no último dos distritos, o povo se deixa arrastar melancolicamente pela rotina. Nenhum empreendimento marcante; nem no terreno das construções materiais, nem no campo social. Falta, talvez, de uma elite que marchasse à vanguarda, despertando iniciativas. [...] O café, passo a passo, conquista a liderança da economia capixaba. Não consegue, entretanto, o fastígio que obteve na província do Rio de Janeiro. As grandes realizações que modificam a fâcies do país no decorrer do governo de Pedro II só mui remotamente ecoam no Espírito Santo. Os fatos falam mais eloquentemente que quaisquer comentários” (OLIVEIRA, 2008, p. 366-7).

Enfim, ao fim do século XIX, a cidade parece presa ao passado. Areobaldo Lellis traduz de modo preciso este espírito pequenez com que a capital capixaba

ainda se envolvia. Aparentemente, em pouco difere dos relatos de Saint-Hilaire e Neuwied:

“Era Vitória daquele tempo uma cidade pacata e de pequenas proporções. Não possuía arrabaldes nem suburbios, estendendo-se a área urbana da colina da Santa Casa às pedreiras. Aí a cidade tinha a entrada fechada por uma cancela, a partir da qual só se encontrava o Forte São João, velho e carcomido, com seus canhões enegrecidos, na baixa murada, em perpétuo descanso de lutas que jamais se travaram. Para frente o caminho estreito, aberto no matagal, dava acesso à chácara do velho Azevedo, avançando em curvas irregulares, ao Romão, até a horta do Pio, tenente da briosa, que, todas as manhãs, de cesto ao ombro, abastecia Vitória de frutas fescas. Para o lado do hospital, a cidade morria nas fraldas da colina, tendo ao cimo o antigo casarão da caridade, um asilo para loucos e, mais abaixo, o cemitério. Tudo o mais era uma vegetação cerrada, a cobrir os morros que cercavam a capital, além do mar que trazia as suas águas por todo o Moscoso, inundando a mangue, que se estendia até o Quartel e à rua do Norte, espalhando-se ainda até a rua da Santa Casa. A praça da Independência era o pequenino largo da Conceição, tendo ao fundo a igreja daquela santa, e, em cujo local, mais tarde, se ergueu o [Teatro] Melpômene” (LELLIS *apud* PACHECO, 1998, p. 15).

O relato apresenta, então, com detalhes a imagem postal da capital capixaba no limiar do período oitocentista. Quando o século XX chega, com seu vigor desenvolvimentista, Vitória também sente as mudanças e a fisionomia da cidade muda por completo. Em pouco mais de duas décadas, muitas obras são empreitadas para dar à cidade bucólica algum ar de modernidade.

“É nesse momento [virada do século] 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.” (PRADO, 2004, p. 87)

Demolições de antigas edificações como a Igreja da Misericórdia e da capela de Nossa Senhora da Conceição (onde foi construído o Teatro Melpômene, que depois de um incêndio teve erguido o Teatro Carlos Gomes em seu lugar) ditavam o ritmo do local. Mas, mesmo assim, as intervenções não mudam de maneira significativa o ritmo lento com que a vida segue em Vitória. A região segue num compasso de transformações que podem parecer gigantescas, se olharmos o que havia acontecido na cidade até então, mas se comparadas com outras localidades, o que ocorrera no princípio do século XX no Espírito Santo aconteceu de 10 a 20 anos de atraso. Em muito pela estrutura social e econômica locais.

“(…) o relativo atraso, que as forças produtivas do Espírito Santo haviam acumulado desde a colonização portuguesa até o final do Império, não foi suprimido com a República. Na verdade ele foi ampliado e assumiu novos contornos nesse período. Posto que a manutenção, na vigência do regime Democrático, era funcional, garantia às forças dominantes um relativo crescimento econômico e a dominação da classe. Dessa forma, a dominação oligárquica, vigente durante o Império, se reproduzira durante a República. A articulação vertical entre dominantes e dominados, expressa pela prática coronelística, funcionou com principal mecanismo para a manutenção dos feudos políticos e, portanto, para a perpetuação do poder oligarca que, por sua vez, garantia a manutenção do *status quo* vigente.” (SILVA, 1995, p. 466).

Num cenário de mudanças – ainda que insuficientes –, em que as divisas provenientes, sobretudo, pela exportação do café configuram-se como a mola-mestra, destacam-se três governos que impulsionaram o estado e principalmente

Vitória: Muniz Freire (1892-1896), Jerônimo Monteiro (1908-1912) e Florentino Avidos (1924-1928).

Muniz Freire pode ser destacado por ter iniciado o ciclo de desenvolvimento planejado para o Espírito Santo. A ele cabem a construção de vias férreas e a ocupação do solo. Aproveitando-se de um momento privilegiadíssimo da cafeeicultura capixaba, que exportou, em 1893, quase 28 milhões de quilos de café, Freire voltou seus olhos para as condições sanitárias da população, assim como para os problemas de habitação. Para resolver essas questões ele confiou o “saneamento de Vitória e a construção de novo arrabalde para a cidade ao engenheiro Saturnino de Brito, que projetou uma construção cinco vezes maior em área que a capital de então (OLIVEIRA, 2008, p. 436). Começou assim as alterações arquitetônicas que mudaram drasticamente a paisagem da cidade. Começa o ciclo de aterramentos que seguiu até os anos de 1980, expandindo a cidade para áreas onde antes havia somente mar ou mangue. Muniz Freire voltou ao governo (1900-1904), mas a crise do café não permitiu que ele levasse à frente as obras que ele mesmo começara no governo anterior.

A ruptura mais radical com a arquitetura colonial que ainda imperava em Vitória aconteceu no governo de Jerônimo Monteiro (1908-1912). Também apoiado num ciclo de enormes lucros gerados pelos preços altos do café no mercado internacional, Monteiro investiu de maneira consistente em serviços públicos – muitos até então inexistentes – na cidade. Vale destacar: drenagem, água, esgoto, iluminação, limpeza, transporte, parques, urbanização e alargamento de ruas,

aterros. Mas duas obras podem ser colocadas como fundamentais em sua administração: a inauguração da Praça Oito de Setembro e a conclusão das obras do Parque Moscoso. “Mas se a mudança estética – que chegou mesmo a ser imposta oficialmente – refletia, por um lado, uma modernização tão almejada pela cidade, por outro, serviu para desfigurar grande parte dos principais edifícios da capital” (MONTEIRO, 2008, p. 101). Ressalta-se a intervenção no conjunto de São Tiago, que foi totalmente reformado, perdendo quase todas as suas características de edificação religiosa e transformando-se em Palácio do Governo.

O governo de Florentino Avidos (1924-1928) destaca-se por criar a Comissão de Melhoramentos de Vitória, retomando as obras paradas na administração anterior. Investe na melhoria do saneamento da cidade e auxiliou na construção do Teatro Carlos Gomes, um dos ícones da cidade até hoje. Mas a sua obra mais importante sem dúvida foi a término da ponte que faz a primeira ligação direta com a cidade de Vila Velha,

“através de seis estruturas metálicas importadas da Alemanha, que uniram a Ilha-mãe à Ilha do Príncipe (num módulo), e desta ao continente (nos cinco restantes), as chamadas Ponte Seca e Cinco Pontes. [...] Houve ainda uma considerável ampliação da zona portuária. [...] Com tudo isso, no início dos anos 1930, Vitória se consolida como cidade moderna, capital cultural, administrativa e financeira, tomando definitivamente o primeiro posto do estado – então dividido ainda com Cachoeiro de Itapemirim, ao sul, que também havia se desenvolvido graças à economia cafeeira” (MONTEIRO, 2008, p. 105).

A primeira metade do século XX apresenta uma cidade que se move em direção ao progresso. Mas condicionada às oscilações do preço do café, principal

produto de exportação capixaba. A imagem que marca Vitória neste período é de uma cidade com um desejo reprimido de crescimento que tenta se transformar em realizações. O resultado, contudo, é questionável, pois emerge uma cidade completamente nova, que apaga seu passado colonial quase que por completo. O postal da nova Vitória é uma cidade sobre ruínas. A grave crise do café, com a erradicação dos pés improdutivos, vai obrigar a nova cidade a se transformar mais uma vez para dar lugar a milhares de migrantes que desembarcam na capital capixaba fugindo do campo. Outras cidades se sobrepõem sobre aquela vila bucólica que foi apelidada em Cidade-Presépio nos anos 1920. Assim, a partir dos anos 1950, começa um processo de diversificação da economia, até então essencialmente agrícola e dependente da monocultura cafeeira, inserindo Vitória no ciclo de industrialização que se reflete até hoje em sua geografia.

3.4. Ferro, fogo e petróleo

Se a tríade Freire-Monteiro-Avidos foi responsável por modificar as feições da cidade de Vitória e realizar as obras estruturais que fizessem apagar o passado colonial, o governo de Jones dos Santos Neves (1951-1954) visava a edificação de uma infra-estrutura que desse um impulso desenvolvimentista à economia do estado, uma vez que o momento era crucial. A crise cafeeira mostrou que o Espírito Santo ainda estava muito vulnerável à agricultura e que era necessário um novo modelo de crescimento.

“Naqueles anos 50/60, o Espírito Santo via passar diante de si o mesmo filme das restrições ao seu desenvolvimento. Além da queda do preço do café e a

conseqüente erradicação dos cafezais, que arrasou a tradicional economia capixaba, o Espírito Santo ficou afastado dos esforços industrializantes realizados no Brasil. Não compartilhou do surto desenvolvimentista da região Sudeste, e foi alijado dos mecanismos de financiamento criados para as regiões Norte e Nordeste” (SIMONETTI JR., 2002, p. 26).

Com isso, Jones dos Santos Neves formula o Plano de Valorização Econômica do Estado. Seu governo adotou um tom revolucionário, assim, empreendeu obras em várias frentes sempre com o intuito de estimular, por meio da ação pública, a industrialização do Espírito Santo. Como ele concentrou seus esforços quase que unicamente para a execução do Plano de Valorização Econômica, é possível afirmar que tenha relegado a um segundo plano o setor agrícola cafeeiro. No setor educacional, direcionou seu foco para o ensino profissionalizante, de tal modo que destacam-se durante seu governo a criação de: Escola de Belas Artes (1951), Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (1951), Escola Politécnica (1951), Instituto de Música do Espírito Santo (1952), Escola de Auxiliares de Enfermagem (1953), Universidade Federal do Espírito Santo (1954). Especial atenção Santos Neves deu ao porto de Vitória, preparando-o para o futuro.

“Assim é que aparelhou o porto da capital para reparo e construção de barcos, construiu o cais de carvão, dragou a baía de Vitória a uma profundidade de 15 metros, realizou o enrocamento de mais de quatro quilômetros de extensão, compreendendo o fim do cais do porto até Bento Ferreira, isolando e aterrando mangais com o desmonte de morros e material proveniente da dragagem antes mencionada – o que proporcionou soma de área valiosíssima para a expansão da cidade” (OLIVEIRA, 2008, p. 476).

Como resultado do projeto “jonista”, foram lançados os embriões que mais adiante na história do estado e particularmente da cidade de Vitória, viriam a

contribuir decisivamente para a inserção do Espírito Santo no processo industrializante nacional.

“Com isso foram seladas as primeiras articulações e alianças das lideranças econômicas capixabas, identificadas como projeto de industrialização varguista, com suas congêneres, no plano nacional, para promover a expansão capitalista no Espírito Santo. [...] o 'modelo jonista' definido no início dos anos 50 vai perpassar as linhas básicas do rumo desenvolvimentista que se implementou no Espírito Santo nos anos 70” (SILVA, 1995, p. 276).

Com um olho no desenvolvimento da infra-estrutura industrial e o outro no crescimento urbano, a cidade de Vitória começava a sentir os impactos da Política de Erradicação dos Cafezais Improdutivos, que exterminou entre 1966 e 1968 mais de 220 milhões de pés apenas no Espírito Santo, o que equivalia a mais da metade de todos os cafezais do estado. As medidas visavam a melhora da qualidade do produto e a consequente elevação dos preços no mercado internacional. Mas o resultado imediato para os capixabas, foi um grande êxodo rural e, doutro lado, um inchaço populacional em Vitória.

Assim, a ocupação das áreas da cidade foram basicamente feitas a partir de um déficit habitacional não solucionado pelas autoridades. Ou seja, Vitória cresceu à custa de fluxos migratórios decorrentes da decadência do ciclo cafeeiro. Aliado a isso houve ainda um incremento populacional em virtude das novas atividades industriais. Pode-se definir como marco inicial deste período as obras do Porto de Tubarão, iniciadas em 1962 e concluídas em 1966. A instalação portuária deveria dar vazão para a exportação do minério de ferro extraído em Minas Gerais – enfim estava rompida de maneira efetiva e produtiva a “barreira verde” que impediu ao

Espírito Santo explorar o ouro. Na sequência foram abertas várias usinas de pelotização da Companhia Vale do Rio Doce e ainda implantada a Companhia Siderúrgica de Tubarão (1974). Este e outros investimentos caracterizaram os “Grandes Projetos Industriais”, já nos anos 70. Nota-se, portanto, que a sociedade e a economia capixabas rumam para a urbanização que ocorreria anos mais tarde. Cada vez menos rural e agrícola e cada vez mais urbana e industrial. A continuidade do projeto de desenvolvimento sócio-econômico – em muito baseado nas bases lançadas por Jones dos Santos Neves nos anos 50 – finalmente parecem empurrar a região para um caminho de maior dinamismo. Mas também acaba por alocar na Grande Vitória um imenso contingente populacional sem qualquer planejamento.

Os migrantes circularam Vitória no processo de ocupação. “Para bairros como Sossego, Itanhenga, Santa Rita, Rio Marinho, São Pedro I, II, III e IV, convergem a massa de desassistidos, analfabetos e desempregados, convivendo com doenças, promiscuidade, criminalidade, que a pobreza é geradora” (BITTERN COURT *apud* PERRONE e HELENA, 199?, p. 42). Naquele período, Vitória já era a cidade mais populosa do Espírito Santo, contando com mais de 100 mil habitantes. Portanto, a ilha que protegeu os pioneiros contra os ataques de índios transformou-se em porto seguro para uma grande parcela da população capixaba e de outros estados (principalmente sul da Bahia, norte do Rio de Janeiro e Zona da Mata mineira) que buscava melhores condições de vida. O impacto que este processo teve no cenário visual da cidade pode ser resumido por meio do desaparecimento do Centro histórico (região aos pés do maciço central donde a cidade se originou) como área de relevância e o deslocamento dos investimentos

imobiliários para a região norte da cidade, dando forma final ao projeto do Novo Arrabalde criado por Saturnino de Brito ainda no fim do século XIX.

O cartão-postal histórico que pode ser imaginado neste cenário não contempla o núcleo central, mas prioriza a nova feição industrial, que pode ser aferida diuturnamente a partir da praia de Camburi, donde se avista o porto de Tubarão e as usinas de pelotização. As labaredas dos altos-fornos – que forjam o aço a ser exportado nos incontáveis navios que aportam incessantemente na barra do Espírito Santo – não deixa esquecer que o progresso, enfim, chegou a Vitória. Isso inclui bônus e ônus, como a poluição do ar e do mar e os problemas urbanos crônicos. Ou como afirma Banck:

“[...] os grandes projetos transformaram a sociedade local de forma irreconhecível. A expansão urbana se fez, para dizer o menos, de forma um tanto caótica. [...] E se o 'progresso' econômico finalmente trouxe os arranha-céus com que antes se sonhava, sua concepção era de um modernismo tão primário, se não vulgar, que a paisagem urbana se desfigurou a ponto de se tornar irreconhecível. Reinava o sentimento, agudo e generalizado, de que [...] a identificação com a cidade estava se tornando quase impossível” (BANCK *apud* SIMONETTI JR., 2002, p. 27).

Na tentativa de minimizar os impactos negativos do desenvolvimento, a Prefeitura Municipal de Vitória empreende a partir dos anos 1980 uma série de projetos para ordenar a ocupação da cidade. Exemplo disso é a aprovação em 1984 do primeiro Plano Diretor Urbano, que, “apesar de fazer significativas considerações a respeito da evolução urbana de Vitória (já em seu contexto metropolitano), da defesa de suas reservas naturais e de seu patrimônio histórico, o Plano consolida antigas tendências de crescimento que poderiam vir a desintegrar ainda mais a

paisagem” (MONTEIRO, 2008, p. 122). Já nos anos 1990 a administração local desenvolve o primeiro Plano Estratégico, que compreendia ações e metas para o período de 1996-2010. Emblemático é o título do documento final: “Vitória do Futuro”. Neste sentido o que se buscava era um desejo de inserir a cidade em seu tempo sem que isso acabasse com o espírito provinciano destacado por entrevistados do plano como uma marca do capixaba. Simultaneamente e apesar dos percalços dos mais de quatro séculos de penúria e invisibilidade, o olhar é lançado adiante, para um futuro. Impossível não associar o desejo de um devir com parte do hino do Espírito Santo¹⁹, que Pacheco retoma para afirmar: “O autêntico capixaba, capixaba que se preza [...] [está] sempre em busca de “um futuro esperançoso” [...]. Futuro esperançoso que chegará, um dia, mas que o capixaba reza a todos os santos, que não seja para já [...]” (PACHECO *apud* SIMONETTI JR., 2002, p. 25).

A esperança de um futuro melhor talvez tenha se materializado nos últimos anos com a inserção do Espírito Santo, e especificamente de Vitória, no contexto nacional de desenvolvimento. Primeiro com o aperfeiçoamento da estrutura portuária. Mas, decisivamente, com a descoberta de petróleo em águas profundas pertencentes ao estado, sobretudo no que diz respeito ao “ouro negro” da camada de pré-sal, que já começou a ser explorado no território capixaba. Hoje o estado é o segundo maior produtor de petróleo do Brasil, atrás apenas do Rio de Janeiro. Os números de novembro de 2010 colocaram o estado como responsável por 11,4% de

¹⁹O trecho em questão é o seguinte:

“Salve, oh, povo espírito-santense!
Herdeiro de um passado glorioso,
Somos nós a falange do presente,
Em busca de um futuro esperançoso”
(PÓVOA *apud* ESPÍRITO SANTO, 2011).

toda produção nacional, que atingiu o recorde de 2,089 milhões de barris por dia. A expectativa é que apenas o estado capixaba extraia 500 mil barris/dia até 2014 (ES HOJE, 2011).

A importância das descobertas de óleo em território capixaba é tão grande que a partir de 2006 a Petrobras iniciou a construção de uma sede na capital. O empreendimento está ainda em construção, mas o impacto visual na cidade já está em plena vigência. Isso porque o imponente prédio está sendo erguido na avenida Nossa Senhora da Penha, numa das áreas de maior valorização da cidade, com vista para o principal ponto turístico do estado: o convento da Penha. Malgrado os impactos ambientais ou urbanos de tal construção, fato de suma importância é que a sede indica uma valoração da região no contexto nacional como nunca se viu até então. Mesmo os grandes projetos industriais, apesar da relevância nacional, tinham um caráter periférico. Já no que diz respeito ao petróleo, a projeção é que o estado seja protagonista principal desta atividade. “A imponente da nova sede da companhia [Petrobras] no Espírito Santo corresponderá à importância que o estado vem adquirindo no cenário da indústria petrolífera nacional” (PORTO, 2011).

Ainda que hoje os ares possam ser mais leves na área econômica, o peso de uma história marcada pelo cerceamento da produção de qualquer nível, ainda cobra sua fatura, principalmente nos campos cultural e intelectual. Isso explica em parte uma constante queixa de que os capixabas não têm memória. Numa região onde nunca foi interessante crescer, a memória ficará sempre em último lugar. Outra questão recorrente diz respeito à necessidade de construção de uma identidade

capixaba, na busca por uma base consistente o bastante que possa pavimentar uma estrada histórica que deixou tantas pedras soltas. O lançamento recente do Manual de Iconografia do Espírito Santo comprova essa busca vã pelo fortalecimento de uma identidade capixaba como algo que possa ser construído para além daquilo que já está impregnado na cultura.

“Além do resgate cultural e da descoberta de novos símbolos, o Manual será uma importante ferramenta para reforçar a identidade capixaba. Será uma espécie de espelho sócio-cultural que reflete e, ao mesmo tempo mostra o capixaba”, afirmou a Secretária de Estado da Cultura, Dayse Lemos, durante o lançamento do Manual, realizado no dia 21 de dezembro [de 2009] em Vitória. (SEBRAE, 2010, p. 1)

Em resumo, o que se vê é o surgimento de uma nova Vitória. Apoiada em um desenvolvimento industrial e buscando ser referência nacional, a cidade tenta se livrar do complexo de inferioridade que tanto marcou sua história. Os números são promissores, mas os desafios parecem ter dimensões cada vez mais ampliadas. Questões como os altos índices de violência, falta de moradia, estagnação de vias de rolagem, assim como a poluição de águas e ares, não parecem ter solução fácil e rápida. Neste contexto, o que se pode extrair ao lançar os olhos sobre Vitória é vermos uma cidade potente, mas que ao longo de sua história nunca pode aproveitar as qualidades que tinha de melhor. O cartão-postal histórico de Vitória hoje pode ser representado pelo otimismo.

Capítulo 4. Vitória em postais: vistas da cidade invisível

Situar-se ao lado de grandes centros deveria ser um motivo de orgulho para a capital do Espírito Santo. Num raio de aproximadamente 1.200 quilômetros estão localizadas cinco das (talvez as) principais cidades brasileiras: Salvador, Brasília, Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro. Para qualquer ponto cardinal que se olhe a partir de Vitória, excetuando-se a leste, temos capitais importantes. Mas o que deveria ser uma dádiva acaba por se configurar em um estorvo. Transformada em guardiã da “barreira verde” durante a maior parte de sua história, Vitória vive hoje sufocada entre os grandes centros do país sem conseguir se firmar nos cenários político e cultural. E essa força oculta que paira sobre o município acaba por conferir a Vitória uma invisibilidade improvável mas muito intensa, e o reflexo desse poder aparece na produção de cartões-postais investigados neste trabalho.

O universo estudado compreende a produção de postais da capital capixaba do início do século XX aos dias atuais. A coleta de dados reuniu imagens que estão sob a guarda de colecionadores particulares ou de instituições capixabas. Vale ressaltar que o intuito deste trabalho era reunir o máximo de imagens, não importando qual a origem e nem se os postais haviam sido circulados. Ao fim do processo de coleta de dados foram catalogados mais de 600 cartões-postais, abrangendo especificamente o período entre 1904 e 2010. O marco inicial pode ser verificado pois é a data de circulação do postal mais antigo encontrado, contudo a imagem que estampa a face do bilhete pode tranquilamente ser atribuída aos primeiros anos de 1900. Quiçá aos últimos anos do século XIX, já que naquela

época o tempo entre a captura de uma fotografia, sua impressão numa editora de postais, a venda em pontos turísticos e a circulação poderia sem dúvida ultrapassar os cinco anos. Em sendo verdadeira essa hipótese, que não pôde ser comprovada neste trabalho, o Espírito Santo estaria entre os estados pioneiros na circulação de postais no Brasil, visto que os postais surgem nos idos de 1870 e que no Brasil os primeiros postais ilustrados datam de 1899 (LÔBO, 2004, p. 41). Por não fazer parte dos objetivos deste trabalho, as questões acerca do pioneirismo dos fotógrafos do Espírito Santo ficaram ao largo das pesquisas realizadas aqui.

Vale ressaltar que uma grande quantidade das imagens pesquisadas fazem parte do acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, especificamente a Coleção Mario Freire²⁰. Esta coleção possui algumas raridades, como imagens do século XIX, e sem dúvida é um dos maiores acervos iconográficos do estado. São aproximadamente 700 imagens que foram adquiridas pela Biblioteca Central da Ufes da família Aristides Freire em 2000. Apesar de fonte de documentos imagéticos históricos importantíssimos, até hoje a coleção não recebeu a devida atenção. A coleção reúne mais de 100 cartões-postais de Vitória, imagens que mesmo num espaço público, também seguem no esquecimento²¹. Esse é um fato que se repete na maioria dos acervos públicos do Espírito Santo: falta de preservação da memória visual do estado. É como se a memória capixaba fosse tão

²⁰Mário Aristides Freire (1886-1968) foi advogado e historiador dedicado, que reuniu uma preciosa coleção de postais, fotografias, documentos e publicações raras sobre o Espírito Santo. Provavelmente por modéstia, ele publicou somente duas obras: “A República no Espírito Santo” e “A capitania do Espírito Santo”, esta recentemente reeditada. Pode-se dizer que devemos a Mário Freire grande parte da memória preservada do estado. Todo seu acervo foi adquirido pela Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo em 2000, carecendo ainda de inúmeros estudos para o real conhecimento daquilo que ele colecionou durante toda a vida.

²¹A coleta das imagens da Coleção Mario Freire é parte do projeto de iniciação científica “A passagem do cartão-postal ao post digital: fotografias da cidade de Vitória”, pesquisa registrada na Universidade Federal do Espírito Santo e que envolve as bolsistas de iniciação científica Taciana Botelho, Lia Scarton, Adriana Dieuzeide e Érica Signorelli.

superficial que seria melhor esquecer, dando lugar a novos cenários, mais adequados aos tempos modernos e de prosperidade atuais, aproximando-se do sonho de inserção no contexto nacional almejado pela segunda capital mais antiga do Brasil.

Também causa surpresa que nem o Arquivo Público Estadual ou mesmo o Acervo Geral da Prefeitura Municipal de Vitória tenham qualquer setor dedicado à preservação de imagens de cartões-postais, sob o pretexto de que essas imagens não são oficiais e que, portanto, não deveriam ser armazenadas. Contudo, nem mesmo os postais de propaganda oficial dos governos estadual e municipal foram arquivados. Estas imagens são oficiais, mas não recebem o mesmo tratamento que fotografias posadas diante de monumentos ou de obras inauguradas pelos gestores públicos. Curioso é verificar que muitos postais de Vitória foram e ainda são produzidos com imagens feitas pelos próprios fotógrafos oficiais da prefeitura, o que se torna incoerente, já que para fins burocráticos, as imagens são oficiais e devem, portanto, ser encaminhadas para um arquivo público. Já as imagens que ilustram os postais perdem a aura de oficialidade, logo não gozam do *status* de imagem oficial.

Aparentemente, a comercialidade de uma fotografia por meio da reprodutibilidade do postal elimina uma certa aura para o gestor público, que prefere não adotar esse meio de correspondência como um *locus* privilegiado para construção de um imaginário visual da cidade, ainda que, de tempos em tempos, use o postal como instrumento de propaganda oficial. É, na verdade, um paradoxo, já que o comércio profanaria a imagem oficial, retirando desta uma certa essência e

desobrigando o seu arquivamento pelas instituições formais. Contudo, a própria administração local se encarrega de “oficilizar” certos cenários da cidade.

Tal descaso, porém, parece não ser prerrogativa apenas das imagens postais, visto que muitas cenas oficiais de governos passados seguem armazenadas, tanto no Acervo Geral da Prefeitura de Vitória quanto no Arquivo Público Estadual, sem maiores identificações. Para completar o processo de coleta de dados, então, foi necessário recorrer aos colecionadores particulares. Dentre os identificados pela pesquisa, foram catalogados os postais de dois dos maiores: José Luiz Pizzol e Mario Vanzan. Ambos reúnem um material muito amplo em mais de 400 imagens, o que praticamente contempla todas as imagens postais produzidas sobre Vitória no século XX.

As imagens investigadas neste trabalho foram agrupadas em categorias, a partir da “Doutrina das Semelhanças” (BENJAMIN, 1994), numa tentativa de aproximar os elementos visuais para uma leitura mais clara do conjunto das imagens sem a apreensão de cada imagem por si mas sim de um sentido oculto que impregna os postais, tal como o “astrólogo [que] lê no céu a posição dos astros e lê ao mesmo tempo, nessa posição, o futuro ou o destino” (BENJAMIN, 1994, p. 112). A leitura que este trabalho tenta fazer, portanto, é a de um desvelamento do futuro contido em cada traço do passado impresso num bilhete postal. Assim, como os cartões-postais de cada cidade seriam vestígios de um passado pleno de futuro, para alcançar alguma compreensão destas imagens é preciso olhar para as lacunas, para os vazios contidos na imagem e fazer uma leitura dos restos e das

reminiscências (LISSOVSKY, 2009; AGAMBEM, 2005; DIDI-HUBERMAN, 2002). A partir do exposto, as categorias formuladas foram as seguintes: a) desaparecimentos; b) permanências; e c) aparecimentos. Na primeira categoria foram agrupadas as imagens que apresentam a cidade como espaço de sobreposições e ocultamentos; que mostram os espaços de onde a invisibilidade de Vitória se faz presente (CALVINO, 1990). Ficam evidentes neste contexto a busca por vestígios de uma cidade-morte. Na segunda categoria surge a categoria que reúne as principais marcas de permanência imagética da capital capixaba ao longo do período pesquisado. Entre os elementos permanentes, um dos mais fortes é o mar. Mas não um mar-paradisiaco, mas um mar-duro, um mar-avenida, um mar-passagem sobre o qual foi pavimentado o progresso da capital capixaba. E, por fim, estão os elementos novos, o processo de busca por uma identidade e os modelos adotados pelas administrações para embelezar e urbanizar a cidade. Ficam evidentes ainda os processos migratórios aos quais a cidade foi submetida, deslocando o olhar sobre a paisagem da região próxima ao maciço central – local onde a cidade nasceu – para um estabelecimento na zona norte.

4.1. Desaparecimentos: início e fim da “Cidade-Presépio”

A inexpressividade da capital capixaba diante dos poderosos centros vizinhos já foi tratada aqui. Mas para voltar novamente ao assunto, imaginemos como isso influenciou na produção iconográfica de Vitória, uma vez que a cidade precisou lidar com vários desafios simultaneamente: o isolamento durante o período em que foi “barreira verde”; um certo ofuscamento pela proximidade com os grandes centros; e

ao mesmo tempo a ausência de uma característica específica, que a diferenciase de todas as outras cidades. Na tentativa de construir uma especificidade, Vitória apoiou-se primeiramente nos atributos naturais, sobretudo no que tange à paisagem. Isso pode ser verificado nas primeiras expedições feitas ao Espírito Santo por pintores e fotógrafos pioneiros, como Frederich Sellow, que utilizando uma câmara clara²² produziu séries de paisagens e de índios capixabas, ainda nos primeiros anos do século XIX (LOPES, 2004, p. 13). A exuberância da paisagem, o recorte da baía de Vitória e suas belezas naturais seriam mais que bons chamarizes para uma produção de imagens tendo a paisagem como tema central. O mar, as matas e o casario instalado nos morros desde os primeiros anos de ocupação (seja para se refugiarem dos indígenas, seja por falta de opção habitacional nas áreas planas) logo acabam por dar vida a um cenário que serviria de base para, nos anos de 1920, a criação de um dos tantos apelidos que a cidade receberia ao longo de sua história: Cidade-Presépio²³.

O presépio, aqui, ganha uma simbologia especial, pois representa aquilo que se buscava como elemento único da capital capixaba. Mas pode ser ainda mais explorado:

“A alegoria da palavra 'presépio' – local onde supostamente nasceu Jesus Cristo – está associada, segundo Jung, à representação desta ambiguidade entre visibilidade e ofuscamento, pois num local desconhecido e escondido que nasceu aquele que se tornaria o homem

²²Aparelho semelhante à câmara escura, mas que possibilitava auxílio aos pintores. Ver DUBOIS, 1993.

²³ELTON (1986) afirma que o termo “cidade-presépio” foi cunhado pelo jornalista Areobaldo Lélis numa crônica da Revista Capixaba da década de 20, ainda que não possa ser identificado em qual número do periódico está o apelido. Elton destaca que a nomenclatura referia-se principalmente à presença das pedras da encosta sul do Maciço Central e da “iluminação feérica e colorida dos logradouros”.

mais famoso da Terra; a manjedoura representando, neste sentido, a junção de vários elementos (nos reinos animal, vegetal e mineral) que só adquirem sentido se vistos juntos” (MONTEIRO, 2008, p. 16).

Os elementos naturais em sintonia com a presença humana, portanto, compõem aquilo que se configura como marca própria de Vitória, como elemento de identificação. A paisagem genérica ganha a especificidade de um presépio pela própria dinâmica de visibilidade e invisibilidade, já que:

“(...) percebeu-se ainda que o presépio se referia a um sentido mais amplo da palavra, ou seja, na simbologia dum local cuja visibilidade se dava justamente por uma modéstia, onde nenhum elemento parecia se sobrepujar a outro, mas sim contribuir, numa espécie de dependência, para o destaque total do conjunto” (MONTEIRO, 2008, p. 16).

É neste ponto que começa nossa viagem pelos cartões-postais de Vitória, já que a constituição de uma marca identitária por meio do termo “cidade-presépio” refletiu-se diretamente na produção de imagens para os bilhetes postais, como pode ser verificado na imagem abaixo.

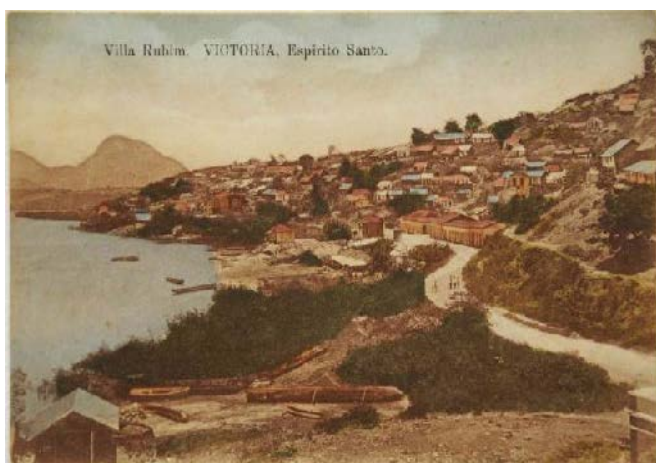


Imagem 8: Villa Rubim. Victoria, Espírito Santo. Cartão-postal. c. 1906. Autor: Eutychio D'Olivier (?). Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

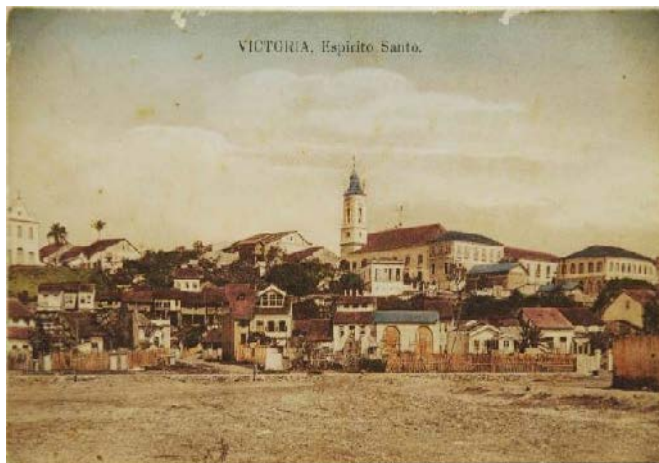


Imagem 9: Victoria, Espírito Santo. Cartão-postal. c. 1906. Autor: Eutychio D'Olivier (?). Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo

As marcas nada sutis de uma cidade simples como um presépio extrapolam o visual e chegam mesmo à essência desta imagem, visto que a “Villa Rubim” também fora conhecida como “Cidade de Palha” (ELTON, 1986). Nada mais indicativo para um ambiente que deveria guardar semelhanças com o lugar onde Jesus Cristo nasceu. A manjedoura coberta de palha acolhendo o Menino Jesus deitado faz parte da imagem mental sobre a história deste acontecimento e não pode faltar em qualquer presépio que se preze. Mas ainda há mais a ser observado: as pequenas casas apinhadas no morro quando iluminadas à noite dariam a impressão de serem as luzes que brilham no presépio, sendo ainda mais uma justificativa para o apelido para Vitória. Independente dos atributos que possam qualificá-la como cidade-presépio, a imagem mostra que a capital capixaba no período estava muito distante de ser uma cidade-paisagem no que diz respeito aos cartões-postais. O enquadramento mostra um ambiente com pouco ou quase nenhum atributo que

pudessem qualificar essa cena como uma imagem “postal”. O vazio é o único atributo que poderia ser identificado como específico, bem distante do que se imagina como uma imagem postal. As mesmas observações podem ser utilizadas para uma outra cena que ilustra a distância entre o ideal de cidade-presépio e sua visualidade.

A “cidade-presépio” que se apresenta aqui não é a da paisagem com elementos que se sobressaem, mas sim a modéstia como atributo quase que único, não fossem as torres de duas igrejas (São Tiago e São Gonçalo, esta à esquerda). O vazio então é representado pelas cercas de madeira e pelo destaque que o chão de terra batida (provavelmente já uma espécie de aterro) recebe, ocupando quase um terço da imagem. A cena bucólica ainda merece mais um destaque: a ausência de pessoas. Tal qual um presépio que não possui nada além de bonecos de cerâmica, a Vitória explicitada nesta imagem é também uma cidade modelo, uma cidade sem vida, feita apenas de suas construções precárias.

A presença de poucas pessoas nas imagens de Vitória no período dos primeiros anos de 1900 também levanta questionamento sobre a vida social da cidade naquela época. Ainda que não se possa tomar como regra esse único dado para estabelecer a rotina dos moradores da cidade, o esvaziamento de movimentação nas imagens serve para ilustrar as informações demográficas do Espírito Santo entre o fim do século XIX e começo do XX. Em 1872, o estado tinha 82.137 habitantes, equivalendo a 0,83% do total de brasileiros. Em 1890, eram 135.997 capixabas, ou 0,95% da população brasileira. Apenas em 1900 o estado

ultrapassou a marca de 1% dos habitantes no país (1,20% com 209.783 habitantes). Já em 1920 eram 457.328 capixabas equivalendo a 1,49% dos brasileiros. Para se ter uma ideia do que representava o Espírito Santo em termos populacionais, o percentual de capixabas em relação ao total da população do país só era maior que o de mato-grossenses (0,64%) em 1890; ou os espírito-santenses só representavam mais na proporção com a população brasileira em 1920 que os acreanos (0,30%), amazonenses (1,18%) e matogrossenses (0,80%). Ora, esses dados ganham ainda mais força se frisarmos que o Espírito Santo está situado na região sudeste, que concentrava a seguinte porcentagem dos brasileiros: 40,45% em 1872, 42,59% em 1890, 44,86% em 1900 e 44,56% em 1920 (SILVA, 1994, p. 45).

Normalmente a ausência de figuras humanas no cartão-postal era quebrada apenas por um ou alguns transeuntes que eram utilizados como medidas de dimensão. Serviam não por sua relação com a cidade mas, na maioria das vezes, apenas como um elemento de escala. São emblemáticas as pessoas que aparecem caminhando na imagem da Vila Rubim anteriormente exibida. A estrada de chão está sendo trilhada por cinco pessoas, aparentemente quatro adultos e uma criança. Ficamos com a impressão de uma caminhada longa e lenta, daqueles que deixam a cidade para retornar a suas casas. Os cinco personagens da imagem, na verdade, nos colocam ainda mais em contato direto com o vazio da cidade.

Mas esse vazio populacional do estado, e mais precisamente da capital capixaba, talvez nem precisem de imagens em que o humano está quase que ausente por completo. A própria noção de abandono e precariedade fica evidente

nas imagens apresentadas como cidade-presépio. Os cartões-postais que deveriam construir um panorama clássico de ícones para a rememoração acabaram por descortinar as mazelas de uma capital com ares de vila. E tomando o vazio como marca, surge uma série de imagens que tentam apresentar Vitória da melhor forma possível, mas acabam por fazer exatamente o contrário. E quase 100 anos depois da captura essas imagens servem não para o propósito de grandiosidade a que seus autores provavelmente sonharam, mas para revelar as lacunas diante das quais a população precisou construir um futuro, mesmo que essa cidade imaginada tivesse que abandonar o ideal de presépio, como veremos mais adiante.

Ainda sobre as imagens do casario da Vila Rubim e em outros postais da primeira década dos anos 1900, percebemos imagens da cidade com características rurais, apresentando praticamente todas as vias sem qualquer tipo de calçamento. As construções, por sua vez, são quase que na sua totalidade residências com um único pavimento. Já constata-se, como dito anteriormente, a ocupação dos morros, entretanto não aparece em destaque o elemento principal da modernidade daquela época: os carris ou bondes à tração animal.

As fotografias, coloridas à mão e com traços de ilustração, apresentam a cidade como paisagem sem qualquer particularização. Vitória é uma vila sem maiores atrativos. Semelhante a essas imagens é uma das quatro cenas da cidade que integram o livro “Postais do Brasil”, de Pedro Karp Vasquez, entre as quais aparece a Vila Moscoso. Um grande terreno – que futuramente abrigaria o Parque Moscoso, principal praça da cidade durante praticamente todo o século XX – domina

a paisagem. Mas na imagem deste postal, que foi subscrito em 1911, também imperam o bucolismo, valorizado ainda mais pelo ângulo de tomada aberto e superior.

A clara (ou a falta de) opção do fotógrafo ao enquadrar uma cidade vazia deixa ainda mais explícita a condição provinciana da região. Na tentativa de ilustrar uma capital moderna e em expansão, são justamente os vazios e os espaços desocupados que denunciam a precariedade da capital capixaba. A situação assemelha-se ao ocorrido com o conjunto de imagens de Christiano Júnior feitas no fim do século XIX, nas quais o fotógrafo capturou cenas de escravos em poses aristocráticas, compondo a “mais antiga, maior e mais inusitada coleção de fotografias de escravos brasileiros” (JAGUARIBE, 2007, p. 54). Como ele arregimentava para seu ateliê os escravos que perambulavam nas ruas da capital do império, as fotos carregam algo de exótico e contraditório.

“Invariavelmente descalços, alguns ostentando nos rostos as escarnificações rituais africanas, esses escravos foram retratados exercendo uma variedade de pequenos ofícios, tais como o de ambulantes, barbeiros, carregadores, cesteiros, vendedores de água, leite, flores, frutas e legumes. Esses retratos pouco ou quase nada correspondem ao paradigma antropológico das classificações étnicas e raciais da época, assim como não eram passíveis de serem vistos como ilustrações científicas. (...) Os retratos de escravos de Christiano Júnior, neste sentido, eram duplamente incongruentes. (...) imagens verdadeiramente 'fora do lugar'” (JAGUARIBE, 2007, p. 54-6).

O cenário quase campesino nas imagens de Vitória começa a ser alterado por um desejo de modernidade que já contaminava a sociedade capixaba desde fins do século XIX, mas que a partir da segunda década do século XX se traduz em

visualidades e em motivos para ilustrar os cartões-postais. Esse ciclo de desenvolvimento do Espírito Santo, e especialmente da capital capixaba, foi marcada por três governos, principalmente: Muniz Freire (1892-1896), Jerônimo Monteiro (1908-1912) e Florentino Avidos (1924-1928). “(...) apesar de não ocorrerem de modo sucessivo, formaram em conjunto o primeiro processo de modernização que colocou significativamente o Espírito Santo no contexto econômico do Brasil” (MONTEIRO, 2008, p. 95). Com esse período de transformações intensas, a cidade imaginada como presépio mantém esse princípio, mas se amplia e cria uma rede ao redor do núcleo inicial de povoação da ilha, situado aos pés do Maciço Central. Vitória cresce, expandindo a chamada “Cidade Alta”²⁴, numa sucessão de aterros que ampliam lentamente a extensão territorial da ilha.

