

QUANDO SE OLHA PARA O ESCURO:

a Maceió de Luis Lavenère Wanderley através dos seus negativos de vidro.





ROMIL
FARMACIA





UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
MESTRADO EM DINÂMICAS DO ESPAÇO HABITADO

Jaianny Fernandes Duarte

QUANDO SE OLHA PARA O ESCURO:

a Maceió de Luis Lavenère Wanderley através dos seus negativos de vidro.

Maceió, 2018.





Jaianny Fernandes Duarte

QUANDO SE OLHA PARA O ESCURO:

a Maceió de Luis Lavenère Wanderley através dos seus negativos de vidro.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientação: Prof.^ª Dr.^ª Maria Angélica da Silva

Linha de pesquisa: Percepção, Conceituação e Representação do Espaço Habitado

Maceió, 2018.

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale – CRB4 - 661

- D812q Duarte, Jaianny Fernandes.
Quando se olha para o escuro: a Maceió de Luis Lavenère Wanderley através dos seus negativos de vidro / Jaianny Fernandes Duarte. – 2018.
196 f.: il.
- Orientadora: Maria Angélica da Silva.
Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo: Dinâmicas do Espaço Habitado) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Maceió, 2018.
- Bibliografia: f. 191-196.
1. Wanderley, Luis Lavenère, 1868-1966. 2. Fotografia – Maceió – Séc. XX.
3. Iconografia. 4. Negativo de vidro. I. Título.

CDU: 72:77.06(813.5)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
DINÂMICAS DO ESPAÇO HABITADO

Folha de Aprovação

Jaianny Fernandes Duarte

Quando se olha para o escuro: a Maceió de Luis Lavenère Wanderley através de seus negativos de vidro

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovada em 02 de outubro de 2018.

Banca Examinadora:

Maria Angélica da Silva

Prof^ª. Dr^ª. Maria Angélica da Silva, UFAL (Orientadora)

Julieta Leite

Prof^ª. Dr^ª. Julieta Maria de Vasconcelos Leite, UFPE (Examinadora Externa)

Josmary Omena Passos Ferrare

Prof^ª. Dr^ª. Josmary Omena Passos Ferrare, UFAL (Examinadora Interna)

J. M. Michaello

Prof^ª. Dr^ª. Juliana Michaello Macêdo Dias, UFAL (Examinadora Interna)





MEU CORAÇÃO TRANSBORDA GRATIDÃO

Eu não teria chegado ao fim sem a ajuda divina que tanto me ampara, a vida toda. Obrigada, primeiramente, ao Senhor!

Aos meus pais, guerreiros incansáveis que sempre me deram mais que a base, sem pestanejar, muito mais do que podiam até, para que eu pudesse chegar até aqui. Obrigada pela vida, pelo cuidado e pelo amor incondicional.

À minha irmã, por todo apoio e ouvidos de sempre. E por ter me dado um presentinho lindo no meio desse caminho para que eu pudesse ter mais vontade ainda de seguir, parando sempre que possível para alimentar o amor pela família.

À Angélica, orientadora e amiga que parece ter sido usada por Deus para sempre me dizer as palavras que eu precisava ouvir. Muito obrigada por cada conversa e por cada oportunidade, mas principalmente por me guiar para que eu encontrasse os meus próprios caminhos.

A todos que chegaram na minha vida através do grupo de pesquisa Estudos da Paisagem, por me receberem com tanto carinho e amizade. Especialmente à Analu, Lucas, Lou, Marina e Melissa, por dividirem as agonias e as alegrias [não só] da vida acadêmica. Vocês são muito especiais.

À professora Fátima Campello, por iniciar minha jornada em querer “Ver a cidade” através do olhar de Lavenère.

Às professoras da banca, por aceitarem participar, Julieta pela disponibilidade, e Ju e Josy, por contribuir tanto com o meu trabalho, mesmo quando ele ainda não havia tomado forma.

À UFAL, ao DEHA e à Capes, pelo apoio institucional e financeiro à minha pesquisa.





Ao Arquivo Público de Alagoas, guardião da coleção de negativos, que me recebeu e possibilitou o contato direto com as imagens. E ao Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, por me acolher tão bem para as manhãs longas de leitura e pesquisa.

A todos os amigos e familiares mais próximos que, além de torcer e orar por mim, a cada resposta sobre o prazo da entrega me incentivavam a finalizar o trabalho para comemorar logo.

Ao William, pelo amor e incentivo de sempre, e pela parceria de vida, mesmo na distância.

E, por fim, à Luis Lavenère, por ter legado o seu universo em emulsão e vidro, deixando que um dia ele chegasse até mim.

Jaianny Duarte, agosto de 2018.

"[...]. As mãos desejam resistência, buscam algo que lhes barre o caminho. Dizer que procuram o caminho mais fácil, o da menor resistência, como o fazem os demais entes intramundanos, seria não ter compreendido a essência das mãos, as quais são entes intramundanos contra o mundo."