“A cidade então vai aterrando gradativamente pequenos recortes à beira da baía, a princípio sobre a nova zona comercial. Em seguida passa a ocupar as antigas áreas de manguezais em seus limites leste e oeste, que exigiam maiores despesas. Desse modo tiveram início as intervenções arquitetônico-urbanísticas que mudariam drasticamente a paisagem da capital capixaba, que deixaria de ser definitivamente a velha cidade colonial para se tornar, num crescendo, na nova capital da burguesia então emergente, na tentativa de se igualar às principais cidades do país” (MONTEIRO, 2008, p. 95).

A Cidade-Presépio ganha novos contornos, mas ainda conserva seu aspecto de área modesta, singela, enquanto aspira incrementos estéticos que a qualifiquem como moderna e eclética. Por meio dos postais é possível verificar esse progresso

²⁴Cidade Alta é a região aos pés do Maciço Central da ilha de Vitória e compreende a área que abrigou a vila primitiva e que hoje é localidade das edificações mais antigas da capital, especialmente a igreja de São Gonçalo, a capela de Santa Luzia, o convento São Francisco de Assis e o Palácio Anchieta (antiga Igreja de São Tiago). Central na Cidade Alta também é a Catedral Metropolitana, que, contudo, é um prédio recente (século XX), se comparado aos outros, todos do período imperial, exceto a capela, que é a única construção remanescente da época colonial ainda de pé na capital.

em Vitória. A expansão cafeeira do fim do século XIX criou uma burguesia emergente que buscava fontes de diversão, até então escassas. E a fotografia alcançou um desenvolvimento bastante relevante, sendo alternativa das mais procuradas pelos jovens capixabas de elite ou da pequena burguesia em ascensão. “Vale ressaltar que o número de fotógrafos no Espírito Santo, em especial de 1880 até 1900, torna patente a vocação e a assimilação de sua produção iconográfica” (LOPES, 2004, p. 19). Apesar de haver uma concentração natural na produção de retratos, praticamente todos os fotógrafos mais conhecidos do período entre século XIX e XX produzem simultaneamente imagens sociais e também vistas que invariavelmente são aproveitadas em cartões-postais. Elucidadora é a pesquisa de Lopes (2004) que apresenta os profissionais que atuaram no Espírito Santo entre 1850 e 1950. Nesse trabalho destacam-se como fotógrafos que produziram imagens para postais de Vitória entre o fim do século XIX e começo do século XX os nomes de Albert Richard Dietze, Joaquim Ayres, Victorino José de Campos, José Florêncio d'Olivier, Eutychio D'Olivier e Arcesislau Soares. Há que se destacar também a passagem pela capital capixaba de Marc Ferrez, um dos mais importantes fotógrafos daquela época. Pode-se concluir então que o ramo da fotografia apresentava certa rentabilidade em terras capixabas, de modo que havia dois grupos distintos de profissionais em atividade:

“Grosso modo, podem ser divididos entre profissionais experientes e já conhecidos no país e que, portanto, cobravam preços mais altos, atraindo uma clientela endinheirada e mais exigente, no que se refere à qualidade do serviço oferecido, e aqueles desconhecidos, que dispunham de poucos recursos. Enquanto os primeiros podiam oferecer toda a comodidade (como móveis de estilo, adereços e cenários requintados) àqueles que os procuravam retratar-se, os últimos não tinham um estúdio fixo, circulavam por

fazendas e povoados, carregando à pé ou a cavalo, o pesado equipamento e materiais” (LOPES, 2004, p. 67)

Ainda que seja possível certificar que algumas imagens foram produzidas por determinados fotógrafos em função da identificação da casa editora ou mesmo pela grafia impressa na face do postal, na ampla maioria das vistas pesquisadas aqui não há como saber o nome do autor. Talvez mesmo por muitas das imagens terem sido capturadas por esses fotógrafos menos reconhecidos que circulavam pelo interior do Espírito Santo. Já a partir de 1880, as fotografias de vistas e monumentos passam a contar com maior difusão e valorização, fato que leva os profissionais mais afamados a atuarem com mais intensidade também neste filão.

Caso que demonstra esse valor às imagens de paisagem é a oferta de uma centena de vistas feitas por Dietze:

“Por sua vez, o fotógrafo Albert Richard Dietze punha à venda, em 1888, a um número de 'curiosos e colecionadores' de '30 a 40 pessoas, mediante subscrição, 100 paisagens e vistas, em tamanho regular', dos principais monumentos arquitetônicos e naturais de todo o Espírito Santo, pela quantia de 200\$000 [duzentos mil réis]” (LOPES, 2004, p. 70. Grifo nosso).

O valor cobrado por Dietze é considerado alto, pois praticamente no mesmo período o fotógrafo Militão Augusto de Azevedo, um dos mais importantes do Brasil à época, ofertava uma coleção de 60 vistas da cidade de São Paulo por 50\$000 (cinquenta mil réis) (LIMA *apud* LOPES, 2004). Isso demonstra que o preço das fotografias de paisagens no Espírito Santo ainda era maiores que de outras regiões. Uma explicação para este fato pode ser deduzida em função da expansão da lavoura cafeeira no estado, já que parte destas vistas era de fazendas em atividade.

Como o negócio na agricultura estava em franco desenvolvimento, os preços das vistas certamente acompanhavam essa tendência. Além disso, Dietze certamente fazia valer toda sua fama de fotógrafo do Império de modo que seus preços suplantavam em muito a média de outros lugares. Ele provavelmente foi o autor das primeiras imagens de Vitória que se transformariam em postais futuramente. Ele chegou a enviar 24 imagens de várias localidades capixabas, incluindo a capital, para a Imperatriz Thereza Maria Cristina “junto com o pedido de apoio para sua publicação, que não chegou a se efetivar” (BARROS, 2002, p. 11). Isso ainda no fim dos anos 1870.

A valorização dessas vistas já demonstravam um certo desejo de eternizar o presente também nos cidadãos mais comuns. Ao armazenar num pequeno cartão os detalhes de uma fazenda, de uma paisagem ou de um marco arquitetônico a fotografia dava visibilidade ao desejo por modernidade que aquela sociedade tinha. As marcas das cidades representavam aquilo que elas tinham de melhor e assim tentavam ser os cartões-postais de Vitória neste período. Uma vez que a cidade estava se desenvolvendo em direção ao sul, a primeira fronteira a ser conquistada foi a região da Vila Moscoso. A sequência de imagens a seguir expressa esse deslocamento da visualidade de Vitória da região conhecida como Cidade Alta para outras áreas.

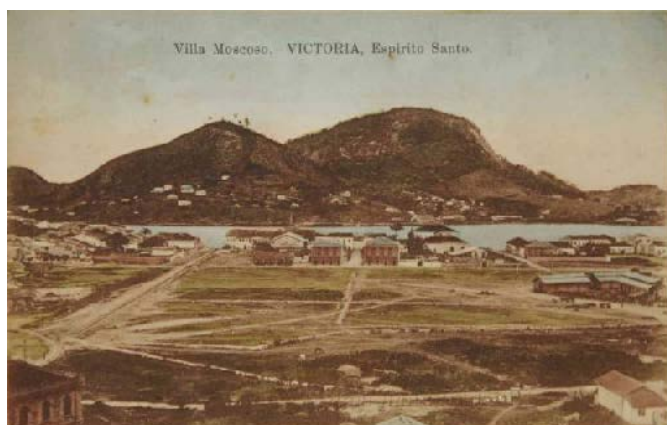


Imagem 10: Villa Moscoso. Victoria, Espírito Santo. Cartão-postal. c. 1905. Autor: Eutychio D'Olivier (?). Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

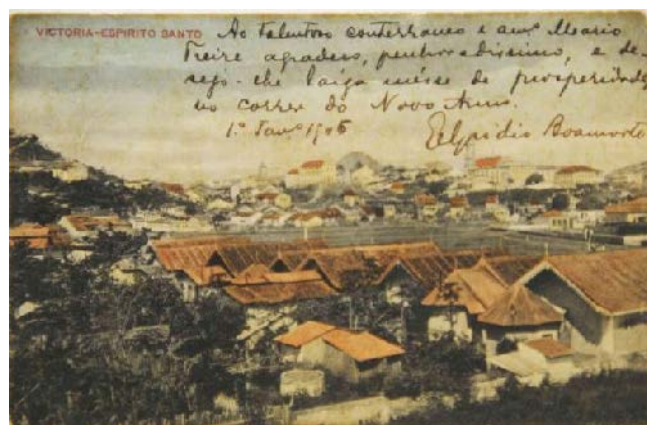


Imagem 11: Victoria-Espírito Santo. Cartão-postal. 1905. Autor: Typ. Commercial - Victoria. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 12: Villa Moscoso. Victoria. Cartão-postal. c. 1906. Autor: Arcesislau Soares(?). Coleção particular de Mario Vanzan.



Imagem 13: Villa Moscoso. Victoria, Espírito Santo. Cartão-postal. c. 1906. Autor: Arcesislau Soares(?). Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 14: Villa Moscoso – Quartal [sic] de Policia. Victoria. Cartão-postal. c. 1906. Autor: Arcesislau Soares(?). Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

O aterro do chamado Campinho, destacado em algumas publicações como foco de contaminações e doenças, e a criação da Vila Moscoso são marcos emblemáticos, pois apresentam exatamente o que ocorreria em toda a cidade: aterros de pequenos braços de mar e de áreas de mangue. Uma cidade que procurava ser moderna não poderia conviver com lugares que demonstravam aspectos sujos e insalubres. Além disso, nesta área seria construído e inaugurado em 1912 o Parque Moscoso, uma das obras mais importantes da cidade e cartão-postal obrigatório durante quase todo o século XX. Este marco arquitetônico será apresentado com detalhes mais adiante, pois é um motivo que permanece por todo o período histórico investigado aqui.

É possível deduzir a partir de Lopes (2004) que algumas destas imagens foram produzidas pelo fotógrafo Arcesislau Soares para ilustrar o “Álbum do Estado do Espírito Santo” a pedido do então governador Jerônimo Monteiro. Entretanto Barros (2002) coloca como de autoria de Eutychio D'Olivier as fotografias do documento oficial do governo editado por Carlos Reis em 1910. A partir de uma comparação das imagens do álbum com os postais, foi possível distinguir as imagens de D'Olivier das de Soares. Contudo, como faltam documentos para comprovar essas teses, mantivemos uma interrogação após as autorias que permaneceram sem uma definição precisa.

Apesar do desejo de modernidade presente na captura das imagens, o que se percebe observando-as é uma cidade vazia, mas em transformação. A região do Campinho, além de ser ilustrada como um grande areal, já apresenta algumas residências num conjunto habitacional que foi planejado para funcionários públicos. Entretanto a região se valorizou de tal modo que a partir dos anos 1920 tornou-se moradia da elite capixaba, “sendo a primeira vez que esta se reúne num lugar específico da cidade” (MONTEIRO, 2008, p. 100). Na área também há o Quartel de Polícia, prédio em formato de fortaleza, que foi um marco arquitetônico à época, e obviamente retratado como um cartão-postal. Curiosa a imagem 13 que mostra aquilo que parece ser um desfile militar. Na paisagem percebe-se algumas pessoas acompanhando a exibição. Como o quartel estava logo adiante dos militares, é possível, porém, que não fosse um desfile mas sim o retorno para o aquartelamento dos soldados. Ainda que a situação fotografada pareça um tanto grotesca, já que a impressão é de militares marchando para ninguém, é importante ressaltar que o

efetivo policialesco pressupõe a presença do estado como elemento organizador da sociedade. Para além da imagem, o que se apresenta neste postal, em sintonia com a imagem 14, é a existência de um embrião de civilidade. A cidade está dando seus passos firmes em marcha contínua rumo à modernidade. Os dados sobre a população do Espírito Santo confirmam esse desenvolvimento da região. Nas duas primeiras décadas do século XX, o número de habitantes do estado mais que dobrou, passando dos 209.783 habitantes em 1900 para 457.328 moradores em 1920 (SILVA, 1995, p.45) .



Imagem 15: Quartel de Policia. Victoria, Espírito Santo. Cartão-postal. c. 1905. Autor: Eutychio D'Olivier (?). Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 16: Theatre Melpomene. Victoria, Espírito Santo. Cartão-postal. c. 1905. Autor: Eutychio D'Olivier (?). Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 17: Victoria, Espírito Santo – Predio onde funciona o Forum. Cartão-postal. c. 1905. Autor: desconhecido. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 18: Victoria, Praça de Palacio (primitivo aspecto). Cartão-postal. c. 1906. Autor: Arceslao Soares(?). Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

O desenvolvimento interfere diretamente no imaginário da cidade-presépio, que então era caracterizada pelo apinhamento de barracos nos morros. A partir dos anos 1920, porém, o crescimento espalha pela ilha elementos de visualidade, que logo são transformados em vistas postais. É o princípio do desaparecimento da cidade como presépio, uma vez que entra em curso um projeto de expansão urbana criado por Saturnino de Brito: o Novo Arrabalde. O ideal de deslocar a cidade e expandir seus espaços, ampliando vias e unindo estética e técnica era o princípio norteador das principais correntes higienistas da época. O governante que almejou essa intervenção na cidade foi Muniz Freire (1892-1896), que, com sua visão futurista, deu o primeiro passo para a completa reorganização de Vitória. Saturnino de Brito foi contratado por Freire para formular e construir o Novo Arrabalde, “área seis vezes maior que o tamanho do núcleo urbano então existente, localizada numa grande extensão da região leste da ilha de Vitória, em terrenos até então ocupados por chácaras e lavouras [...]” (MONTEIRO, 2008, p. 98).

Por problemas financeiros, Muniz Freire consegue executar pouco do ambicioso projeto, o que lhe deixa frustrado, conforme a mensagem feita pelo próprio governador em 1896, pouco antes de deixar o cargo.

“A começar pela capital, que foi sempre a capital do Estado, nada achamos digno de menção. Cidade velha e pessimamente construída, sem alinhamentos, sem esgotos, sem arquitetura, segundo os caprichos do terreno, apertada entre a baía e um grupo de montanhas; não tendo campo para desenvolver-se sem a dependência de grandes despesas; mal abastecida de água; com um serviço de iluminação a gás duplamente arruinado, pelo estado do material e pela situação da sua empresa; carecedora de um fornecimento regular de carnes verdes; sem edifícios notáveis; repartições e serviços públicos mal acomodados à falta de prédios;

sem teatro, sem um Passeio Público, sem hospitais, sem um serviço de limpeza bem organizado, sem um matadouro decente; desprovida de toda defesa sanitária; necessitando de construir novos cemitérios, devido à irrevogável situação dos atuais [...]” (FREIRE, *apud* ELTON, 1986, p. 13)

Essa cidade invisível que Muniz Freire descreve e que certamente poderia constar em algum dos pequenos contos de Calvino (1990) é vista com perfeição nos postais já apresentados neste trabalho. Vitória ainda por ser criada ganha então o direito de existir quando o governo de Jerônimo Monteiro (1908-1912) transforma consideravelmente a face da capital capixaba. Aos poucos ela deixa os ares coloniais para trás, aportando de vez num sonho de modernidade. O desaparecimento dessa “cidade velha”, na qual tudo falta, pode ser constatado em alguns postais. Aparecem já grande parte dos novos edifícios que rapidamente ganhariam *status* de postal.



Imagem 19: Palácio da Justiça, Victoria, Espírito Santo [respeitada a grafia da época]. Cartão-postal. c. 1905. Autor: Eutychio D'Olivier (?). Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

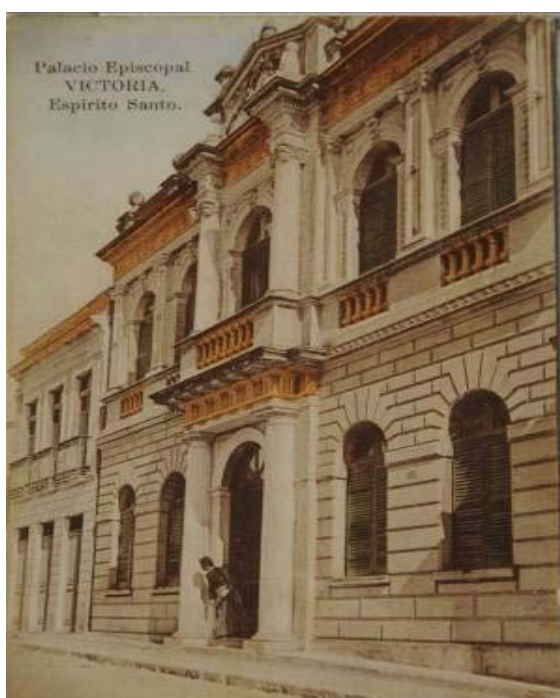


Imagem 20: Palácio Episcopal, Victoria, Espírito Santo [respeitada a grafia da época]. Cartão-postal. c. 1905. Autor: Eutychio D'Olivier (?). Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

Se na cidade de Vitória durante o governo de Muniz Freire os desaparecimentos são as marcas de vazios ou de construções consideradas

esteticamente feias, qualificadas como marcas de uma invisibilidade que vem desde a origem da cidade, no período de Jerônimo Monteiro é para acabar com essa precariedade que ele dá andamento às intervenções propostas por Saturnino de Brito. E leva a cabo ainda mais transformações do que Freire. Ao desaparecerem com uma cidade velha, essas intervenções acabaram por descaracterizar vários dos edifícios históricos. Uma contenda em especial ilustra essa desconstrução de uma cidade colonial para a implantação definitiva do novo modo de vida que floresce na capital capixaba. Trata-se da reforma do conjunto arquitetônico de São Tiago.

“De todas as mudanças, porém, a maior de todas certamente foi aquela pela qual passou o conjunto de São Tiago, que desde a fundação da cidade continuava sendo o mais importante edifício de Vitória e que, há algum tempo, já abrigava no antigo colégio a residência presidencial e a sede administrativa do governo. A fim de representar a sua nova função, o conjunto foi inteiramente reformado para dar lugar ao palácio do Governo, onde igreja e colégio se fundiram numa única edificação eclética, voltada agora para a baía de Vitória [...]” (MONTEIRO, 2008, p. 102).

Guardadas as devidas proporções com o processo de intervenção urbana que ocorreu no Rio de Janeiro, o governo Monteiro empreendeu um verdadeiro “bota abaixo” capixaba. Em nome de um progresso que desse algum futuro a Vitória, o governo trabalhou com afincos para extirpar todos os vestígios de um passado colonial. Os elos deste passado desaparecido chegaram a ilustrar cartões-postais, como podemos ver adiante.

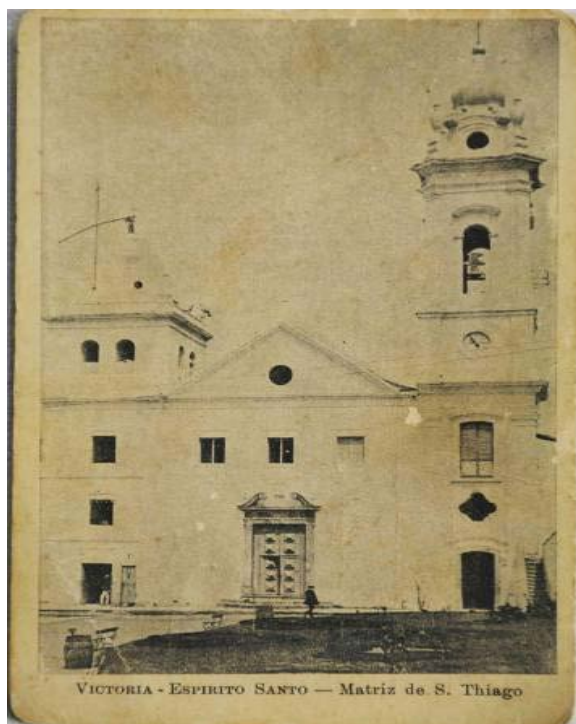


Imagem 21: Victoria, Espírito Santo – Matriz de S. Thiago [respeitada a grafia da época]. Cartão-postal. c. 1905. Autor: desconhecido. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 22: Palácio do Governo. Cartão-postal. c. 1910. Autor: desconhecido. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 23: Sem identificação [*Palácio do Governo*]. Cartão-postal. c. 1910. Autor: desconhecido. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

As transformações do Palácio do Governo destruíram a história visível no antigo Colégio dos Jesuítas ou na Igreja de São Tiago. Essa obra foi paradigmática, pois representa de modo marcante a guinada na forma como a cidade deveria ser enxergada a partir de então. Os desejos de modernidade precisavam soterrar os resquícios do colonialismo para permitir o surgimento dessa nova Vitória. As cinzas do passado deveriam ficar no chão, invisíveis. Tanto que Elton (1986) destaca da seguinte forma o período:

“Felizmente, de 1908 a 1912, Vitória inicia fase de verdadeiro progresso, isto sob o governo de Jerônimo Monteiro [...]. Entre as múltiplas providências tomadas durante esse auspicioso período, constrói-se novo prédio da Santa Casa de Misericórdia, inaugura-se o Parque Moscoso, instala-se a Imprensa Oficial, organiza-se o Arquivo Público, edifica-se o Matadouro de Santo Antônio, velhas ruas são demolidas, novas artérias abertas. A cidade passa a dispor de água canalizada e rede de esgoto e iluminação pública à eletricidade. O palácio do Governo, antigo colégio dos jesuítas, ganha reforma, apresenta aspecto diverso, ostentando à frente imponente escadaria” (ELTON, 1986, p. 13-4).

Se a destruição do conjunto de São Tiago representa a mudança estrutural de Vitória do ponto de vista emblemático – agradando a uns, desagradando a outros²⁵ –, as transformações no cotidiano da população se fazem sentir em melhorias nas áreas de transportes. A abertura de vias e a implantação do serviço de bonde (ainda de tração animal)²⁶, a partir de 1907, permite aos capixabas sentirem um pouco do gostinho do desenvolvimentismo tão proclamado nos discursos de políticos. Ainda que esse melhoramento servisse a uma pequena parcela dos moradores de Vitória, já que as primeiras três linhas de bondes puxados a burro da Empresa Carril-Suá faziam o pequeno percurso rua do Comércio-Forte São João. A partir de 1911 são inaugurados os bondes elétricos, que definitivamente cumprem seu papel de vitrines de modernidade.

Seguir os trilhos deste meio de transporte permite uma viagem pelo tempo e representa esse período de grandes transformações. Os postais a seguir demonstram esse sonho tornado realidade para a sociedade capixaba.

²⁵Enquanto que para Derenzi (1995) a obra foi um “atentado inqualificável”, para Oliveira (2008) a remodelação transformou o “velho casarão” no atual “majestoso Palácio Anchieta”.

²⁶Nestes primeiros transportes férreos urbanos de Vitória foram aproveitados materiais (bondes e outros equipamentos) de Niterói, que já dispunha de bondes elétrificados, conforme Oliveira (2008, p. 441).



Imagem 24: Victoria, Forte de S. João. Cartão-postal. c. 1907. Autor: Arcesislau Soares (?). Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

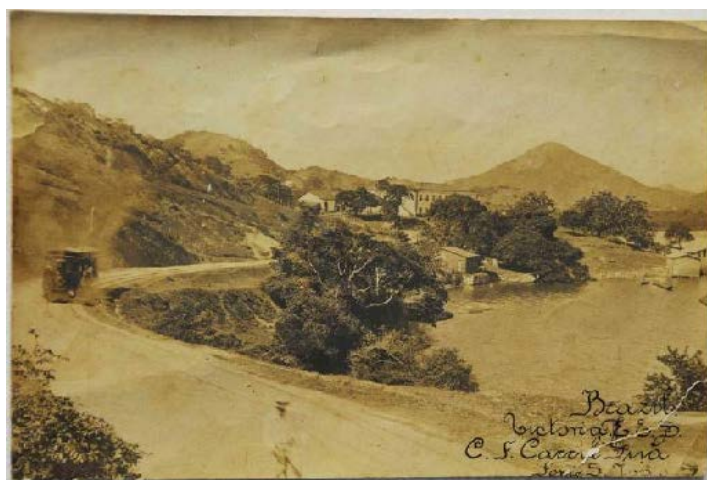


Imagem 25: Brazil, Victoria, E.E.S. C.F. Carril-Suá, Forte S. João. Cartão-postal. c. 1920. Autor: Arcesislau Soares (?). Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 26: Victoria, Forte, Chácara Azevedo. Cartão-postal. c. 1907. Autor: Arcesislau Soares (?). Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 27: Rua da Alfandega, Victoria. Cartão-postal. c. 1907. Autor: Arcesislau Soares (?). Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 28: Rua d'Alfandega, Victoria – Espírito Santo. Cartão-postal. c. 1907. Autor: Eutychio D'Olivier. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 29: Victoria, Um trecho da rua do Comercio. Cartão-postal. c. 1907. Autor: Arcesislau Soares (?). Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 30: Rua Sete de Setembro – Vitória – E. Santo. Cartão-postal. c. 1932. Autor: desconhecido. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 31: P. do Trabalho, Victoria. Cartão-postal. c. 1941. Autor: desconhecido. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

Ícones de uma modernidade que tardou mas chegou à cidade, os bondes além de serem motivos para fotos e, conseqüentemente, cartões-postais (em alguns lugares são postais até hoje, como em Santa Teresa, no Rio de Janeiro) proporcionaram boas histórias, como as contadas por Azevedo (2001). Segundo o relato, nos anos 40 os meninos da capital capixaba tinham como um dos divertimentos intervirem na linha férrea, causando transtornos ao funcionamento dos bondes. Mas para os pequenos que se divertiam, parecia não haver coisa melhor.

“Quando o bonde seguia rumo ao centro da cidade, nas imediações da antiga Praça do Trabalho [*imagem 31*], uma linha auxiliar ligava a linha da rua Henrique de Novais e com isso possibilitava o retorno sentido Centro-Praia do Canto. Isso ocorria por ocasião dos grandes eventos no centro, tais como: desfiles escolares, comícios e principalmente carnaval. Nós garotos da época e moradores dali, vez por outra abríamos a chave que dava acesso aos desvio e o bonde ia para a linha auxiliar. Isso causava um transtorno danado aos motorneiros e condutores, pois tinham que subir na capota do bonde, virar a alavanca que passava junto ao fio trólei (pois este é que transmitia força energética para a sua movimentação), dar um retrocesso no bonde através do outro motor (o bonde tinha dois motores, um em cada extremidade); após fazerem esta operação sob gritas dos passageiros, o bonde seguia. Nós nos escondíamos nas moitas das bagueiras e de cima do morro apreciávamos os sufocos. Outra forma de perturbar o pessoal dos bondes era passar sabão ou sebo nas linhas. Com isso, quando o bonde tentava subir a ladeirinha da rua, suas rodas deslizavam. A solução era parar o bonde deixar descer de volta e colocar areia nas linhas. Coisas da garotada da minha época” (AZEVEDO, 2001, p. 30-1).

O trecho representa o impacto que os bondes causaram na vida dos garotos de então. Mas pode-se confirmar que esse transporte marcou toda uma geração, já que, os bondes podem ser classificados como elementos visuais que surgiram como

marcas da modernidade. Contudo, eles transformaram-se em marcas desaparecidas pela prevalência dada aos transportes rodoviários em detrimento dos ferroviários, seja em nível nacional ou local.

A importância dos bondes na vida da cidade pode ser ilustrada por um texto de Machado de Assis ao relatar o impacto que foi a passagem dos bondes e tração animal para os eletrificados no Rio de Janeiro. Esse foi um verdadeiro acontecimento. O delicioso relato do escritor imortal ao ver um bonde elétrico pela primeira vez que dá dimensão de quão importante foi esse meio de transporte para as cidades.

“Não tendo assistido à inauguração dos bondes elétricos, deixei de falar neles. Nem sequer entrei em algum, mais tarde, para receber as impressões da nova tração e contá-as. Daí meu silêncio da outra semana. Anteontem, porém, indo pela praia da Lapa em bonde comum, encontrei os elétricos, que descia. Era o primeiro que estes meus olhos viam andar. Para não mentir, direi que o que me impressionou, antes da eletricidade, foi o gesto do cocheiro. Os olhos do homem passavam por cima da gente que ia no meu bonde, com um grande ar de superioridade. Posto não fosse feio, não eram as prendas físicas que lhe davam aquele aspecto. Sentia-se nele a convicção de quem inventara não só o bonde elétrico, mas a própria eletricidade... Em seguida, admirei a marcha serena do bonde, deslizando como o barco dos poetas, ao sopro da brisa invisível e amiga. Mas, como íamos em sentido contrário, não tardou que nos perdêssemos de vista, dobrando ele para o Largo da Lapa e Rua do Passeio e entrando eu na Rua do Catete. Nem por isso o perdi da memória. A gente do meu bonde ia saindo aqui e ali, outra gente entrava adiante, eu pensava no bonde elétrico...” (ASSIS *apud* ROCHA, 1986, p. 34)

Machado de Assis representa de maneira singela e direta esse imaginário que o bonde significou: o olhar de superioridade do condutor do bonde é o desenvolvimento, contra o desejo frustrado dos que ainda estavam no bonde a

tração animal. Por isso, os trilhos aparecem no enquadramento das imagens que compõem a sequência de postais de Vitória, mesmo quando não há bondes em deslocamento. Isso equivale de maneira visual ao embasbacamento diante da tecnologia – em especial o silêncio – que as palavras do escritor deixam transparecer ao relatar sua impressão diante do bonde eletrificado. Sobremaneira, o bonde representa um elemento predominantemente visual, uma vez que a grande maioria da população se deslocava a pé, visto que os valores das passagens eram considerados elevados (ROCHA, 1986).

Se os bondes desapareceram, entre outros motivos, por uma opção estratégica pelos transportes rodoviários, outros elementos que povoaram postais foram apagados da visualidade simplesmente por terem perdido a função. É o caso dos coretos. Eles surgiram como forma de sociabilidade, pois permitiam concentrar num mesmo local as festividades ou apresentações. Numa cidade ainda sem grandes opções culturais, coretos e praças eram das poucas alternativas fora do círculo religioso. Mas foram demolidos, na maioria das vezes, para dar lugar a avenidas mais largas e condizentes com o padrão de desenvolvimento almejado.

A cidade de Vitória pode ainda ser marcada por certos desaparecimentos que os cartões-postais denunciam, como os deslocamentos de monumentos. Um deles representa sobremaneira essa peregrinação de monumentos pela cidade. Trata-se da praça do Trabalho, já apresentada aqui na imagem 31. Em um outro postal da mesma praça (imagem 33) aparece um obelisco em vez do trabalhador empunhando um martelo. Entretanto, atualmente nem a estátua e nem o obelisco

estão no local. O obelisco, que originariamente ficava na Praça Oito de Setembro, foi alocado na Praia do Canto e a estátua está na praça Arnulpho Mattos.

“(...) a Praça do Trabalho obteve tal nomenclatura devido ao fato de abrigar a estátua comemorativa ao trabalhador e era representada por um monumento que trazia um homem com uma marreta na mão direita e um ponteiro na mão esquerda, como se estivesse trabalhando um granito. Esta praça chama-se hoje Manoela Monjardim [...]. Mais tarde a Praça do Trabalho passou a ser chamada Praça Manoel Monjardim, logo após haverem retirado a estátua em homenagem ao trabalhador. Em seu lugar foi colocado o obelisco, doado pela família Oliveira Santos à cidade por ocasião das comemorações do seu IV Centenário, em 1951 [*na verdade foi em 1935*]. Sendo que primitivamente localizava-se na Praça Oito de Setembro, que tem esse nome devido à data comemorativa da colonização da cidade. Mas o interessante é que a Estátua do Trabalhador, que fora transferida para a praça da antiga prefeitura, não tem um nome alusivo ao que ela representa. O motivo é que, após a demolição da antiga prefeitura, a praça [...] passou a denominar-se Arnulpho Mattos; uma homenagem que um vereador resolveu prestar ao grande professor. Com isso, a Estátua do Trabalhador ficou sem um nome específico. Coisas de Vitória” (AZEVEDO, 2001, p. 29-30 grifo nosso).

A passagem até certo ponto extensa se justifica por demonstrar como os monumentos da cidade não configuram uma marca permanente, mas que mudam de acordo com as vontades dos governantes. Por isso alguns monumentos se enquadram na categoria de análise como desaparecimento. Desse modo, o próprio motivo do cartão-postal tem que ser adaptado, corrigido, ou até mesmo apagado. Vimos neste caso como um postal carrega a história de no mínimo três monumentos distintos: a estátua do trabalhador, o obelisco e a Praça Oito de Setembro, que já foi conhecida por “Cais Grande, depois se chamou cais da Alfândega, passando em 1906 a denominar-se praça Santos Dumont, exatamente quando o aviador brasileiro em Paris, estabelecia os primeiros recordes da aviação (...)” (ELTON, 1986, p. 43).



Imagem 32: Victoria. Corso, jardim e palanque. Cartão-postal. c. 1906. Autor: Arcesislau Soares (?). Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

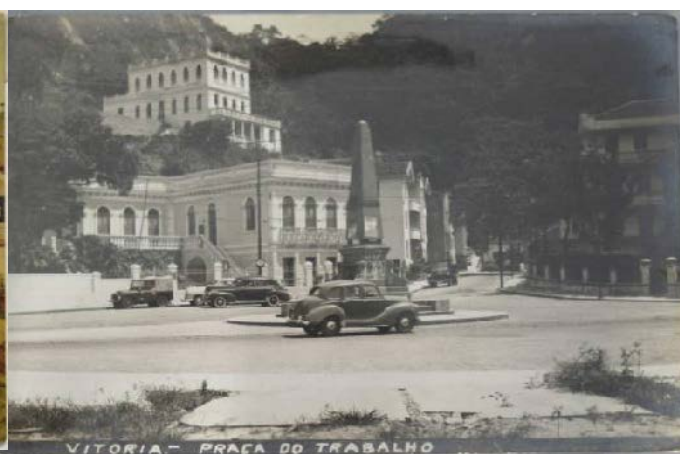


Imagem 33: Vitoria – Praça do Trabalho. Cartão-postal. c. 1950. Autor: desconhecido (Wessel). Coleção particular de Mario Vanzan.



Imagem 34: Vitoria – ES – Praça Oito de Setembro com seu lindo relógio. Cartão-postal. c. 1974. Autor: desconhecido (Mercator). Coleção particular de Mario Vanzan.

Mas este deslocamento de monumentos, que acabam se configurando como desaparecimentos, não são exclusividade da Praça do Trabalho. Outras estátuas também perambularam pela cidade e um dos capixabas mais ilustres e herói nacional é talvez o mais desprezado dos monumentos. O índio Araribóia – acredita-se que tenha nascido em terras capixabas –, que foi enviado para socorrer Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, contra os franceses de Villegagnon, decidindo a batalha ao comandar 200 flecheiros e expulsando os intrusos (OLIVEIRA, 2008; DADALTO, 1999), ganhou uma estátua em Vitória. Mas ela já esteve em vários lugares. Hoje fica na praça Américo Poli Monjardim, guardando as águas da baía.

Essa facilidade em “botar abaixo” uma memória visual e inserir outra mais moderna no lugar parece ter sido fundamental para a evolução da cidade, mas também foi determinante para apagar um dos apelidos mais charmosos que Vitória poderia ter: cidade-presépio. O deslocamento do crescimento da cidade rumo ao Novo Arrabalde teve o acompanhamento dos cartões-postais, que deixaram de focar os apinhamentos e particularidades do Centro da capital para estender seu olhar em direção ao norte. Assim, os postais que seguem representam o fim da cidade-presépio e o florescimento de um novo sonho de cidade, calcado nos grandes aterramentos e verticalização.

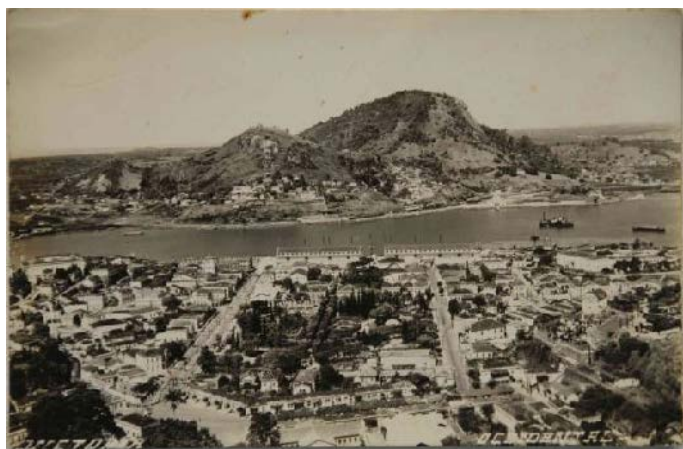


Imagem 35: Victoria Ocidental. Cartão-postal. c. 1937. Autor: desconhecido. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 36: Vista aérea – Vitória – E.E. Santo. Cartão-postal. c. 1950. Autor: desconhecido. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

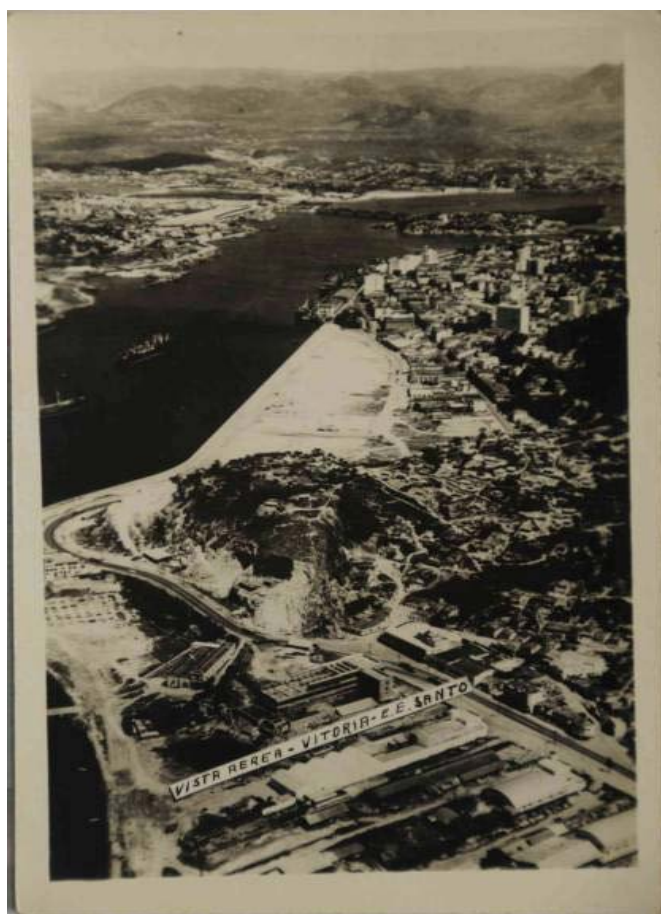


Imagem 37: Vista aérea – Vitória – E.E. Santo. Cartão-postal. c. 1950. Autor: desconhecido. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

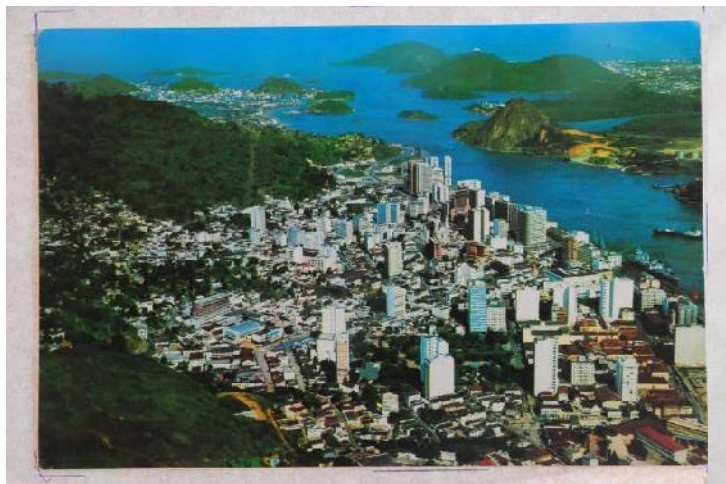


Imagem 38: Vitória - Vista aérea da cidade e do porto – Estado do Espírito Santo – Brasil. Cartão-postal. c. 1970. Autor: Paulo Bonino. Coleção particular de José Luiz Pizzol.

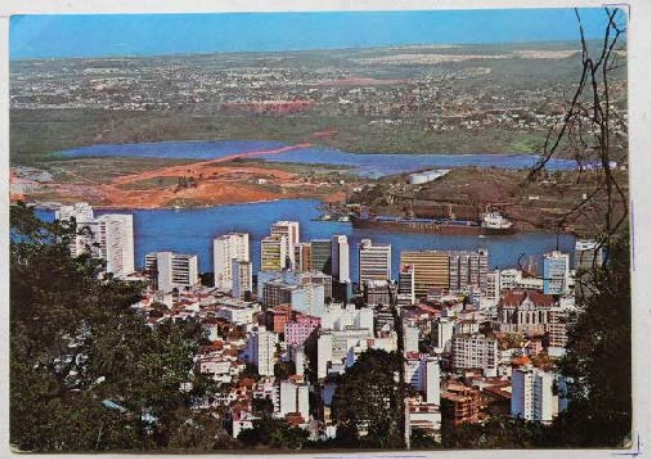


Imagem 39: Vitória – ES - Brasil. Vista aérea. Cartão-postal. c. 1970. Autor: desconhecido (Ambrosiana Cia. Gráfia e Editorial). Coleção particular de José Luiz Pizzol.

A partir dos anos 1960 a cidade empreende uma migração para o norte tendo, nos anos 1980, dado as costas para o passado aos pés do maciço central da ilha de Vitória. As imagens postais que tinham na cidade-presépio um porto seguro deslocam-se para outras vistas e o apelido carinhoso que serviu como elemento identitário entra definitivamente em desuso, como atesta Monteiro (2008).

“Na busca por uma qualidade *sui generis*, deparei-me então com o nome Cidade-Presépio, apelido que Vitória havia recebido no começo do século 20 e que, apesar de pouco explorada nos dias atuais, fazia referência, com alguma originalidade, à distinção da cidade, tanto por diferenciá-la das demais quanto por inseri-la num conjunto identificável; estes dois fatores fundamentais no processo de identificação” (MONTEIRO, 2008, p. 16)

Não é por acaso que Elton (1986) também lamenta o fim de um tipo de visibilidade que Vitória havia conquistado a duras penas durante os quatro séculos de existência. A crítica vai além do aspecto visual e é carregada de um saudosismo quase anacrônico, mas serve de guia para entender como se deu o deslocamento do modo de ver a cidade longe do centro originário. E é fundamental para entendermos como ocorreu o desaparecimento da Cidade-Presépio:

“Assim foi Vitória por anos seguidos... Acontece que, a partir da década de 60, começa a perder suas características, se enche de gente de fora, de aventureiros, de mendigos, as ruas se tornam intransitáveis, tanto o número de carros e pedestres, muitos bairros e favelas surgem a seu redor, a população já não convive com a baía, agora simples canal, em decorrência dos aterros para a construção do Cais do Porto. Belas construções, mormente as erguidas em volta do Parque Moscoso, foram postas abaixo, para dar lugar a edifícios, estes, agora, em quantidade tal que se costuma dizer ter a **cidade-presépio** se transformado em **selva de pedra** (ELTON, 1986, p. 17).

Mas o que levou a cidade abandonar um ícone identitário tão importante? Por que a cidade-presépio morreu como componente de visualidade de Vitória? Para além de uma necessidade real de expansão territorial, uma vez que Vitória já não mais comportava o crescimento populacional e industrial sem expandir sua área habitável – resultando nos sucessivos aterros realizados ao longo do século XX –, o fim da cidade-presépio foi decretado quando o governo Jones dos Santos Neves (1951-1954) traçou como projeto de futuro para Vitória um tipo de monumentalismo. A cidade imaginada neste ideário pode ser conferida num cartão-postal comemorativo em alusão aos 400 anos de Vitória criado a pedido Santos Neves. O projeto apresentava um cenário possível para a cidade num futuro próximo, com destaque para a expansão portuária, que, entretanto, jamais se concretizou por

completo. Apesar disso, as marcas da cidade imaginada por Jones dos Santos Neves ficaram impregnadas na cultura local. Os grandes aterramentos foram passos iniciais para deixar para trás o estigma de cidade provinciana e assumir de uma vez por todas o rumo do desenvolvimentismo (imagem 40).

De 1951, e tendo como governador um político caracterizado como “tecnocrático” (SILVA, 199, p. 472), a imagem comemorativa marca o ingresso do Espírito Santo num contexto de desenvolvimento capitalista nacional. Assim como os nazistas que transformaram as maquetes da cidade de Albert Speer em cartões-postais (imagens 41a e 41b) com o intuito de criar um efeito de monumentalidade e desenvolvimento, talvez Jones dos Santos Neves tenha sonhado dar ao seu projeto de ampliação do Porto de Vitória um ar de obra já realizada.

“Como tantas vezes, em questões de política midiática, os nazistas tiveram a intuição correta ao distribuírem em massa imagens das maquetes de Speer em forma de cartão-postal. O efeito monumental da arquitetura podia ser obtido com a mesma facilidade, e quem sabe ainda melhor, por uma imagem totalizante, em grande angular. Nem precisa construir a coisa real. Isso não foi bem uma estratégia, mas funcionou. Anos depois à guerra, muitos alemães ainda acreditavam que os projetos de Speer para Berlim tinham sido realmente construídos e depois destruídos nas fases finais da guerra” (HUYSEN, 2000, p. 64).



Imagem 40: Esplanada da Capixaba, Antevisão conquistada ao mar pelas obras de ampliação do Porto. Ilustração. Cartão-postal. 1951. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagens 41a/41b: Monumentos de Berlim transformados em cartões-postais (194-). Arquivo digital disponível em <http://www.thirdreichruins.com/berlin.htm>

Para além de objetivos monumentais, o postal comemorativo capixaba serve para simbolizar a cidade almejada que jamais viria a se transformar em realidade. O

ícone de Vitória como uma cidade imaginada segue o mesmo destino que as imagens da “Obra Getuliana” (JAGUARIBE, 2007): o esquecimento e a invisibilidade. Com uma estética pesada – marcadamente influenciadas pelas vanguardas modernistas européias –, tanto o sonho desenvolvimentista da capital capixaba quanto o projeto de um livro com as realizações de Getúlio Vargas são sonhos perdidos.

Enquanto a “Obra Getuliana” não veio a público em função da queda de Vargas em 1945, o projeto capixaba já nasceu fadado ao fracasso, uma vez que apresenta a cidade real (presépio) como um mero adereço ao complexo portuário. Como se houvesse um movimento que começasse no mar em direção ao maciço central da ilha, invertendo o que havia naquele momento que era justamente a descida do núcleo central de Vitória em direção ao mar. Ao observar outras imagens do mesmo período, percebemos que a área imaginada para o grande complexo portuário é um aterro e, por isso mesmo, é uma expansão da ilha sobre o mar, num movimento de saída. Assim, a artificialidade da cena, óbvia por ser uma ilustração, reproduz a artificialidade de um projeto de desenvolvimento que desconsidera a vida na cidade. O real é apenas um detalhe de marcas brancas apinhadas nos morros ou empurrada para fora do quadro. O que importa é o rumo ao desenvolvimento, mesmo que para isso fosse preciso praticamente apagar da imagem a cidade-presépio. Em suma, o resultado da cidade imaginada por Santos Neves foi, antes de qualquer deslocamento para o norte, o tiro de misericórdia que findou o modelo de cidade que nasceu com a vila colonial e teve seu auge nos anos 1920, com a

criação do cognome Cidade-Presépio. Portanto, o principal desaparecimento que os postais de Vitória denunciam é justamente o fim de uma visualidade para a cidade.

4.2. Permanências: desejo de modernidade

Algumas marcas visuais da cidade permaneceram como importantes nos cartões-postais por todo o período investigado neste trabalho. Desses marcos permanentes, cabe ressaltar que alguns são elementos naturais, como a baía de Vitória ou o Penedo. Outros são construídos e é por eles que começaremos esta etapa da análise. Como elemento de permanência mais importante dos postais de Vitória, excetuando-se os marcos naturais, temos exatamente um ponto turístico que não pertence à capital capixaba, mas que não poderia ficar de fora de um trabalho que se propõe a analisar os cartões-postais de Vitória. Trata-se do Convento da Penha. Antes de continuar, é imprescindível uma defesa da presença da edificação religiosa que fica na cidade vizinha de Vila Velha numa coletânea de postais de Vitória. Um dos aspectos mais relevantes diz respeito ao impacto visual que o convento tem sobre a capital, uma vez que é possível avistá-lo de quase qualquer lugar da cidade. Também sua presença na entrada da baía de Vitória aparece como um marco para captura de imagens, seja a partir de Vitória, seja usando o Convento como mirante para fotografar a capital. Outra justificativa para tal inserção de elemento que extrapola os limites municipais de Vitória é a incorporação da edificação religiosa à paisagem da capital, visto que o projeto do Novo Arrabalde proposto por Saturnino de Brito no começo do século XX tinha sua avenida principal voltada para o Convento da Penha. E foi justamente por isso que a via recebeu o

cognome de Reta da Penha. Não obstante, ainda cabe mais uma referência a esse elemento visual: a interdependência da história das duas cidades. Ou nas palavras de Monteiro (2008):

“Cumpre lembrar ainda que, embora a capital capixaba compreenda o principal objeto desta pesquisa, a escala da abordagem se estende para além dos limites oficiais do próprio município; sendo também considerados como representativos alguns elementos da região circunvizinha – parte dos municípios de Vila Velha, Cariacica e Serra – que se encontram diretamente vinculadas ao desenho da capital – seja pela interligação de sua conformação natural, seja pela interdependência de sua formação histórica e socio-econômica (...)” (p. 17)

Sendo assim, Vila Velha e Vitória se ligam de maneira ontológica na figura do Convento da Penha, assim como se ligam de maneira efetiva pela Terceira Ponte, que passa ao lado do morro que abriga o edifício religioso e aporta na zona norte da capital. Além de todas as justificativas anteriores, o convento é a atração turística mais importante do Espírito Santo, o que também corrobora para a inserção de imagens do monumento nesta pesquisa.

Imponente do alto de seus 137 metros de altura, o Convento da Penha é uma das construções mais antigas do Brasil e até hoje impressiona pela grandeza e pela época em que foi construído: ainda no século XVI. No topo do morro da Penha, ele funciona como um grande mirante para quem deseja admirar a entrada da baía de Vitória, assim como as ilhotas que circundam a ilha principal da capital. E os fotógrafos que produziram cartões-postais ao longo de todo o século XX não se furtaram a este ângulo, criando imagens que mostram claramente os processos de desenvolvimento da capital. Veremos algumas adiante.



Imagem 42: Vitória. Vista aérea do Convento Na. Sa. da Penha – Est. de Esp. Santo. Cartão-postal. c. 1950. Autor: desconhecido (Foto Postal Colombo). Coleção particular Mario Vanzan.

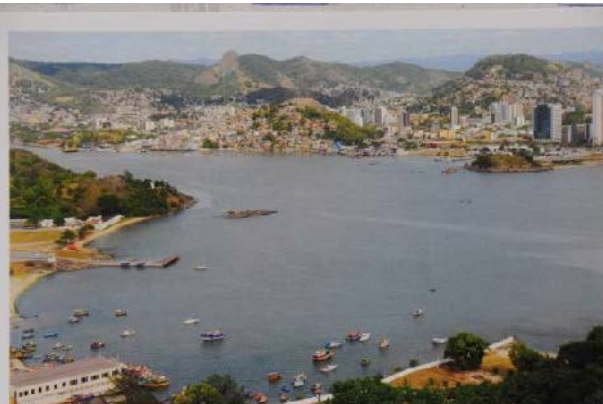


Imagem 43: Baía de Vitória [vista do Convento da Penha]. Vitória – ES – Brasil. Cartão-postal. c. 2000. Autor: Romero G. Garcia (Litocart) (grifo nosso).

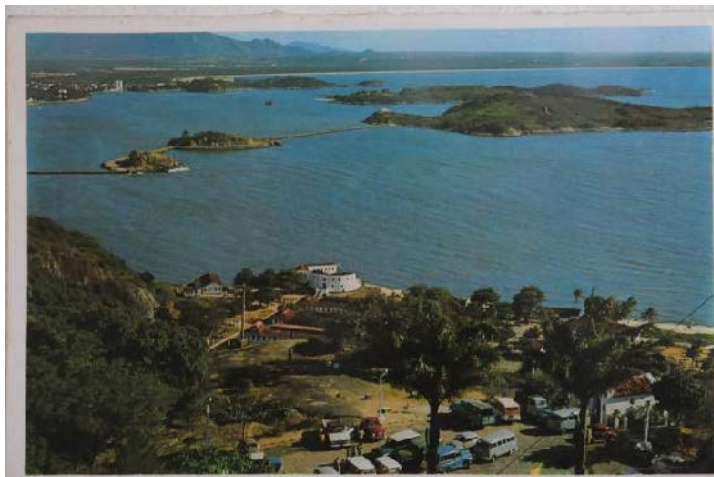


Imagem 44: Entrada para o Porto de Vitória. Visto do Convento da Penha – Estado do Espírito Santo – Brasil. Cartão-postal. c. 1970. Autor: desconhecido (Paraná Cart). Coleção particular José Luiz Pizzol.



Imagem 45: Convento da Penha – Vila Velha (Buaiz Alimentos. O sabor do Espírito Santo). Cartão-postal. c. 2000. Autor: desconhecido (Buaiz Alimentos). Coleção particular José Luiz Pizzol.

Nas imagens 42 e 43 vemos a especulação imobiliária ocupar as áreas de aterramentos na zona mais ao norte do Centro da capital. Braços de mar e reentrâncias da baía que aparecem claramente na primeira cena deixam de existir na imagem atual. No lugar das praias do Suá e de Santa Helena, por exemplo, surgem bairros bastante populosos. Alguns morros são ocupados de modo que é até difícil de enxergar alguma parte ainda inóspita. Ambas as imagens são capturadas do Convento, que funciona aqui como um mirante privilegiado. Já no postal 44 é a grande área de mar vazio que chama a atenção. Algumas pequenas ilhas que já não estão mais isoladas, pois algumas aparentemente frágeis ligações com as ilhotas prenunciam o que viria mais tarde, com o aterramento de quase a totalidade desse imenso remanso. A praia Comprida ainda pode ser vista como praia, assim como toda a Enseada do Suá. O mirante do Convento da Penha presencia um crescimento territorial de Vitória de uma forma agressiva e marcante, de um modo que vai reconfigurar praticamente toda a cidade. A Enseada do Suá, na verdade, foi “o maior acréscimo artificial feito na cidade” (MONTEIRO, 2008, p. 122). Assim foi sendo pavimentado o caminho da cidade rumo ao norte, até alcançar o continente. Por fim, na imagem 45, aparece o Convento visto da capital, num anúncio que aproveita o formato do cartão-postal para vender a mensagem de capixabismo do grupo Buaiz, um dos mais tradicionais do Espírito Santo. Interessante é que a imagem mais conhecida do Convento da Penha é exatamente essa, tomada de Vitória. Fato que também ocorre com o morro do Penedo.

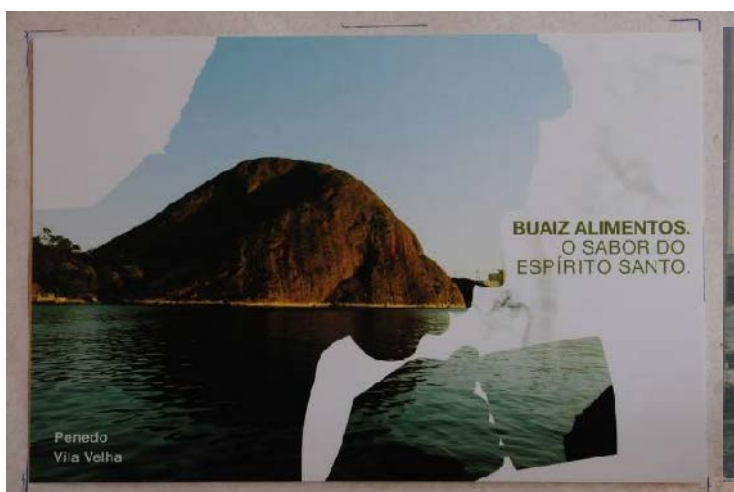


Imagem 46: Penedo – Vila Velha (Buaiz Alimentos. O sabor do Espírito Santo). Cartão-postal. c. 2000. Autor: desconhecido (Buaiz Alimentos). Coleção particular José Luiz Pizzol.

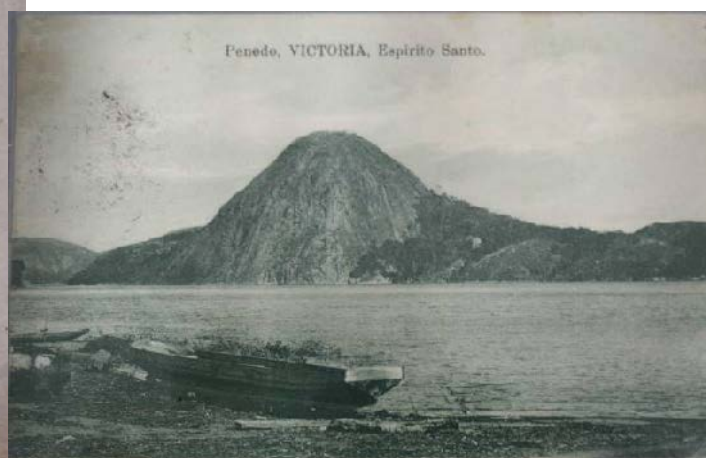


Imagem 47: Penedo, Victoria – Espírito Santo. Cartão-postal. 1914. Autor: Eutychio D'Olivier (?) (União Postal Universal). Coleção particular Mario Vanzan.

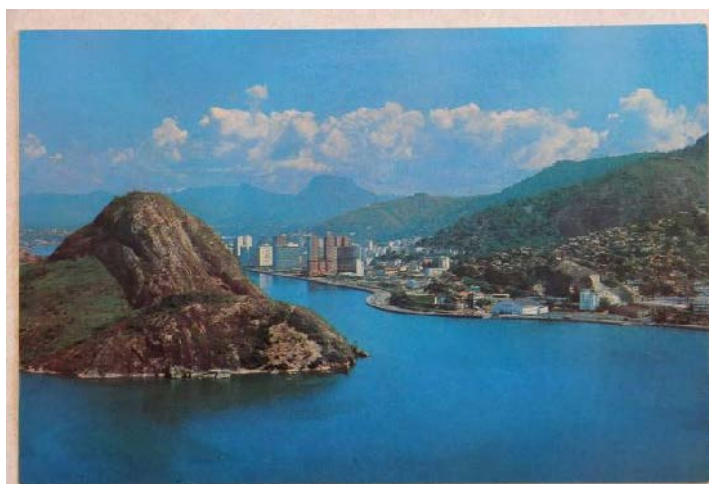


Imagem 48: Vitória – Entrada para o Porto – Vista aérea – Estado do Espírito Santo – Brasil. Cartão-postal. 1976 (?). Autor: Paulo Bonino (Paraná Cart). Coleção particular José Luiz Pizzol.

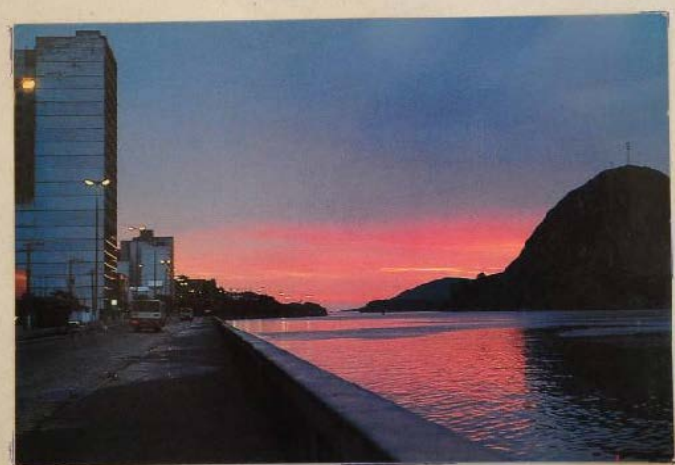


Imagem 49: Vitória – Avenida Beira-Mar ao amanhecer – Estado do Espírito Santo – Brasil. Cartão-postal. c. 1980. Autor: Carlos Fernando S. Borges (Paraná Cart). Coleção particular José Luiz Pizzol.

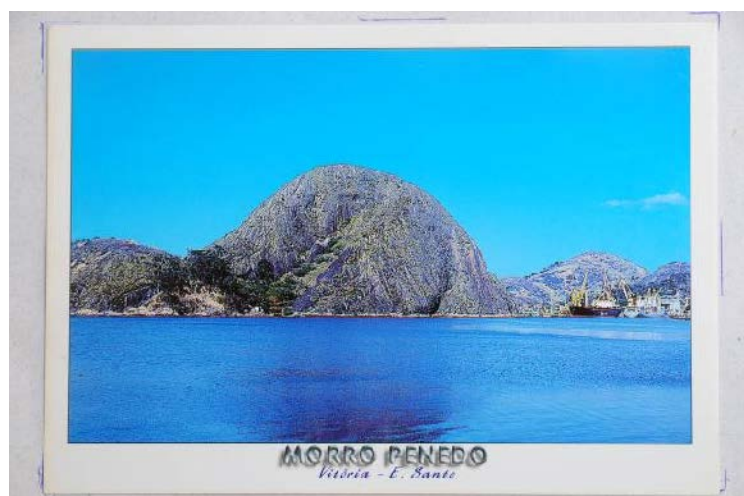


Imagem 50: Morro Penedo – Vitória – E. Santo – Brasil. Cartão-postal. c. 1990. Autor: desconhecido (Litoart). Coleção particular José Luiz Pizzol.



Imagem 51: Brésil – Espírito Santo – Port et Ville de Victoria. Cartão-postal. c. 1920. Autor: desconhecido (Lito Tipo Guanabara). Coleção particular Mario Vanzan.

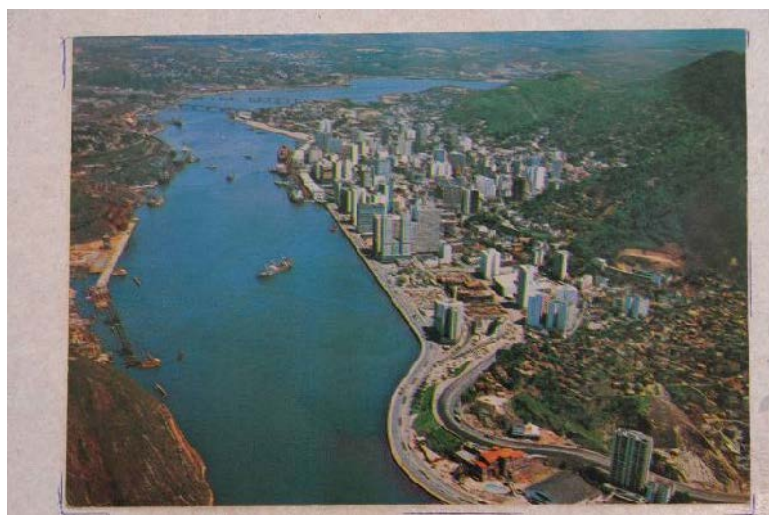


Imagem 52: Vitória – Vista aérea parcial – Estado do Espírito Santo – Brasil. Cartão-postal. c. 1980. Autor: desconhecido (Paraná Cart). Coleção particular José Luiz Pizzol.



Imagem 53: Vista aérea da Ilha de Vitória. Cartão-postal. c. 2000. Autor: Vitor Nogueira (Prefeitura Municipal de Vitória).

Assim como na cena do Convento, o grupo Buaiz usou o ponto de vista de Vitória para empregar a imagem do Penedo em sua publicidade (imagem 46). Este foi um modo de aproveitar a visibilidade que os dois monumentos situados em Vila Velha possuem quando são observados a partir da capital. Vê-se ainda que mesmo no começo do século XX, o imponente maciço granítico de 136 metros de altura serviu de motivo para os postais, seja para os que estão no Centro de Vitória, seja para quem está chegando à cidade pelo mar.

“O Penedo constitui num afloramento rochoso em forma de pão-de-açúcar localizado à beira da 'garganta' da baía de Vitória. Apesar de pertencer ao município de Vila Velha, a visibilidade de seu desenho se faz com muito mais frequência pelas avenidas que margeiam a baía de Vitória, pois apresenta seu volume quase todo voltado para a ilha-mãe” (MONTEIRO, 2008, p. 67).

Aliás, o Penedo por muito tempo foi considerado a entrada para a baía de Vitória. A própria baía como entrada para chegar à capital é um outro motivo natural de permanência nas vistas durante todo o período pesquisado aqui. Já o que se apresenta na sequência de postais tendo a baía de Vitória como cenário principal é o movimento de passagem do cenário da “Cidade-Presépio” para o que Monteiro (2008) chama então de “Pós-Cidade-Presépio”. Um deslocamento da ocupação que fez a cidade deixar a localidade do antigo povoamento, donde a vila se originou no século XVI, e migrou para a zona leste e depois para o norte, rumo ao continente. Sendo assim, a visualidade de Vitória caminhou junto. No postal 51 vemos uma vila ainda muito pequena, abrigada aos pés do maciço central da Ilha-Mãe, tendo a baía como um espaço vazio e amplamente navegável, com o Penedo marcando claramente a região limítrofe da área povoada da ilha. E isso tudo num ângulo de

tomada aéreo a partir do Centro da capital capixaba rumo ao leste. O privilégio dado ao centro é muito evidente, vide a própria legenda: “Porto e Cidade de Vitória”. Ou seja, a cidade se resumia ao Presépio. Nas palavras de Elmo Elton:

“E Vitória se parecia mesmo um presépio que ainda mais belo se tornava à noite, com a iluminação feérica e colorida dos logradouros, tendo, fizesse luar, a lua como que caída do alto de seus montes para boiar nas águas mansas da baía. Autêntica maravilha da natureza, joia de arte como cidade pequena mas administrativamente moderna, Vitória encantava seus moradores, seduzia os turistas que chegassem de qualquer ponto do País, mesmo do estrangeiro” (ELTON, 1986, p. 17).

O fotógrafo da imagem 51, portanto, parece se municiar dessa cidade imaginada como presépio para capturar a cena da capital, bucólica e moderna ao mesmo tempo. Até mesmo o grafismo do postal, em função do tipo de litografia utilizado, contribui para um ar ainda mais romântico para a cena. Quase é possível ver a lua descrita por Elton nascendo ao fim da paisagem, surgindo do mar. O portal que a baía de Vitória forma é observado de dentro, como se houvesse um mundo do lado de fora para ser desbravado.

Já na imagem 52, provavelmente do início dos anos de 1980, o olhar do fotógrafo se virou para o centro, como que se despedindo. O portal de entrada da baía (ou a “garganta”) formado pelo Penedo e pela Avenida Beira-Mar é exibido como o limite de uma cidade que ficou no passado. A baía, neste caso, funciona como uma linha do tempo. O que está ao fundo não é o futuro mas sim o passado da capital capixaba. Mesmo com a Segunda Ponte²⁷ sendo construída na área oeste da ilha, a altura dos edifícios (alguns ainda em obras), que cresce do maciço para

²⁷Esta foi a segunda ligação de Vitória com o município de Vila Velha, por isso ficou popularmente conhecida como Segunda Ponte. O nome oficial da ponte é Ponte do Príncipe.

leste-oeste, demonstra claramente a passagem do fluxo do desenvolvimento da região nas duas direções, mas com destaque para o leste. A evidência principal, portanto, não é para o Centro ou para a “Cidade Alta”, área que concentra os monumentos históricos, mas para aquilo que extrapola a cena com destaque para as Avenidas Beira-Mar e Vitória (trecho conhecido como Curva do Saldanha). O corte que o enquadramento inferior do postal causou nas vias rodoviárias, no Penedo e nas águas da baía funcionam como uma pequena mostra do que ainda está por vir. O futuro guardado para a cidade começa exatamente a partir da “garganta” da baía, no trecho que durante muito tempo foi considerado “a entrada de Vitória”. E o foi literalmente. “Assim, à época das invasões estrangeiras na costa brasileira, era possível ‘fechar’ a Vila de Vitória com uma imensa corrente que, presa ao pé do seu guardião natural [*Penedo*] era controlada do outro lado, junto ao Forte São João” (MONTEIRO, 2008, p. 67 grifo nosso). Como o fotógrafo está como que olhando para trás nesta cena, o limite da parte inferior é a marca do começo de uma nova cidade. A antiga Vila da Vitória fica no passado, pois a imagem do progresso está bem longe do Centro.

E é justamente esse desenvolvimento que se observa no cartão-postal 53. Nesta cena já dos anos 2000 é possível verificar a plena ocupação do extremo leste da Ilha-Mãe, com destaque para a Terceira Ponte²⁸. O norte também está bastante povoado até ultrapassando o limite da ilha com a região da praia de Camburi. Na comparação com os dois postais anteriores, vemos uma inversão completa em relação à cena dos anos 1920, já que o primeiro plano de uma é o plano de fundo da outra. Desse modo, a baía de Vitória como portal saiu do porto seguro e de águas

²⁸A terceira ligação com Vila Velha tem o nome de Ponte Darcy Castello de Mendonça.

calmas da primeira imagem, para um ângulo de deslocamento e desejo de futuro, num cenário em que as águas abertas já tomam quase que a totalidade da cena. O destaque maior atualmente, portanto, não é para o que conhecemos como baía de Vitória mas sim para uma parte da baía do Espírito Santo²⁹, que é esta enseada na qual se localizam as ilhas do Frade e do Boi, áreas mais nobres da cidade. Já o Centro da capital fica praticamente invisível. O presépio que tanto encantou os moradores e turistas que conheceram Vitória no começo do século XX desapareceu completamente nesta imagem. Assim como a modernidade do começo do século XX apagou as marcas coloniais da cidade, o futuro-presente não comporta um passado que tinha no Centro seu personagem principal. Tornar o passado invisível é o modo de avançar na visualidade de Vitória, mesmo que a imagem da baía permaneça nos postais da capital capixaba.

Tão importante quanto a baía de Vitória e inexoravelmente ligado a ela fica a região portuária. O porto e a baía formam praticamente um único elemento visual, já que se complementam, e, por isso, ambos os motivos fotográficos estão presentes em todos os períodos desta pesquisa. Destacam-se como cenários de permanência dentro da análise dos postais.

²⁹Observando este postal podemos identificar os aspectos físicos da cidade da seguinte forma, seguindo a orla da direita para a esquerda (ou de norte a leste e depois a oeste da Ilha): Ponta Formosa (pequena elevação arborizada); Iate Clube do Espírito Santo; Ilha do Frade (ligada à Ilha-mãe por uma ponte); Praia Comprida (Praia do Canto) e Curva da Jurema; Ilha do Boi (hoje já anexada à Ilha-mãe pelo aterramento da Enseada do Suá, maior já feito na cidade que incorporou algumas áreas como as antigas praias de Santa Helena, do Suá, dos Homens, do Ribeirão e do Meio, além das ilhas do Bode, do Sururu e do Papagaio); Enseada do Suá (onde se localizam o Shopping Vitória, o maior e mais importante da capital, e a praça do pedágio da Terceira Ponte); adentrando na baía temos as ilhas Maria Catoré, das Cobras, das Pombas, do Urubu e das Tendas, perto da qual situa-se a Ilha da Fumaça, que é ligada à Ilha-mãe por um passadiço, depois aparece a ponta da Curva do Saldanha ou do Forte São João que forma a “garganta” da baía com o Penedo. Mais ao fundo aparece o Centro de Vitória.



Imagem 54: Alfândega da Vitória – E.E. Santo. Cartão-postal. c. 1905. Autor: Eutychio D'Olivier (Photographia J.F. Olivier). Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

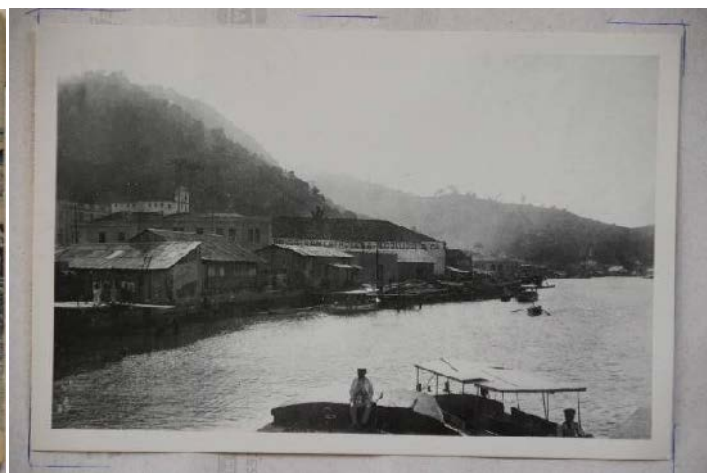


Imagem 55: Antigo Mercado da Capixaba. Cartão-postal. c. 1920. Autor: desconhecido (Arquivo Geral do Município de Vitória – Prefeitura Municipal de Vitória).



Imagem 56: Sem identificação [*Cais do Porto de Vitória em ampliação*]. Cartão-postal. 1904. Autor: desconhecido. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

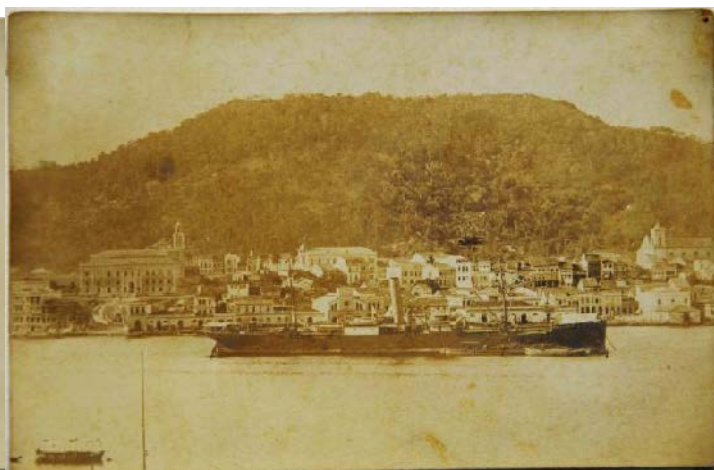


Imagem 57: Sem identificação [*Cidade de Vitória*]. Cartão-postal. c. 1910. Autor: Arcesislau Soares (?). Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

Nestas imagens imediatamente anteriores vemos o Porto de Vitória em seu aspecto mais primitivo, quando era praticamente apenas um atracadouro natural, com poucas benfeitorias. Estas começaram a ser realizadas no governo de Muniz Freire (1892-1904). Já na administração da família Monteiro (1912-1930), foram construídos armazéns e e cais. Mas a região portuária de Vitória só teve ampliações consideráveis a partir dos anos 1950, principalmente com a segunda passagem (1951-54) de Jones dos Santos Neves à frente do comando do poder no Espírito Santo. As intervenções planejadas e executadas a partir do Plano de Valorização Econômica afetaram toda a cidade, mas o Porto de Vitória recebeu atenção especial:

“Assessorado por uma equipe de escol, o governo atacou obras em numerosas frentes de trabalho. Assim é que aparelhou o porto da Capital para reparo e construção de barcos, construiu o cais de carvão, dragou o canal da baía de Vitória a uma profundidade de quinze metros, realizou o enrocamento de mais de quatro quilômetros de extensão, compreendendo o fim do cais do porto até Bento Ferreira, isolando e aterrando mangais com o desmonte de morros e material proveniente da dragagem antes mencionada – o que proporcionou soma de área valiosíssima para a expansão da cidade” (OLIVEIRA, 2008, p. 476).

Tão alto grau de importância não poderia passar incólume diante do olhar dos fotógrafos. Assim, o movimento portuário – seja nos processos de expansão, seja nos novos atracadouros – é motivo constante nos postais deste trabalho. Das pequenas embarcações que carregavam e descarregavam os navios atracados nas partes mais profundas da baía aos grandes cargueiros, o período ficou marcado nos postais. Até mesmo a industrialização do Espírito Santo e a política dos Grandes

Projetos Industriais, num processo iniciado ainda nos anos 60, transformou-se em motivo para ilustrar cartões-postais.

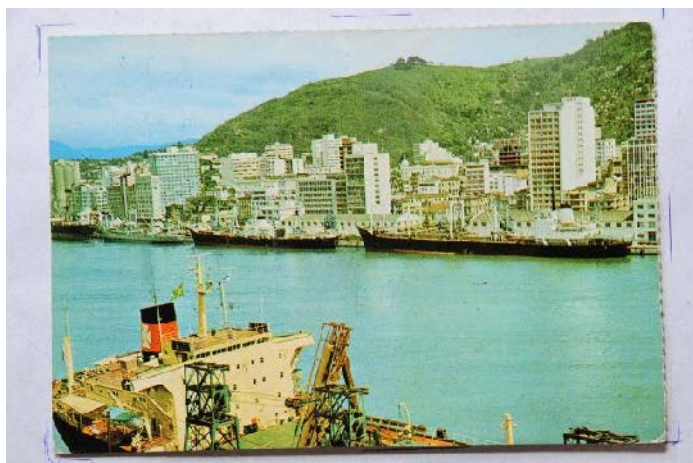


Imagem 58: Vitória – Est. Do Espírito Santo – Brasil – Vista parcial. Cartão-postal. c. 1970. Autor: desconhecido (Ambrosiana – Cia. Gráfica e Editorial). Coleção particular de José Luiz Pizzol.

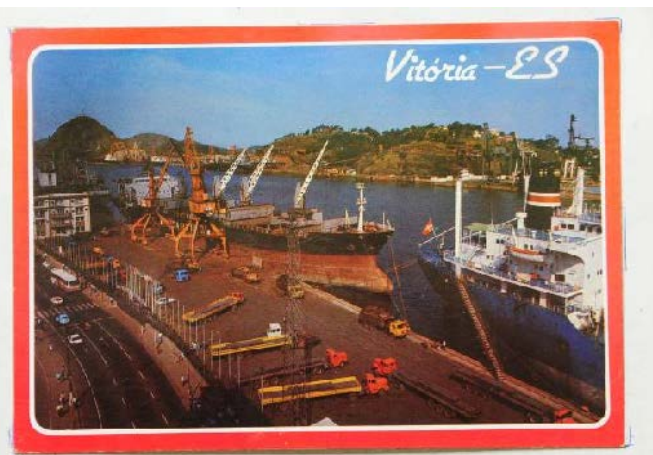


Imagem 59: Vitória – Espírito Santo – Brasil – Vista parcial do Porto de Vitória. Cartão-postal. c. 1980. Autor: desconhecido (Litoarte). Coleção particular de José Luiz Pizzol.



Imagem 60: Vitória, delícia de Ilha – Cidade Portuária. Cartão-postal. c. 1990. Autor: desconhecido (Prefeitura Municipal de Vitória). Coleção particular de Mario Vanzan.

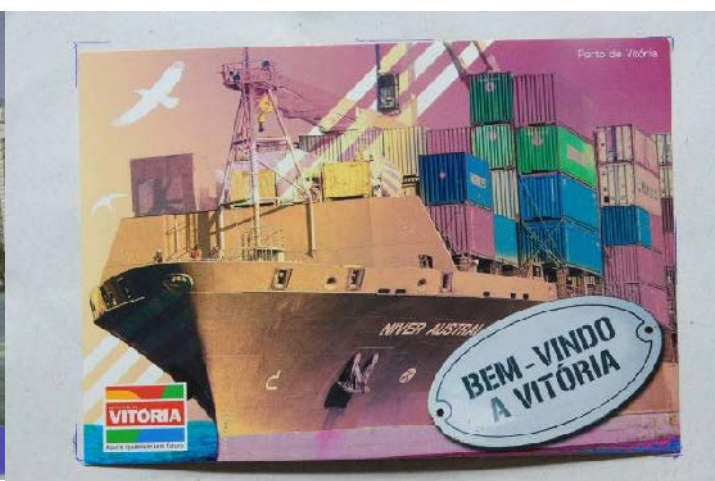


Imagem 61: Bem-vindo a Vitória – Porto de Vitória. Cartão-postal. c. 2000. Autor: desconhecido (Prefeitura Municipal de Vitória – Vitória Cards). Coleção particular de José Luiz Pizzol.



Imagem 62: Vitória – Porto de Tubarão – Exportação de minério de ferro. Cartão-postal. c. 1980. Autor: Helmut Wagner (Paraná Cart). Coleção particular de José Luiz Pizzol.



Imagem 63: Vitória – Estado do Espírito Santo – Brasil – Vista aérea do Porto de Tubarão. Cartão-postal. c. 1980. Autor: desconhecido (Ambrosiana Cia Gráfica e Editorial). Coleção particular de José Luiz Pizzol.



Imagem 64: Victoria – Forte S. João. Cartão-postal. c. 1910. Autor: desconhecido. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

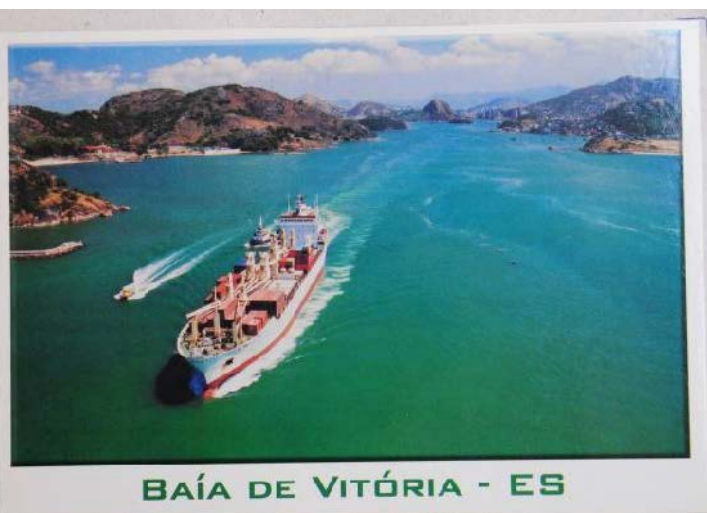


Imagem 65: Baía de Vitória - ES. Cartão-postal. c. 2000. Autor: Ronald Hautequestt de Araújo (Brascard Edições Postais Ltda). Coleção particular de José Luiz Pizzol.

A importância dada a esse assunto pelos fotógrafos de postais é perfeitamente cabível, pois grande parte das receitas do Estado são provenientes do setor exportador. Contudo o que chamou a atenção de fotógrafos nos anos 70 e 80 foi a magnitude do Porto de Tubarão, construído na ponta da Praia de Camburi. Também destaca-se a opção de administrações municipais em divulgar a cidade por meio de postais publicitários tendo a atividade portuária como destaque. Sem dúvida, Vitória não nega sua vertente marítima, até porque sendo uma ilha sempre teve esse aspecto como um potencial nato.

Mas o que fica evidente nas imagens como o mar é visto por quem imagina Vitória: como uma grande avenida, por onde a cidade sempre teve seu principal mecanismo de contato com o resto do mundo, seja para alcançar o continente, seja para conquistar o outro lado do Atlântico. E é assim que se deu a relação da cidade com o mar durante praticamente toda sua história. Tanto é que o mar está presente, seja como motivo principal ou como pano de fundo, em quase a totalidade dos postais. Mas vinculação com o mar carrega uma outra marca menos evidente: a presença de grandes vazios na paisagem. Explícito ou implícito, o mar aparece em praticamente todas as imagens. Ele simboliza a abertura por onde os primeiros colonizadores entraram e também por onde há o escoamento da produção local para outros mercados. Também foi através do porto e do mar que se deu a principal guinada no processo de desenvolvimento capixaba. Apesar disso, o vazio do mar em primeiro plano salta aos olhos em muitas imagens, como nos postais 67, 68 e 69.

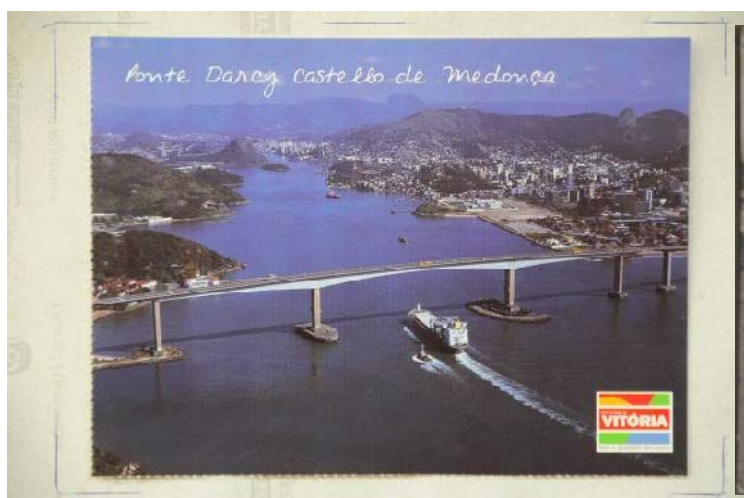


Imagem 66: Ponte Darcy Castello de Mendonça. Cartão-postal. c. 2000. Autor: Vitor Nogueira (Prefeitura Municipal de Vitória).