Vilém Flusser

RESUMO

A partir do trabalho técnico de conservação feito em cada um dos 492 negativos de vidro da coleção do alagoano Luiz Lavenère Wanderley durante pesquisa de iniciação científica intitulada “Luiz Lavenère: colecionador de imagens de Maceió”, foi possível observar cada imagem e começar a conhecer o retrato da cidade no início do século XX através do olhar dele. Lavenère (1868 – 1966) foi, além de fotógrafo, jornalista e escritor. Ao mergulhar no acervo, percebe-se que ele caminha pela cidade e captura as visadas para publicá-las em alguns livros e cartões-postais – meio de comunicação e divulgação das feições da cidade mais difundido na época que se tornou importante instrumento na “construção coletiva da imagem da cidade”. Mais que isto, ele faz um amplo registro do que foi a Maceió de sua época, enquadrando além das ruas e edifícios públicos, os acontecimentos e o cotidiano da cidade. Isto porque apenas uma parte desse registro (29 fotografias singulares) foi publicada e comercializada como cartão-postal. A maior parte, que compõe o acervo objeto da pesquisa, permaneceu por mais de 50 anos depositada no Arquivo Público de Alagoas e só foi resgatada durante a pesquisa acima referida, mas continua desconhecida. A partir deste fato surge um questionamento: como a cidade de Maceió é construída pelo olhar de Lavenère no início do século XX, para além da imagem comercializada nos cartões-postais? Esta dissertação pretendeu construir uma narrativa, ao mesmo tempo em que um novo conjunto de imagens dentro da coleção, tendo as fotografias inéditas de Lavenère como principal fonte de pesquisa, aprofundando-se nas questões que compreendem o olhar do fotógrafo e o da autora, além dos modos de ver a cidade e as imagens. Trata-se de uma pesquisa interpretativa a ser construída a partir do olhar para o objeto primário, o negativo, unida à ação dos conceitos de punctum (Barthes, 1980), de rizoma (Deleuze & Guatarri, 1995) e de dois atlas: o mnemosine de Warburg (Didi-Huberman, 2013) e o do impossível de Borges (Foucault, 2007), considerando que a imersão da autora no acervo Lavenère construiu uma maneira única de ver a cidade. Pesquisa em outros suportes documentais também compuseram o trabalho: livros, jornais e revistas. Ao final dele, revela-se um outro modo de ver Maceió a partir do negativo da imagem, um modo que está latente nas fotografias de Lavenère e se revela ao olhar demoradamente para elas. Como consequência, o trabalho possibilitou o aprofundamento acerca dos modos de ver a cidade e a imagem, que se mostram a partir do olhar do fotógrafo, além de contribuir para um aspecto importante na formação do arquiteto e urbanista: a percepção sobre a cidade, e sobre a maneira como ela se apresenta.

Palavras-chave: Luiz Lavenère, fotografia e cidade, negativo de vidro, Maceió.

ABSTRACT

From the technical conservation work done on each of the 492 glass negatives from the Alagoan collection Luiz Lavenère Wanderley during a scientific initiation research entitled “Luiz Lavenère: collector of images from Maceió”, it was possible to observe each image and to begin to know the portrait of the city in the early twentieth century through the look of it. Lavenère (1868 - 1966) was, besides photographer, journalist and writer. When diving in the collection, it is noticed that he walks around the city and captures the views to publish them in some books and postcards - means of communication and dissemination of the features of the most widespread city at the time that became an important instrument in the “construction collective image of the city “. More than this, he makes an ample record of what went to Maceió of his time, framing beyond the streets and public buildings, the events and the daily life of the city. This is because only part of this record (29 unique photos) was published and marketed as a postcard. The majority, which makes up the collection object of the research, remained for more than 50 years deposited in the Public Archive of Alagoas and was only rescued during the aforementioned research, but remains unknown. From this fact a question arises: how the city of Maceió is constructed by the look of Lavenère in the beginning of century XX, beyond the image commercialized in the postcards? This dissertation aimed to construct a narrative, at the same time as a new set of images within the collection, having the unpublished photographs of Lavenère as main source of research, deepening in the questions that comprise the photographer’s and author’s eyes, besides ways of seeing the city and the image. It is an interpretative research to be constructed from the look at the primary object, the negative, coupled with the action of the concepts of *punctum* (Barthes, 1980), rhizome (Deleuze & Guatarri, 1995) and two atlases: *mnemosyne de Warburg* (Didi-Huberman, 2013) and that of Borges’s *impossible* (Foucault, 2007), considering that the author’s immersion in the Lavenère collection built a unique way of seeing the city. Research in other documentary supports also composed the work: books, newspapers and magazines. At the end of it reveals another way of seeing Maceio from the negative of the image, a mode that is latent in Lavenere’s photographs and reveals itself to the deep and long look at them. As a consequence, the work allowed the deepening of the ways of looking at the city and the image, which are shown from the photographer’s perspective, besides contributing to an important aspect in the formation of the architect and urbanist: the perception about the city, and about how it presents itself.

Keywords: Luiz Lavenère, photography and city, negative glass, Maceió.

LISTA DE FIGURAS

Nota: A intenção gráfica do trabalho é não influenciar a leitura do leitor sobre os negativos, portanto, nenhum deles possui legenda, assim como suas versões positivadas. O leitor está livre para nomear cada imagem, caso queira. Todos os negativos que aparecem no trabalho fazem parte da coleção Lavenère, pertencente ao Arquivo Público de Alagoas. Assim, cumpre-se a necessidade de informar a fonte.