Imagem 67: Vitória – E.E. Santo – Brasil. Cartão-postal. c. 1949. Autor: Foto Arte. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

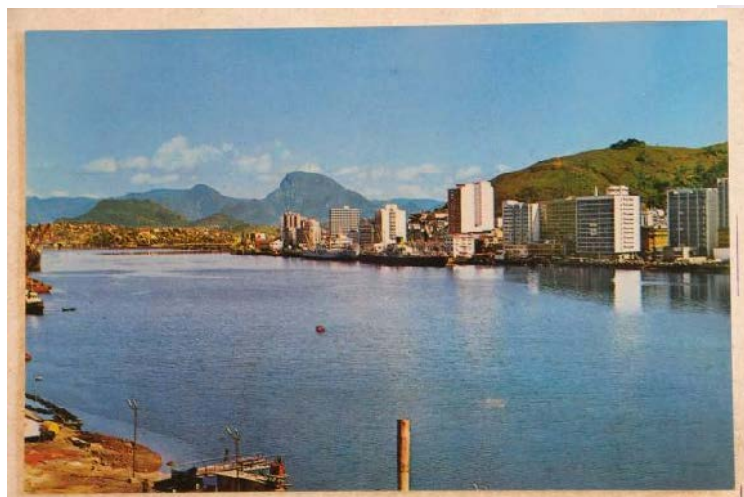


Imagem 68: Vitória – Vista parcial da baía e porto – Estado do Espírito Santo – Brasil. Cartão-postal. c. 1980. Autor: Helmuth Wagner (Paraná Cart). Coleção particular José Luiz Pizzol.

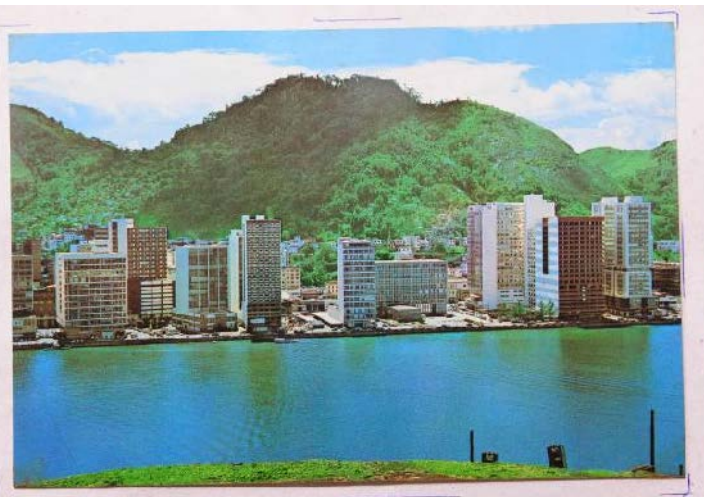


Imagem 69: Vitória – ES – Brasil – Vista parcial da Av. Beira-Mar e Av. Princesa Isabel. Cartão-postal. c. 1980. Autor: desconhecido (Ambrosiana Cia Gráfica e Editorial). Coleção particular José Luiz Pizzol.

O vazio que incide sobre o mar nesses postais remete a uma cidade inóspita, mesmo que tenha se desenvolvido de maneira considerável dos anos 40 para os 80. Aparentemente uma cidade-maquete, em que os edifícios falsos abrigam vidas imaginárias. O mar, então, é o abrigo ideal para esse passado montado, ilusório, já que compõem exatamente aquilo que falta à Vitória postal quando o mar o aspecto principal: vida. Neste sentido o mar-avenida é uma marca fora da cidade, mesmo que a dinâmica da cidade passe por ele. Contraditoriamente a imagem que se tem do mar é um mar vazio, quase como um rio. Aliás, não raro as pessoas que observam as imagens imediatamente acima sem conhecer Vitória pensam tratar-se de um rio, não de uma baía marítima.

Depois de falar das permanências de certa maneira naturais nas imagens postais de Vitória (o Convento da Penha, o Penedo, a baía de Vitória, o mar como avenida) é possível tratar das marcas construídas que permaneceram visíveis durante todo o período investigado: são as permanências construídas. Entre elas, destaca-se sobremaneira o Parque Moscoso. Mas também as igrejas mais antigas da cidade. Desse modo, a cidade preservou como imagens postais o sagrado e o profano, a religiosidade e os prazeres mundanos.

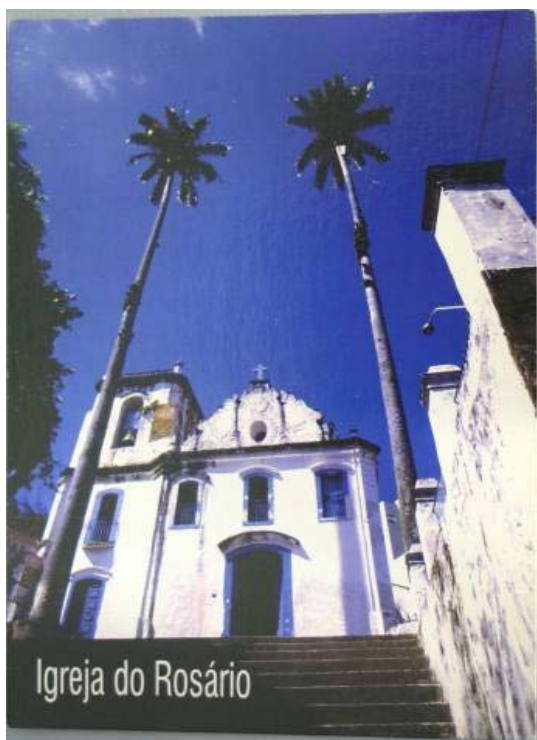


Imagem 70: Vitória – ES – Igreja do Rosário. Cartão-postal. c. 1980. Autor: desconhecido (Brascard Edições de Postais Ltda). Coleção particular Mario Vanzan.

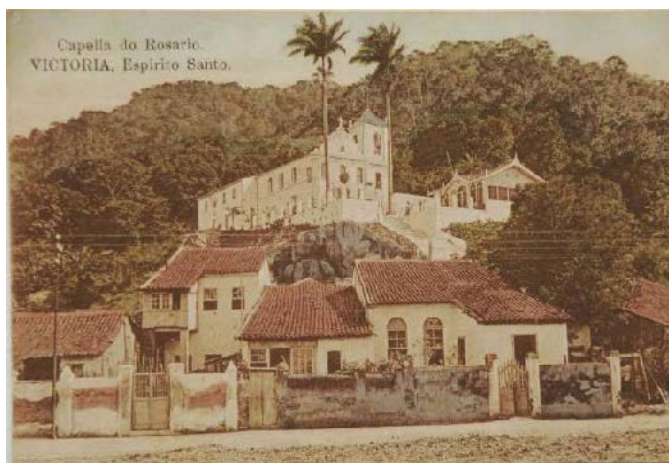


Imagem 71: Capella do Rosario - Victoria – Espírito Santo. Cartão-postal. c. 1910. Autor: desconhecido. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 72: Convento do Carmo - Victoria. Cartão-postal. c. 1910. Autor: Arcesislau Soares (?). Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 73: Praça Paulo Castro – Vitória – Espírito Santo. Cartão-postal. c. 1910. Autor: desconhecido. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 74: Colegio N. S. Auxiliadora – Vitória – E. Santo. Cartão-postal. c. 1939. Autor: desconhecido. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 75: Vitória – Convento de S. Francisco. Cartão-postal. c. 1910. Autor: Arcesislau Soares (?). Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

As igrejas que persistiram como postais durante todo o período pesquisado fazem parte dos poucos vestígios ainda do período imperial que foram preservados até os dias atuais. Esse conjunto arquitetônico sobreviveu a diversos processos de urbanização e de intervenções na cidade e serve para contar um pouco da história da Ilha. Aparentemente, a suntuosidade das edificações religiosas sobressaiam numa cidade com poucos atrativos. A imponência da igreja pode ser aferida sem maiores dúvidas na imagem 71. Apesar de a religiosidade tenta surgir soberana sobre a vida do cidadão comum, esse contraste entre vida profana e vida sagrada acaba deixando evidente o vazio com o qual a cidade convivia. O que mais chama a atenção nesta imagem não é a igreja, mas sim a presença da degradação no primeiríssimo plano. O conjunto de casas aparentemente muito desgastadas ilustra com propriedade como o vazio concorria e ainda concorre, na paisagem de Vitória, com os possíveis ícones. Os muros descascados, o calçamento precário, a quase completa ausência de pessoas – visto que há apenas uma na cena – e o ângulo da captura mostram o contraste entre a superioridade da igreja contra a sujeira mundana. O vazio é necessário para sustentar a suntuosidade religiosa e dar ainda mais imponência a ela.

Entretanto, é possível realizar uma outra leitura desta mesma imagem. Isso por que a igreja do Rosário é protagonista de uma das mais importantes disputas da história de Vitória. Mas para explicar essa batalha religiosa é preciso apresentar uma outra edificação religiosa: o Convento de São Francisco (imagem 75). Ele é uma das construções mais antigas de Vitória sendo sua obra iniciada em 1591 e concluída em 1596, um período bastante reduzido para as condições da época.

“Na primeira metade do século 19, porém, o Convento já se encontrava em decadência. (...) Abandonado, o conjunto passou às mãos da MITRA de Vitória no final do século 19, e em 1926, com exceção do seu frontispício, foi então destruído para dar lugar a um orfanato. A capela das Neves, por sorte, foi poupada. Em 1950, parte do antigo convento foi reconstruído, e em 1960 o orfanato deu lugar à residência episcopal até 1985. O que restou do conjunto foi tombado pelo Conselho Estadual de Cultura em 1984” (MONTEIRO, 2008, p. 83).

Porém, talvez o fato mais importante da história do convento seja a disputa que a Irmandade do Convento de São Francisco protagonizou com a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Uma briga por uma imagem de São Benedito que extrapolou a esfera religiosa e atingiu em cheio os costumes e mesmo a vida política da cidade. A explicação para a rixa parece simples: como São Benedito é venerado pelas duas irmandades, ambas iniciaram ainda no século XIX uma disputa pelo direito de venerar o santo com exclusividade. Entretanto o imbróglio gera consequências até os dias atuais. A disputa fez com que as duas facções fossem apelidadas com nomes de peixes comuns nas águas da cidade e ficaram conhecidas da seguinte forma: os adeptos de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos eram os Peroás, enquanto os simpatizantes da Irmandade de São Francisco foram intitulados de Caramurus. Segundo historiadores, a disputa começou em 1832, quando o Frei Manoel de Santa Úrsula – guardião do convento – achou melhor não realizar a procissão da festa de São Benedito em 28 de dezembro por causa do tempo chuvoso. Os devotos do santo não concordaram, mas o frade trancou a imagem e fugiu. Após o ocorrido, Frei Santa Úrsula foi substituído por Frei Antônio Joaquim, que recolocou a imagem em seu lugar, o que parecia ter encerrado o desentendimento. Mas em 23 de setembro de 1833, a imagem sagrada foi roubada do altar-mor do Convento de São Francisco.

“Eis que os fanáticos Domingos do Rosário, o africano fôro Antônio Mota, o crioulo Elias Coelho, esquadrinharam-se pela Ladeira do Frade, penetraram sorrateiramente na Capela de São Francisco e furtaram a imagem cobiçada. Em corrida pudente pelos Pelames e Largo da Conceição alcançaram a igreja do Rosário, onde os sinos deram em desafiar o foguetório pelo regozijo da empreitada. A festa entonteceu os ânimos da facção cindida da Irmandade. Elegeu-se uma guarda de honra para vigiar a imagem furtada. A preferência recaiu nos irmãos Tenente Antônio Augusto Nogueira da Gama e Capitão Francisco Rodrigues de Barcelos Freire. Assim nasceu a dualidade das Confrarias de São Benedito. Uma legitimista, com sede no Convento de São Francisco, outra "protestante", acolhida na Igreja de Nossa Senhora do Rosário. As duas facções desavieram-se de modo formal. Do bate-boca acalorado e dos recados atrevidos passaram às vias de fato inúmeras vezes” (DERENZI, 1995, p.?)

A disputa foi acirrada quando os caramurus mandaram fazer uma nova imagem do santo e colocaram no lugar. Apesar de a luta pela imagem de São Benedito ter sido contornada no que diz respeito à igreja Católica, que dividiu a posse da estátua da seguinte forma: “de primeiro de janeiro até Corpus Christi, a vara de São Benedito ficava com os caramurus; no dia seguinte passava às mãos dos peroás” (DADALTO, 1999, p. 23), a cidade permaneceu dividida.

“(…) duas facções religiosas e rivais, em que se dividia, no século XIX, a cidade de Vitória, na devoção a São Benedito. Os peroás, de cor azul, tiravam a denominação do nome do peixe assim chamado (...). Os caramurus, do peixe de igual nome, de cor verde (...). As duas denominações nasceram com sentido pejorativo numa alusão ao pouco valor dos dois peixes, mas acabaram assumidas com orgulho por ambos os lados. (...) a rivalidade entre peroás e caramurus, que chegou a adquirir conotação política, agitava a vida social de Vitória, empolgando os partidários das duas hostes. (...) [a rivalidade] chegou a momentos de picardia: segundo Maria Stella Novaes, as mulheres caramurus usavam chinelas de cor azul (cor dos Peroás) para pisoteá-las simbolicamente; as peroás davam o troco, calçando chinelas verdes” (PACHECO e SANTOS NEVES, *apud* SIMONETTI JR., 2002, p. 18)

A contenda religiosa adentrou todos os aspectos da vida na capital capixaba e mesmo a esfera política estava impregnada pelo dualismo. “E segundo Adelpho Poli Monjardim '[...] o povo dividiu-se e do campo religioso passou ao político, como não poderia deixar de acontecer [...] Em Vitória não houve neutros. Os conservadores apoiaram os Caramurus e os liberais se filiaram aos Peroás, da igreja do Rosário” (ACHIAMÉ, 1999, p. 30). Apesar dessa definição, há uma passagem de padre Francisco Antunes Siqueira que explicita alguma controvérsia no contexto político da época. O religioso publicou série de artigos no jornal *A Província do Espírito Santo* em 1885 – organizados, editados e republicados em 1999 por Fernando Achiamé – e era tido como conservador, apoiando os Caramurus. Contudo em um artigo ele apresenta os simpatizantes do Convento São Francisco como liberais.

“E as cores? O que me dizem? A azul do peroá quer dizer fidalguia, nobreza, elementos da monarquia – ou o governo de um certo número, designado pela coroa para o ministério público. A verde? Esperança de que vingue um dia a democracia, o governo de todos quantos tiverem direitos de o ser. O governo da igualdade e da liberdade, traduzindo a expressão da natureza, verde no seu aspecto risonho, alimentando por si mesma as esperanças do nosso futuro! Aqui o espiritualismo puro, o progresso, a vida: ali, o materialismo, o gozo dos sentidos (sensualismo de Epicuro), o retrocesso, a morte! Eis o que significa Peroá e Caramuru...” (SIQUEIRA, 1999, p. 70).

Hoje o contexto político e religioso é profundamente diferente do século XIX. Ainda assim quando em vez o episódio volta à baila, como na situação em que vereadores da Câmara Municipal de Vitória citaram a disputa para criar uma rivalidade na casa de leis entre os políticos poderosos e os menos importantes.

“Outro caso exemplar foi o episódio das desavenças entre Peroás e Caramurus que, recentemente, em fins

de 1998, durante as eleições para a mesa diretora da Câmara dos Vereadores, foi reavivado quando o grupo de oposição se auto denominou manjuba, um peixe pequeno, em comparação com as forças governistas. Na época, em resposta à “modéstia” de um dos vereadores de oposição, um importante líder político replicou que ele, o vereador, não seria uma manjuba, mas um badejo, peixe nobre e de grande valor. Como resultado, esse vereador, representante dos pescadores da Praia do Suá, até hoje é conhecido como Badejão” (SIMONETTI JR., 2002, p. 18).

Também os aspectos religiosos da disputa entre Peroás e Caramurus permanecem vivos na sociedade capixaba, atingindo inclusive cidades vizinhas, como atesta Pacheco (1998).

“A grande festa é a de São Benedito [...]. Relembra-se a antiga briga entre as igrejas do Rosário e de São Francisco pela posse da imagem, que deu origem à pendência dos peroás e caramurus, coisa velha, mas que ainda está no imaginário do povo. Em alguns bairros como Maruípe e Goiabeiras, e na vizinha cidade de Serra, há cortada e puxada do mastro” (PACHECO, 1998, p. 62).

A disputa entre Peroás e Caramurus apresenta a importância que as igrejas tiveram na formação social e política de Vitória e do Espírito Santo. Por isso e por outros tantos motivos, causa profunda estranheza a ausência de imagens da Capela de Santa Luzia na amostragem estudada neste trabalho. Ela foi erguida provavelmente por volta de 1540 e é a única construção do período colonial que resiste de pé até os dias atuais na capital. Vale ressaltar que a capela de Santa Luzia é a construção mais antiga da cidade e uma das mais velhas do país, sendo hoje um pequeno museu de Arte Sacra. Também é sede da Sexta Regional do Instituto de Patrimônio Artístico e Nacional (IPHAN) (MONTEIRO, 2008). Já a igreja de São Gonçalo, construída em 1707 e que funcionou como matriz enquanto a

Catedral Metropolitana era erguida, estampa apenas um postal dentre os mais de 600 investigados aqui.

O antigo Convento do Carmo, por sua vez, foi considerado como a mais bela construção religiosa da cidade. O elogio público foi feito pelo imperador D. Pedro II quando visitou a região, em 1860. Sua construção antecede o ano de 1682, “quando já existia um prior”, durante o século XIX mudou de funções com a desativação da ordem carmelita, sendo utilizado até como quartel. A partir de 1910 passou a funcionar no local o Colégio Nossa Senhora Auxiliadora³⁰. Fato marcante nesta edificação foi a reforma empreitada pelo arquiteto André Carloni, que modificou por completo a fachada da igreja, ganhando um aspecto neogótico, como pode ser percebido nas imagens 72, 73 e 74. Já o engenheiro francês Justin Norbert criou o projeto que modificou por completo outra edificação ícone de permanência neste levantamento: o Palácio do Governo (antigo conjunto arquitetônico de São Tiago). A igreja, inclusive, já foi tratada neste trabalho como elemento que desapareceu. Contudo, cabe uma outra clivagem que aborde os aspectos de permanência do palácio, já que ele se fez presente em todas as épocas tratadas pela pesquisa, mesmo tendo perdido completamente as características de igreja (MONTEIRO, 2008).

³⁰Por isso, até hoje a construção leva o nome de Colégio do Carmo.



Imagem 76: Vitória – Palácio do Governo. Cartão-postal. c. 1906. Autor: Arcesislau Soares (?). Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

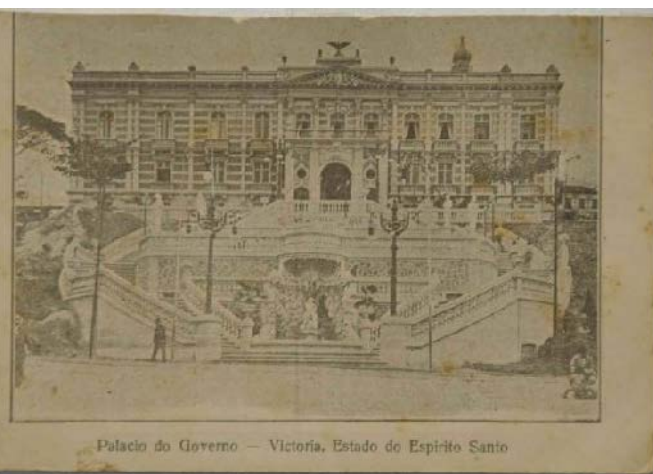


Imagem 77: Palácio do Governo - Vitória – Estado do Espírito Santo. Cartão-postal. c. 1915. Autor: desconhecido. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 78: Vitória - Palácio do Governo – Est. de Esp. Santo - Brasil. Cartão-postal. c. 1950. Autor: desconhecido (Foto Postal Colombo). Coleção particular Mario Vanzan.



Imagem 79: Vitória - Est. de Esp. Santo - Brasil - Palácio do Governo Anchieta –. Cartão-postal. c. 1970. Autor: desconhecido (Ambrosiana – Cia. Gráfica e Editorial). Coleção particular José Luiz Pizzol.



Imagem 80: Vitória – Palácio Anchieta – Estado do Espírito Santo - Brasil. Cartão-postal. c. 1980. Autor: José Kalkbrenner Filho (Paraná Cart). Coleção particular José Luiz Pizzol.



Imagem 81: Palácio Anchieta. Cartão-postal. c. 2000. Autor: Vitor Nogueira (Prefeitura Municipal de Vitória).



Imagem 82: Vitória – Túmulo do Padre Anchieta - Est. do Esp. Santo - Brasil. Cartão-postal. c. 1950. Autor: desconhecido (Foto Postal Colombo). Coleção particular Mario Vanzan.

É notável nesta sequência as transformações por que passou o Conjunto de São Tiago, pois na primeira imagem aparece ainda a antiga escadaria construída em 1833 que serviu para facilitar a transposição da ladeira que ali existia (foi conhecida como ladeira Padre Inácio, depois ladeira das Colunas e ainda ladeira do Imperador, após a passagem de D. Pedro II por Vitória em 1860). Depois observamos a suntuosa escadaria que o engenheiro francês Justin Norbert projetou para o acesso ao Palácio do Governo. “[Norbert] a decorou com quatro estátuas de mármore, representando as estações do ano, e com uma outra – adolescente sentado sobre um delfim estilizado – no centro de fonte artificial. Não há muito, a escadaria passou a denominar-se Bárbara Lindenberg; o povo, porém, continua a chamar-lhe, simplesmente, Escadaria do Palácio” (ELTON, 1986, p. 84).

Outra mudança de fácil constatação foi a roupagem neobarroca que o prédio recebeu, assim como a abertura que voltou a frente do edifício do Colégio dos Jesuítas para a baía de Vitória, deixando a parte da igreja de São Tiago ainda voltada praça João Clímaco. Isto aconteceu entre 1908 e 1912, para desespero de Derenzi (1995), que chamou a intervenção feita no governo Jerônimo Monteiro de “atentado inqualificável”.

“O engenheiro francês Justin Norbert, autor do projeto e das obras do palácio, foi sádico. O belo conjunto formado pela escadaria, palácio e igreja, enobrecido pela missão que desempenhara na vida heroica da cidade, foi despido do singelo estilo colonial para receber vaidosa roupagem, de mau corte, da arquitetura de Luís XVI. O plano conservou, reformada, a torre maior da igreja, aquela cujo relógio marcava o tempo, de quarto em quarto de hora (...). O presidente Nestor Gomes mandou demoli-la” (DERENZI, 1995, p. 164-167).

A torre a qual Derenzi se refere aparece sutilmente na parte direita do telhado do palácio nas imagens 70 e 71, fato que reforça a raridade destes dois postais. Ao ser demolida, em 1920, ia ao chão a última marca do período colonial de uma das mais importantes construções de Vitória durante praticamente quatro séculos. Mas ainda hoje o Palácio Anchieta (nome em homenagem ao padre José de Anchieta), remodelado mas nem por isso menos imponente, é uma das referências visuais mais importantes da cidade. Não sem motivos ele é a única edificação (quase) não-religiosa do Centro de Vitória que continua sendo objeto para as câmeras fotográficas de profissionais que produzem cartões-postais ainda hoje. Por isso é muito comum encontrar novos postais deste importante edifício. Antes de encerrar esta etapa da pesquisa cabe ainda destacar um postal que mostra o túmulo simbólico de Anchieta existente no interior do Palácio. Uma marca que não permite o esquecimento de toda a história religiosa que a construção carrega em suas fundações.

Deixando a religião de lado, chegamos ao último marco visual da categoria das permanências. Trata-se do Parque Moscoso, que também é uma das mais importantes intervenções urbanas da cidade de Vitória na primeira metade do século XX. Principal espaço público da cidade desde a primeira década do século passado, o local é o motivo de muitos postais. Construído na área do Campinho, já citado aqui, o parque foi desenhado por Paulo Motta, autodidata que também é o autor do novo projeto da Catedral de Vitória (MONTEIRO, 2008).

O Parque Moscoso pode ainda ser enquadrado como um dos feitos mais importantes do governador Jerônimo Monteiro e serviu para criar uma nova cultura nos habitantes da cidade. “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” (PRADO, 2004, p. 94). A construção do parque, além de dar opção de divertimento para os moradores, completou um ciclo de desenvolvimento da região do Campinho. Desde 1888 havia projeto para urbanizar a área, à época um grande alagado, com vegetação de mangue e foco de doenças. O então presidente provincial Henrique Moscoso empreitou primeiro o aterramento do local, antes chamado de Lapa do Mangal, que se tornou o aterro do Campinho. Com as melhorias, o lugar passou a chamar-se Vila Moscoso. Já em 1911, com o aterramento do Campinho completado, o governo contratou Paulo Motta para criar o Parque Moscoso. Num elogio incontido à obra de Motta, Elton (1986) cita Derenzi para explicar como se deu o processo de finalização do jardim.

“À medida que o aterro avançava, Paulo Motta ia estaqueando os canteiros do magnífico parque florestal e florido, que veio a ser o Parque Moscoso, orgulho dos capixabas e um dos mais belos de todas as capitais. Não teve curso superior, mas era um esteta, um panteísta romântico. Toda a sua alma se refletiu na forma harmoniosa do jardim, que desenhou, construiu e matizou de mil arbustos policrômicos. As minúcias são quase de ourives: lago, “ruínas”, repuxos, fonte luminosa, recantos sombrios, labirintos, pontes, tudo caprichosamente perfeito. Não esqueceu os cisnes abstratos e os gansos vigilantes contra os profanadores intrusos” (DERENZI *apud* ELTON, 1986, p. 80-1).

O Parque Moscoso foi inaugurado em 19 de maio de 1912. Ou seja, em pouco mais de dois anos o jardim já era elemento fundamental da vida da capital. E como já dito aqui, o parque foi a parte central do primeira região nobre da história de Vitória. A Vila Moscoso valorizou-se de tal modo que toda a elite capixaba passou a residir no local. Tanta importância social de imediato foi transformada em ícone visual e logo na mais importante imagem postal da cidade. A sequência abaixo provavelmente foi produzida nos primeiros momentos após a inauguração do jardim público.



Imagem 83: Sem identificação [Parque Moscoso]. Cartão-postal. Autor: Arcesislau Soares (?). c. 1912. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 84: Sem identificação [Parque Moscoso]. Cartão-postal. Autor: Arcesislau Soares (?). c. 1912. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 85: Sem identificação [Parque Moscoso]. Cartão-postal. Autor: Arcesislau Soares (?). c. 1912. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 86: Sem identificação [Parque Moscoso]. Cartão-postal. Autor: Arcesislau Soares (?). c. 1912. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

A importância do parque é indiscutível, seja pelas suas qualidades estéticas, seja pela sua função no teatro social da época. Entretanto, o que chama a atenção nas imagens mais antigas do Parque Moscoso é a presença marcante de um bucolismo que em nada corrobora com os desejos de dinamismo que o governo Jerônimo Monteiro buscava dar à cidade. Esse vazio das imagens portanto contrasta com o desejo da emergente burguesia capixaba. Apesar disso, as imagens são quase como cenas de crime, tal qual a Paris fotografada por Eugène Atget no século XIX. Talvez inconscientemente, os fotógrafos ao esvaziarem as cenas deram um ar parisiense no sentido mais clássico.

“Com efeito: as fotos parisienses de Atget são precursoras da fotografia surrealista, a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o surrealismo conseguiu por em marcha. Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência. Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto de sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica” (BENJAMIN, 1994, p. 100-1).

Essas são fotografias que surpreendem por apresentar uma cidade nova, imaginada. A Vitória nestas cenas é uma cidade quase surreal, provavelmente o oposto daquilo que Monteiro desejava que pensassem da capital capixaba em começo do século XX.

Das imagens mais antigas do Parque, uma causa certa curiosidade (imagem 87). Primeiro por ter uma pessoa na cena e, além disso, por ela estar posando para a câmera. Não se trata de uma convencional fotografia de cartão-postal, mas sim de um tipo de retrato. Na foto uma mulher misteriosa encostada numa ruína olha

diretamente para a câmera. Centralizada, a fotografada aparece cheia de vida, completamente oposta ao que se pretende quando se fotografa para um postal. A imagem pode ter sido uma apropriação de uma fotografia de família e que foi transformada num postal, todavia a força dela é justamente esse esvaziamento do modelo de bilhete postal. A imagem é um das poucas “quentes” dentre as centenas de postais analisados. Esse personagem que não serve apenas de escala para o monumentalismo. Um personagem-vida que expressa os desejos e as relações humanas que o Parque Moscoso comportava, mas também apresenta uma cidade que tenta inserir ícones visuais como forma de construir uma identidade própria. As ruínas greco-romanas simbolizam a volta a um passado que nunca existiu. Já o olhar da modelo diretamente fitando o fotógrafo apresenta a expectativa do presente em direção a um futuro que a desvende, mesmo que seja quase 100 anos depois de ser fotografada.



Imagem 87: Sem identificação [Parque Moscoso]. Cartão-postal. Autor: desconhecido. 1912 (?). Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 88: Sem identificação [Parque Moscoso]. Cartão-postal. Autor: Arcesislau Soares (?). 1912 (?). Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

Já na imagem 88 vemos três homens bem vestidos que também posam para a foto, como a imagem anterior. Isso revela um desejo de ser inserido no cartão-postal, valorizando a própria existência e a do parque. Os cavalheiros demonstram a distinção que possivelmente um passeio ao Parque Moscoso deveria preconizar, de modo que aqui surgem os elementos que o desejo de modernidade embutido nesta construção carregava. Enfim, nos quase 100 anos de existência do parque, muito coisa mudou, mas ainda hoje o lugar guarda um certo bucolismo perdido em meio ao furdúncio e à agitação do Centro de Vitória. Seja como abrigo para o *flâneur* dos primeiros anos da fundação, seja como área de preservação ambiental contemporânea, seja como referência para atividades culturais e educativas, fato é que o Parque Moscoso é um dos mais importantes ícones visuais da história da capital capixaba. Ele é uma espécie de “Jardim Tropical” com suas palmeiras, matas, animais exóticos. Então, no seio de uma cidade que se moderniza, há um parque que reinventa um passado romântico que Vitória nunca teve, mas que se constituiu num marco histórico para a capital capixaba.

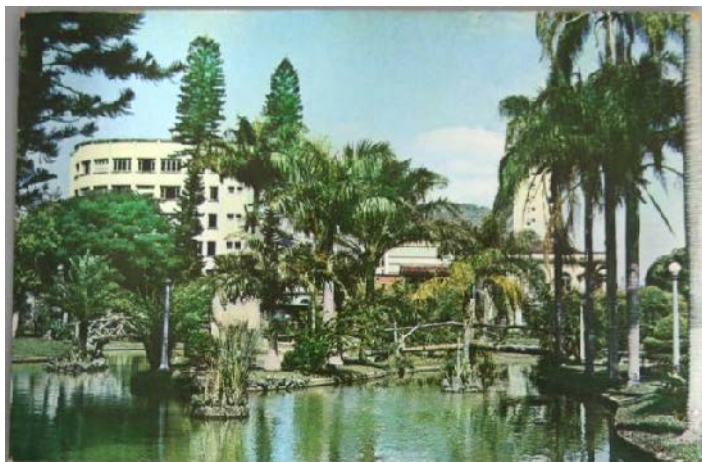


Imagem 89: Vitória - Parque Moscoso – Estado de Espírito Santo. Cartão-postal. Autor: José Guinart (Parana Cart). c. 1970. Coleção particular Mario Vanzan.



Imagem 90: Vitória - Parque Moscoso com Jardim Zoológico – Estado do Espírito Santo - Brasil. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Parana Cart). c. 1970. Coleção particular Mario Vanzan.

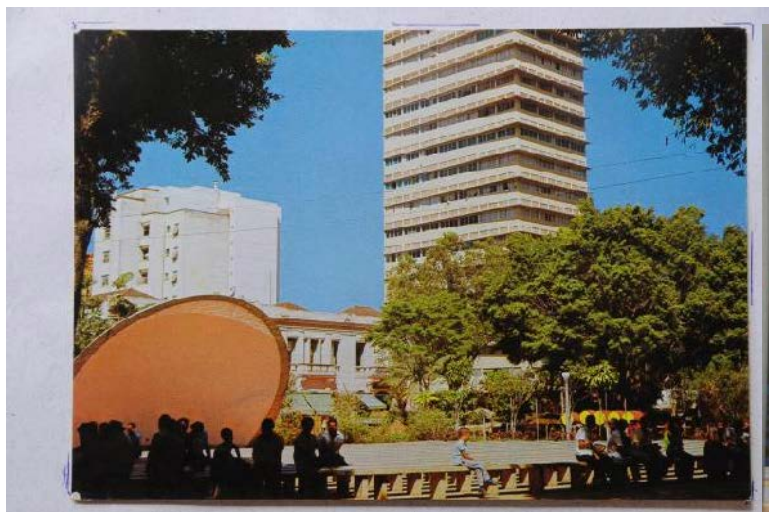


Imagem 91: Vitória – ES - Parque Moscoso – Concha Acústica. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Mercator). c. 1980. Coleção particular José Luiz Pizzol.

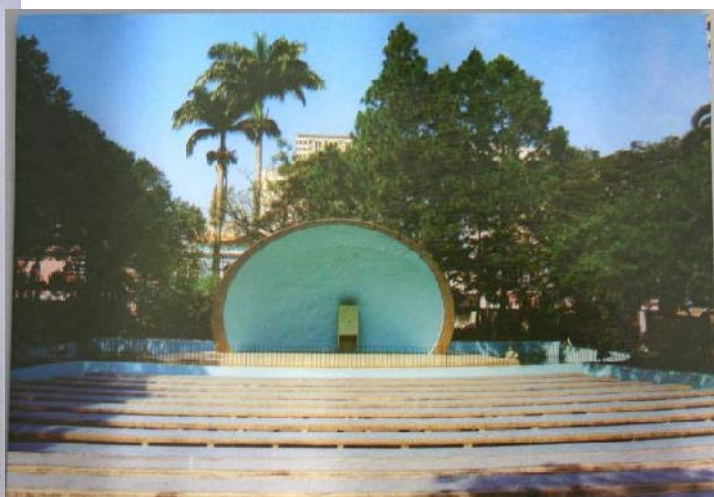


Imagem 92: Vitória – Espírito Santo – Brasil – Vista parcial do Parque Moscoso. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Mercator). c. 1990. Coleção particular José Luiz Pizzol.

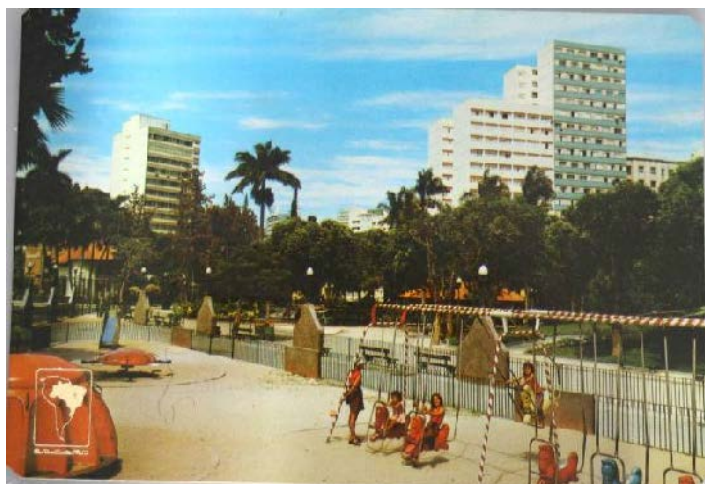


Imagem 93: Vitória – ES – Parque Moscoso. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Edicard). c. 1970. Coleção particular Mario Vanzan.



Imagem 94: Vitória – Vista parcial do Novo Parque Moscoso com Parque Infantil e Jardim Zoológico. Cartão-postal. Autor: Willi Fullgraf (Paraná Cart). 1974. Coleção particular José Luiz Pizzol.

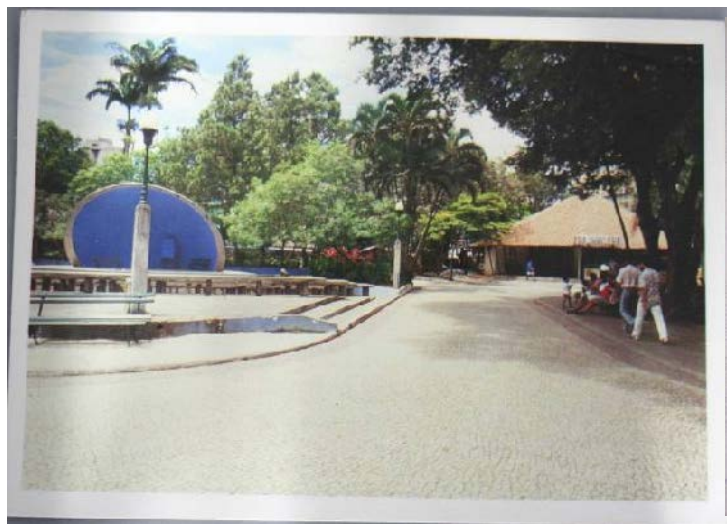


Imagem 95: Parque Moscoso - Vitória – Estado do Espírito Santo - Brasil. Cartão-postal. Autor: João Hisao (Editurismo). c. 1990. Coleção particular José Luiz Pizzol.



Imagem 96: Parque Moscoso. Cartão-postal. Autor: Carlos Antolini (Prefeitura Municipal de Vitória). c. 2000.

4.3. Aparecimentos: novas cidades imaginadas

A passagem do século XX fez com que a Ilha de Vitória trilhasse de modo cada vez mais rápido o caminho rumo ao continente. A expansão sobre aterros, primeiro no sentido sul-leste (Campinho, Parque Moscoso, Vila Rubim), depois no sentido leste-norte (Esplanada da Capixaba, Bento Ferreira, Praia do Suá, Enseada do Suá), paulatinamente afastaram as áreas de importância político-socio-econômica do centro histórico, local hoje conhecido como Cidade Alta. Esse deslocamento acaba coincidindo com o período de decadência da prática de colecionismo dos cartões-postais, já que acontece exatamente a partir dos anos de 1930. Com isso, percebe-se claramente que nas imagens investigadas aqui e que são anteriores a esse crescimento urbano há uma certa lógica colecionista. Aparecem sequências de imagens que dialogam entre si. Já nos bilhetes postais produzidos de meados do século para frente, há um certo singularidade, como se as imagens tivessem que contar uma história completa sem a necessidade de qualquer complemento.

Essa migração da visualidade da cidade afastando-se do Centro pode ser identificada historicamente em dois momentos principais: a primeira grande expansão, que ocorre a partir dos anos 1930; e a segunda grande expansão, a partir dos anos 1960. A primeira fase de crescimento urbano de Vitória inicia-se notadamente com o projeto do Novo Arrabalde, de Saturnino de Brito, que visava já nos primeiros anos do século XX a ampliação da cidade para além dos limites imediatos a leste do maciço central, ou seja, as praias e seus arredores.

“No final da década de 20, a cidade se encontra dividida entre o núcleo urbano inicial – que ficou conhecido como Centro – e a região de praias – o então Arrabalde e que, à época, já continha 10% da população urbana de Vitória. (...) Na década de 40, o Novo Arrabalde já se encontra conectado à zona urbana, com a ocupação dos bairros da Praia do Suá, Praia Comprida e Santa Lúcia, junto à praia e os núcleos de Maruípe, Jucutuquara e Horto, a despeito do vazio urbano entre esta região e o Centro” (MONTEIRO, 2008, p. 112).

Já a segunda grande expansão ocorre num contexto bem específico em que o desenvolvimento econômico do Espírito Santo busca uma alternativa, diante da decadência da cultura cafeeira. Desse modo, houve o primeiro passo para o deslocamento da base econômica local da agricultura a industrialização. O começo dessa mudança ocorreu ainda no governo Jones dos Santos Neves (1951/54) com a implementação do Plano de Valorização Econômica do Estado, que absorveu quase metade das receitas estaduais, concentrando nas seguintes áreas: aparelhamento e ampliação do Porto de Vitória; aumento do suprimento de energia elétrica; ampliação e melhoria das vias rodoviárias e; pavimentação asfáltica de via importantes, assim como a construção de pontes. Assim, esperava-se dar uma solução ao problema da dependência da sociedade capixaba da cultura do café, já que as oscilações do preço do produto no mercado internacional acabaram interferindo decisivamente em vários períodos históricos do século XX no estado do Espírito Santo (SILVA, 1995; OLIVEIRA, 2008; MONTEIRO, 2008; PACHECO, 1998).

Se Santos Neves fez uma opção pelo desenvolvimentismo e pelo investimento na vocação portuária de Vitória, seu sucessor Francisco Lacerda de Aguiar, o “Chiquinho” (1955-58), teve que fazer concessões a sua base política, essencialmente agrícola mercantil-exportadora, e voltou seus esforços para o interior do Estado, principalmente para os produtores de café, que volta a ser prioridade na administração estadual. Já a

gestão de Carlos Lindenberg (1959-62) precisou lidar com um imenso problema: o Plano Nacional de Erradicação dos Cafezais Improdutivos³¹, que teve consequências diretas na vida da capital capixaba, uma vez que foram destruídos 220 milhões de pés de café em todo o estado, levando mais de 30 mil famílias a deixarem o campo. Notadamente, grande parte das mais de 180 mil famílias de migrantes passam a viver na região da Grande Vitória (OLIVEIRA, 2008).

“Na realidade, a economia agroexportadora, baseada na produção cafeeira, vinha perdendo terreno para a industrialização desde os anos 30. Nesse momento, inicia-se sua derrocada final. Ou seja, a modificação na política cambial e, posteriormente, a dinamização do programa de erradicação dos cafeeiros anti-econômicos, implementado via IBC [*Instituto Brasileiro do Café*], promoveria, durante a década de 1960, a transferência de capital do setor agromercantil para o setor industrial, consumando, assim, a dominância do capital industrial na economia brasileira” (SILVA, 1995, p. 368) (*grifo nosso*).

A erradicação causou problemas graves em todo o estado, mas a capital sentiu de maneira incisiva as principais consequências, pois o êxodo rural aliado à implantação dos Grandes Projetos Industriais no Espírito Santo traduziram-se em rápido crescimento urbano, obrigando a cidade a solucionar as questões habitacionais, assim como as dificuldades de industrialização. Enquanto que os aterramentos serviram para futuros empreendimentos comerciais e habitacionais voltados para a população mais abastada, a grande massa de trabalhadores que mudaram-se para a Grande Vitória oriundos em sua grande maioria do interior do Espírito Santo e de outros estados, tiveram nos morros e em outras áreas de risco a única opção de moradia.

³¹O Plano Nacional de Erradicação de Cafezais era parte de uma política nacional de valorização da cultura e buscou, entre outras coisas, aumentar o consumo interno do produto e elevar o valor do preço da saca no mercado internacional. Também foi criado o Instituto Brasileiro do Café (IBC).

“A partir da década de 1970, devido a um rápido crescimento populacional, Vitória se estende de forma irregular a algumas de suas reservas naturais – especificamente à sua porção mais 'escondida', a oeste da ilha –, atingindo com isso, ainda que não integralmente, todas as áreas inseridas dentro de seus limites. Junto com o crescimento das regiões anteriores, dá-se aqui o que é entendido como a sua segunda grande expansão, que é acompanhada, entre outras coisas, pelo processo irreversível de verticalização” (MONTEIRO, 2008, p. 109).

Esse período modificou profundamente a cidade e, por conseguinte, a transformação da capital capixaba agrega inúmeras imagens que fomentam a produção de postais ao longo deste período. A visualidade da cidade ganha inúmeros novos ícones paisagísticos que alimentam a produção de cartões-postais. Mas, com isso, são abandonados os principais motivos fotográficos que ilustravam os cartões-postais até então. Um exemplo claro deste processo é o surgimento da Catedral Metropolitana como tema nos postais. A construção é praticamente a única que fica no centro histórico e que consta na categoria de aparecimentos. Ou seja, é o único elemento novo com importância fotografável que não está nas áreas acrescidas ao maciço central, donde a cidade se originou.

E a Catedral Metropolitana serve de maneira precisa para exemplificar como se deu a transformação da cidade como as intervenções urbanas modificaram a face de Vitória. “(...) e na capital continua o processo de reconstrução-eclética-sobre-destruição-colonial: a velha igreja Matriz é então demolida para dar lugar à nova catedral Metropolitana, em estilo neogótico” (MONTEIRO, 2008, p. 103). A antiga igreja da Matriz foi edificada e dedicada à Nossa Senhora da Vitória, numa homenagem à vitória dos portugueses sobre os índios goitacazes no início da colonização da ilha. A primitiva igreja passou por inúmeras transformações e reformas, mas caiu em quase total decadência a

partir do fim do século XIX e foi demolida em 1918 por ordem do recém-chegado bispo Dom Benedito Paulo Alves de Souza. A construção do novo templo demorou mais de 50 anos, sendo completada apenas nos anos 1970. (DADALTO, 1999; ELTON, 1986; PACHECO, 1998).

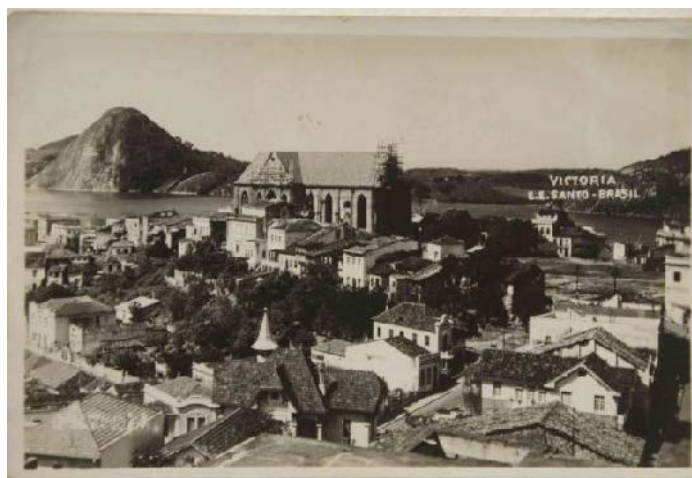


Imagem 97: Victoria – E.E. Santo - Brasil. Cartão-postal. Autor: desconhecido. c. 1950. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 98: Vitória – Vista geral da cidade – Estado do Espírito Santo - Brasil. Cartão-postal. Autor: José Guinart (Paraná Cart). c. 1960. Coleção particular de José Luiz Pizzol.

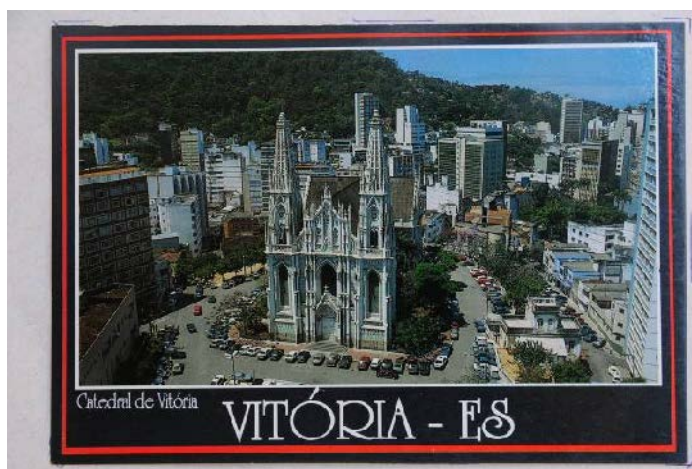


Imagem 99: Catedral de Vitória – Vitória - ES - Brasil. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Litoarte). c. 1990. Coleção particular de José Luiz Pizzol.



Imagem 100: Vitória - Catedral Metropolitana - Estado do Espírito Santo – Brasil. Cartão-postal. Autor: Carlos F. S. Borges (Paraná Cart). c. 1980. Coleção particular de José Luiz Pizzol.



Imagem 101: Vitória - Catedral Metropolitana - Estado do Espírito Santo – Brasil. Cartão-postal. Autor: José Kalkbrenner Filho (Paraná Cart). c. 1970. Coleção particular de José Luiz Pizzol.



Imagem 102: N. S. da Victoria – Padroeira da cidade de Victoria – Est. Esp. Santo. Cartão-postal. Autor: Arcesislau Soares (Café Americano). c. 1910. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

Curiosa foi a identificação de um postal com a imagem de Nossa Senhora da Vitória, provavelmente da década de 1910, anterior à demolição da antiga igreja da Matriz. Se este postal for mesmo anterior a 1918, essa talvez seja uma das raríssimas fotografias da imagem da santa, uma vez que quando da demolição da antiga igreja da Matriz, “muitas imagens e alfaías se perderam, e a imagem da padroeira, de roca antiquíssima, desapareceu” (DADALTO, 1999, p. 22). Como a imagem está bem deteriorada, causa certa dúvida se essa imagem seria mesmo da padroeira da capital ou se é uma imagem de Nossa Senhora da Penha, padroeira do Espírito Santo. Entretanto pode-se observar na imagem que no interior do altar existem elementos das construções religiosas coloniais. Logo, se for mesmo a imagem da padroeira de Vitória, essa fotografia certamente foi feita na antiga igreja da Matriz.

Polêmicas à parte, a existência desse postal mostra ainda uma outra peculiaridade, pois é edição local: Café Americano, de José de Almeida, que ficava na esquina da rua General Osório com a antiga rua do Comércio (atual Avenida Florentino Avidos), que foi ponto de encontro da aristocracia de Vitória mas que depois passou a ser frequentada por marinheiros estrangeiros e damas da noite (ELTON, 1986, AZEVEDO, 2001). Também há na imagem a identificação do fotógrafo, fato raro para a época. Talvez pela importância do fotógrafo Arcesislau Soares, que havia trabalhado para o governador Jerônimo Monteiro, a autoria da imagem está devidamente creditada.

A religiosidade é uma marca da capital que tem no nome a homenagem a uma santa. Portanto, apesar de seus quase cinco séculos de existência, certamente caberia pelo menos mais um ícone recente de cunho sacro entre os postais de Vitória. E coube.

Trata-se da Basílica de Santo Antônio. Situado no bairro de mesmo nome, primeira região periférica da capital, o templo é motivo constante nos postais mais recentes. O edifício, construído entre os anos 50 e 70, foi inspirado na igreja de Nossa Senhora da Consolação, da cidade italiana de Todi. A igreja foi durante muito tempo um santuário, sendo elevado à condição de Basílica em 2008 – a única do Espírito Santo. Monteiro (2008) descreve uma pequena parte do antigo bairro e seu templo mais importante.

“Uma pequena rua leva à principal avenida. E nela, um pequeno largo se abre do lado esquerdo do caminho. Antes dele, uma escola. E rampas por entre muros de pedras. Ao meu lado, o cemitério de muitas cruzes. Que depois se desdobra dos dois lados da avenida. Mais pra frente, a igreja-santuário. Que, apesar de estar em cima, não se exhibe, só se revela. Sobre um pequeno conjunto de pedras que convidam à subida. Onde a vista é então devolvida” (MONTEIRO, 2008, p. 194).

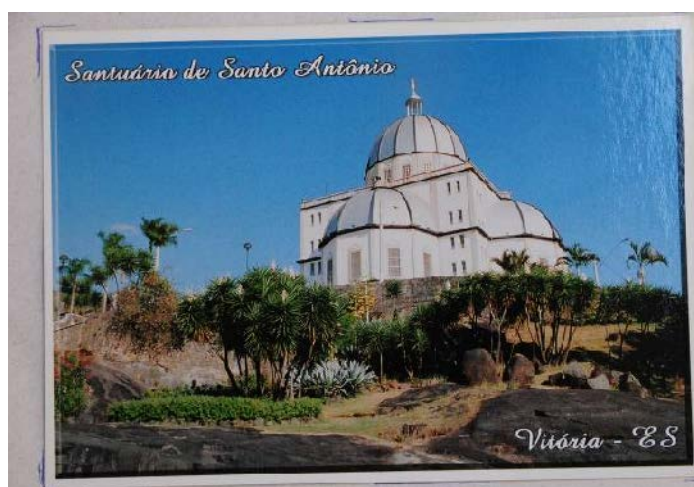


Imagem 103: Vitória – ES – Santuário de Santo Antônio. Cartão-postal. Autor: Josemar Garrido (Brascard Edições de Postais Ltda). c. 2000. Coleção particular de José Luiz Pizzol.



Imagem 104: Santuário de Santo Antônio - Vitória – ES. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Prefeitura Municipal de Vitória). c. 2004. Coleção particular de Mario Vanzan.



Imagem 105: Santuário de Santo Antônio - Vitória – ES. Cartão-postal. Autor: Vitor Nogueira (Prefeitura Municipal de Vitória). c. 2008. Coleção particular de José Luiz Pizzol.



Imagem 106: Vitória – ES – Monumento da Cruz do Papa. Cartão-postal. Autor: Mauricio Cardim (Brascard Edições de Postais Ltda). c. 2000. Coleção particular de José Luiz Pizzol.

Ainda na seara religiosa, aparece como motivo para cartão-postal uma área que foi utilizada para um fim bem específico: abrigar a missa campal celebrada pelo então papa João Paulo II em visita ao país. A celebração aconteceu no aterro da Enseada do Suá em 1991. No local foi construído em 2000 um monumento, chamado Cruz do Papa ou Cruz Reverente, que compõe o cenário da religiosidade da região com o Convento da Penha. A obra, uma grande cruz envergada feita de aço que tem no alto uma pomba branca representando o Espírito Santo – componente da Santíssima Trindade segundo a tradição católica –, foi concebida pelo escultor grego Iannis Zavoudakis.

Atualmente, aos pés da cruz, foi construída pela prefeitura uma ampla área, chamada Praça do Papa, para abrigar grandes eventos. A praça possui um pequeno memorial, uma esfera em metal na parte central e um registro que aponta para o norte da ilha. Inaugurada em 2008 e contando com certa infraestrutura, como restaurantes e mirante, a Praça do Papa é a prova cabal da tendência de ocupação da Enseada do Suá, seja pelo setor privado, seja no público. O grande aterro passou por um período de certa ociosidade ainda nos anos 80, quando apenas um prédio se destacava soberano no visual da região: o Palácio do Café. Contudo, hoje a realidade é bem diferente e o já não mais solitário edifício divide espaço com outras tantas edificações com suas vidraças espelhadas.

“De todo o processo construtivo da imagem de Vitória na última década do século [passado], porém, o grande destaque fica por conta da ocupação da Enseada do Suá que, após a conclusão da Terceira Ponte, intensifica significativamente esse processo, consolidando essa região como uma importante zona comercial e institucional da cidade. Desse modo, numa área privilegiada à beira-mar é construído o Shopping Vitória, o primeiro e único deste tipo na região e, não muito distante, a nova sede da Assembleia Legislativa, do Tribunal de Conta e do Tribunal de Justiça do Estado.

Conectando-se a Enseada ao Arrabalde (Praia do Canto e arredores), este local se torna definitivamente num centro autônomo, reunindo grande parte das funções comerciais, institucionais, de serviços e de lazer de toda a região da Grande Vitória” (MONTEIRO, 2008, p. 135) (*grifo nosso*).

A Enseada do Suá, como já dito, foi a maior área de aterramento de Vitória e serviu para deslocar definitivamente o olhar da cidade da direção do Centro, isso já em meados da década de 1980. A oferta de serviços nas proximidades, a existência de um local com vista para a entrada da baía e acesso fácil ao mar, além de vias de acesso modernas e bem desenhadas levaram um grupo a construir o então único e, ainda hoje, maior shopping center da capital capixaba. Esse empreendimento, inaugurado em 1993, marca o processo de valorização imobiliária da região e rapidamente transformou-se em motivo para os cartões-postais.

Na imagem 107, além é óbvio do referido centro comercial, pode-se apreciar uma pequena parte da Terceira Ponte, obra que liga Vitória a Vila Velha e que inseriu a Enseada do Suá definitivamente como uma das áreas mais importantes da cidade. É possível identificar ainda na cena o imponente prédio da Assembleia Legislativa. Vale ressaltar que praticamente toda a área do primeiro e do segundo planos é zona de aterramento.

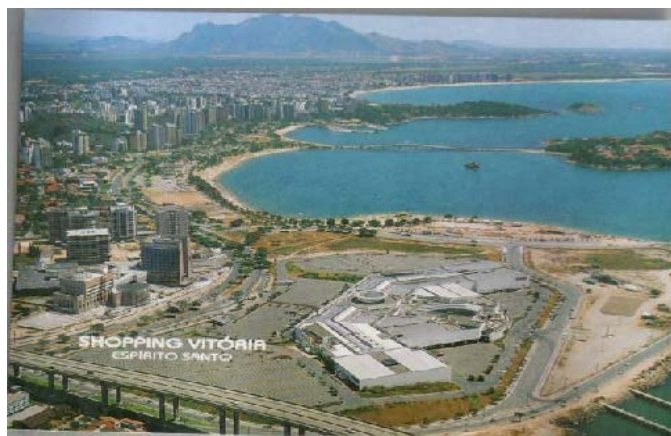


Imagem 107: Vitória – ES – Brasil – Vista aérea do Shopping Vitória. Cartão-postal. Autor: Romero Gonzales Garcia (Litoarte). c. 2000. Coleção particular de Mario Vanzan.

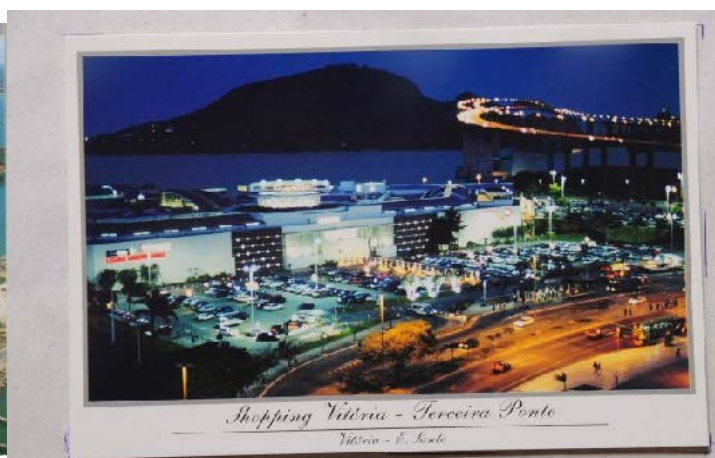


Imagem 108: Vitória – ES – Brasil – Shopping Vitória, Terceira Ponte. Cartão-postal. Autor: Romero Gonzales Garcia (Litoarte). c. 2000. Coleção particular de José Luiz Pizzol.

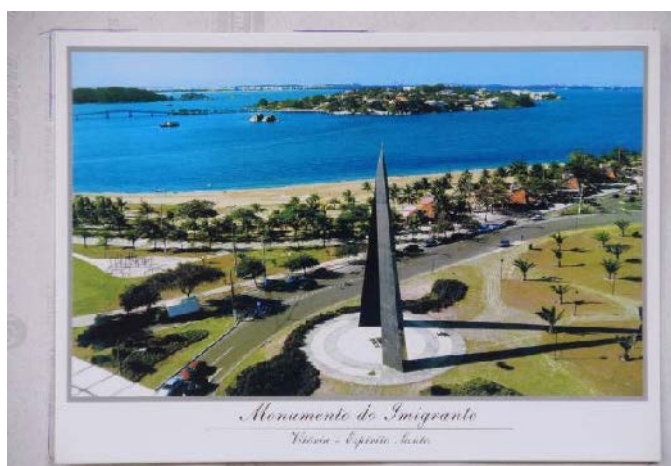


Imagem 109: Vitória – ES – Brasil – Shopping Vitória. Cartão-postal. Autor: Romero Gonzales Garcia (Litocart). c. 2000.

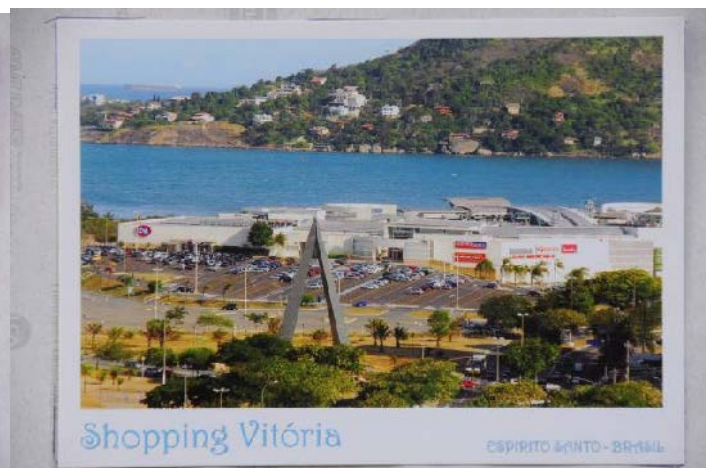


Imagem 110: Vitória – ES – Brasil – Monumento do Imigrante. Cartão-postal. Autor: Romero Gonzales Garcia (Litocart). c. 2000.

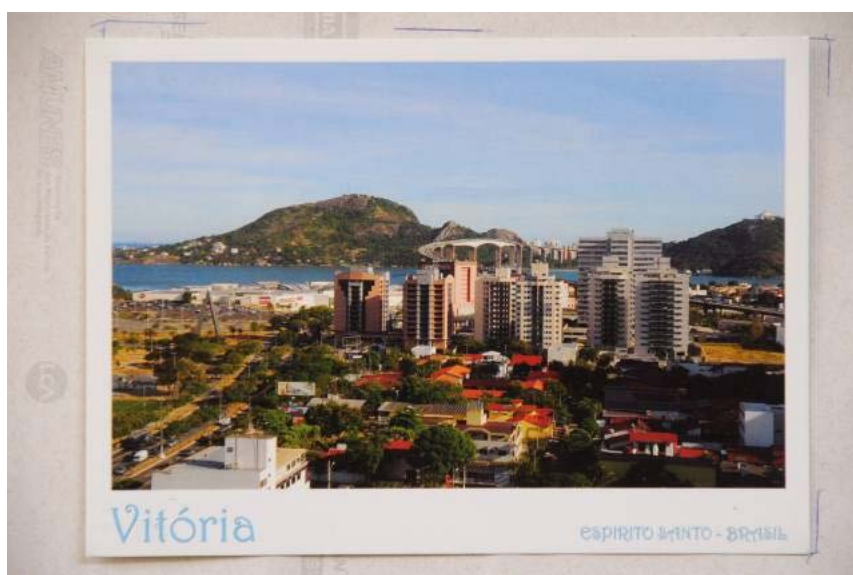


Imagem 111: Vitória – ES – Brasil. Cartão-postal. Autor: Romero Gonzales Garcia (Litocart). c. 2000.

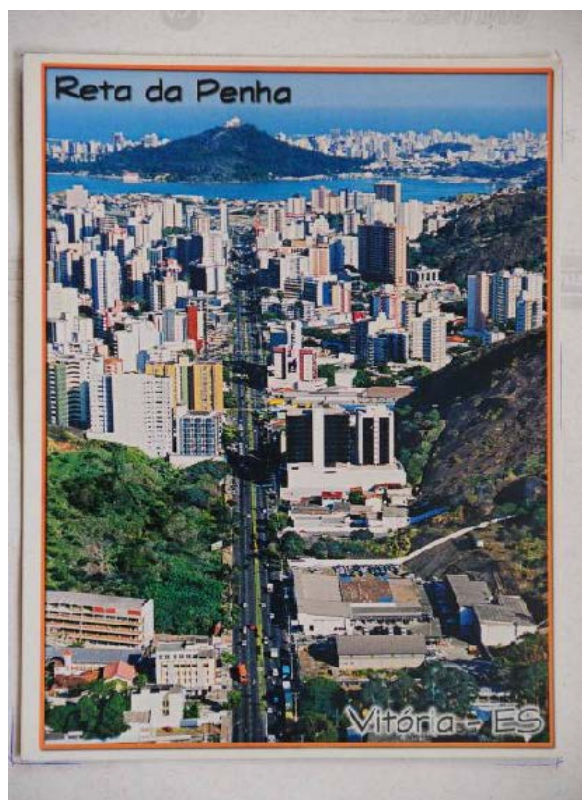


Imagem 112: Vitória – ES – Vista panorâmica da Reta da Penha. Cartão-postal. Autor: Leonel Albuquerque (Brascard Edições Postais Ltda). c. 1990.

Prova de que a visibilidade do bairro da Enseada do Suá configura-se hoje como a área de maior relevância em Vitória é a instalação do Monumento do Imigrante Italiano bem ao lado do Shopping Vitória (imagem 110). Inaugurado em 2001, a obra homenageia os italianos que vieram para o estado em meados do século XIX e se instalaram principalmente na região serrana, atuando fundamentalmente na agricultura capixaba. À noite, o monumento é iluminado com luzes verde e vermelha, numa menção as cores da bandeira da Itália. Já na imagem 111, junto com o monumento, o shopping e a Terceira Ponte, aparece de modo claro o processo de verticalização da região, fruto da falta de ordenamento na ocupação do solo e da especulação imobiliária. Cabe ressaltar que apenas em 1984 a capital capixaba teve aprovado seu primeiro Plano Diretor Urbano.

“Para se ter uma ideia, entre os anos de 1977 e 1983, quando ainda estava em discussão o PDU, mais de vinte projetos, de quinze pavimentos cada, foram aprovados para a região [do Arrabalde], que, à época, permitia uma ocupação total nos três pavimentos. Entre outros foram construídos, mesmo a contragosto dos órgãos de planejamento, os primeiros grandes edifícios comerciais na avenida Nossa Senhora da Penha, como o Centro da Praia e o Boulevard da Praia” (MONTEIRO, 2008, p. 131) (*grifo nosso*).

O desenvolvimento urbano da cidade transfere-se para o leste e depois para o norte da ilha, buscando cada vez mais aproximação com o continente. Verticaliza-se, então, a ocupação territorial no Novo Arrabalde, que perde definitivamente o caráter horizontal que Saturnino de Brito planejara. Vitória ganha ares de metrópole e essa estética logo vira imagem postal.

Na imagem anterior é possível observar a avenida Nossa Senhora da Penha, ou simplesmente “Reta da Penha”, como é chamada cotidianamente. A via é a principal do projeto de Brito, que planejou-a para permitir a vista do Convento da Penha, como

podemos conferir pelo ângulo de tomada deste postal. “Quanto à Reta da Penha, cumpre lembrar que seu desenho se deu, entre outras coisas, visando à perspectiva do Convento da Penha, em Vila Velha, ainda hoje sensivelmente avistado por este percurso” (MONTEIRO, 2008, p. 98). Outro aspecto importante desta cena é a área verde localizada na parte inferior esquerda. O imenso terreno hoje já está tomado pela obra de construção da sede da Petrobras em Vitória, que vai inserir um edifício de proporções gigantescas em comparação com os empreendimentos já existentes na região. A escolha deste local, na avenida mais importante da zona norte de Vitória, atesta o deslocamento da visualidade da cidade nesta direção, assim como a grande valorização deste complexo urbano.

Mas não foi apenas a área mais ao norte que teve forte presença da verticalização com a construção de aranha-céus, isso já nos anos 60. A região da Esplanada da Capixaba, mais próxima ao Centro histórico, também recebeu edificações de grande porte, a partir dos anos 50. Assim, podemos relacionar a expansão territorial de Vitória em dois sentidos: um horizontal, com os aterros; e um vertical, com os grandes prédios.



Imagem 113: Vitória – ES – Vista aérea da Reta da Penha. Cartão-postal. Autor: Leonel Albuquerque (Brascad Edições de Postais Ltda). c. 1990.



Imagem 114: Esplanada da Capichaba - Vitória – E. Santo. Cartão-postal. Autor: desconhecido. c. 1950. Coleção particular de Mario Vanzan.

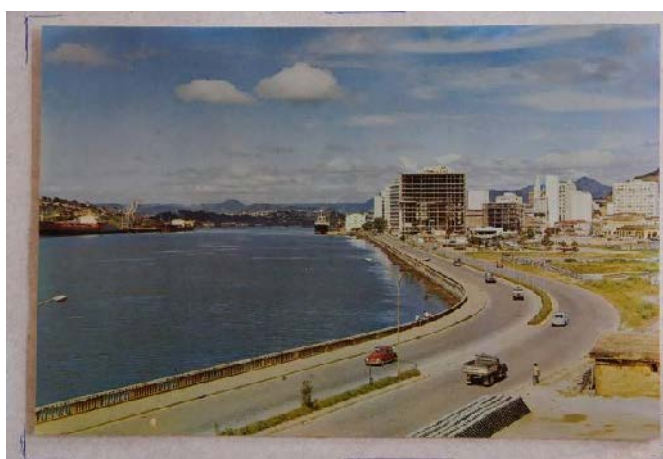


Imagem 115: Vitória – Av. Beira-Mar - Esplanada Capixaba – Estado do Espírito Santo – Brasil. Cartão-postal. Autor: José Kalkbrenner Filho (Paraná Cart). 1966. Coleção Mário Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 116: Esplanada Capixaba - Vitória – ES. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Mercator). c. 1970. Coleção particular de José Luiz Pizzol.



Imagem 117: Vitória – Avenida Beira-Mar – Estado do Espírito Santo – Brasil. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Paraná Cart). c. 1980. Coleção particular de José Luiz Pizzol.

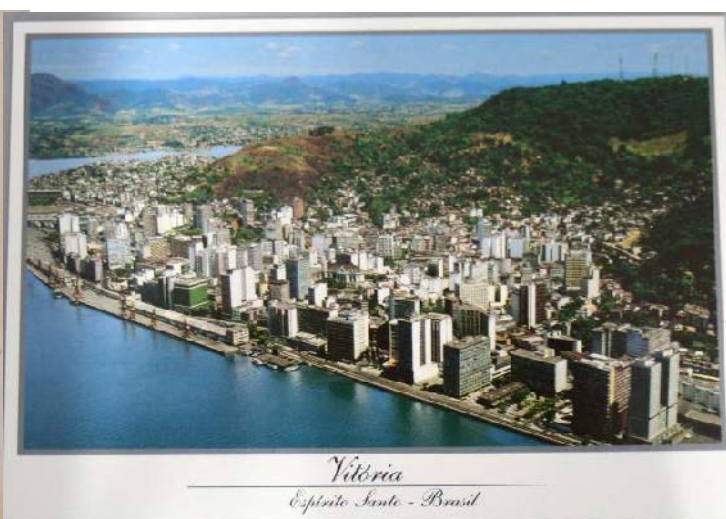


Imagem 118: Vitória – ES – Brasil – Vista aérea – Centro e Porto. Cartão-postal. Autor: Romero Gonzales Garcia (Litoarte). c. 1990. Coleção particular de Mário Vanzan.

Nota-se na sequência o processo que tornou a cidade um espaço sufocado pelos prédios. Há na imagem 109, por exemplo, uma apresentação clara de como a Cidade-Présépio foi engolida pelo crescimento urbano na direção leste da ilha. É como se tivéssemos aqui cidades sobrepostas, sendo que os arranha-céus à beira-mar empurram os pequenos casebres nas encostas dos morros. Cidades vivas que se movem, como peças num tabuleiro de xadrez. Essa sequência remete ao modo de enxergarmos imagens que co-habitam nosso imaginário. Para ser mais preciso, esse formato de cidades simultâneas é uma das marcas mais comuns em postais, ao lado da paisagem natural. Mostrar uma vila do alto é criar uma sensação de distanciamento que impede o

conhecimento mais completo da cena. Mas serve para ver formações impossíveis de serem alcançadas pelos olhos no plano de dentro da cidade. Ver o todo, assim, produz uma sensação que assemelha-se ao que Calvino (1990) relata quando descreve cidade como um jogo de xadrez.

“Ao retornar de sua última missão, Marco Polo encontrou o Khan a sua espera, sentado diante de um tabuleiro de xadrez. Com um gesto, convidou-o a sentar à sua frente e descrever-lhe as cidades que visitara apenas com o auxílio do xadrez. O veneziano não se desesperou. O xadrez do Grande Khan era composto de grandes peças de marfim polido: dispondo sobre o tabuleiro torres ameaçadoras e cavalos sombrios, condensando uma grande quantidade de peças, traçando avenidas retas ou oblíquas como os movimentos da rainha, Marco recriava as perspectivas e os espaços de cidades brancas-e-pretas em noites de lua” (CALVINO, 1990, p. 112).

No tabuleiro do xadrez da capital capixaba, o último postal da sequência é um verdadeiro xeque-mate. Os grandes prédios impediram qualquer movimento da Cidade-Présépio, que perdeu o jogo. Talvez um dos últimos lances nesta partida sejam a ainda existência de postais da Praça Costa Pereira e de seu entorno. Essa praça, que primitivamente era um braço de mar também conhecido por Reguinho, recebeu várias denominações e é um espaço que presenciou de modo praticamente imersivo o processo de apagamento do passado da cidade para dar lugar ao novo, tudo em nome do progresso. “Era conhecida por Prainha, antes da ereção da igreja de Nossa Senhora da Conceição, templo frequentado sobretudo por pescadores. A igreja foi demolida no governo Muniz Freire para a construção do Teatro Melpômene, inaugurado a 22 de maio de 1896 (...)” (ELTON, 1986, p. 90). Já no começo dos anos de 1900, a região apresentava aspecto sujo, pois ainda era banhada pelo mar, mas nas marés baixas o lixo se acumulava nas áreas de mangais. Era comum a presença de urubus na cobertura do

Melpômene. As ruas e becos das proximidades eram tidos como “infectos” antes dos aterros que deram origem à avenida Capixaba (ELTON, 1986; DERENZI, 1995)

Depois de largo da Conceição, a praça passou a ser denominada Costa Pereira, em homenagem ao presidente da província entre 1860-63. Entretanto em 1922 o prefeito Antônio Pereira Lima mudou o nome para Praça da Independência, “ficando assim conhecida, pelo menos até os anos 60, época em que voltou à sua designação anterior” (ELTON, 1986, p. 91). Naquela época destacava-se na paisagem do entorno da praça o Hotel Império, que era até então o maios alto edifício de Vitória. Na imagem a seguir vê-se o hotel bem como a região mais próxima da praça, que ainda exhibe um pequeno coreto onde a banda da Polícia Militar realizava animadas apresentações, principalmente aos sábados, domingos e feriados. Também é possível identificar a ladeira da Pedra, ao lado da qual foi construído nos anos 40 o edifício que por muito tempo foi o mais alto da cidade: o Antenor Guimarães. Do alto desta pedreira foi edificado no século XVIII o Forte São Diogo e hoje no local há uma escadaria edificada nos anos 40 pelo prefeito Américo Poli Monjardim (PACHECO, 1998; AZEVEDO, 2001; ELTON, 1986).

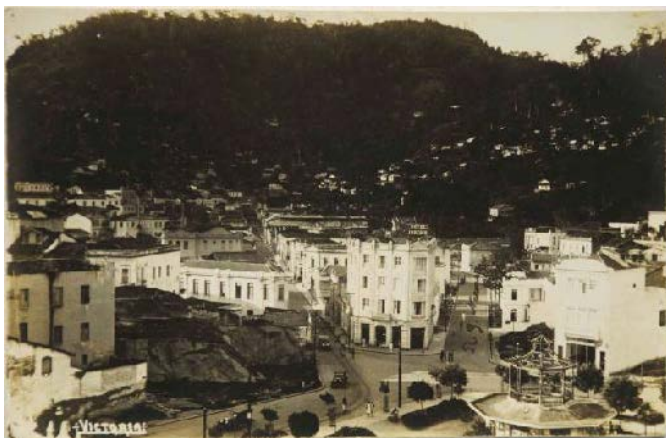


Imagem 119: Victoria. Cartão-postal. Autor: desconhecido. 1930 (?). Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 120: Praça Costa Pereira - Vitória – E. Santo. Cartão-postal. Autor: desconhecido. c. 1940. Coleção particular de Mário Vanzan.



Imagem 121: Praça Costa Pereira - Vitória – E. Santo. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Wessel). c. 1940. Coleção particular de Mário Vanzan.



Imagem 122: Vitória - Praça Costa Pereira – Estado do Espírito Santo. Cartão-postal. Autor: José Kalkbrenner Filho (Paraná Cart). c. 1960. Coleção particular de Mário Vanzan.

Em 1924, o Teatro Melpômene que era todo construído em pinho-de-riga sofreu um grande incêndio e ficou parcialmente destruído, sendo demolido no ano seguinte. Praticamente no mesmo local foi construído em 1927 o Teatro Carlos Gomes, projeto e execução de André Carloni, “tido como mecenas capixaba, que custeou quase toda a obra, recebendo, na ocasião, apenas pequena ajuda do governo. As colunas de ferro fundido, finamente lavradas, que sustentam os camarotes, pertenceram antes ao Teatro Melpômene” (ELTON, 1986, p. 92).

Bem perto da Costa Pereira há ainda outro ícone da arquitetura da capital: o cine-teatro Glória. Construído em 1932, praticamente encerra o período eclético da arquitetura urbana da capital capixaba. O Glória, que quando foi edificado ainda tinha o mar batendo em suas fachadas, situa-se onde primitivamente existia o Cais do Santíssimo e o Éden Park, primeiro parque público da cidade inaugurado em 1905.

“Em 1907, nesse local, uma novidade despertou a atenção dos moradores da cidade: a estreia do cinematógrafo, a 13 de janeiro, pelo sr. Vitor Mayo. Logo em seguida outra atração se registrou na mesma área, graças à iniciativa de um comerciante, apelidado de Fogo na Cingica, que adquiriu um gamofone e ali o instalou. Os interessados na audição pagavam 200 réis, colocando transmissores nos ouvidos” (ELTON, 1986, p. 60-1).

Assim, podemos concluir que esta região do Centro, bem aos pés do núcleo primitivo da cidade, concentrava a cena cultural da capital. Também nos arredores, como citado anteriormente, fica o edifício Antenor Guimarães, que, com sete pavimentos e construído em 1937, era considerado um verdadeiro “arranha-céu” pelos moradores da capital à época (ELTON, 1986; AZEVEDO, 2001). Retomando a metáfora da cidade como um grande tabuleiro de xadrez, essas edificações já foram torres, cavalos, bispos,

reis e rainhas no cenário local, mas no arranjo atual da partida, não passam de meros peões, que sequer podem ser identificados pelas imagens mais aéreas.

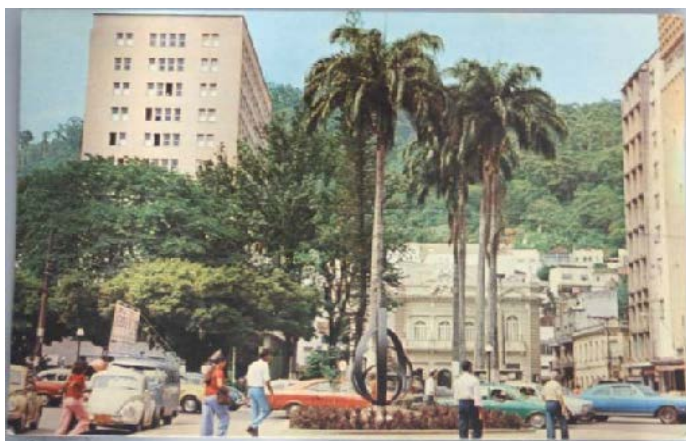


Imagem 123: Vitória - Praça Costa Pereira – Estado do Espírito Santo. Cartão-postal. Autor: José Kalkbrenner Filho (Paraná Cart). c. 1960. Coleção particular de Mário Vanzan.



Imagem 124: Vitória. Cartão-postal. Autor: desconhecido. c. 1930. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

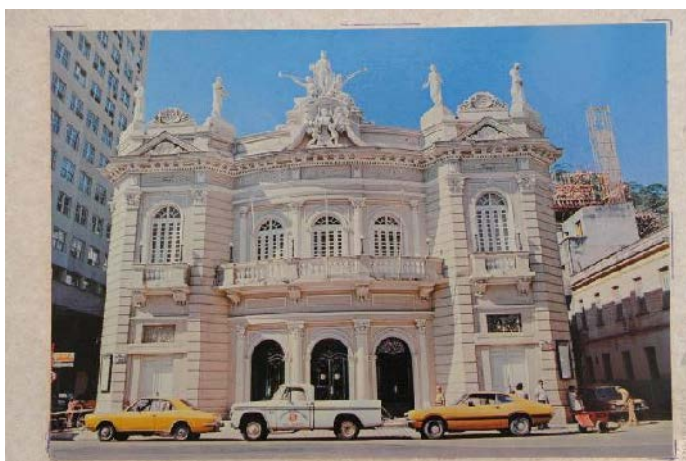


Imagem 125: Vitória. Teatro Carlos Gomes – Estado do Espírito Santo – Brasil. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Paraná Cart). c. 1970. Coleção particular de José Luiz Pizzol.

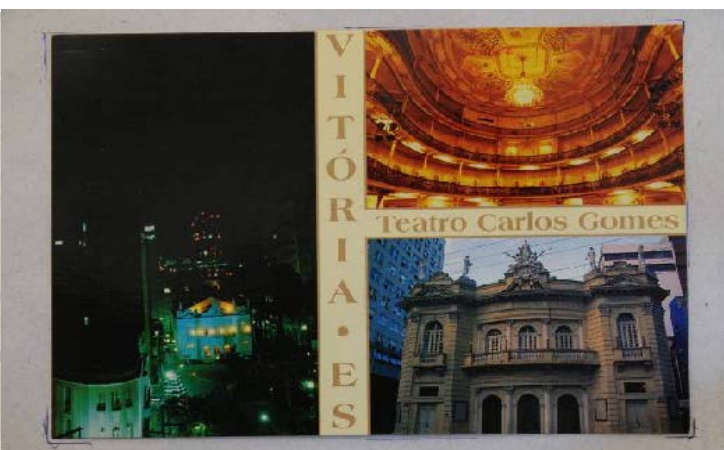


Imagem 126: Vitória – ES – Aspectos do Teatro Carlos Gomes, na Praça Costa Pereira. Cartão-postal. Autor: Sergio O. Rehder e Callari (Brascard Edições de Postais Ltda). c. 1980. Coleção particular de José Luiz Pizzol.

Ainda sobre o Teatro Carlos Gomes e o Cine-Teatro Glória, ambos foram construídos no governo de Florentino Avidos (1924-28) e se configuravam como uma das poucas opções de lazer dos capixabas na primeira metade do século passado. Eles são temas recorrentes nos postais desde a fase áurea deste tipo de correspondência, mas atualmente apenas o Carlos Gomes mantém-se como atrativo para os fotógrafos de postais. Justifica-se: o Glória está em reformas para ser transformado em um centro cultural.

A precariedade dos moradores de Vitória no acesso a bens culturais pode ser atestado por vários historiadores. Desse modo, um acontecimento que transformava a vida cultural da ilha era a chegada de um circo.

“(...) uma coisa que era uma festa em Vitória era a chegada de um circo na ilha. Nós, ilhéus, éramos tolhidos totalmente de diversões. Tínhamos como opções as novelas radiofônicas das rádios Nacional, Mayrinke Veiga e Tupi, às vezes a novela da Rádio Espírito Santo, a Voz do Canaã. Além disso as festas dos clubes e os dois cinemas Glória e Carlos Gomes (...). Por esses motivos a chegada de um circo era sempre bem aceita” (AZEVEDO, 2001, p. 140).

Talvez por isso haja uma imagem postal extremamente curiosa em que o assunto principal é o circo.

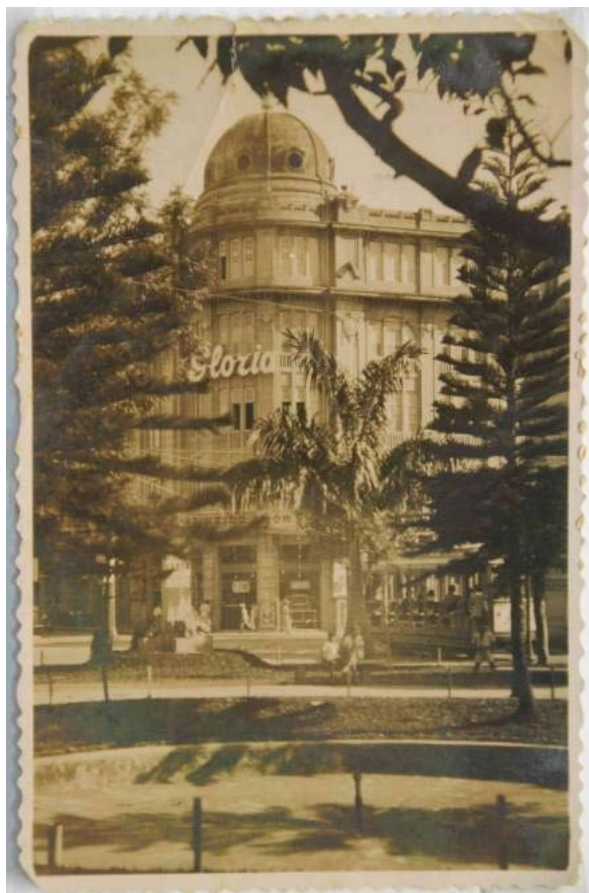


Imagem 127: Sem identificação [*Teatro Glória visto da Praça Costa Pereira*]. Cartão-postal. Autor: desconhecido. 1935. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

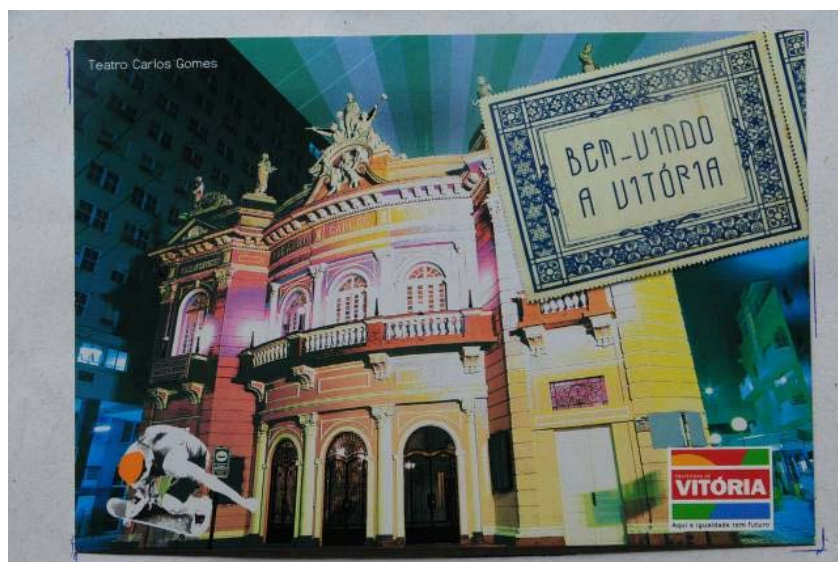


Imagem 128: Teatro Carlos Gomes. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Prefeitura Municipal de Vitória). 2009 (?). Coleção particular de José Luiz Pizzol.