Figura 1: Fotografia obtida durante o desenvolvimento do projeto de conservação, onde a autora manuseia um dos negativos da coleção para preenchimento da ficha catalográfica.....	5
Figura 2: Localização dos cartões-postais da série Phot. L. Lavenère sobre a Planta da Cidade de Maceió de 1902.....	9
Figura 3: Localização dos cartões-postais da série Brasil Turístico sobre a Planta atual da cidade de Maceió.....	11
Figura 4: Produção coletiva de um exercício de aproximar/ distanciar os temas de pesquisa individuais dos estudantes.....	28
Figura 5: Instalação.....	29
Figura 6: Performance da teia.....	29
Figura 7: Frame do vídeo produzido para a performance final da disciplina “O corpo sensível e a dimensão visual do Espaço Habitado.....	30

Figura 8: Frame do vídeo produzido para a performance final da disciplina “O corpo sensível e a dimensão visual do Espaço Habitado.....	30
Figura 9: Fotografia de uma performance feita durante a disciplina “Cidades e suas representações”, para sintetizar o conceito de rizoma.....	33
Figura 10: Fotografia de uma performance feita durante a disciplina “Cidades e suas representações”, para sintetizar o conceito de rizoma.....	33
Figuras 11 e 12: Ideia e objeto construído.....	35
Figura 13: Objeto construído.....	37
Figura 14: Fotografia da contracapa do livro Zefinha pertencente ao acervo do IHGAL.....	47
Figura 15: Fotografia da capa do livro Zefinha pertencente ao acervo de Moacir Sant’Anna.....	53
Figura 16: Fotografia obtida a partir de um negativo da coleção, mostrando a Livraria Fonseca e a sede do jornal Evolucionista, na Rua do Comércio.....	72
Figura 17: Lavenère ensaiando com um grupo de musicistas que se apresentariam no IHGAL, em comemoração ao aniversário centenário de Maceió, em 1939.....	80

Figura 18: Reprodução de um negativo positivado. Esta fotografia foi originalmente impressa em uma série de cartões-postais de Lavenère, publicada em 1907.....	106
Figura 19: Reprodução de um negativo positivado. Esta fotografia foi originalmente impressa em uma série de cartões-postais de Lavenère, publicada em 1921.....	106
Figura 20: Reprodução de negativo de vidro.....	115
Figura 21: Capa do livro <i>O ajudante de mentiroso</i> , de Lêdo Ivo	115
Figura 22: Reprodução do cartão-postal <i>Cathedral e Pharol</i> de Lavenère, publicado na série Phot. L. Lavenère, de 1911.....	115
Figura 23: Cartão-postal <i>Cathedral e Pharol</i> de Lavenère, publicado na série Phot. L. Lavenère, de 1911.....	115

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Série de cartões-postais Phot. L. Lavenère, publicada em 1911.....	7
Quadro 2: Série de cartões-postais Brasil Turístico.....	8
Quadro 3: Algumas capas dos livros de Lavenère.....	51
Quadro 4: Fotografias presentes do livro Zefinha.....	54

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APA	Arquivo Público de Alagoas
CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
FAU	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
IHGAL	Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas
IMS	Intituto Moreira Sales
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
PIBIC	Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica
UFAL	Universidade Federal de Alagoas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	3
Por que olhar primeiro para o negativo?	19
A imagin[ação] do olhar	24
QUEM CONSTRÓI O OLHAR?.....	39
QUANDO A CIDADE CHEGA	89
UMA TERRA CERCADA DE ESPELHOS	145
POR ONDE OS PENSAMENTOS POVOAM	185
REFERÊNCIAS.....	191

INTRODUÇÃO

As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, **as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos**". (MANGUEL, 2000, p. 21, grifo nosso).

Este é um trabalho sobre leitura e interpretação de imagens. Sobre fotografia, sobre cidade, sobre narrativas e sobre um universo que, por vezes, fica à margem do nosso olhar no mundo. É sobre trazer à luz o que poucas pessoas questionam ou se importam. Sobre (re)velar um autor, muitas cidades dentro de uma só e caminhos a percorrer, constantemente. Não se trata de uma apologia às imagens e o objetivo não é trazê-las à tona, apenas. Interesse-me aqui pela rede de interpretações que é capaz de surgir quando se olha para elas, para além dos limites impostos pelo quadro de uma fotografia.

Para isso, me coloco diante de um conjunto que teve como temática Maceió, feito no início do século XX. Trata-se de um acervo raro e inédito de negativos de vidro¹ cuja autoria é atribuída a uma atuante figura da cidade à época, o jornalista alagoano Luis Lavenère Wanderley (1868-1966), mais conhecido como professor Lavenère, que foi também fotógrafo amador e editor de cartões-postais amplamente difundidos na época.

Foi durante pesquisa científica² que aconteceu o meu primeiro contato com essa coleção de fotografias. Uma cidade que eu não conhecia se apresentara a meus olhos em preto e branco, sobre um fundo transparente, por vezes obliterado por fungos, espelhamentos e rachaduras, denunciando a passagem do tempo, assim como o inevitável desgaste trazido pelo escasso cuidado no manuseio e armazenamento desse material.³

1 Um dos primeiros tipos de negativos fotográficos, obtidos quando uma placa de vidro coberta de gelatina colocada no fundo da câmera obscura fixava a imagem depois do clique, e após o mergulho em sais de prata e a exposição à luz, revelava-se a forma capturada em tons de cinza, opostos aos reais.