Imagem 129: Sem identificação [*Circo ao lado do Teatro Melpômene*]. Cartão-postal. Autor: desconhecido. c. 1920. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.



Imagem 130: Vitória – Palácio do Governo Anchieta; Ponte Florentino Avidos; Centro Cathedral; Vista noturna do Porto – Capital do Est. do Espírito Santo. Cartão-postal. Autor: Willi Fullgraf (Paraná Cart). 1970? Coleção particular de José Luiz Pizzol.



Imagem 131: Vitória – Vista parcial do Centro, ao fundo a Catedral – Estado do Espírito Santo – Brasil. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Paraná Cart). c. 1970. Coleção particular de José Luiz Pizzol.

Imagem 132: Vitória – ES – Brasil - Vista noturna da Praça 8 de Setembro. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Ambrosiana Cia. Gráfica e Editorial). c. 1970. Coleção particular de José Luiz Pizzol.

Interessante verificar (imagem 129) que o circo está armado exatamente ao lado do Teatro Melpômene e abaixo da igreja do Rosário, que pode ser vista com suas imponentes palmeiras imperiais. Ou seja, estavam concentradas naquele pequeno espaço todas as alternativas de lazer e cultura de toda a capital capixaba das primeiras décadas, a saber: as igrejas, o teatro, o circo e a praça, donde o fotógrafo tomou a imagem. Outra praça que já naquele tempo se apresentava como alternativa de lazer para os moradores fica bem perto da Costa Pereira, mas somente na segunda metade do século XX tornou-se objeto de visibilidade para os fotógrafos de cartões-postais. Trata-se da Praça Oito de Setembro, ou somente Praça Oito, como é popularmente conhecida.

Assim como a Costa Pereira, a Praça Oito também recebeu inúmeras denominações ao longo de sua existência. Já foi chamada de Cais Grande, Cais da Alfândega e, em 1906, Santos Dumont, em homenagem ao aviador brasileiro. O nome Oito de Setembro veio em 1911, numa menção à data em que se festeja a festa da padroeira Nossa Senhora da Vitória. Curioso o fato já tratado aqui é que o obelisco que hoje ocupa a Praia do Canto foi projetado para a praça Oito, em comemoração aos 400 anos de Colonização do Solo Espírito-Santense, em 1935. O monumento, porém, foi deslocado primeiro para a praça do Trabalho, no fim da Avenida Capixaba, e depois para a Praia do Canto. No lugar do obelisco foi instalado em 1940 o relógio que lá permanece até os dias atuais. Ele já não funciona mais, contudo assim que foi inaugurado, o relógio montado pelo artista alemão Ricardo Schorling emitia som a cada 15 minutos. Após

protesto dos moradores incomodados com o excesso de barulho, o intervalo das batidas dos sinos para meia hora. “Na hora em que marcava a mudança do tempo, eram entoados os primeiros acordes do hino do Estado. Pena que hoje ele permaneça mudo e sem utilidade, servindo até de gozação. Parou no tempo...” (AZEVEDO, 2001, p. 108).

A Praça Oito ainda teve e ainda tem grande importância na vida política da capital e do estado, sendo palco de grandes mobilizações. Também faz parte da história deste logradouro de Vitória a existência até os anos 1950 de um cais donde os moradores de Vitória podiam utilizar botes e barcas que faziam a travessia da baía, em direção a Vila Velha e Cariacica.

“As lanchas se chamavam Elisabeth, a maior, e Santa Cecília, que se substituíam, eventualmente. As catraias tinham nomes do céu: São Lucas, São Pedro, São Jerônimo, São Bartolomeu, Anjo da Guarda, Nossa Senhora dos Navegantes, da Boa Viagem, da Penha, Mãe de Deus. (...) Também esses barcos se encarregavam de trazer à ilha ou levar ao continente os tripulantes e passageiros de navios que, por falta de cais, então ainda em construção, lançavam suas âncoras no meio da baía” (ELTON, 1986, p. 48-9).

A ligação de Vitória ao continente por muito tempo foi exclusividade dos barcos, que cruzavam a baía em direção a Vila Velha e Cariacica. Apenas no governo de Florentino Avidos (1924-28) foi construída primeira ligação entre a ilha e o continente. Trata-se da ponte que leva o nome do governador da época, mas que ficou popularmente conhecida como “Cinco Pontes”. Na verdade essa ponte se divide em duas, pois uma parte é composta de cinco vãos metálicos com 65 metros que liga Vila Velha à ilha do Príncipe, e a outra parte fazia a ligação desta à ilha-Mãe. Hoje este último trecho é chamado hoje de Ponte Seca, uma vez que o aterramento da região nos anos 1970 acabou com o mar que separava as duas ilhas. “Sua construção [*Ponte Florentino*

Avidos] possibilitou não só a passagem de pedestres e de automóveis, como uniu o porto à rede ferroviária, na parte continental, visando ao escoamento direto dos produtos” (MONTEIRO, 2008, p. 105). A importância desta ponte pode ser mensurada por meio da grande quantidade de postais em que ela aparece nas imagens analisadas por essa pesquisa.

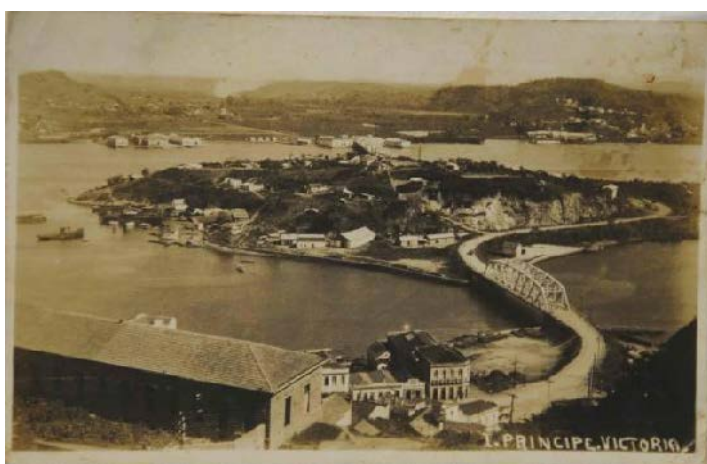


Imagem 133: I. Príncipe - Victoria. Cartão-postal. Autor: desconhecido. c. 1930. Coleção Mário Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

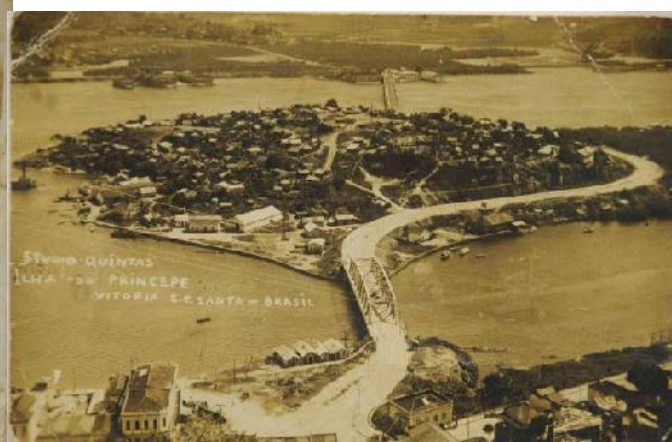


Imagem 134: Ilha do Príncipe – Victoria – E. E. Santo – Brasil. Cartão-postal. Autor: Studio Quintas. c. 1940. Coleção Mário Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

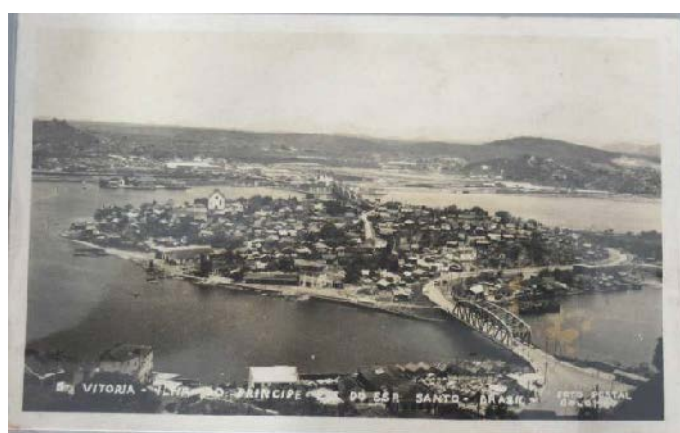


Imagem 135: Vitória - Ilha do Príncipe – Est. do Esp. Santo – Brasil. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Foto Postal Colombo). c. 1950. Coleção particular Mário Vanzan.

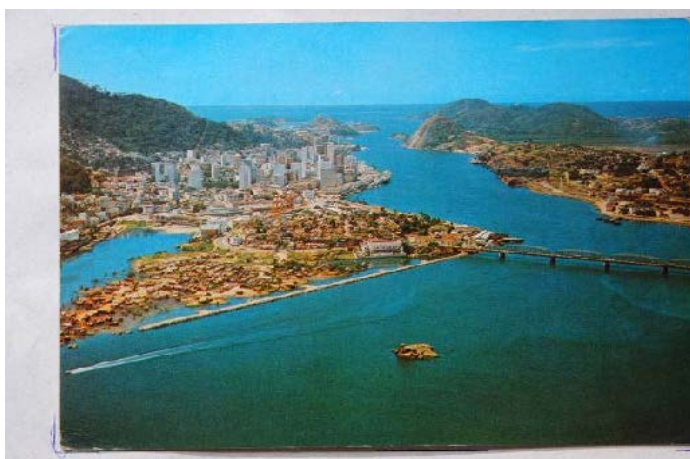


Imagem 136: Vitória – Vista aérea da Ponte Florentino Avidos – Est. de Esp. Santo – Brasil. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Foto Postal Colombo). 1961. Coleção particular Mário Vanzan.

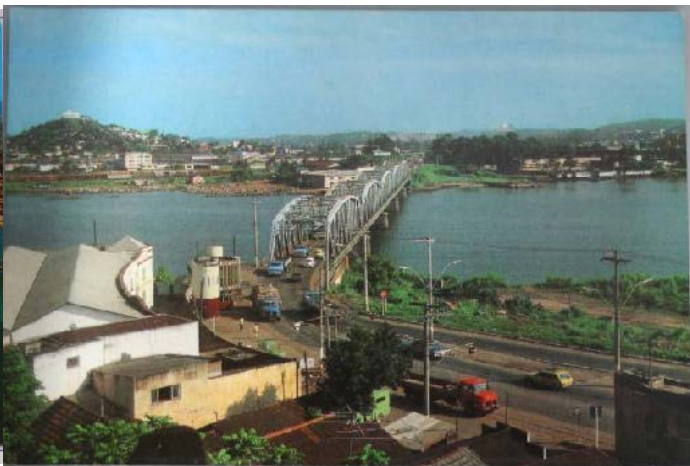


Imagem 137: Vitória – ES – Ponte Florentino Avidos. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Foto Postal Colombo). c. 1970. Coleção particular José Luiz Pizzol.

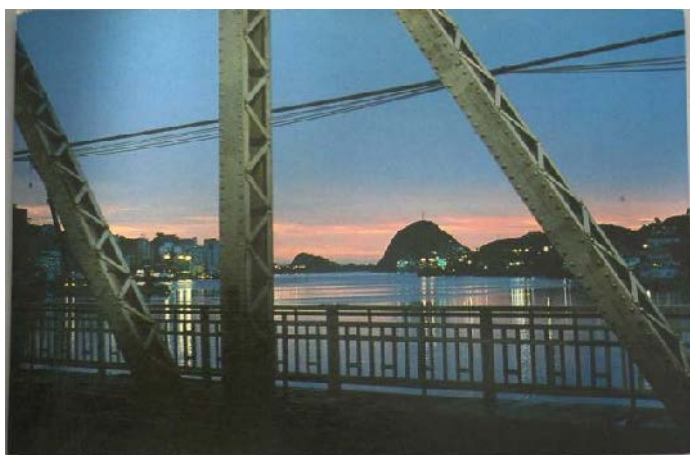


Imagem 138: Vitória - Ponte Florentino Avidos – Estado do Espírito Santo. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Paraná Cart). c. 1980. Coleção particular Mario Vanzan.

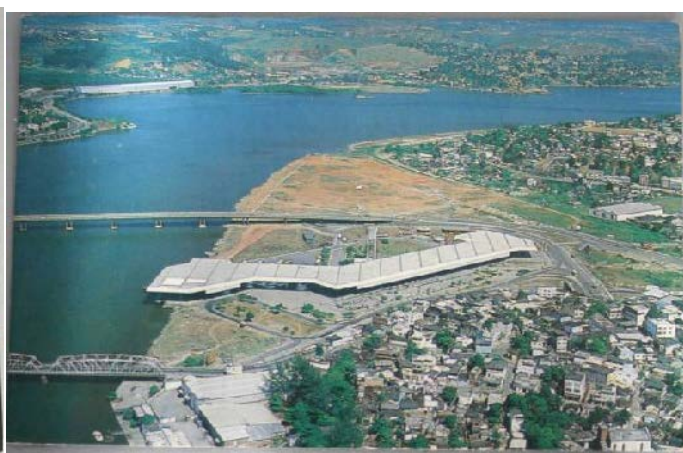


Imagem 139: Vitória – Amanhecer na baía – Estado do Espírito Santo. Cartão-postal. Autor: Carlos Fernando S. Borges (Paraná Cart). c. 1980. Coleção particular Mario Vanzan.

Imagem 140: Vitória – Terminal rodoviário da Grande Vitória – Vista parcial da ponte que liga Vitória a Vila Velha – Vista da ponte que liga Vitória à 262 – Estado do Espírito Santo. Cartão-postal. Autor: Carlos Fernando S. Borges (Paraná Cart). 1986. Coleção particular Mario Vanzan.

A qualidade estética da primeira ligação entre Vitória e Vila Velha talvez tenha corroborado para um número tão grande de postais. Mas o progresso sempre obriga que os olhos se voltem para o novo. Sendo assim, a construção da Ponte do Príncipe, mais conhecida como Segunda Ponte, acabou ofuscando a Florentino Avidos, que hoje praticamente inexistente como imagem postal. A segunda opção de acesso ao continente para os moradores de Vitória não chegou sozinha nos cartões-postais, já que um intenso aterramento na região acabou criando espaço para a construção do Terminal Rodoviário. A área do aterro feito na década de 70 na região da Ilha do Príncipe pode ser observada no postal 137. A imagem é rara, pois mostra os trabalhos de expansão territorial de Vitória a pleno vapor. Também cabe destacar que esta última sequência de postais exhibe de maneira clara o modo desordenado como foi a Ilha do Príncipe. As consequências aparecem hoje nas estatísticas: a região apresenta índices de violência extremamente elevados – considerada a “Cracolândia” de Vitória –, sendo um dos bairros mais carentes da capital.

Um dos pontos de referência do bairro da ilha do Príncipe e que aparece até com certa frequência como motivo postal é o Terminal Rodoviário da cidade – ou simplesmente Rodoviária (imagens 140 e 141). O mais interessante, porém, é lembrar que enquanto a rodoviária tornou-se cartão-postal da capital capixaba, o Aeroporto Eurico

Salles³², que fica no bairro de Goiabeiras, no extremo norte da capital, não é um elemento de visibilidade, já que não há bilhetes postais com este assunto. Talvez desde sempre o terminal aéreo da cidade tenha sofrido de uma espécie de “complexo de inferioridade” que hoje em dia chegou ao extremo: o aeroporto de Vitória sem dúvida é um dos menores do Brasil. Este fato levou o próprio ex-governador Paulo Hartung em 2008 a compará-lo a uma “rodoviária do interior do Brasil”³³.

³²Vale ressaltar que o Aeroporto de Vitória está estagnado há muitos anos e passa por um processo de ampliação que se arrasta há quase uma década. As expectativas mais otimistas dão conta de que o novo terminal aéreo fique pronto no fim de 2013. Cf Filho (2008), em <http://www.folhavoria.com.br/economia/noticia/2008/07/apos-rescisao-do-contrato-obras-do-aeroporto-de-vitoria-terao-nova-licitacao.html>

³³Cf. Filho (2008). em <http://www.folhavoria.com.br/economia/noticia/2008/07/apos-rescisao-do-contrato-obras-do-aeroporto-de-vitoria-terao-nova-licitacao.html>



Imagem 141: Vitória – Vista noturna da Estação Rodoviária da Grande Vitória – Estado do Espírito Santo – Brasil. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Paraná Cart). c. 1980. Coleção particular José Luiz Pizzol.

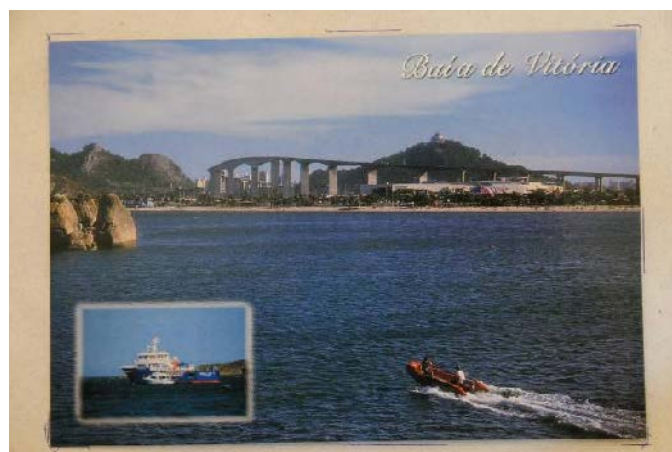


Imagem 142: Vitória – ES – Aspecto da baía de Vitória, com vista para Terceira Ponte. Cartão-postal. Autor: Roberlandes O. Coelho (Brascard Edições de Postais Ltda). c. 2000. Coleção particular José Luiz Pizzol.

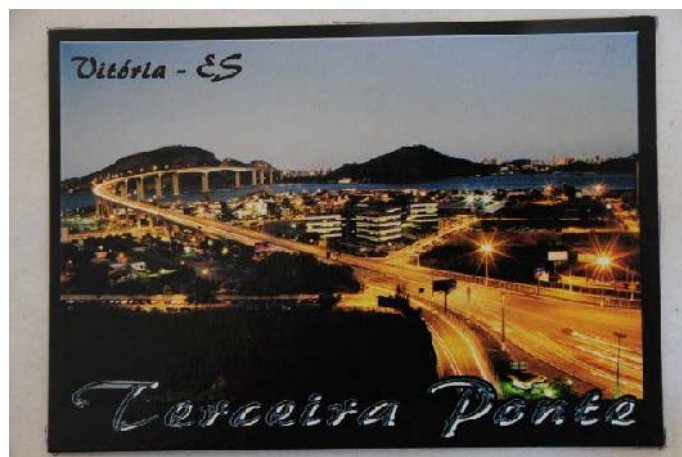


Imagem 143: Vitória – ES – Vista panorâmica da Terceira Ponte. Cartão-postal. Autor: Leonel Albuquerque (Brascard Edições de Postais Ltda). c. 2000. Coleção particular José Luiz Pizzol.

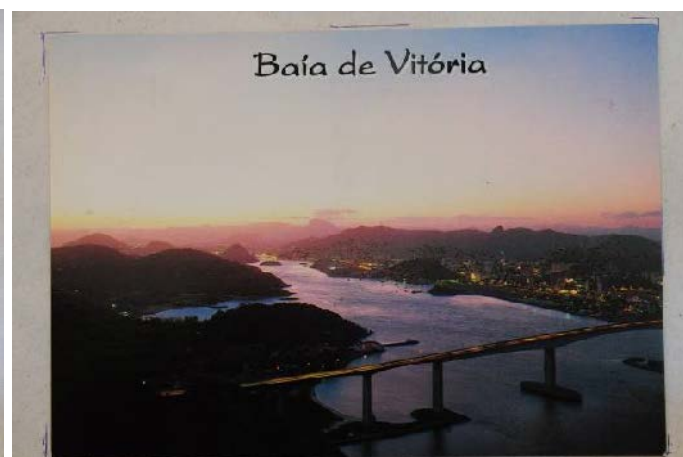


Imagem 144: Vitória – ES – Vista noturna da baía de Vitória. Cartão-postal. Autor: Caliarí (Brascard Edições de Postais Ltda). c. 2000. Coleção particular José Luiz Pizzol.

Se a Segunda Ponte não conseguiu a mesma notoriedade que a Florentino Avidos, a Terceira Ponte (ponte Darcy Castello de Mendonça) quando foi concluída, em 1989, transformou-se automaticamente em um cartão-postal de Vitória. Com sua praça de pedágio situada no bairro da Enseada do Suá, área de maior aterramento feito na cidade, a ponte definitivamente colocou o extremo leste da ilha como a região mais valorizada do município. Ao ligar diretamente o novo centro da cidade à área mais importante de Vila Velha, a ponte sacramentou a visualidade da capital capixaba numa linha reta que sai do município de Serra e passa diretamente para o Convento da Penha, usando a Reta da Penha como artéria principal. Isso fez com que o Centro histórico perdesse qualquer sobrevida como zona de relevância para a vida social da cidade. Nesse sentido, o projeto do Novo Arrabalde, de Saturnino de Brito, acabou sendo fundamental para dar uma centralidade a esta região, num completo deslocamento daquilo que planejava o urbanista.

A importância e a qualidade estética da composição das maioria das imagens que trazem a Terceira Ponte como assunto principal poderiam muito bem qualificá-la como o ícone da visualidade da Vitória. Entretanto, a força desse monumento não está na capital, mas sim em Vila Velha. Talvez por isso esta ligação entre os dois municípios tenha funcionado mais como um mirante para fotografar a baía que como um assunto fotografável. De modo que as imagens que ficam ao observar a ponte como motivo postal são ou o entardecer na baía com a bênção de Nossa Senhora da Penha ou um contraluz mostrando as silhuetas dos morros, com destaque para o Penedo. Ou seja, a Terceira Ponte é um grande motivo, mas não serve como a imagem mais importante da cidade de Vitória.

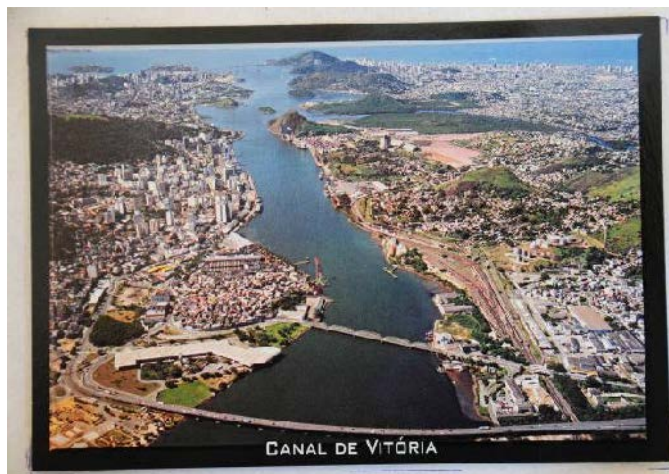


Imagem 145: Vitória – ES – Canal de Vitória. Cartão-postal. Autor: Leonel Albuquerque (Brascard Edições de Postais Ltda). c. 1990. Coleção particular José Luiz Pizzol.



Imagem 146: Vitória – ES – Brasil – Ponte da Passagem. Cartão-postal. Autor: Romero G. Garcia (Litocart). 2010.

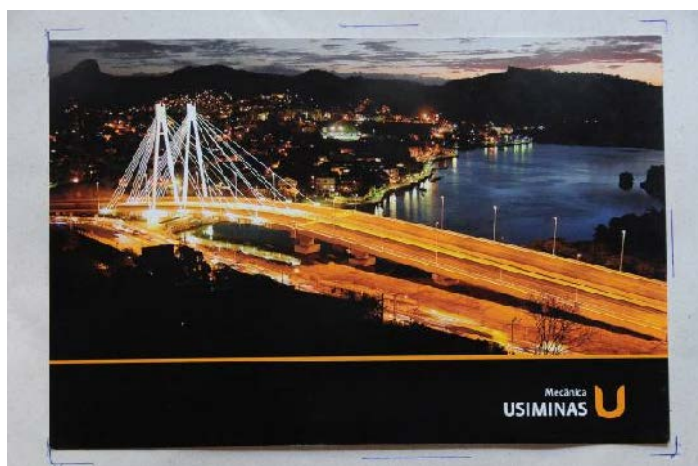


Imagem 147: Ponte da Passagem – Vitória – ES. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Usiminas). 2009. Coleção particular de José Luiz Pizzol.



Imagem 148: Vitória – ES – Brasil – Praia do Canto. Cartão-postal. Autor: Romero Gonzales Garcia (Litoarte). c. 2000. Coleção particular de José Luiz Pizzol.

Na imagem 145 é possível observar simultaneamente as três pontes principais da cidade, todas ligando a ilha ao continente em direção ao sul. A saber, de baixo para cima: Ponte do Príncipe, Florentino Avidos e Terceira Ponte. Esse talvez seja um dos poucos postais contemporâneos que apresentam a baía a partir da Ilha do Príncipe, em detrimento da região da Enseada do Suá, onde fica a praça do pedágio da Terceira Ponte e é a área de maior valorização atualmente. Percebe-se também claramente como esta última ponte isolou a região mais antiga de Vitória, uma vez que o fluxo de deslocamentos do município de Serra, que fica mais ao norte da cidade, passam por Vitória e rumam a Vila Velha (e vice-versa) seguem diretamente, sem a necessidade de enveredar-se pela ilha. Não é raro, atualmente, encontrar jovens capixabas que sempre vivera na ilha de Vitória mas que nunca foram ao Centro histórico da cidade³⁴.

Desse modo, se as duas pontes da zona sul da capital mais ao oeste foram importantes elementos de visualidade do começo ao fim do século XX, neste século as mais relevantes ligações da ilha-Mãe com o continente acontecem no sentido norte-sul, cortando a região leste da ilha de Vitória. Neste contexto, duas outras pontes ganham status e tornam-se elementos de visibilidade. São as pontes de Camburi e da Passagem. Esta, recém-reformada, apresenta um desejo de visibilidade explícito, enquanto aquela, pequena e simples, é ofuscada pela grande praia que se estende logo adiante, já na área continental da cidade.

³⁴Conforme relato oral da professora Clara Miranda em palestra proferida na Universidade Federal do Espírito Santo, em junho de 2010.

O desejo de cidade ser uma cidade moderna torna-se evidente nas duas imagens (146 e 147) da Ponte da Passagem. Ela foi a primeira alternativa para entrar e sair da ilha por terra. Construída em 1801 com mão-de-obra indígena, tinha uma estrutura de madeira muito precária, mas que servia para os que desejassem cruzar o estreito e raso canal. Apenas em 1929 esta “pinguela” foi substituída por uma ponte de concreto armado (MONTEIRO, 2008). A imponência da nova ponte estaiada, que utiliza uma das técnicas mais modernas, contrasta de modo crucial com o casario apinhado no morro, com a maioria das residências sem acabamentos ou qualquer tipo de pintura. A passagem que aqui se evidencia é o deslocamento de uma cidade-realidade para uma cidade-imaginada. Um modelo de cidade que prioriza o fluxo de veículos em detrimento da circulação de pedestres, visto que na moderna ponte apenas carros e ônibus estão se movimentando. Não há espaço para o ser humano³⁵. Esta é a cidade imaginada para Vitória contemporânea.

Enquanto, a cidade-sonho no postal da ponte estaiada surge imponente, a cidade-concreto aparece como uma barreira quase intransponível diante da pequena ponte de Camburi. Os edifícios estão numa das áreas mais valorizadas da cidade, o bairro da Praia do Canto, e representam o processo de verticalização que a região sofreu. Nos anos 70, os aterros praticamente acabaram com a característica principal do bairro: a existência de praias.

“Junto à saída da Ilha, a ponta Formosa anuncia a abertura do mar. Ali, cruzando a pequena ponte, tem início a 'grande praia'. Antes dela, porém, barcos e botes transitam por baixo de automóveis. Enquanto estes costuram a Ilha ao Continente, aqueles deslizam por suas bordas. Transportes cruzados.

³⁵Cabe ressaltar que foi inaugurada no fim de 2010 uma passarela para pedestres e ciclistas ao lado da pista de automóveis.

Enquanto aqueles se distribuem pelas águas, estes se espalham pela terra. Fluxos simultâneos” (MONTEIRO, 2008, p. 176).

Hoje, a praia de Camburi é o grande espaço da balneabilidade de Vitória. E os postais atestam isso, pois são numerosos os ângulos da região transformados em postais. Contudo, a praticamente inexistência de postais anteriores aos anos 70 com o tema praia indica que o lazer estava distante de ser motivo para ilustrar cartões-postais. Apesar da vinculação inevitável da cidade com o mar – já que é uma ilha –, a praia era um local de menor importância. A explicação para a ausência de imagens da praia como espaço de diversão, tal qual existente no imaginário contemporâneo, pode ser entendida a partir do olhar da praia como um “território do vazio” (CORBIN, 1989). A percepção da praia como ambiente salutar e necessário é relativamente novo no ocidente. Dos monstros marinhos que viviam nas águas ao medo que o mar descamasse a pele do banhista, abrindo assim as portas para as doenças, o universo litorâneo há pouco adquiriu o formato e o *status* que conhecemos hoje. As primeiras linhas do livro de Corbin (1989) deixa essa construção mais clara: “A época clássica, com raras exceções, ignora o encanto das praias de mar, a emoção do banhista que enfrenta as ondas, os prazeres da vilegiatura marítima” (p. 11). A imagem do mar como recipiente dos restos do dilúvio terminaram por criar uma capa de imagens repulsivas que impediram durante muito tempo a emergência do desejo da beira-mar. Apenas a partir do começo do século XIX a Europa vê surgir o fenômeno da “invenção da praia” mais aproximada aos moldes que nos acostumamos a ver atualmente (CORBIN, 1989, p. 266). Já em Vitória, a praia é utilizada para diversão desde muito, mas se apresenta como um espaço retirado do Centro, praticamente sem estrutura, o que inviabiliza sua apresentação como atrativo visual. Assim, a praia era uma parte invisível da cidade.

A análise dos postais mostra ainda uma certa relação do morador de Vitória com a praia diferente do habitual. Talvez mesmo pela dificuldade histórica em chegar aos lugares com melhor balneabilidade. Mas também por uma certa característica do capixaba, de frequentar a praia apenas no período do verão. Ainda assim a preferência era pelas praias fora da cidade, como relata Renato Pacheco ao contar a vida da cidade nos anos 1930.

“Ir à praia era um fenômeno coletivo restrito ao verão. 'Quando o verão apoquentava a população capixaba, pensa-se na Praia da Costa, para a qual deve haver ônibus desde Vila Velha', diz o articulista do Diário da Manhã. Os bondes andavam cheios e as praias – Comprida na ilha e da Costa, no continente – ficavam lotadas. Algumas famílias já faziam seu veraneio fora da cidade, como os Ribeiro Walter que iam para Guarapari, e os Abel de Almeida para Manguinhos, e os Castelo para Jacaraípe. (...) A Praia da Costa, hoje pólo intensíssimo de construções, oceânica, belíssima, fora da cidade, no atual município de Vila Velha, então anexado à capital, lutava por aparecer como centro de lazer, através do Bar Sereia e mais tarde do Clube dos 40” (PACHECO, 1998, p. 107)

A baía de Vitória, numa área bem mais próxima do Centro histórico, no local que hoje fica a Esplanada da Capixaba, também era utilizada como balneário. Contudo, era opção para poucos, em decorrência das fortes correntezas.

“(...) as águas, principalmente nas marés de vazante, corriam com muita força em razão da garganta que se formava entre o Penedo e a ilha. (...) Com isso, muitos banhistas atrevidos e que não sabiam nadar bem eram acometidos de afogamentos. (...) Para que pudéssemos tomar banho de sol sem termos que usar as pedras, resolvemos apanhar areia de praia em Bento Ferreira (...). Para tal usávamos o nosso 'Tamaru' [*pequeno barco*], que lotávamos de areia e depois espalhávamos na Prainha [*da Capixaba*]. (...) Aos domingos a prainha lotava, mesmo que as pessoas que a frequentavam corressem vários perigos, como: cortes provocados por ostras e cacos de vidros, afogamentos, quedas nas pedras e outros menos significativos. O gostoso era curtir as águas da baía de Vitória, que não eram poluídas, e ainda dava para um banho de mar” (AZEVEDO, 2001, p. 33-4) [*grifos nossos*].

O banho de mar, portanto, sempre fez parte da vida de Vitória. Mesmo assim, apenas a partir dos anos 70 a praia passou a ilustrar postais da capital capixaba. Contudo, observando as imagens podemos afirmar que o litoral não foi e ainda hoje não é uma marca fundamental da cidade. Os cartões-postais a seguir ilustram esse acontecimento de maneira muito detalhada. Mas para permitir uma comparação, apresentaremos algumas imagens do acesso ao litoral da cidade vizinha de Vila Velha no mesmo período. Vê-se que nas imagens vila-velhenses a ocupação era muito grande, quando comparadas com as cenas das praias da capital.



Imagem 149: Praia da Costa – (Vila Velha) Atração turística inesquecível – Estado do Espírito Santo – Brasil. Cartão-postal. Autor: Hellmut Wagner (Paraná Cart). c. 1960. Coleção particular de José Luiz Pizzol.



Imagem 150: Praia da Costa – (Vila Velha) No 2o. plano Convento da Penha – Atrações turísticas inesquecíveis – Estado do Espírito Santo – Brasil. Cartão-postal. Autor: Hellmut Wagner (Paraná Cart). c. 1960. Coleção particular de José Luiz Pizzol.

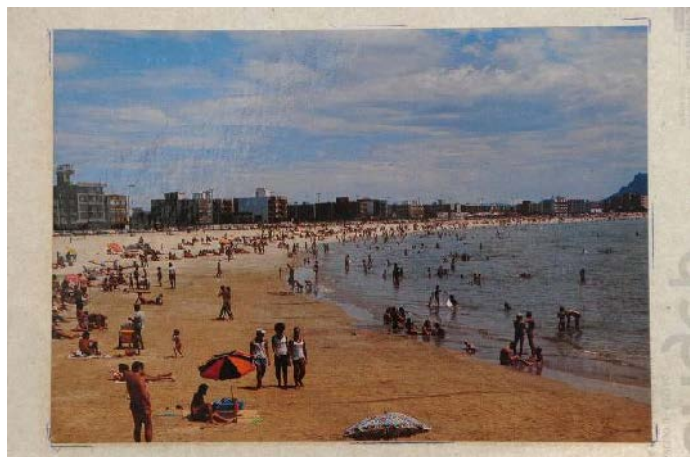


Imagem 151: Vitória – Praia de Camburi – Estado do Espírito Santo – Brasil. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Paraná Cart). c. 1970. Coleção particular de José Luiz Pizzol.

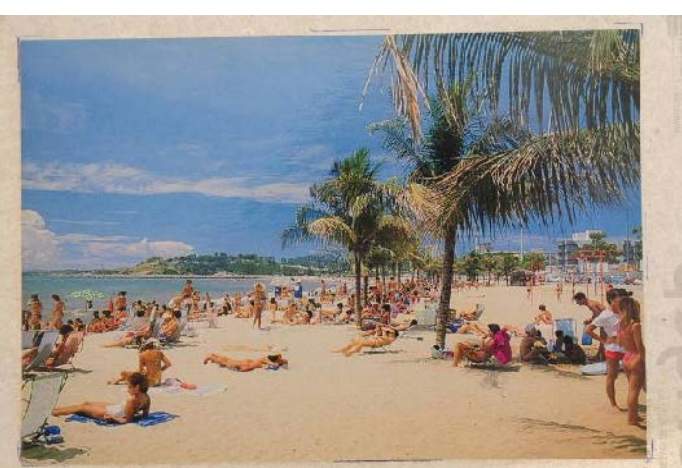


Imagem 152: Camburi e suas lindas praias – Estado do Espírito Santo – Brasil. Cartão-postal. Autor: Carlos Fernando S. Borges (Paraná Cart). c. 1980. Coleção particular de José Luiz Pizzol.



Imagem 153: Camburi e suas lindas praias – Estado do Espírito Santo – Brasil. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Paraná Cart). c. 1980. Coleção particular de José Luiz Pizzol.

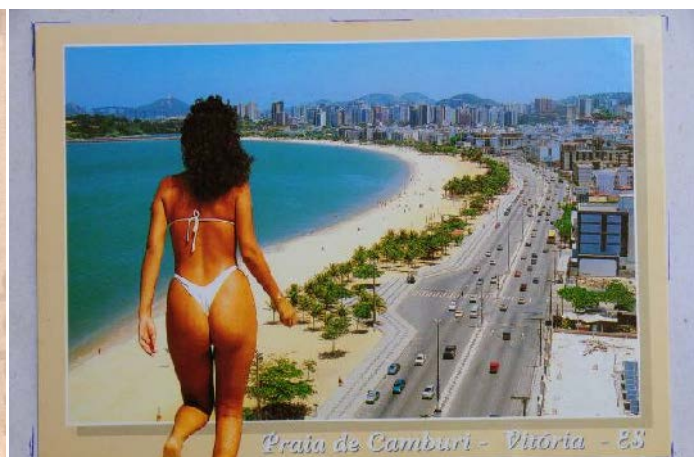


Imagem 154: Vitória – ES – Brasil – Praia de Camburi. Cartão-postal. Autor: Romero Gonzales Garcia (Litoarte). c. 1990. Coleção particular de José Luiz Pizzol.



Imagem 155: Rio de Janeiro – RJ – Brasil – Praia de Copacabana. Cartão-postal. Autor: Aldo Colombo/Fábio Vidigal (Colombo). c. 2000.

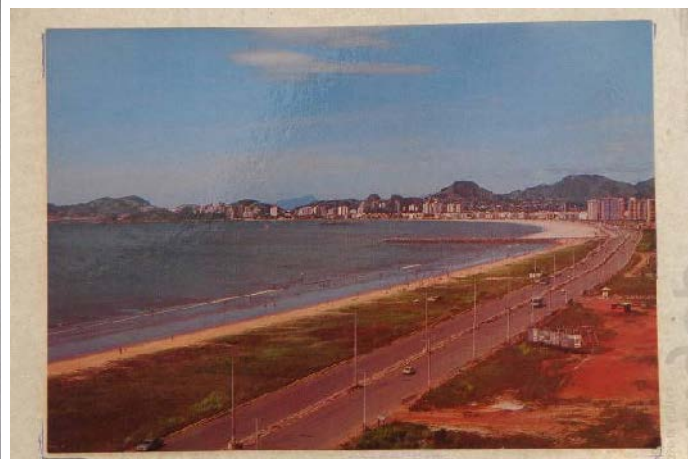


Imagem 156: Camburi e suas lindas praias – Estado do Espírito Santo – Brasil. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Paraná Cart). c. 1980. Coleção particular de José Luiz Pizzol.

O mar e o próprio banho no litoral em Vitória parecem ser algo mais distante daquilo que conhecemos como balneário. Há uma espécie de esvaziamento do local, ainda que apareçam pessoas. Mesmo com uma área apropriada, a praia em Vitória não conseguiu se firmar como um ícone. Até mesmo a tentativa de sensualizar a cidade, com a inserção de garotas de biquíni – numa alusão ao que ocorria (e ainda ocorre) no Rio de Janeiro – foi tentada, no afã de associar Camburi a um tipo de turismo que nem sempre é bem-vindo. Os edifícios à beira-mar, a avenida ampla, a praia; e uma mulher de biquíni. Esse postal vende diretamente uma mensagem para aqueles que não conhecem a cidade com o seguinte teor: “Yes, nós também temos bundas”.

Para dirimir quaisquer dúvidas, basta comparar as imagens 154 e 155. Contudo, a diferença entre os postais, a partir da lógica de análise desta pesquisa, é a seguinte: no postal de Vitória, a mulher é um personagem fora-do-lugar. O vazio da praia denuncia uma artificialidade na construção desta cena, uma vez que mesmo ela estando de biquíni, não há certeza se ela está na praia. A praia é apenas um pano de fundo, não sendo de suma importância para o entendimento da mensagem. A praia é apenas um cenário, assim como os fundos pintados pelos fotógrafos indianos investigados por Appadurai (1997). A desconexão entre personagem e fundo que as imagens acabam criando uma fusão temporal e espacial. O tema praia, portanto, não consegue criar uma identificação específica para a cidade de Vitória, como pode ser visto nas outras imagens do litoral da capital capixaba.



Imagem 157: Vitória – ES – Praia de Camburi. Cartão-postal. Autor: Josemar Garrido (Brascard Edições de Postais Ltda). c. 1990. Coleção particular de José Luiz Pizzol.

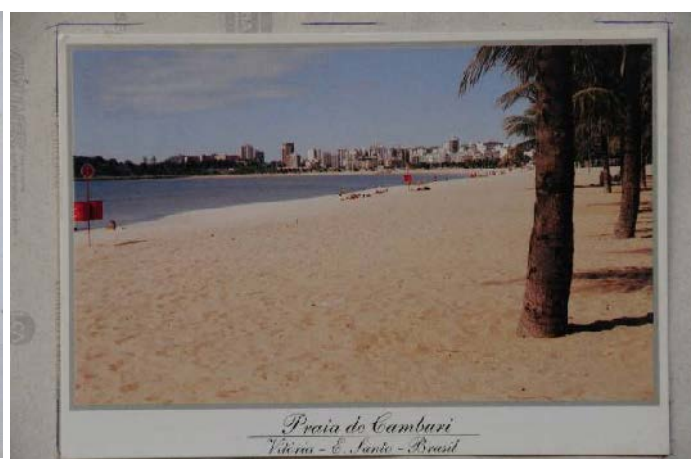


Imagem 158: Vitória – ES – Brasil - Praia de Camburi. Cartão-postal. Autor: Romero Gonzales Garcia (Litoarte). c. 2000.

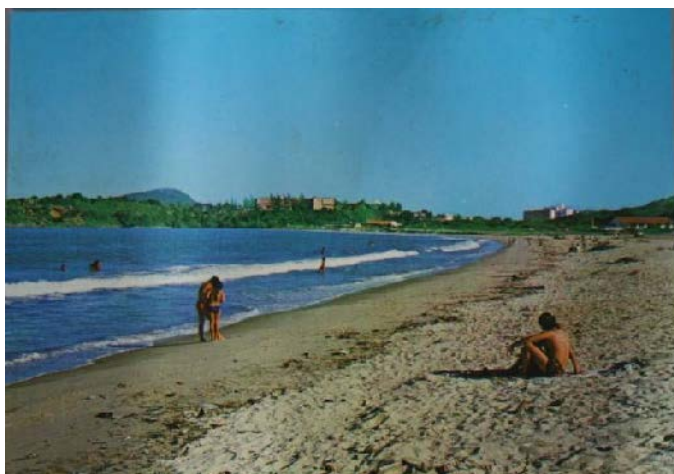


Imagem 159: Vitória – ES – Brasil – Vista da Praia de Camburi. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Ambrosiana – Cia. Gráfica e Editorial). 1974. Coleção particular de Mário Vanzan.



Imagem 160: Vitória – ES – Curva da Jurema. Cartão-postal. Autor: Josemar Garrido (Brascard Edições de Postais Ltda). c. 2000. Coleção particular de Mário Vanzan.

A análise da sequência de postais que têm a praia como cenário principal evidencia a relação da cidade com o mar que passa principalmente pela questão financeira. O mar-avenida existente na baía de Vitória com seu fluxo incessante; e depois o mar-fábrica no Porto de Tubarão, com seu “fogo que não se apaga” (MONTEIRO, 2008, p. 176) parecem ter maculado definitivamente o litoral da cidade, que hoje ainda é representado fotograficamente como um território vazio, suplantando para sempre o mar-lazer. Os sucessivos aterramentos também podem ter uma certa parcela de culpa neste abandono do desejo pelo banho de mar na capital, uma vez que apagou definitivamente do mapa várias praias.

Mas se os acréscimos de território podem ter contribuído para o afastamento dos capixabas do litoral, uma parte deles foi responsável pela existência de uma região de maior visibilidade contemporaneamente. Trata-se de uma enseada que compreende a praia da Curva da Jurema, as praças dos Desejos e dos Namorados, tendo as ilhas do Boi e do Frade como pano de fundo. Este cenário é capturado constantemente pelos fotógrafos de postais em diversos ângulos e horários. Com um desenho sinuoso e harmônico, a região parece ter saído de um planejamento. E foi, pois praticamente toda ela é edificada sobre aterros.

“No canto da praia tudo parece no lugar: os prédios altos construídos, as praias e enseadas também construídas. Tudo parece justo, valendo-se do que já havia. Duas pequenas baías, algumas pequenas ilhas. O mar delimitado, definido, também ele emoldurado. Dum lado e do outro, varanda generosas: todos admirando a enseada e os bairros-ilhas. Os prédios veem as casas das praias. As casas veem os prédios das ilhas. Parecendo haver tudo neste pequeno canto de morar: praças ajardinadas, recantos para jogos e namoros, feiras no fim de semana” (MONTEIRO, 2008, p. 174).

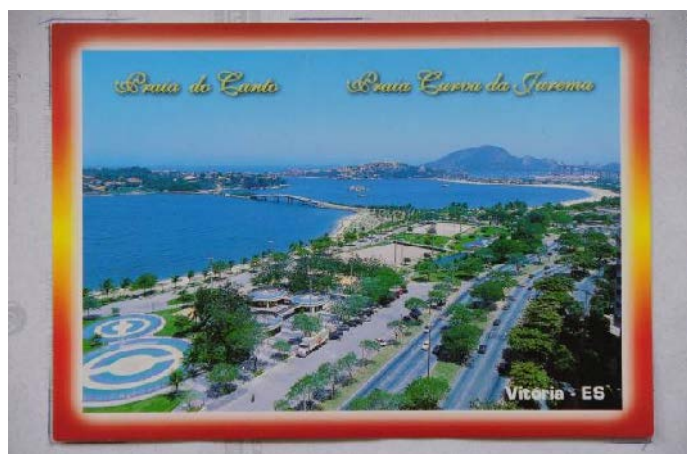


Imagem 161: Vitória – ES – Brasil – Praia do Canto e Praia Curva da Jurema. Cartão-postal. Autor: Romero Gonzales Garcia (Litoarte). c. 1990.

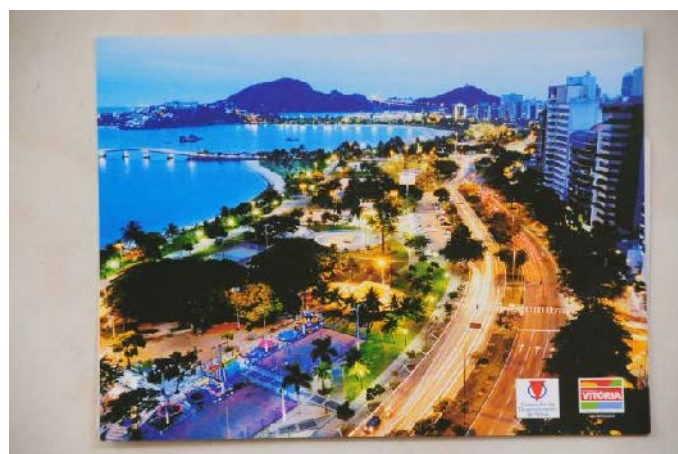


Imagem 162: Vista aérea da Praça dos Namorados e da Praça dos Desejos – Vitória – ES. Cartão-postal. Autor: Vitor Nogueira (Prefeitura Municipal de Vitória). c. 2000.



Imagem 163: Vitória – Praia Comprida – Vista aérea – Estado do Espírito Santo – Brasil. Cartão-postal. Autor: Paulo Bonino (Paraná Cart). 1972. Coleção particular de José Luiz Pizzol.

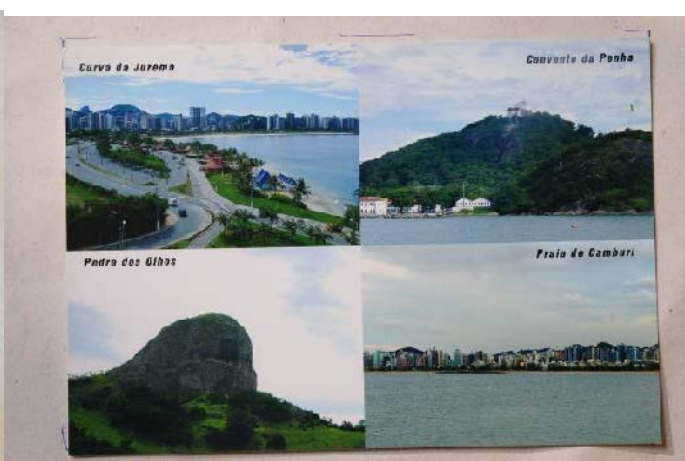


Imagem 164: Vitória – ES. Cartão-postal. Autor: Luiz Alberto (Central Cartões). c. 2000. Coleção particular de José Luiz Pizzol.

Outro espaço de entretenimento que foi alçado à condição de postal é o Parque da Pedra da Cebola, principalmente em função de um curioso acidente natural: uma grande pedra em forma que lembra o vegetal. Outras pedras e morros, como a Pedra do Dois Olhos, também receberam atenção dos fotógrafos de postais. Na busca por um ícone para a cidade, até mesmo a Universidade Federal do Espírito Santo transformou-se em assunto fotografável.

Pode parecer curiosa a presença do campus universitário entre os assuntos fotografados. Contudo, ela transformou-se motivo fotográfico a partir do momento em que é um prédio público e, como tal, disponibiliza serviços à população. Como era a única instituição federal de ensino do Espírito Santo, recebia (e ainda recebe) inúmeros alunos de outras cidades que buscam acesso ao ensino superior público. Não seria de se estranhar, portanto, que um estudante enviasse aos pais em terras distantes um postal com a sua nova universidade.

Mas o que pode ser observado nesta cena é uma universidade ainda em construção. A Ufes foi integrada no plano de ensino, sob a dependência do Ministério da Educação e Cultura em 1961, sendo que desde 1954 existia como Universidade do Espírito Santo. Já o campus começou a ser construído em 1969 no bairro de Goiabeiras, na parte continental de Vitória, em um grande de aterro sobre o mangue que circunda a cidade. Interessante destacar no bilhete, um dos raros postais de Vitória que são ilustrados pela universidade até hoje, a existência das Células Modulares Universitárias (Cemunis). São os pequenos telhados que aparecem atrás do edifício comprido que está no centro da imagem (e que hoje abriga a Pró-Reitoria de Graduação). Foram projetadas

por Marcelo Vivacqua e deveriam se estender por todo o campus, mas se destinaram apenas ao Centro de Artes (1968) e ao Centro de Educação Física (1971). “Neles, a ‘integração estrutura-espço-composição é dominante’, através de seu desenho formado basicamente por quadrados de 42 metros de lado, cujo miolo se destaca pela presença de um pátio a céu aberto” (MONTEIRO, 2008, p. 125). Como ainda estão sendo construídos, os edifícios da universidade dialogam no postal com os espaços vazios. Não só no vazio interno, mas também externo. Um vazio que pode ser traduzido por uma representação do distanciamento que o universo acadêmico tem da sociedade. Portanto, o que marca esta imagem não é o valor imaterial do conhecimento científico mas sim o esvaziamento quase que completo da imagem.

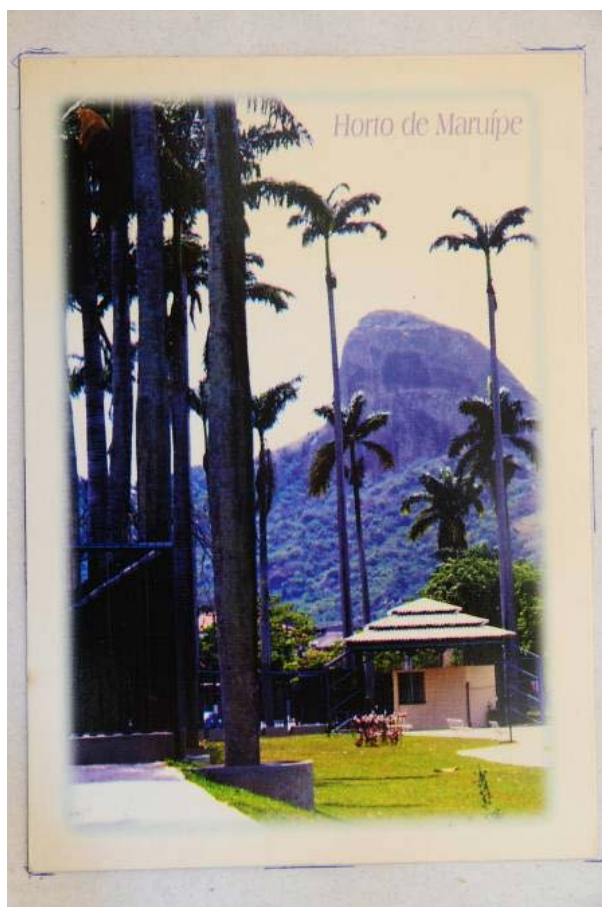


Imagem 165: Vitória – ES – Parque Municipal Horto de Maruípe. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Brascard Edições de Postais Ltda). c. 1990. Coleção particular de José Luiz Pizzol.



Imagem 166: Vitória – ES – Parque Pedra da Cebola. Cartão-postal. Autor: Josemar Garrido (Brascard Edições de Postais Ltda). c. 1990. Coleção particular de José Luiz Pizzol.

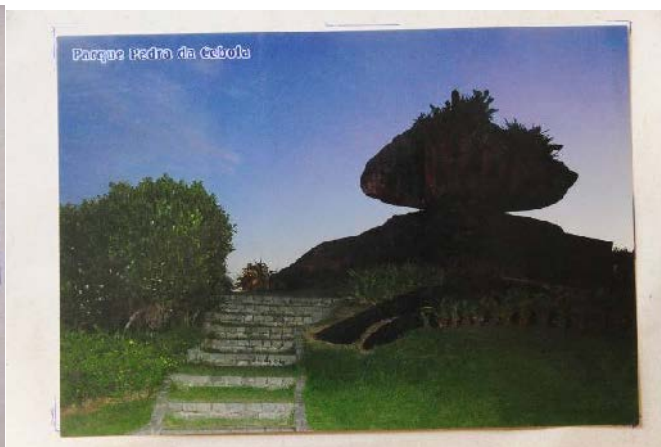


Imagem 167: Parque Pedra da Cebola – Espírito Santo – Brasil – Vitória – ES. Cartão-postal. Autor: Luiz Alberto (Central Cartões). c. 2000. Coleção particular de José Luiz Pizzol.

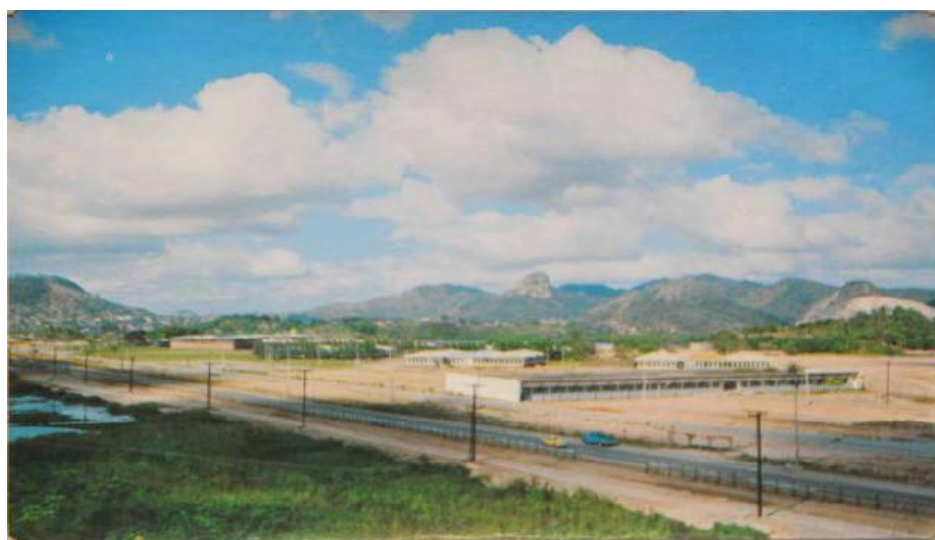


Imagem 168: Vitória – Cidade Universitária – Estado do Espírito Santo – Brasil. Cartão-postal. Autor: Willi Fullgraf (Paraná Cart). c. 1970. Coleção Mario Freire. Acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

4.4. Vitória desaparece e surge a moqueca: as marcas da cidade invisível

Desde o começo desta viagem pelas imagens de Vitória, uma questão sempre esteve permeando todas as considerações: onde está o cartão-postal da cidade? Em busca de uma resposta suficientemente eficaz, percorreu-se a história da capital capixaba em dois movimentos. O primeiro pode ser considerado linear ou temporal, uma vez que a linha do tempo foi de certa forma contemplada num modelo tradicional de historiografia. A lógica de passado-presente-futuro está visível em muitas imagens apresentadas. Outro movimento que este trabalho desempenhou foi de verticalidade da história na imagem. Ou seja, deslocando toda a história da cidade para o instante da captura da fotografia, sobrepondo passado-e-presente-e-futuro como instâncias simultâneas (BENJAMIN, 1994; AGAMBEM, 2005; APADURAI, 1997; LISSOVSKY, 2009).

No percurso, as cenas apresentavam esse desejo de criação de uma identificação imediata para a cidade. Fato que nem sempre acontecia, visto que muitos dos postais ilustram aspectos e lugares de Vitória que não existem mais. Os desaparecimentos são o primeiro indício de que a busca por uma imagem-referência não teria um desenvolvimento simples. Sejam por motivos tecnológicos, como os bondes, seja por questões culturais, como os coretos, fato é que a cidade se transformou e deu adeus a uma série de, até então, ícones. Contudo, o desaparecimento mais significativo foi o fim da Cidade-Presépio.

O olhar sobre a cidade se abandonou paulatinamente a região do Centro histórico, donde Vitória se originou. Toda a cultura visual foi deixada de lado em função de novos

espaços visuais mais modernos, atraentes, inovadores, belos. O singelo e pequeno presépio, com sua sobreposição de histórias e vidas, ficou para trás. O fim da Cidade-Presépio simboliza esse percurso em busca de uma imagem-identidade, assim como reflete um certo desapego aos passados e suas marcas. Mesmo os motivos que permanecem em evidência praticamente por todo o período estudado não dispõem da força suficiente para serem alçados à condição de referências elementares.

Acerca dos elementos de permanência, ressalta-se o mar como ícone. No entanto, a inexistência de elementos particularizadores não permitem que o mar seja “o mar de Vitória”. Nem mesmo o porto conquista a marca dessa singularidade, uma vez que as imagens expressam um interminável processo de construção. A região portuária, que foi almejada por Jones dos Santos Neves no postal comemorativo, é na verdade o espaço de incompletude. Essa afirmação é tanto verdadeira que quando o Porto de Vitória finalmente chega ao seu estágio “pronto e acabado” ele já não é mais o motivo mais importante da cidade, pois o Porto de Tubarão lhe rouba essa possibilidade. Este, contudo, logo é destituído de significado postal. Não há no mundo símbolo-postal que resista ao descontentamento da população com os problemas ambientais decorrentes de sua instalação. O progresso e a chama do “fogo eterno” da usina de Tubarão enterraram para sempre também a possibilidade de Camburi ser um motivo postal. A vista que se tem da praia foi destituída, assim, da potência de um cartão-postal. Ao observarmos os postais com Camburi notamos um grande esvaziamento.

A praia vazia, na verdade, faz lembrar que a cidade também procurou no litoral novos ícones. Os elementos de aparecimento, contudo, não consolidaram por um certo

tipo de relação com a praia típica dos capixaba. Historicamente, o passeio à beira-mar está associado ao verão, sendo que nas outras estações do ano os balneários ficam por demais ociosos. Mesmo os monumentalismo recentes, concretizados nas duas principais pontes da cidade – a Terceira e a da Passagem – são buscas por uma imagem-identidade que ainda não se consolidaram. A Terceira Ponte teve sua força como postal-símbolo de Vitória enfraquecida justamente por ser uma ligação com o município de Vila Velha que passa aos pés do Convento da Penha, maior ícone do turismo capixaba e que fica na cidade vizinha. A Ponte da Passagem, por sua vez, foi planejada para ser um marco estético e urbano, mas sua imponência contrasta com um cenário ao fundo que mostra a precariedade do desenvolvimento social na cidade. Além disso, a pequena extensão do canal sobre o qual ela foi construída (por isso o nome “passagem”, já que primitivamente era uma estreita passagem de madeira que ligava a ilha ao continente) talvez contraste demasiadamente com a suntuosidade da obra. Mas, por ser uma obra muito recente (inteiramente concluída apenas no fim de 2010), apenas o tempo dirá se a ponte estaiada será o principal ícone da cidade.

Este percurso identificado na busca pelo postal-referência para Vitória parece refletir uma procura, em nível estadual, de uma identidade própria para o Espírito Santo. Essa questão tem sido discutida até com certa consistência nos últimos anos no estado, sem que haja alguma conclusão definitiva sobre a questão da identidade capixaba. Ainda que não seja seara deste estudo adentrar o campo das discussões sobre identidade, vale a pena tecer algumas considerações, pois alguns elementos de debate da questão das identidades podem ser apropriadas na procura pela imagem que represente Vitória num cartão-postal. Isto é tanto verdade que Herscovici afirma:

“Quando o escritor americano Henry Miller, no seu livro *O Colosso de Maroussi*, descreve um aldeia grega miserável e pobre, ele descreve de tal maneira que os gestos, as preocupações e os sentimentos dos habitantes desta aldeia se nos tornam familiares. Quando Charles Baudelaire nos fala de Paris do fim do século XIX, descreve a cidade como o símbolo da modernidade ocidental; as andanças do 'promeneur solitaire', viajante solitário na multidão anônima, se relacionam tanto com Paris, quanto com Londres, Berlim ou Nova York. Em outras palavras, a força e o gênio da Arte, concebida como uma construção estética e intelectual que possui uma lógica própria, consiste no fato de conseguir construir uma dimensão universal a partir de fatos 'particulares' [...]” (HERSCOVICI, 2001, p. 19)

Desse modo, o que particulariza a cidade deve ainda servir de modo universal, de tal forma que signifique uma associação imediata da imagem com um certo imaginário coletivo. Pelo grande número de categorias diversas de postais identificados nesta pesquisa, atestamos que não é a falta de referências que impediu o surgimento de uma especificidade da capital capixaba, mas exatamente o contrário. Ou como afirma Monteiro:

“(...) de fato, uma diversidade de referências em pouca quantidade aliada à falta de uma preponderância específica que, assim como os seus aspectos físico-naturais, situam Vitória num contexto particular. Esta situação, ainda que modesta, configura-se assim não pela ausência de referências que a cidade aparenta ter, mas justamente por um excesso de representações que, no entanto, não conseguem se destacar intensamente devido à presença de outras maiores (em quantidade) capazes de tornar as suas próprias como secundárias em relação àquelas” (MONTEIRO, 2008, p. 206).

O excesso é o que causa a falta. E isso implica tanto na questão da identidade local que até mesmo o nome da cidade representa essa crise. Não é raro a capital capixaba ser tratada de Vitória do Espírito Santo, numa clara diferenciação das cidades de Vitória da Conquista (BA) ou Vitória de Santo Antão (PE).

Assim, o que marca os postais de Vitória é uma tentativa de universalizar o particular que acaba levando as imagens para um vazio, uma vez que elas não conseguem representar a cidade num único golpe. Da busca pela paisagem natural ao sonho de modernidade e progresso, a cidade acaba sempre caindo no vazio de não saber o que a marca de modo indefectível. A cidade termina sendo invisível, por o que apresenta são vazios visíveis.

“Os vazios revelam a cidade. Tornando-a visível. Como módulos, indicam construções possíveis de singularidade de Vitória. Opondo-se a um movimento que a nega concomitantemente. Na arquitetura fora do lugar. Na verticalização excessiva de casas e prédios. Na aparência de formas banais. Visíveis, os vazios representam a prática que confirma a teoria. (...) O espaço se modifica pelo tempo. E história, pela geografia. Nas revelações das imagens de Vitória. Na visibilidade de seus vazios” (MONTEIRO, 2008, p. 201).

O debate em torno das características destes postais e dos elementos icônicos que eles carregam serve apenas para ilustrar um embate mais amplo ao qual este trabalho pretende lançar apenas uma pequena centelha de luz e que certamente não conseguirá o clareamento suficiente para iluminar todo o objeto. Mas serve como ponto de partida. O pensamento sobre a memória da cidade de Vitória deve considerar como premissa o fato de que a história da capital capixaba guarda um traço de esquecimento muito forte. Não são poucos os estudiosos que afirmam que o brasileiro não tem memória. A frase vale ainda mais para os capixabas, que ignoram muitas vezes seu passado. Tal fato não passa em branco quando o objeto a ser investigado é a memória da cidade. Os cartões-postais servem como pedaços de lembranças das cidades, mas se essa não guarda elementos suficientes para acionar a memória, não há relação que possa ser estabelecida. Assim, as imagens de Vitória acabaram por construir de maneira

muito superficial a consciência coletiva da região. E, por consequência, não conseguiram afirmar uma marca que significasse a capital de modo direto.

Essa relação tensa pode ser verificada pela quase que completa ausência de monumentos como elementos de composição dos cartões-postais investigados neste trabalho. O monumentalismo serve como afirmação de uma marca, de um patrimônio, que passa a habitar o imaginário social e contribui para estabelecer relações entre o presente e o passado. Contudo, o que pudemos verificar foi exatamente o deslocamento de monumentos, a mudança de nomes de logradouros constante, a própria dinâmica de existência da cidade, sempre incorporando mais áreas por meio de aterramentos. Aparentemente, o encontro do moderno com o arcaico acabou sempre por dar a este último um destino de desaparecimento, o que desatou muitas amarras que tecem a memória coletiva.

“Pesquisa qualitativa realizada em abril de 1992 (MEDEIROS, 1993) com lideranças da cidade de Vitória, tendo como tema 'Identities Culturais de Vitória' revelou as principais imagens da cidade que povoam os seus moradores: a) a sociedade é tradicional e provinciana, o que não é obrigatoriamente negativo; b) os grandes projetos quebraram as tradições e os costumes; c) mudou tudo: aterros, fim do bonde. A cidade ficou feia; d) os prédios tiraram a característica de cidade pequena” (SIMONETTI JR., 2002, p. 28).

A consciência coletiva e o sentimento de pertencimento a um grupo são fortalecidos pela memória – elementos que corroboram para a criação de uma identidade (SNOW, 2001; HUYSEN, 2000; HALBWACHS, 1990). Mas as dificuldades que a capital capixaba encontrou para manter uma coerência visual ao longo de toda sua história, e mais precisamente no decorrer do século XX, acabaram resultando em uma Vitória vazia: de imagem e de memória. Para além de uma incursão mais profunda necessária –

mas impossível de ser tratada neste estudo – sobre a necessidade (ou não) de uma identidade capixaba, o que as imagens de cartão-postal de Vitória demonstram é a formação de uma cidade invisível (CALVINO, 1990).

Poder-se-ia dizer que esses postais seriam, em contraposição, “lugares de memória” por se enquadrarem nos três aspectos deste conceito de Nora (*apud* ABREU, 2005): lugares materiais, lugares funcionais e lugares simbólicos. Materiais por serem o local onde a memória social aparece para ser capturada pelos sentidos; funcionais por terem a função de amarrarem a memória coletiva; e simbólicos por serem locais onde a memória social se expressa e se revela. Apareceriam então como espaços carregados de vontade de memória. Os lugares da memória são os restos, as sobras de uma passagem, “ilusões de eternidade” (NORA, *apud* ABREU, 2005). Em parte essas afirmações são pertinentes e dão suporte a qualquer análise sobre postais com bastante coerência.

Contudo, o amálgama formado pelas imagens de Vitória não é suficiente para concretizarem a visibilidade para a cidade, uma vez que não detém elementos icônicos suficientes que permitam essa liga. A invisibilidade da cidade não vem dos elementos extrínsecos ao postal mas aos constituintes internos a ele. Noutras palavras, as imagens de Vitória são marcas do passado, mas dependem da ligação com a memória dos receptores das imagens. E como essa conexão é fraca, dado o precário repertório icônico sobre a capital capixaba, os cartões-postais terminam por ser construtores de um não lugar. É como se seus admiradores exercessem a mesma função que um *flâneur* (BENJAMIN, 1994), pairando sobre as imagens sem qualquer pretensão e sem ter suas memórias ativadas pelas vistas da cidade.

O que pode soar como uma análise pessimista sobre o modo como a memória coletiva de Vitória é estabelecida por meio de cartões-postais nada mais é que um fenômeno que atinge todas as cidades que não possuem em sua história marcas de eternidade ou que têm seus lugares de memória impossíveis de serem transformados em vistas fotografáveis. O fato de não ter as marcas visuais fortes permite que as cidades invisíveis tenham a construção de um projeto de futuro que leve em consideração seus desejos de presente e não apenas o peso do passado. As cidades invisíveis são cidades nuas e por isso podem ser vestidas sem os pudores que cerceiam as construções imagéticas dos cenários históricos que tantas vezes endurecem as cidades privilegiadas em visibilidade. Foi exatamente a invisibilidade que permitiu a Vitória construir uma imagem de cartão-postal que desloca a memória da visão para o paladar, ao colocar um prato típico regional estampando as faces de postais. Assim, a moqueca capixaba tornou-se o referencial buscado para representar a cidade: o preparado de peixe borbulhando na panela de barro é a imagem paradigmática da cidade invisível.

4.4.1 Moqueca posta na mesa

Disputando espaço com imagens de conventos, igrejas, palácios, prédios antigos, arranha-céus, praias e bundas, a moqueca capixaba parece ter sido elevada à condição de motivo fotografável mais pela falta de opção que pelos seus méritos estéticos. Isto por dois motivos principais. Em primeiro lugar apresenta-se o fato de que fotografar culinária não está entre as atividades mais simples desempenhadas pelos fotógrafos. Não raro os profissionais precisam criar falsos pratos – feitos de plástico, borracha ou silicone – ou mesmo maquilar os pratos reais com complementos nada convencionais, tais como óleo

queimado, glicerina, espuma de barbear entre outros (MACHADO, 1984). A fotografia de alimentos é um dos maiores desafios para qualquer fotógrafo. Em segundo lugar, e somadas às dificuldades anteriormente listadas, está a falta de apelo estético da moqueca. Sem sombra de dúvidas fazer uma belíssima fotografia de uma moqueca é uma tarefa quase impossível. Tanto que Sagrilo, um dos fotógrafos capixabas mais experientes e qualificados da área publicitária do Espírito Santo, afirmou que uma das poucas fotografias que ele ainda não conseguiu fazer de modo satisfatório foi de uma moqueca³⁶.

Então como um prato feio e sem apelo estético transformou-se no símbolo postal de uma cidade? Uma resposta possível é que com a dificuldade de afirmar elementos urbanos como marcas visuais, talvez o paladar pudesse suprir esse vazio. Mas isso não basta. E de fato a solução para esse dilema passa pela afirmação de uma tradição local que foi transformada em marca visual. Esse foi um processo que se desenvolveu sobremaneira nos anos 1980-90, quando várias iniciativas do poder público demonstravam a preocupação em identificar a cidade de Vitória.

“Passou a haver empenho em se dar um novo impulso à identidade local. Por meio de estratégias de marketing, a propaganda oficial tentou fabricar uma identificação mais forte com a cidade. Promoveram-se exposições de fotografias antigas da cidade, assim como posters com a imagem de locais históricos. As logomarcas de duas administrações recentes convocavam os moradores a amar a sua cidade: Viva Vitória e Amor pela Cidade. Enormes outdoors com deslumbrantes fotografias da paisagem maravilhosa de Vitória proclamavam: 'Como é bom viver aqui!'” (BANCK, *apud* SIMONETTI JR., 2002, p. 29).

³⁶A afirmação foi feita pelo fotógrafo em palestra proferida na Universidade Federal do Espírito Santo, em outubro de 2010.

A administração da cidade empenha-se em criar um plano estratégico a partir de entrevistas com centenas de moradores, resultando num documento que deveria nortear os rumos de Vitória no período de 1996-2010. E entre as ações enumeradas no planejamento intitulado Vitória do Futuro estava a valorização do patrimônio histórico, cultural e natural da cidade como forma para desenvolver um novo imaginário.

“(...) no cenário em que a cidade se desenvolve de maneira planejada, conforme pensado no Vitória do Futuro, 'o tratamento dado ao patrimônio histórico, cultural e natural e à paisagem urbana possibilitarão o surgimento de novos vínculos dos moradores com a cidade.' Trata-se, o documento e o seu esforço de construção coletiva, além de um planejamento de ações e estratégias para o desenvolvimento de Vitória, de 'uma tentativa bastante abrangente de criar um novo imaginário urbano para Vitória' (BANCK, 1998), um esforço de governo para criar, ou recriar, a identidade capixaba” (SIMONETTI JR., 2002, p. 30).

Neste contexto, é perfeitamente aceitável o aparecimento da moqueca capixaba como elemento simbólico da cultura popular da cidade, fazendo jus dessa maneira ao destaque que os cartões-postais propiciam. Além, é claro, de outras tantas formas de valorização, tais como reconhecimento público, produção de trabalhos acadêmicos, realização de matérias jornalísticas. Destarte, com a moqueca o capixaba afirma ainda um elemento de diferenciação, que lhe particulariza e ao mesmo tempo permite um reconhecimento de modo universal. Ou seja, quando Vitória toma para si a moqueca como ícone visual, ela está também reafirmando este elemento como o mais importante da identidade cultural capixaba.

Interessante frisar, porém, que nem sempre a moqueca foi um ícone. Na verdade, a atração quase irresistível que este prato típico adquiriu é bastante recente. Isso porque, na história da culinária do Espírito Santo, o que sempre apareceu como expressão de

uma identidade local foi a torta capixaba, feita com frutos do mar e servida principalmente no período da Semana Santa. “Nas grandes festas faziam-se feijoadas, cozidos e moquecas e na Semana Santa a famosa e única Torta Capixaba” (PACHECO, 1998, p. 28). Pode-se perceber por meio dos adjetivos empregados como a diferença de tratamento expressa o valor para um dos preparados. Isso ainda nos anos de 1930.

Outro dado que corrobora a tese de que a moqueca capixaba é uma construção recente no imaginário social de Vitória é o fato de que nos anos de 1930, o consumo diário de peixe (680 quilos) era bastante inferior ao de outros tipos de carne (3.360 quilos) (PACHECO, 1998). O historiador e folclorista capixaba Guilherme Santos Neves já colocava a torta como verbete no dicionário do folclore capixaba na década de 1970, mas não fazia qualquer menção à moqueca. Já numa outra obra, esta de 1994, a moqueca capixaba aparece, mas de maneira muito sutil, com pouco destaque e em poucas linhas que também servem para descrever a receita.

“Ao lado da torta capixaba, a moqueca (ou muqueca) domina a culinária litorânea do Espírito Santo, feita de siris, lagostas ou caranguejos, mas principalmente de postas de peixe (papa-terra, badejo, robalo, dourado etc). Difere da moqueca baiana por não levar azeite de dendê. É prato saboroso e belo, servido fervendo em panelas de barro, acompanhado de arroz e pirão de farinha de mandioca, que também vem para a mesa borbulhando na panela de barro. Consagrou-se como símbolo da culinária capixaba (NEVES e PACHECO, 1994, p. 91).

Noutra obra, mais recente, a moqueca capixaba já aparece como prato diferenciado. Mas, Neves e Pacheco fazem uma observação que mostra a dificuldade de precisar o momento em que a receita passou ao nível de destaque atual.

“Tendo percorrido o litoral do Espírito Santo e 1818, com a atenção em estado de alerta, o fato de Saint-Hilaire não se referir à moqueca leva à pergunta inevitável: não havia então o nosso prato típico, ao jeito e ao tempero do que existe hoje? Se não existia, em que instante mágico, na linhagem da culinária capixaba, borbulhou a moqueca, na panela de barro preta, para se consagrar em pitêu tradicional do litoral do Espírito Santo? Por ora vale frisar que a elaboração aprimorada da moqueca pressupunha uma sociedade de gostos alimentares também exigentes, sensíveis ao deguste prazeroso do acepipe, trabalhado para o deleite dos olhos, do paladar e das narinas, o que, no Espírito Santo, dependeu da formação de um substrato de desenvolvimento econômico que somente se delineou no fim do século XIX, graças à expansão do café” (NEVES e PACHECO, 1997, p. 22)

Diante disso, é possível afirmar que a moqueca sempre fez parte do cardápio do capixaba, mas apenas recentemente esse prato ganhou *status* de destaque na culinária do estado. E provavelmente a criação da moqueca como ícone começou com o processo de urbanização e desenvolvimento de Vitória, principalmente ocorrido após os anos de 1950. Os aterramentos realizados na região leste da ilha, ligando o Centro histórico ao arrabalde, acabou criando algumas áreas de grande valorização no começo da segunda metade do século XX. Uma delas é a região de Bento Ferreira que, urbanizada fez com que a Praia do Suá se transformasse de maneira repentina num bairro dos mais procurados da cidade.

Como a Praia do Suá é uma área tradicionalmente de pescadores, contando com muitas peixarias, o desenvolvimento urbano fez com que surgissem restaurantes especializados em frutos do mar, “principalmente o São Pedro e o Dona Sara”, consagrados como “os melhores da ilha” (AZEVEDO, 2001, p. 134). História particular tem o São Pedro, talvez o elo que possa esclarecer a origem da moqueca capixaba como um ícone. Délio Grijó de Azevedo faz um relato longo, mas elucidativo, sobre o

nascimento desta iguaria do Espírito Santo junto com a história do restaurante que leva o nome do padroeiro dos pescadores. Por isso tomo a liberdade de reproduzi-lo aqui.

“Quanto ao restaurante São Pedro, sua história começou com o aterro de Bento Ferreira. Certo dia, um contínuo do nosso escritório chegou a mim e ao Codé e nos disse: 'Olha, descobri um restaurantezinho que serve uma comida muito boa'. Então marcamos para o dia seguinte irmos almoçar [...] no pequeníssimo restaurante de cinco mesas [...]. Após frequentar o restaurante por uma semana, conheci dona Almerinda, responsável pela comida gostosa que saboreávamos todos os dias. [...] Certo dia perguntei a dona Almerinda se havia a possibilidade de preparar uma moqueca. Ela ponderou que seria muito impróprio servir tal prato, devido ao espaço. Então propusemos que ela preparasse tal prato no sábado [...]. Ela aceitou, e no sábado seguinte lá estava [...] eu comendo uma maravilhosa moqueca de papa-terra e que seria o início do serviço de moquecas no restaurante 'São Pedro'. Daquele sábado em diante começamos a propagar a moqueca de dona Almerinda. [...] Quando as autoridades políticas, militares e civis vinham a Vitória, o almoço ou jantar era infalível no Restaurante São Pedro. Em maio de 1977 dona Almerinda faleceu, e Ercílio Jr. [*filho dela*], mais conhecido como 'Pirão', apelido ligado ao prato de acompanhamento da moqueca assumiu a atividade. [...] Roberto [*Gomes de Souza*] e Theobaldo [*Trancoso de Oliveira*], que eram abastecedores de navios, contribuíram para o conhecimento de nossa moqueca no exterior. Eles levavam o comandante, comissário de bordo e oficiais para conhecerem o Restaurante São Pedro, então os 'gringos', quando chegavam lá fora, recomendavam a moqueca capixaba para seus colegas que vinham a Vitória. No restaurante existe um quadro e um livro, onde figuras ilustres deixaram seus autógrafos. Assim é que Juscelino Kubstichek, Magalhães Pinto, Bías Fortes, Nelson Gonçalves, Carlos Lacerda, Jones dos Santos Neves, Carlos Lindenberg, Negrão de Lima, Rubem Braga e outros estão com seus nomes inseridos na história do São Pedro” (AZEVEDO, 2001, p. 134-6) [*grifos nossos*].

Aparece aqui um movimento de difusão do modo de alimentar-se do capixaba, que era feito sem maiores pretensões, mas que se popularizou em função de uma série de acontecimentos da capital do Espírito Santo. Assim a moqueca está ligada ao próprio processo de desenvolvimento da cidade. Além disso, o prato típico transformou-se em verdadeira expressão de uma cultura e de um povo, sendo incorporada como ícone e ganhando força para ilustrar os postais de Vitória. Isso aconteceu de tal modo que o

historiador Oscar Gama Filho defende a iguaria como um verdadeiro elemento da “individualidade da cultura capixaba”, para além de uma afirmação identitária. Ele argumenta ainda que a grafia correta para o prato típico é “muqueca”, com “u”.

“*Muqueca* parece ser a melhor grafia, única usada no Espírito Santo desde o século XIX até meados do século XX. Apesar de os dicionários adotarem a grafia *moqueca*, a forma adequada seria a que respeita a sua etimologia, derivada do quimbundo *mu'keka*, que significa 'caldeirada de peixe', segundo Antônio Geraldo da Cunha (Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982). A palavra, portanto, é de origem africana e não possui relação alguma com *moqueca*, criada a partir do termo indígena *moquém*, que se refere, segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, a uma 'grelha de varas para assar ou secar a carne ou o peixe' (Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986)” (GAMA FILHO, 2001, p. 168).

O historiador vai além e afirma que deveria haver um movimento oficial do poder público do Espírito Santo para reconhecer a primazia do nome *muqueca* como a expressão do tradicional prato uma vez que fora utilizado exclusivamente para denominar a feitura à moda capixaba³⁷. Neste ponto emerge o embate sobre uma eventual originalidade deste ícone culinário, uma vez que em várias localidades há também a produção de moquecas. Destaca-se, porém, a baiana, concorrente direta da capixaba. Como já dito, esta difere daquela por não levar azeite de dendê e leite de coco, e também pela “coloração avermelhada que lhe dá tintura o urucum (a pimenta entra em molho, ao gosto do freguês)” (NEVES e PACHECO, 1997, p. 17).

³⁷Mesmo concordando com os argumentos de Gama Filho, continuarei utilizando neste trabalho a grafia *moqueca* por ser a forma definida nos dicionários de língua portuguesa, como respeito à norma culta da nossa ortografia.

Mas não é somente a intensidade da pimenta que diferencia capixabas de baianos no que diz respeito a este quitute. Para Fajans (2009), essa disputa regional representa mais que uma escolha por sabores.

“Assim como outros países grandes, não se pode identificar a comida brasileira vendo a cozinha de uma região. Pratos e métodos de preparo se diferenciam dramaticamente neste país diverso, cujo leque abrange desde as frutas amazônicas do norte até os ricos churrascos do sul. Muitas dessas diferenças se devem à história, geografia, clima e etnia. Ingredientes particulares e formas de preparo constituem uma base distinta para comidas regionais que, por associação, contribuem para a identidade dos que as consomem. Entretanto, a receita das comidas regionais inclui mais do que apenas ingredientes e preparo. Etnia, raça e classe misturam todos os aspectos da vida, incluindo a alimentação” (FAJANS, 2009, p. 2).

Em seu estudo, a pesquisadora americana afirma que os baianos que participaram de seu trabalho ficaram estupefatos quando souberam que os capixabas também produzem moqueca³⁸. Apesar de seu olhar um tanto simplista sobre a sociedade do Espírito Santo, a autora discute o embate entre capixabas e baianos a partir do viés da etnia. E afirma que a moqueca capixaba é qualificada pelos pesquisados como mais pura e simples por abandonar os principais ingredientes africanos (azeite de dendê e leite de coco), num racismo subliminar. Não convém aqui enveredar por mais esta ramificação que o, já histórico, confronto entre os dois pratos regionais gerou. Mas é sinal de que os ingredientes desta disputa apenas começaram a ser colocados na panela. Muita pesquisa ainda está por ser feita abordando os aspectos que levaram baianos e capixabas a disputarem a originalidade desta receita. A pesquisadora termina seu artigo afirmando

³⁸“Fora da Bahia, entretanto, as moquecas do Espírito Santo são conhecidas e apreciadas pelos gourmets. Soube delas pela primeira vez por meio de conhecidos do Rio e planejei minha ida ao Espírito Santo conforme a recomendação deles. No Espírito Santo, o espírito de competitividade é forte, expresso inclusive pelo ditado “Moqueca é só Capixaba, o resto é peixada” afixado às paredes em cartazes na capital, Vitória” (FAJANS, 2009, p. 8-9).

que, por esses e por outros tantos motivos, “a moqueca não pode nunca ser apenas uma peixada” (FAJANS, 2009, p. 10).

Isso pode valer hoje como uma afirmação quase que natural, mas a própria consolidação da nomenclatura “moqueca” aconteceu certamente a partir dos anos de 1950. Entre os que afirmam isso, está Roberto Mazzini, que afirma com todas as letras:

“Ora, pelo que sei, até meados deste século a moqueca preparada de uma forma aproximada como a atual ainda não era um prato muito aceito. Para quem não sabe, os divulgadores da moqueca têm até seus mártires. Certa ocasião, uma pessoa amiga me contou que, nos idos dos anos quarenta, num almoço oferecido numa daquelas antigas casas da Praia do Canto com seus vastos pomares, ocorreu um fato marcante. A mesa do almoço fica debaixo de um arvoredor e a cozinha também foi improvisada no quintal. Era um almoço para muita gente e o anfitrião, ele próprio, iria fazer o que, na época, se chamava peixada. Sei, sei, o resto é peixada, etc. Mas isto foi depois. O fato é que, queiramos ou não, a nossa sagrada moqueca era chamada assim naquela época. Porém, esse almoço acabou não acontecendo porque, quando o peixe começou a ferver dentro da panela de barro, o anfitrião, autor da obra-prima, ficou tão emocionado que teve um enfarte e precisou ir ao hospital” (MAZZINI, 1994, p. 33).