2 O projeto de pesquisa individual "Descortinando horizontes da cidade: roteiros postais na Maceió de Luiz Lavenère e no presente" foi executado pela autora e fez parte de um maior, elaborado pela Prof.^a Dr.^a Fátima Campello, intitulado "Luiz Lavenère: colecionador de imagens de Maceió", aprovado pelo CNPq em 2012 e desenvolvido com o apoio da Instituição mantenedora do acervo, o Arquivo Público de Alagoas.

3 Fizeram-se necessários para o desenvolvimento da pesquisa, os processos de higienização, catalogação e digitalização do acervo, que foram parte do projeto mencionado, do qual a mestrandia participou diretamente como colaboradora PIBIC entre 2012 e 2013, com a contribuição da então bolsista Thaysa Oliveira, ambas sob coordenação da orientadora mencionada na nota anterior.

Desde o primeiro momento aquele mundo de chapas banhadas de emulsão despertou em mim uma espécie de encantamento que, aos poucos — conforme eu me encarregava de higienizá-las e aproveitava para tentar decifrá-las —, só aumentava, no sentido de que me conscientizava que as imagens me permitiam (re)conhecer uma cidade aparentemente familiar, apesar de nunca antes visitada: a Maceió do início do século XX sob o olhar de Lavenère.

Essa afeição transitava entre o encontro do que eu conhecia da cidade; ou seja, do que passado mais de um século ainda permanecia visível nela; com o que eu jamais conhecera: paragens sem nenhum indício de que se tratava de Maceió. Confesso que quando estava diante de um negativo que trazia um conteúdo como este segundo, minha curiosidade aumentava.

Sempre tive inclinação para me ater ao que a maioria das pessoas despreza. Ao identificar em meio àquelas 492 fotografias originais, apenas 36 que vieram a ser publicadas em cartão-postal, não conseguia fugir das seguintes indagações: E as restantes? Por que não ganharam o mundo como as outras? Será que continuavam somente ali, negativadas, distante das vistas do público? Qual seria então, o sentido delas?

Nessa etapa, foi um ano de contato com as quase 500 imagens originais pertencentes à coleção Lavenère. Esses negativos, com pouca informação escrita, mas inundados de informações visuais, ao se colocarem diante do meu olhar, tornaram-se responsáveis por despertar minha curiosidade, graças ao ineditismo sob o qual essa coleção sempre foi mantida.

O fato de ter tido os negativos em mãos e lembrar dos detalhes que os conformam, me permite falar aqui, por vezes, como se eu estivesse diante deles, mesmo no momento em que estou em frente a tela do computador ou a um pedaço de papel fotográfico. A cada chapa vista e tocada, era possível perceber detalhes novos em sua superfície: uma assinatura escrita ainda na emulsão, ou uma marca de digital no canto superior; e também as informações que os



Figura 1 - Fotografia obtida durante o desenvolvimento do projeto de conservação, onde a autora manuseia um dos negativos da coleção para preenchimento da ficha catalográfica.

Fonte: Acervo da Pesquisa Ver a Cidade, 2013.

elementos figurativos trazem, como por exemplo, a representação de Maceió: uma rua antiga completamente modificada na cidade de hoje, um aspecto da cidade que sobreviveu, enfim. Eu estava aos poucos me aproximando de um universo desconhecido, ainda que algumas daquelas imagens negativadas já o fossem, como foi dito, por terem sido reveladas e impressas em cartões-postais coloridos, muito difundidos à época e ainda hoje, mesmo em publicações mais recentes. Pois vencida a etapa de conservação do acervo, o foco durante a pesquisa PIBIC mencionada foi justamente debruçar-se sobre os postais de Lavenère. Identificamos os marcos paisagísticos de Maceió presentes numa das três séries feitas por ele, publicada em 1911, para assim mapearmos o roteiro que se desenhava na cidade naquela época, comparando-o com os novos, propostos nas séries de cartões-postais atuais, editadas entre 2000 e 2013.

Como resultado dessa comparação, constatamos que o crescimento e dinamismo da cidade fez com que a temática dos cartões-postais mudasse e com que os roteiros propostos, com o passar do tempo, fossem outros, pois foi amplamente observado que eles reportam hoje a lugares por onde Lavenère não circulou, muitos deles por não existirem ainda à época dos seus registros enquanto tema fotográfico, ou por não terem sido elegidos fotografáveis, como por exemplo, a orla marítima e o próprio mar enquanto espaço de lazer.

As belezas naturais se tornaram o grande atrativo da Maceió de hoje, principalmente as praias, e não mais a própria cidade republicana como Lavenère registrou no início do século passado. Outro aspecto que não se viu mais nos postais de hoje e que esteve muito presente nos de Lavenère (e isso é uma característica do olhar dele, e não de todos os fotógrafos de postais que fotografaram Maceió à época), foi o registro do cotidiano, que pode ser percebido na maior parte das suas fotos, inclusive nos cartões-postais.

Quadro 1 - Série de cartões-postais Phot. L. Lavenère, publicada em 1911.
Fonte: Pesquisa Ver a Cidade, 2013.

Figura 2 - Localização dos cartões-postais da série Phot. L. Lavenère sobre a Planta da Cidade de Maceió de 1902.
Fonte: Campello, 2009.



Asylo Santa Leopoldina



Bebedouro



Bôca de Maceió



Cathedral e Pharol



Chegada em Palacio, recepção do Dr. Affonso Penna



Escola Normal



Estação da Great Western



Estátua de D. Pedro II



Intendência Municipal



Levada



Mercado Publico



Paço episcopal



Palacio do Governo



Ponte de Embarque



Praça da Cathedral



Praça Euclides Malta



Praça dos Martyrios



Praça Wanderley de Mendonça



Quartel da Policia



Recebedoria Central



Rua Augusta



Rua do Commercio



Thesouro e Congresso



Trapiche da Barra





Quadro 2 - Série de cartões-postais Brasil Turístico.

Fonte: Pesquisa Ver a Cidade, 2013.

Figura 3 - Localização dos cartões-postais da série Brasil Turístico sobre a Planta atual da cidade de Maceió.

Fonte: mapa adaptado do Google Maps, 2018.

Estes dois aspectos muito me interessava explorar. No entanto, como a pesquisa tinha seu cronograma de atividades e necessitava de seu próprio ritmo de andamento, aquele ano não foi suficiente para dar conta das muitas outras indagações suscitadas em mim no período de contato com o acervo. O que o fotógrafo quis mostrar com essas imagens? Por que? Quais eram suas intenções? E as delas? A quem pertencia aquele olhar que tanto me prendia diante dele? O que estas imagens têm de tão especial? Venho dialogar com essas questões mais a fundo depois de algum tempo, aqui, nesta pesquisa de dissertação.

Este trabalho, portanto, tenciona se desdobrar em três principais desvelamentos. O primeiro diz respeito a esta desconhecida coleção de fotografias de autoria de alguém que era também jornalista e professor à época, buscando entender um pouco do sujeito dono desse olhar que construiu esse acervo. Também busca trazer e refletir, a partir destas fotos, acerca de uma Maceió que não existe mais, a não ser enquanto imagem nesses quadros, e talvez no imaginário de algumas pessoas que viveram, souberam ou estudaram a Maceió daquela época. O segundo desvelamento é sobre método. Trato, ainda que por vezes, indiretamente, das possibilidades de estudo que os documentos figurativos podem despertar. Isso constrói também um trabalho sobre experimentação das várias ligações possíveis a surgir a partir do olhar mais demorado sobre uma imagem. O terceiro desvelamento diz respeito a uma interpretação dessas imagens, para deixar vir à tona uma leitura sobre elas, sobre Maceió, sobre esse autor e sobre esse acervo, guardado por tanto tempo longe do olhar das pessoas.

Como continuação dos estudos iniciados no projeto de pesquisa, a primeira ideia foi fazer uma análise da história urbana de Maceió através dessas fotografias. De fato, este é um primeiro impulso que emerge quando uma pessoa com formação em Arquitetura e Urbanismo se depara com informações visuais tão antigas e inéditas sobre uma cidade, principalmente por oferecerem subsídios para comparar a paisagem urbana de tempos distantes entre si, que, assim como

evidenciam, também descobrem mudanças ocorridas ao longo do tempo.

Para além desse uso da fotografia, outro rumo de pesquisa interessante a partir deste acervo, seria investigar mais a fundo a origem e construção do mesmo, a partir de seu autor e dos motivos que o fizeram produzi-lo. Como sugere o professor Ulpiano Meneses⁴, “o acervo documental é um corpo morto, portanto, ele possui uma história de vida”. Tomando como mote os estudos dele, o trabalho se desdobraria a partir da investigação dos caminhos por onde as fotografias desse acervo passaram.

Quando mergulhei no conjunto de imagens, comecei a enxergá-lo sempre fazendo uma relação com as mudanças significativas que Maceió, assim como outras capitais do Brasil começaram a sofrer no século XIX com a busca pelo novo e tão almejado *status* de cidade republicana. O estudo então, estava se caracterizando como uma análise da história urbana através da fotografia, onde esta se tornaria uma ferramenta muito potente para ajudar a entender as transformações ocorridas na história da arquitetura e da própria cidade de Maceió. Esforço este bastante louvável, afinal de contas, segundo Burke (2001), a fotografia foi durante muito tempo usada pelos historiadores apenas como ilustração de textos construídos a partir de outras fontes.

Quando utilizam imagens, os historiadores tendem a tratá-las como meras ilustrações, reproduzindo-as nos livros sem comentários. Nos casos em que as imagens são discutidas no texto, essa evidência é frequentemente utilizada para ilustrar conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios, em vez de oferecer novas respostas ou suscitar novas questões. (BURKE, 2017, p. 18-19)

Eu tinha portanto como possibilidades, inicialmente, trabalhar as fotos de duas maneiras: utilizando-as como fonte de pesquisa para rediscutir a história da paisagem urbana; ou trabalhar melhor o acervo, aprofundando-me nele e na figura do fotógrafo a partir dele, entendendo as fronteiras de autoria e de construção de uma cidade sob seu olhar. Fazendo isso eu já estaria tirando a foto da condição de mera ilustração, à maneira que critica Peter Burke.

⁴ Professor do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo, especialista em História Visual, Cultura Visual e Museologia. Seus estudos inspiraram o projeto de pesquisa elaborado pela Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Campello, que foi sua aluna no doutorado, aprofundando-se, a partir disso, na linha de história visual.