Essa busca pela afirmação como superior na elaboração dos preparados de peixe teve um de seus capítulos mais curiosos escritos pelo jornalista e escritor José Carlos Monjardim, ou apenas Cacau Monjardim. Ele cunhou a frase “Moqueca é capixaba, o resto é peixada”, que hoje apresenta-se como uma bandeira para os defensores do modo de fazer o prato criado no Espírito Santo. Cacau afirma que seu slogan foi uma resposta diretamente voltada para os baianos, que se proclamavam os melhores “moquequeiros” nos anos 70.

“Quando eu era secretário de Turismo e presidente da Emcatutur [Empresa Capixaba de Turismo], nos anos 70, viajava muito

divulgando nosso Estado. Quando ia à Bahia, sempre me ofereciam a 'moqueca' deles. Mas aquilo é pesado, ensopado, apimentado demais. Para provocar, em 1974, criei a frase 'Moqueca, só capixaba, o resto é peixada'" (MONJARDIM *apud* CALMON e MIRANDA, 2011, p. 28).

A expressão parece simples, mas carrega uma grande mudança no modo de o capixaba ser referenciado. Ao colocar o Outro (baianos) em subordinação aos locais (capixabas), a frase afirma a primazia deste sobre aquele. A cultura capixaba parece ter localizado o espaço em que se está construindo os valores considerados típicos, originais, característicos do Espírito Santo. E não é apenas a moqueca que reivindica para si o valor de ícone do estado, mas também o recipiente onde tradicionalmente são preparados os quitutes: as panelas de barro.

"Torta, moqueca e até mesmo feijoada veem à mesa no Espírito Santo em panelas de barro. Não é quebra de etiqueta, mas pura tradição. As panelas são artesanato basicamente feminino, feito há mais de 100 anos, em Goiabeiras, bairro de Vitória. O barro vem de Barreiros (nota-se o nome), em Maruípe. Depois de limpa, a argila é amassada com os pés, modelando-se a panela à mão, a partir de uma bola. Com uma faca comum, uma pedra redonda e uma casca de coco cuité, faz-se o acabamento. Seca-se a peça, ao ar livre, e queima-se em fogueira. Com o tanino retirado da casca do mangle vermelho (*Rhizophora mangle*), as panelas são enegrecidas. (...) O sucesso da panela de barro, inclusive como peça decorativa, levou-as a serem industrializadas em tornos. As paneleiras defendem-se: 'Não é a mesma coisa, quebra à toa e solta areia na comida'" (NEVES e , 1997, p. 53).

O ofício das paneleiras é integrante do patrimônio do estado e foi reconhecido em nível nacional. Foi aprovado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2002, o registro do ofício das Paneleiras de Goiabeiras para ser inscrito no Livro de Registro dos Saberes e declarado Patrimônio Cultural do Brasil. Foi o primeiro caso de registro de patrimônio cultural imaterial do IPHAN (SIMÃO, 2010).

“Para diferenciar as panelas de barro de Goiabeiras com as de outros centros de produção, principalmente o de Guarapari, sem compromisso com a tradição e utilizando outras técnicas, a Prefeitura Municipal de Vitória criou um selo de autenticidade, permitindo aos turistas distinguir a panela de barro tradicional das demais” (PEROTA, 1997, p. 20).

Assim, o binômio moqueca-panela de barro possui todas as credenciais necessárias para serem transformados em imagens ilustrativas de cartões-postais. A cidade de Vitória, desse modo, aceita a invisibilidade urbana em favor dos símbolos que conseguiram dar ao local uma identificação, particularizando o universal.

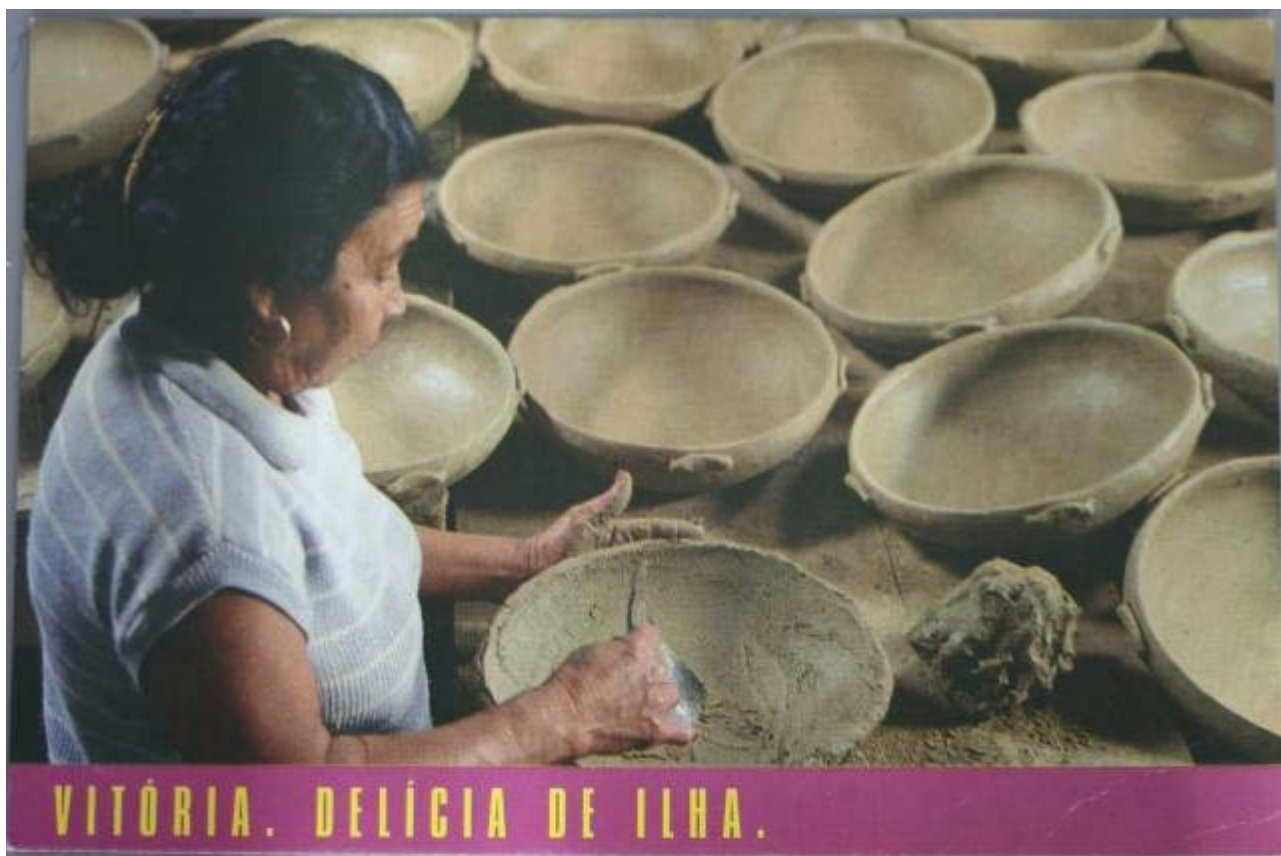


Imagem 169: Paneleiras – Vitória – ES. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Prefeitura Municipal de Vitória). c. 1990. Coleção particular de Mario Vanzan.



Imagem 170: Tem moqueca. Cartão-postal. Autor: Humberto Capai (Restaurante Mais Opção). c. 1990. Coleção particular de Mario Vanzan.



Imagem 171: Moqueca Capixaba – Buaiz alimentos: o sabor do Espírito Santo. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Grupo Buaiz). c. 2000. Coleção particular de José Luiz Pizzol.



Imagem 172: Moqueca Capixaba – Vitória – ES. Cartão-postal. Autor: Vitor Nogueira (Prefeitura Municipal de Vitória). c. 2000.

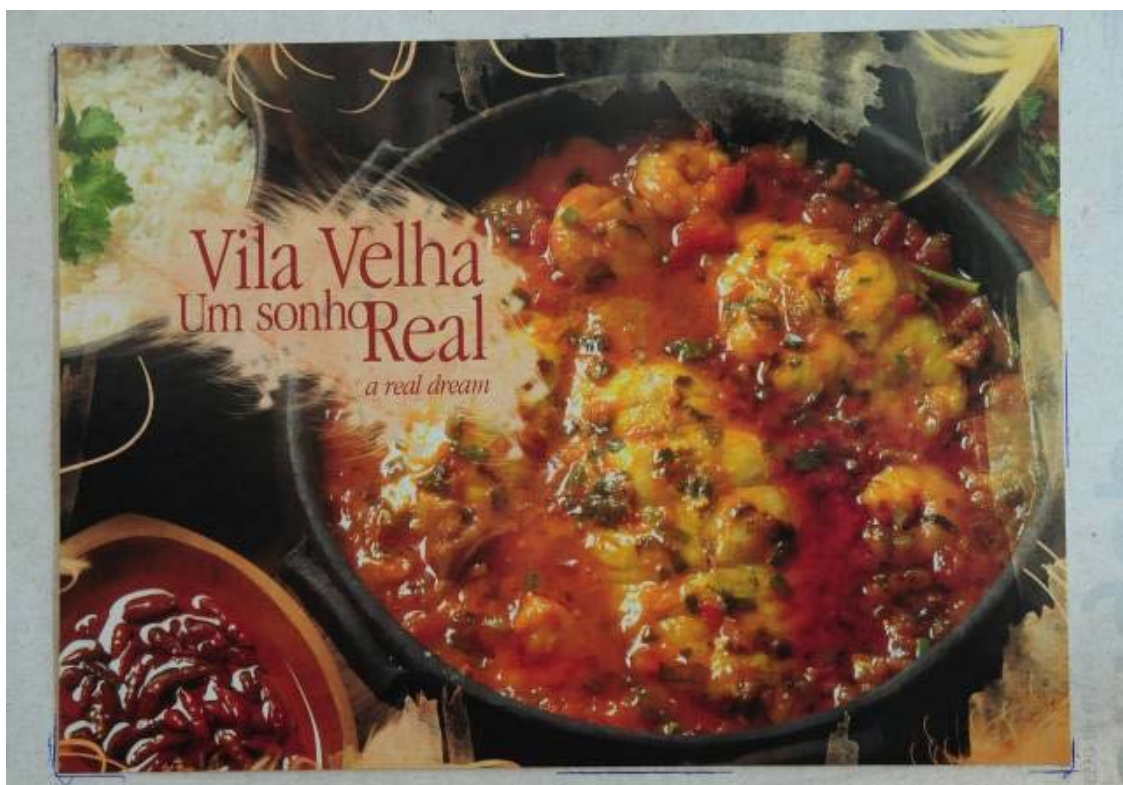


Imagem 173: Vila Velha: um sonho real. Cartão-postal. Autor: desconhecido (Prefeitura Municipal de Vila Velha). c. 2000.

A despeito de todas as improbabilidades, das concorrências, das misturas e mesmo sem possuir uma beleza essencial, a moqueca teve sua imagem consagrada no imaginário coletivo do Espírito Santo. Tanto que os dois municípios mais importantes desta unidade federativa produziram postais com o prato, vendendo com isso uma ideia de cultura local fortalecida. Apesar de Vila Velha também inserir a imagem como parte da cidade, é Vitória quem o faz de modo consciente e planejado, como visto anteriormente.

Isso mostra que a imagem da panela de barro borbulhando o caldo fumegante e apenas insinuando as postas de peixe, tendo ao lado o arroz branco, a o molho de

pimenta e o pirão, reúne simbolicamente tudo aquilo que os séculos de desenvolvimento não conseguiram apresentar numa única e arrebatadora cena. A moqueca à mesa é o invisível da cidade que salta aos olhos. Exibe o território, a história, a geografia, o povo, o progresso, as miscigenações. Sobre este último item cabe ainda uma breve citação, que sintetiza o modo como a moqueca foi lentamente reunindo expressões múltiplas e incorporando inovações que caracterizam os bens culturais dinâmicos, aqueles que para além de serem objetos de museus, fazem parte do cotidiano da sociedade. Demonstra que a moqueca capixaba não é somente capixaba, mas sim um símbolo de brasilidade.

“O costume de fazer acompanhar a moqueca pelo pirão foi introduzido em nosso estado depois que os mineiros 'invadiram' nossas praias, por volta da década de 1940/50. A moqueca que os nativos da ilha antigamente comiam era com arroz, feijão preto, farinha torrada na hora e molho de pimenta-malagueta in natura, com rodela de cebola bem fininhas, coentro picadinho, limão e azeite de oliva. Como as moquecas vinham para as mesas nas panelas de barro e depois acabavam secando o caldo, aproveitava-se aquele restinho de caldo e botava-se farinha no fundo da panela, improvisando assim uma saborosa farofa. O mineiro, talvez por não saber fazê-la, aproveitava o caldo e transformava-o em um pirão. Certo dia um dono de restaurante mais 'vivo' passou a vender a moqueca com o acompanhamento de pirão e tendo um lucro extra. Como dizem que o uso do cachimbo faz a boca torta, nossa moqueca perdeu a originalidade e passou a ser servida erroneamente. No entanto, quem quiser prová-la com arroz e feijão preto prove-a e veja que beleza, usando o molho descrito acima e a farinha torrada na hora” (AZEVEDO, 2001, p. 135).

Assim também ocorre com a já tradicional “moquequinha de banana-da-terra”, que acompanha o prato principal em vários restaurantes capixabas (NEVES e PACHECO, 1997). O dinamismo e a flexibilidade deste prato, portanto, parece ser a grande potência de sua cristalização na cultura local e de sua perpetuação como símbolo identitário-individualizante do Espírito Santo. E que Vitória trabalha para arrebatá-la para si como cartão-postal representativo de toda uma cidade.

Antes de encerrar este pequeno inventário acerca da moqueca capixaba, é de bom grado apresentar a receita deste prato tão importante, seja pelos seus valores culturais, seja pelo seu sabor:

“(...) escama e limpa o peixe cortando em postas, lavadas com limão. Corta o coentro, cebolinha verde, cebola e tomate, mistura e faz uma cama no fundo da panela de barro; junta sal, um pouco de urucum e de azeite doce e, em cima desta cama bota as postas bem arrumadinhas. Deixa no fogo e chega mais tempero sem mexer as postas para não desmanchar, balançando a panela para não pegar no fundo até ferver. Na fervura o peixe vai soltando água e, enquanto ferve na panela, bota mais caldinho do tempero em cima dele com colher de pau até ficar bem cozidinho e macio. (...) O pirão de farinha de mandioca é feito também numa panela de barro, adicionando-se a farinha no caldo da moqueca (...). Peixe e pirão chegam fumegantes à mesa, irradiando calor e predispondo ao apetite. E só quem provou sabe: o prazer da moqueca começa pelos olhos” (NEVES, 1986, p. 45).

Assim é que Vitória, enfeitiçando os olhos, as narinas e o paladar dos visitantes e nativos, assumiu a moqueca capixaba, fazendo dela o seu maior objeto de visibilidade.

Conclusão

A cidade de Vitória sofre de um mal que atinge praticamente todas as cidades que não contam com marcas visuais particulares e universais, que possam caracterizá-las visualmente. Enquanto cidades como Rio de Janeiro constituíram sua identidade ou individualidade cultural (BANCKS, 2003) a partir da paisagem natural, outras como São Paulo aproveitaram suas características urbanas para se destacarem. Importante no início do século XX, principalmente, era a cidade poder ser identificada imediatamente por meio de um cartão-postal. Aos cenários sempre exuberantes pré-existentes nas localidades, os fotógrafos somaram a criatividade e criaram modos de enxergar as cidades a partir de um ponto específico. Assim, as vistas foram transformadas em cartões-postais consumidos cada vez mais intensamente por turistas e colecionadores, contagiando o imaginário social. Além da facilidade de correspondência, os postais criaram uma memória visual coletiva, pois difundiram exponencialmente o compartilhamento de imagens. A fotografia mesma é devedora desse sistema de correspondência direta, pois a partir do uso maciço de imagens nas faces dos bilhetes, o processo ficou conhecido fotográfico em todos os cantos do mundo.

Mas, se por um lado as grandes metrópoles do início do século XX já usavam o postal com certa naturalidade, fazendo aparecer uma cidade visual com seus monumentos, por outro as pequenas vilas que desejavam também ter suas paisagens, ruas e parques ilustrando tais pedaços de cartolina tinham um sério problema: o que deveria ser fotografado? Ao longo da história dessas cidades, alguns cenários sempre foram privilegiados, contudo não necessariamente resultavam em postais significativos.

Nesse trabalho fica evidente como a busca por uma identificação visual foi meta de Vitória nos últimos 100 anos. Da cidade vazia e paupérrima do fim do século XIX e início do XX à cidade moderna dos edifícios espelhados deste princípio de século XXI, passando obviamente pela cidade-presépio dos anos 1920-30, a capital capixaba tentou de todas as maneiras transformar suas características urbanas e naturais em expressivos cartões-postais. Os mais de 600 bilhetes investigados aqui apresentam vários lugares e monumentos que, em determinadas épocas, foram postais significantes, mas que depois caíram no esquecimento para dar lugar a novas paisagens mais interessantes e, normalmente, mais representativas de um progresso.

Foram identificados nos cartões-postais de Vitória três categorias principais: os desaparecimentos, as permanências e os aparecimentos. Em cada uma dessas categorias houve um agrupamento por temática, o que tornou possível perceber os motivos mais privilegiados em cada época. Também ficou evidente como determinadas partes da cidade foram vistas de modo diferente no decorrer do período histórico estudado. A baía de Vitória, por exemplo, aparece tanto como um elemento de permanências – pois sempre foi e continua sendo um assunto fotográfico nos postais –, mas o ângulo de enquadramento alterou-se profundamente. No começo do século XX, a baía era vista sempre a partir do Centro da cidade, tendo na maioria das vezes o porto de Vitória como objeto bastante privilegiado – quando não, principal. Contemporaneamente, contudo, a baía aparece como portal de entrada da capital, num ângulo que apresenta uma composição de várias marcas da parte a leste do Centro histórico, reunindo numa mesma cena, além da baía, a Terceira Ponte, o Convento da Penha (pertencente à

cidade vizinha de Vila Velha), a Enseada do Suá (novo Centro?), o Shopping Vitória, as praças do Namorado e dos Desejos, entre outros elementos.

Já um forma de enxergar Vitória que desapareceu com o passar dos anos foi o cenário da Cidade-Presépio. A partir da redução da importância do primitivo núcleo donde a cidade se originou, o título recebido nos anos 1920 em função das características geográficas e estéticas da capital capixaba perdeu valor e deixou de existir – hoje esse cognome quase não é mais empregado. E a própria imagem do presépio não mais existe. Esses dois exemplos representam a cidade buscando suas marcas visuais, mas com a dificuldade de que essa imagem dê conta sempre de um novo assunto. Esses surgimentos imagéticos formam uma nova cidade visualmente. Certamente um novo postal que surgirá em breve será a sede da Petrobras no Espírito Santo, que está sendo erguida na avenida Reta da Penha, no norte da cidade, em uma área que até os anos 1980 não apresentava qualquer qualidade que a identificasse como cartão-postal. Ou seja, nasceu uma cidade nova.

Essas áreas que a cada momento deram vida a cenários antes completamente desconhecidos, transformando-os em postais, funcionaram como dispersores visuais, impedindo a cristalização de um ou alguns motivos no imaginário social. A constante inovação de imagens de Vitória dificultou a estabilização de marcas mais fortes. Também a própria metamorfose a que a cidade foi submetida por meio de aterramentos sucessivos e destruição de regiões de morro ou de mangue criou muitos novos espaços visuais, dando vida a formas antes inexistentes. Destacam-se duas regiões nesta constante inovação visual: a área do Parque Moscoso e da Enseada do Suá. Ambas

marcaram a cidade por surgirem de lugares que sequer existiam, portanto inimagináveis de serem transformados em postais.

Cidades que nunca existiriam – pois o mar dominava a maior parte onde hoje estão prédios gigantescos com suas torres espelhadas – apareceram a cada postal investigado. Na verdade, o *corpus* da pesquisa mais pareceu um grande atlas de cidades diferentes. Cidades múltiplas, e não cidade única. Como se fossem partes do grande atlas do imperador Kublai Khan, do império Mongol e personagem do livro *Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino (1990). Khan teria um atlas onde estavam reunidos todos os mapas de todas as cidades sob seu domínio. Os mapas mostram as cidades que existiam com suas características naturais e artificiais, mas também apresentam as urbes em que nada existe ainda. Deixa transparecer cidades possíveis. Assim são as cidades de Vitória que se exibem nos postais: são as possibilidades de existência de uma cidade-futuro. Além de permitir ver o futuro através do passado, imaginando como seria a cidade que hoje já apareceu no mundo real, os postais de Vitória permitiram ver muitas cidades dentro de uma só. Como se fosse a localidade de Berenice, ainda citando Calvino (1990): “[...] a verdadeira Berenice é uma sucessão no tempo de cidades diferentes [...] todas as futuras Berenices já estão presentes neste instante, contidas uma dentro da outra, apertadas espremidas inseparáveis” (p. 147).

As muitas Vitórias contidas nas miniaturas dos postais também remetem ao processo de musealização do território (HUYSEN, 2000), uma vez que pode-se armazenar um determinado período histórico, avaliar todos os seus detalhes, contemplar as especificidades mais profundas. Os postais são esses pedaços de representação da

cidade que nos permitem uma certa experiência à distância como ocorre com as obras de museus. Mais uma vez Calvino nos esclarece acerca da transformação das imagens das cidades em espécie de museu *à la carte*. Ao falar de Fedora, cidade que possui um palácio onde ficam guardadas esferas de vidro com as formas em que a cidade poderia ter se transformado, o escritor italiano parece estar falando de cartões-postais da capital capixaba:

“Agora Fedora transformou o palácio das esferas em museu: os habitantes que o visitam, escolhem a cidade que corresponde aos seus desejos, contemplam-na imaginando-se refletidos no aquário de medusas que deveria conter as águas do canal (se não tivesse sido dessecado), percorrendo no alto baldaquino a avenida reservada aos elefantes (agora banidos da cidade), deslizando pela espiral do miranete em forma de caracol (que perdeu a base sobre a qual se erguia)” (CALVINO, 1990, p. 32).

As cidades contidas nos postais de Vitória – assim como de qualquer outra região –, portanto, são imagens de um futuro-presente e de um passado-presente aparecendo de maneira simultânea. Bastando ao observador escolher que cidade deseja contemplar. No primeiro movimento, o cartão-postal mostra o lugar que pode ser formado a partir do que ainda não existe; no segundo vemos aquilo que já foi importante mas que hoje perdeu importância ou mesmo desapareceu. Os tempos presentes no postal concorrem de maneira sincrônica.

Apesar dessas tantas cidades presentes – e talvez por isso – a falta de uma identificação cultural de Vitória culminou na construção de um cartão-postal que abdicou da representação convencional. De certo modo, ao colocar a moqueca capixaba como um cartão-postal, a capital do Espírito Santo assumiu de modo incisivo a sua condição de cidade invisível. Isto porque abriu mão de qualquer elemento que a identificasse como

cidade – ruas, prédios, monumentos – para dar vez e lugar a uma imagem que nada tem de cidade – panela de barro, peixe cozido, arroz branco e pirão. Essa estratégia, contudo, nada tem de negativo, ao contrário. Ao assumir sua invisibilidade e apostar em uma marca da cultura capixaba, chamando para si a identificação cultural por meio da moqueca, a cidade de Vitória rompe com um modelo de representação da cidade como “mapa” e abre de modo concreto e visual a cidade como “percurso” (CERTEAU, 2008).

A transformação da moqueca capixaba, um prato típico feito de peixe cozido em temperos simples numa panela de barro, em um motivo postal é a conformação da passagem da cidade-mapa (em que há a preponderância do *ver*) para a cidade-percurso (donde o mais relevante é *fazer*). Cabe ressaltar ainda que a moqueca só faz sentido como imagem postal se houver uma relação mais íntima com o prato típico – posto que visualmente a iguaria é destituída de grandes qualidades estéticas. Em nada adiantará o envio de um postal com a imagem da comida regional se não for associada a uma degustação de seu sabor. Portanto, a utilização de um bilhete postal com uma fotografia da moqueca certamente estará condicionada a um conhecimento mais profundo deste quitute regional: o *fazer*, aqui, está representado pelo *comer*.

Dado que a moqueca reúne inúmeros elementos culturais do estado e por conseguinte da capital capixaba, ao dar visibilidade máxima ao prato, a cidade está construindo uma marca que a identifica de maneira precisa, pois esta iguaria é um produto cultural que particulariza e universaliza Vitória. Portanto, serve sobremaneira para a afirmação de uma marca, de uma característica única e própria. Enfim, depois de mais de 100 anos produzindo cartões-postais com as mais diversas temáticas, foi justamente

no deslocamento do olhar para o paladar que se tornou possível a construção de uma imagem da cidade de Vitória. A cidade, enfim, encontrou sua representação imagética mais precisa quando deixou que a própria cultura afluísse como ícone visual. A moqueca, portanto, tem uma qualidade visual muito forte justamente porque não quer mostrar apenas uma vista mas sim representar uma experiência. A invisibilidade da cidade de Vitória, neste sentido, tornou-se sua maior e melhor qualidade.

Referências

ABREU, José Guilherme. Arte pública e lugares de memória. Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Patrimônio, Vol. 4. Porto: [s/e], 2005. Artigo on line disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4944.pdf>. Acesso em 9 abr 2010.

ACHIAMÉ, Fernando. Estudo sobre a autoria da obra Memórias do Passado: a Vitória através de meio século. Vitória: Florecultura/Cultural-ES, 1999.

_____. O sistema colonial e a “boa tradição”. In: FREIRE, Mario Aristides. A capitania do Espírito Santo: crônica da vida capixaba no tempo dos capitães-mores. Vitória: Flor & Cultura/Cultural-ES, 2006.

ACHIAMÉ, Fernando; NEVES, Reinaldo Santos. Nota explicativa dos organizadores. In: FREIRE, Mario Aristides. A capitania do Espírito Santo: crônica da vida capixaba no tempo dos capitães-mores. Vitória: Flor & Cultura/Cultural-ES, 2006.

ADORNO, Theodor [et. al.]. Teoria da cultura de Massa. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

AGAMBEM, Giorgio. Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. Estado de exceção. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. Infância e História: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. Qu'est-ce que le contemporain. Paris: Éditions Payot et Rivages, 2008.

ANDERSEN, Benedict. Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

APPADURAI, Arjun. The colonial backdrop – photography. [s.l]: Afterimage, 1997.

ARAÚJO, Denize Correa (org.). Imagem (ir) realidade: comunicação e cibermídia. Porto Alegre: Sulina.

ARENDT, Hannah. Entre o passado e o futuro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 1986.

ARTEFILOSOFIA. Dossiê Walter Benjamin. Revista do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal do Ouro Preto, nº 6, abr. 2009.

AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas: Papirus, 1993.

AZEVEDO, Délio Grijó de. A ilha de Vitória que conheci e com que convivi. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico/Secretaria Municipal de Cultura, 2001.

A GAZETA. Jornal. Edição de 8 de set. 1951. Vitória: A Gazeta, 1951.

BANCK, Geert. Dilemas e símbolos : estudos sobre a cultura política do Espírito Santo. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 1998.

BARROS, Paulo de. Memória Fotográfica da Serra: imagens de um município brasileiro. Vitória: Ed. do autor, 2002.

BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

_____. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Inéditos, vol. 3: imagem e moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. Globalização: as consequências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Obras escolhidas II: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENTES, Ivana. Mídia-arte ou as estéticas da comunicação e seus modelos teóricos. In: Limiares da Imagem. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

BENTES, Ivana; LEVIN, Thomas. A reconfiguração do olhar: novos dispositivos. In: Fotografia e novas mídias (Coleção Arte e Tecnologia). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FotoRio, 2008.

BOURDIEU, Pierre. La définition sociale de la photographie. In: BOURDIEU, Pierre. Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965.

CADAVA, Eduardo. Words of light: theses on the photography of history. In: PETRO, Patrice (Org.). Fugitive images: from photography to video. Indiana: Indiana University Press, 1995, pp. 221-244.

CALVINO, Italo. As Cidades Invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras, São Paulo, 1990.

CALMON, Evelize; MIRANDA, Jaider. Ele é o dono do bordão. Entrevista com José Carlos Monjardim. In: Caderno Especial Prazer & Cia.AG. Jornal A Gazeta. 21 jan. 2011. Vitória: A Gazeta, 2011.

CARVALHO, José Murilo de. Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CERTEAU, Michel de. A invenção do Cotidiano. São Paulo: Vozes, 2008.

CHARNEY, L. & SCHWARTZ, V. (orgs). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CIRILLO, Aparecido José; COSTA, Rosa da Penha Ferreira da. Memória e identidade do Centro de Vitória (ES) a partir do acervo fotográfico. In: Anpap – 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”. Artigo on line disponível em www.anpap.org.br/anaais/2010/pdf/.../rosa_da_penha_ferreira_da_costa.pdf . Acesso em 11 fev. 2011. Cachoeira: Anpap, 2010.

CORBIN, Alain. O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. A fotografia moderna no Brasil. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

COUCHOT, Edmond. A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

DADALTO, Maria Cristina. Centro de Vitória. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 1999.

DELEUZE, Gilles. Conversações. Rio de Janeiro: 34, 1992.

_____. Bergsonismo. Rio de Janeiro: 34, 1999.

DERENZI, Serafim. Biografia de uma ilha. 2ª ed. Vitória: Prefeitura Municipal de Vitória, Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

_____. L'image survivant: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

DODEBEI, Vera; ABREU, Regina (orgs.). E o patrimônio? Rio de Janeiro: Contra Capa/PPG Memória Social-Unirio, 2008

DOCTORS, Márcio (org) et al. Tempo dos tempos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 1993.

ELTON, Elmo. Logradouros antigos de Vitória. Vitória: Instituto Jones dos Santos Neves, 1986.

ESPÍRITO SANTO (Estado). Presidente (1908-1912; Jerônimo Monteiro). Exposição sobre os negócios do Estado do Espírito Santo no quadriênio de 1908 a 1912 pelo Exm. Sr. Dr. Jerônimo Monteiro, Presidente do Estado durante o mesmo período. Vitória: [s.n.], 1913.

_____. Hino do Estado do Espírito Santo. Site oficial do Governo do Estado do Espírito Santo. Disponível em www.es.gov.br. Acesso em 15 fev. 2011.

ES HOJE. Espírito Santo é responsável por 11,4% da produção nacional de petróleo segundo a ANP. Periódico on line disponível em http://www.eshoje.com.br/portal/leitura-noticia,inoticia,8587,espírito+santo+e+responsavel+por+11_4_+da+producao+nacional+d+e+petroleo+segundo+a+anp.aspx acesso em 01 fev. 2011.

FAJANS, Jane. Seria a moqueca apenas uma peixada?: Alimentação e identidade em Salvador, Bahia (Brasil). In: Anthropology of food, No. S6. Revues.org. Artigo on line publicado em dezembro de 2009. Electronic ISSN 1609-9168. Disponível em <http://aof.revues.org/index6475.html> acesso em 30 nov. 2010.

FATORELLI, Antonio. Fotografia e Viagem: entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Faperj, 2003.

FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (orgs.). Limiares da Imagem: Tecnologia e Estética na Cultura Contemporânea. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

_____. In: Fotografia e novas mídias (Coleção Arte e Tecnologia). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FotoRio, 2008.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Apresentação. In: KARP VASQUEZ, Pedro. Postaes do Brazil: 1893-1930. São Paulo: Metalivros, 2002.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOLTS, James A [et. al.]. Manual de Fotografia. São Paulo: Thomson Learning, 2007.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 2002.

FREIRE, Mario Aristides. A capitania do Espírito Santo: crônica da vida capixaba no tempo dos capitães-mores. Vitória: Flor & Cultura/Cultural-ES, 2006.

FREIRE FILHO, João; VAZ, Paulo (orgs.). Construções do tempo e do outro: representações e discursos midiáticos sobre a alteridade. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

GAMA FILHO, Oscar. O capixaba metafísico. In: VITÓRIA (ES). Identidade capixaba. Série Escritos de Vitória, nº 20. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2001.

GOMBRICH, Ernest Hans. Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GOVEIA, Fabio Gomes. A decomposição imagética das fotografias com pinholes: a imagem pelo buraco de uma agulha. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Arquivo digital disponível em http://www.pos.eco.ufrj.br/publicacoes/mestrado/disserta_fgouveia_2005.zip

_____. Do Rio postal ao Rio postado: cartões-postais e memória coletiva. In: Anais do 2º Congresso de Estudantes de Pós-Graduação em Comunicação do Rio de Janeiro. PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2007.

GOVEIA, Fabio Gomes; ZANOTTI, Rosane Vasconcelos. Memória privada e memória coletiva na fotografia contemporânea. In: Anais do 31º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Natal, Set. 2008. Artigo on line disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1048-1.pdf> . Acesso em 15 fev. 2011

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, L. & SCHWARTZ, V. (orgs). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

GURAN, Milton. Linguagem fotográfica e informação. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

GURGEL, Antônio de Pádua (org.). O Diário da Rua Sete: 40 versões de uma paixão. Vitória: Contexto Jornalismo & Assessoria, 1998.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. Multidão. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HERSCOVICI, Alain. Identidade capixaba: alguns questionamentos. In: VITÓRIA (ES). Identidade capixaba. Série Escritos de Vitória, nº 20. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2001.

HOLLANDA, Ricardo de. Augusto Malta: a versão mecânica do flâneur. In: Revista Rio de Janeiro, nº 10, mai.-ago. 2003. Artigo on line disponível em www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_10/10-RicardoHollanda.pdf . Acesso em 15 fev. 2011.

HUYSSSEN, Andreas. Seduzidos pela memória. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. Mídia e discursos da memória (Entrevista). IN. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v.27, n. 1, p. 97-106. jan./jun. 2004.

JAGUARIBE, Beatriz. O choque do real: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Campinas: Papirus, 1996.

KARP VASQUEZ, Pedro. Postais do Brasil: 1893-1930. São Paulo: Metalivros, 2002.

KODAK, Site oficial da. História da fotografia. Artigo on line disponível em http://www.br.kodak.com/BR/pt/consumer/fotografia_digital_classica/para_uma_boa_foto/historia_fotografia/historia_da_fotografia13.shtml?primeiro=1 Acesso em 15 fev. 2011.

KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LEITE, Marcelo Eduardo. Militão Augusto de Azevedo: um olhar particular sobre a sociedade paulistana (1862/1887). In: Revista Studium, n° 5, Outono 2001. ISSN 1519-4388. Artigo on line disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/cinco/1.htm> . Acesso em 15 fev. 2011.

LIMA, Ivan. A fotografia é sua linguagem. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

LIMA, Solange Ferraz de. Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo; álbuns da cidade de São Paulo (1887/1954). Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1997.

_____. O circuito social da fotografia: estudo de caso – II. In. FABRIS, Annateresa. Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: USP, 1998.

LINHARES SANZ, Cláudia. Passageiros do tempo e a experiência fotográfica: da modernidade analógica à contemporaneidade digital. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação, Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005. Artigo on line disponível em http://www.bdt.d.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1132 . Acesso em 15 fev. 2011.

LISOVSKY, Mauricio. O inconsciente ótico e a fotografia do invisível. In: SOUZA, Solange Jobim e. Mosaico: Imagens do Conhecimento. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

_____. O tempo e a originalidade da fotografia moderna. In: DOCTORS, Márcio (org) et al. Tempo dos tempos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Maud X, 2008.

_____. Viagem ao país das imagens: instabilidade das fotografias e suas propriedades combinatórias. In: FURTADO, Beatriz. Imagem Contemporânea. São Paulo: Hedra, 2009.

_____. Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro. Fórum Latino-Americano de Fotografia. São Paulo, 2010. Palestra proferida em 24 de outubro de 2010.

LÔBO, Maurício Nunes. Imagens em Circulação: os cartões-postais produzidos na cidade de Santos pelo fotógrafo José Marques Pereira no início do século XX. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004. Documento on line disponível em <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000321075> acesso em 27 jan. 2011.

LOPES, Frederico. Fotografia e Modernidade. Artigo on line disponível em http://ubista.ubi.pt/~comum/lopes-fred_fotografia.html Publicado em 1996. Acesso em 20 dez 2004.

LOPES, Almerinda da Silva. Memória aprisionada: a visualidade fotográfica capixaba (1850/1950). Vitória: Edufes, 2004.

MACHADO, Arlindo. A ilusão especular: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MANOVICH, L. The Language of New Media. Cambridge: MIT Press, 2001.

MAZZINI, Roberto. Moqueca em Piúma. In: Revista Você, Ano III, Nº. 25 – Ago. Vitória: Secretaria de Produção e Difusão Cultural/UFES, 1994.

MONTEIRO, Peter Ribon. Vitória: cidade e presépio; os vazios visíveis da capital capixaba. São Paulo: Annablume/Fapesp; Vitória: Facitec, 2008.

NEVES, Luiz Guilherme Santos. A nau decapitada. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida/Secretaria de Estado da Educação e Cultura, 1986.

NEVES, Luiz Guilherme Santos; PACHECO, Renato José Costa. A culinária capixaba. In: SENAC. Dos comes e bebes do Espírito Santo: a culinária capixaba no Hotel Ilha do Boi. Rio de Janeiro: Senac, 1997.

NOVAES, Henrique. [trecho de artigo publicado, sem título] In: Diário da manhã, 24 nov. 1931. Vitória: (s. n.), 1931.

OLIVEIRA, José Teixeira de. História do Estado do Espírito Santo. Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo/Secretaria de Estado da Cultura, 2008.

PACHECO, Renato José Costa. Os dias antigos. Vitória: Edufes/Secretaria Municipal de Cultura, 1998.

_____. Índice do Folclore Capixaba. Vitória: Banestes, 1994.

PARENTE, André (org.). A imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: 34, 1993.

_____. Tramas na rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas. Porto Alegre: Sulina, 2004.

PEROTA, Celso. Paneleiras de Goiabeiras. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 1997.

PERRONE, Adriana; HELENA, Thais. História e Geografia do Espírito Santo. Apostila [s.d], 199?.

PORTO, Sidonio. Sede da Petrobras – Vitória/ES. Artigo on line disponível em http://www.arqbrasil.com.br/_arq/sidonioporto/pg_sidonioporto_pet.htm acesso em 01 fev. 2011.

PRADO, Michele Monteiro. A modernidade e o seu retrato: Imagens e representações das transformações da paisagem urbana de Vitória (ES) – 1890/1950. Artigo on line disponível em <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/ppgau/article/view/1414> publicado em 2004. Acesso em 12 jun 2010.

REIS, Carlos. O Estado do Espírito Santo em 1910: trabalho organizado na administração do Exmo. Snr. Dr. Jeronymo Monteiro. Rio de Janeiro: Oficinas Graphicas de A. Graça & C., 1910.

ROCHA, Oswaldo Porto. A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro (1870/1920). Contribuição ao estudo das habitações populares; Rio de Janeiro (1886/1906) / Lia de Aquino Carvalho. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1986.

SEBRAE. Espírito Santo lança Manual de Iconografia. Agência Sebrae de Notícias. 04/01/2010. Artigo on line disponível em <http://www.agenciasebrae.com.br/noticia.kmf?canal=290&cod=9360402> acesso em 9 abr 2010.

SENAC. Dos comes e bebes do Espírito Santo: a culinária capixaba no Hotel Ilha do Boi. Rio de Janeiro: Senac, 1997.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In. História da Vida Privada no Brasil. V.3. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: História da Vida Privada no Brasil. V.3. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SIQUEIRA, Francisco Antunes de. Memórias do passado: a Vitória através de meio século. Vitória: Florecultura/Cultural-ES, 1999.

SILVA, Marta Zorzal e. Espírito Santo: estado, interesses e poder. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida/Secretaria de Produção e Difusão Cultural/UFES, 1995.

SILVA, Maria Antônia Couto da. História da arte e história da fotografia no Brasil do século XIX: análise de imagens de Victor Frond para o álbum Brasil Pitoresco. In: **Anais do 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas – Anpap – Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais**. Set. 2007. Artigo on line disponível em www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/034.pdf . Acesso em 15 fev. 2011.

SIMÃO, Lucieni de Menezes. A documentação do patrimônio imaterial: desafios e perspectivas. In: Histórica-Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo. N° 43, ago. 2010. ISSN: 1808-6284. Artigo on line disponível em <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao43/materia04/> acesso em 02 fev. 2011.

SIMÕES, Roberto Garcia. Identidade no ES. In: VITÓRIA (ES). Identidade capixaba. Série Escritos de Vitória, nº. 20 . Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2001.

SIMONETTI JR., João Carlos. O Capixaba e o Outro: representação da identidade cultural no jornalismo impresso do Espírito Santo. 2002. 172 f. Dissertação. (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002. Documento on line disponível em www.bocc.ubi.pt/pag/simonetti-joao-capixaba-e-o-outro.pdf acesso em 27 jan. 2011.

SONTAG, Susan. Ensaaios sobre fotografia. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

_____. Diante da dor dos outros. São Paulo: Cia das Letras. 2003.

SOUZA, Fernando Gralha de. Augusto Malta e o olhar oficial: fotografia, cotidiano e memória no Rio de Janeiro (1903/1936). In: História, imagem e narrativas. N°2, ano 1, ISSN 1808-9895. Abr. 2006. Artigo digital disponível em <http://www.historiaimagem.com.br/edicao2abril2006/edicao2.php> . Acesso em 15 fev. 2011.

SNOW, David. Collective Identity and expressive forms. London: N.J. Smeler and P. Baltes, Elviesier science, 2001.

SZANIECKI, Barbara. Estética da multidão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

TACCA, Fernando de. O fim do fotógrafo flâneur e a aporia autoral. In: Agência Fotosite, 28 jul. 2005. Artigo on line disponível em http://www.fotosite.com.br/novo_futuro/ler_coluna.php?id=226 Acesso em 15 fev. 2011.

_____. Imagens do sagrado: entre Paris Match e O Cruzeiro. Campinas: Editora da Unicamp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

TURAZZI, Maria Inez. Marc Ferrez. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

_____. Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839/1889). Rio de Janeiro: Funarte: Rocco, 1995.

VIRILIO, P. A Máquina de Visão. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

VITÓRIA (ES). Imprensa. Série Escritos de Vitória, nº. 17. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1996.

VITÓRIA (ES). Clubes de Futebol. Série Esporte Memória nº. 3. Vitória: Secretaria Municipal de Esportes, 1998.

VITÓRIA (ES). Identidade capixaba. Série Escritos de Vitória, nº. 20. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2001.