Em sua tese de doutorado “Cartões-postais: a construção coletiva da imagem de Maceió, 1903-1934”, publicada como livro em 2011, a Prof^ª. Dr^ª. Fátima Campello traz a ideia de que o postal é um documento que carrega uma história de vida, contada a partir da difusão de uma imagem que é coletivamente construída, e que passa, portanto, pelo crivo do fotógrafo, do editor e do público até ser espalhada e consolidada. Assim, a autora trabalha a imagem tirando-a do papel secundário, buscando construir todo o estudo a partir dela, considerando seus códigos e as informações visuais que atestam seu percurso na história.

Ao passo em que comecei a observar os negativos constantemente, me incomodava a inclinação prévia em estudá-los a partir desses viéses iminentes, simplesmente porque eu me sentia sob uma necessidade muito grande de ler eu mesma cada imagem, como se elas me convidassem para isso, de forma muito pessoal, me aliciando a fugir de todas as maneiras que até então eu conhecia de fazer pesquisa a partir da imagem.

Busquei, portanto, me desvencilhar dos pré-conceitos e das amarras históricas que estavam tão presentes e apareciam como primeiras opções em minha mente. Eu queria neste trabalho, me permitir sair da zona de conforto, desestabilizar o modo como eu analisava aquelas imagens para deixar fluir novos olhares sobre elas e sobre a cidade nelas contida. É claro que, o fato do acervo ser inédito ressalta o quanto essas fotografias ainda podem e devem ser exploradas de muitas maneiras, inclusive exclusivamente histórica e urbanisticamente, mas eu queria ir além, fazer diferente, até fazendo isso também, de certa forma, mas com o objetivo principal de experimentar e desvendar novas questões sobre cidade, interpretação visual e imagem, e tudo a partir dos negativos.

Por isso busquei incessantemente durante o trabalho apropriar-me dessas fotografias, sentir o que elas me demandavam não só enquanto pesquisadora, mas também enquanto pessoa,

dotada de vivências e subjetividades - o que muitas vezes se solicita para ser abandonado durante a pesquisa acadêmica. No entanto, acredito ser necessário considerar que o mundo passa por nós, seres singulares, capazes não só de olhar para algo e ver o que está posto, mas também de se perguntar sobre as coisas que não estão dadas, que não estão imediatamente visíveis e criticar, acrescentando o seu próprio viés de percepção e entendimento.

Partindo desse princípio, recomecei minha aproximação com as fotografias.

Fotografar, já diz a origem da palavra,⁵ é escrever com a luz e, assim como na escrita com palavras, dizemos o que nos é interessante dizer, e por isso, possivelmente, há sempre uma parte “não-dita”. Fotografia é registro, desenho, escrita, e portanto, também construção, que seleciona seu conteúdo antes de levá-lo ao observador. Esta seleção é apresentada nos limites da imagem, ou seja, ela é denunciada pelo enquadramento. Depois que o quadro nos é apresentado, ou seja, depois que a seleção é feita (iniciando no olhar indo até o momento pós-revelação, onde pode haver um reenquadramento de acordo com o que se pretende mostrar), a leitura seria “livre”. Esta falsa sensação de liberdade existe porque, nas construções figurativas (pinturas, fotografias, imagens visuais em geral) a mensagem está presente mesmo quando os códigos não estão visíveis, pois, porque a apresentação de uma imagem se faz de forma imediata, sendo possível a sua apreensão de uma só vez, se tem a impressão de que não existem regras estabelecidas para o entendimento daquela mensagem, diferentemente do que acontece com as construções textuais, que precisam seguir determinados códigos para serem minimamente entendidas.

Aparentemente, a diferença entre ler uma linha (escrita) e ler uma superfície (imagem) tem a ver com essa “liberdade”, conforme nos diz Vilém Flusser (2017, p. 100). Entretanto, o que caracteriza a leitura de uma imagem não é a falta de códigos pré-estabelecidos, muito longe disso: imagem é construção e, portanto, pressupõe intenção, técnica e comunicação. Acontece que

⁵ do grego, phos ou photo que significa luz, e graphein, que quer dizer marcar, desenhar ou registrar, segundo o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.

podemos abarcar a totalidade da pintura num lance de olhar e então analisá-la de acordo com os caminhos mencionados. (E é assim que acontece, em geral)". De fato, esse método duplo de ler os quadros, essa síntese seguida de análise (um processo que pode ser repetido inúmeras vezes no curso de uma única leitura) é o que caracteriza a leitura dos quadros. O que significa que **a diferença entre ler linhas escritas e ler uma pintura é a seguinte: precisamos seguir o texto se quisermos captar sua mensagem, enquanto na pintura podemos apreender a mensagem primeiro e depois tentar decompô-la. Essa é, então, a diferença entre a linha de uma só dimensão e a superfície de duas dimensões: uma almeja chegar a algum lugar e a outra já está lá, mas pode mostrar como lá chegou.** A diferença é de tempo, e envolve o presente, o passado e o futuro. (FLUSSER, 2017, p. 101, grifo nosso)

Essa característica de “poder” mostrar os caminhos percorridos até a configuração final da superfície pressupõe interpretações variadas. Isso mostra que não só texto e imagem são construções, mas que a leitura que se faz deles também o é, sendo assim, capaz de criar fios que tecem variadas tramas, que dependem não só do que está exposto, mas também do que se sabe sobre o autor, sobre o lugar e o contexto histórico em que a obra foi produzida, sobre a finalidade, o tipo de objeto, enfim, sobre o que cerca aquela imagem e lhe dá sentido.

Sabe-se que dos 492 negativos de vidro da coleção de Lavenère, apenas 36 foram publicados em cartões-postais (destes, dos quais 29 são imagens únicas, 24 foram apresentados no quadro 1). No entanto, muitas outras de sua autoria possuem indícios de que teriam sido pensados e construídos com a mesma finalidade. A virada do século XIX para o XX foi uma época onde o interesse em divulgar a imagem de uma urbanidade emergente se fazia unânime entre as capitais do Brasil, na busca de um posicionamento enquanto cidade republicana. Mas não só isso. O início do século XX foi de grande propulsão da fotografia, onde a técnica teve seu auge de difusão e começou a ser muito mais explorada e discutida em todo o mundo. Começava a existir a necessidade de se mostrar das cidades, e isso se tornou possível de forma mais rápida e (acreditava-se) fidedigna, graças à fotografia, que teve o cartão-postal como primordial veículo nesse sentido.

Portanto, as fotografias de Lavenère que foram feitas para se tornarem cartões-postais, configuram um objeto de contexto não necessariamente compartilhado com o dos outros negativos que compoem o acervo. É claro que existem intersecções em muitas faces destes objetos, como por exemplo na autoria, na época, na própria cidade, etc. mas o que se busca aqui é ir a fundo na leitura das imagens, não prioritariamente para entender o sentido originário delas, ou de cada peça que compõe o acervo. O propósito principal é trazer à luz um estudo sobre essas fotografias, baseado num método orgânico que tem como prioridade partir delas próprias, do que se vê na imagem, e a partir daí cruzar os conteúdos para falar delas, com elas, sobre elas. Fazendo isso, assim como fez Manguel (2001), Foucault (2007) e Didi-Huberman (2017), invariavelmente, tratarei de todo um arcabouço de informações que elas carregam, que é de grande relevância não só para a cidade de Maceió, mas para os estudos em percepção e representação visual.

O mote inicial para o trabalho sempre foi a experiência empírica, ou seja, o esforço de trazer o objeto de estudo (no caso, os negativos de vidro) em primeiro plano, antes de tudo. Porém, foi um grande desafio conseguir transpor para o papel o que aquelas imagens “mudas” em vidro tentavam me dizer. Buscando que o leitor compartilhe minimamente as sensações que tive, optei por engajar a própria formatação do trabalho no sentido de um diálogo com as fontes dele. Uma primeira decisão foi colocar a reprodução dos negativos sozinha, sempre numa página transparente para lembrar o vidro, limpa, sem maiores informações além das visuais contidas na própria imagem, convidando para uma interação entre imagem e observador, para uma leitura muito pessoal.

O tamanho das chapas de vidro que são suporte para os negativos que mais foi encontrado dentre a coleção Lavenère, também é habitual aos cartões-postais: 9,0 x 12,0 cm, ou seja, uma apresentação horizontal. Então, no sentido de evidenciar estas características da base formal dos negativos, escolheu-se a orientação do tipo paisagem no volume da dissertação, que remete ao

formato mais recorrente das fotos e também dos álbuns de fotografias, onde elas se apresentavam como um conjunto, comuns no início do século XX. Também por esta última razão é que o conteúdo apresentar-se-á em ambas as faces das folhas.

Com relação à disposição das páginas, o texto principal vem numa coluna mais larga, que ocupa mais da metade da página, enquanto as notas de rodapé ocupam uma coluna mais estreita, situada mais perto do eixo do caderno, imediatamente próximas às suas chamadas, para que a leitura delas seja feita de forma mais confortável aos olhos e fluida. As legendas (quando ocorrem) também ocupam esta mesma coluna. Todas as outras imagens foram dispostas ao longo do texto, preferencialmente separadas dele, reforçando a intenção de que o leitor possa ter uma visão “não contaminada”, pelo menos visualmente, pelos elementos que estão à sua volta.

O trabalho como um todo se desenvolve a partir de uma espécie de eixo fundante e, ao mesmo tempo, (des)norteador: como já dito, as próprias fotografias. Dei-me a oportunidade de construí-lo baseado na ideia do *punctum*, que Roland Barthes apresenta em sua obra clássica *A câmara clara* (1980), onde a imagem me toca e desperta o meu olhar para ver o que nem sempre está ali, facilmente identificado dentro do quadro da fotografia.

Sinto que basta sua presença para mudar minha leitura, que se trata de uma nova foto que eu olho, marcada a meus olhos por um valor superior. Esse ‘detalhe’ é o *punctum* (o que me punge) [...] quer esteja delimitado ou não, trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e que todavia já está nela. [...] O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver [...]. (BARTHES, 2015, p. 41-53)

É uma espécie de devaneio o que faço, de deixar-se ir, onde eu escrevo sobre as minhas percepções do teor que está contido na fotografia a partir dela mesma, formando uma rede de temas que, querendo ou não, estão entrelaçados nela, e que podem também fazer surgir novos

enlaces, a depender da maneira que cada leitor põe seu olhar sobre a imagem. Ainda assim, compreende-se que há certo poder de aliciamento que parte da própria imagem, e isto é inerente a ela. O que não impede que eu pelo menos tente fugir, ainda que, ao mesmo tempo, ele me persiga, como uma sombra que está sempre ali, mesmo quando não me dou conta dela. O fato é que esse poder existe e alerta-me para esta condição, de coisa construída da imagem.

Sobre a divisão em capítulos, buscou-se adotar uma linha de pensamento na qual não se segue exatamente uma cronologia dos acontecimentos de pesquisa, que aconteceu, na verdade, mais como um processo rizomático (cf. Deleuze e Guattari), onde entende-se que o pensamento não possui um só norte e acontece com base nele, mas que pode vir e seguir, e parar, e acontecer de/por/sobre/com/enquanto caminhos diversos, encontrando e desencontrando de acordo com o que o percurso pede.

O primeiro capítulo situa o universo base que está por trás do trabalho como um todo, que só foi sendo estudado e revisitado, na maioria das vezes, por convocações e provocações à medida que ocorreram as aproximações com o objeto de pesquisa. Confesso que não foi assim tão fácil. Inclusive, por certa resistência de minha parte, a figura de Luís Lavenère demorou a aparecer no trabalho, que seria dedicado unicamente às imagens produzidas por ele. Mas a todo o tempo ele se fazia presente e, indiscutivelmente necessário a se mostrar, a tomar o seu lugar. É o início de um primeiro desvelamento desse universo. Para tal, investigações foram feitas a partir de fontes primárias sobre o autor, primeiramente as suas fotos, mas também seus escritos publicados em livros e jornais, e palavras de pessoas que escreveram sobre ele, como Moacir Medeiros de Sant'Ana, Félix Lima Júnior e Guiomar Alcides Castro.

Construído esse eixo, apresento nos capítulos seguintes a minha interpretação das imagens feitas por Lavenère. O que determina cada conjunto a se apresentar nos capítulos 2 e 3

são os percursos de pesquisa, que caminharam afim de construir uma formação própria desses conjuntos, que será explicitada para cada leitor (ou talvez não) no decorrer da leitura. É claro que todo o trabalho é autoral, no entanto, quero deixar claro, mais uma vez, que este trabalho dissertativo reflete a escrita que transborda prioritariamente a partir da minha experiência ao me colocar diante de cada uma das fotografias.

Por fim, traço algumas considerações sobre o que todo esse percurso me sucitou, tendo a certeza de que esse caminho está apenas começando.

Por que olhar primeiro para o negativo?

Apesar da fotografia nos seus primórdios já ter seu resultado final apresentado apenas com o esforço de revelar o negativo, ou seja, apesar dela já nascer praticamente pronta (diferente do que acontece hoje, na era das câmeras e edições digitais que possibilitam inúmeros ajustes de contraste, brilho, formato, sobreposições, etc), é o mistério formado pela imagem que é gerada apenas pelo jogo de existência ou ausência da emulsão sobre a superfície transparente que brinca com as nuances de contraste entre luz e sombra, o que encanta. Mas para além disso, os negativos, por si só, são os responsáveis por esse deslumbre, por conta do aspecto que é só deles, enquanto objetos-imagem.

É um exercício labiríntico de percepção deparar-nos com um negativo fotográfico. Como pode, no mundo racional em que vivemos, aceitar que uma sombra seja clara, e não escura? Que um céu iluminado com a luz do sol apareça totalmente preto, e não branco ou de uma outra cor clara? É um policiamento constante que nosso cérebro faz com nosso olhar, para que ele entenda que não é fora de sentido o que estamos vendo. É realmente um jogo o que advém do ato de olhar para um negativo.

O que prevalece é sempre a noite. Mesmo que eu saiba, antes de analisá-la, que se trata de uma imagem com cores opostas às que irão surgir depois da revelação, de uma forma bem precisa e técnica, é inevitável uma pequena perturbação quando se olha para o escuro predominante no negativo. A interpretação é tomada por essa condição de mistério, de tudo o que remete a uma aura noturna. E conseqüentemente, de imaginação, porque nos coloca curiosos quanto ao desconhecido,

quanto ao que está o tempo todo ali, porém ocultado pela escuridão. É um pouco da sensação mista de liberdade, curiosidade e medo que se sente ao sair sozinho à noite, num lugar que mescla cidade em movimento e natureza. Olhar para o céu tentando decifrar a ordem e origem das estrelas enquanto o vento frio da noite encontra a nossa pele também se aproxima dessa viagem que é estar diante de uma imagem latente, onde não se sabe muito bem o que está por vir.

Mas o mais confuso é que sim, é possível saber exatamente o que está por vir a partir do negativo. A revelação, a química da fotografia analógica é completamente racional. Inerentemente à sua concepção existe a exatidão da ação dos sais sobre a chapa emulsionada. Mas o processo não anula o resultado. O fato de ser técnica não torna a fotografia constituída somente desse viés. Ela é técnica, mas também é subjetividade e sentimento. O nosso olhar é a janela por onde é possível deixar adentrar as sensações impulsionadas por esses pequenos quadros que são verdadeiros portais da imaginação.

Pois o mundo das imagens – se podemos chamar isso um mundo, digamos antes: o transbordamento, a chuva de estrelas das imagens singulares – nunca nos propõe seus objetos como os termos de uma lógica capaz de se exprimir em proposições, verdadeiras ou falsas, corretas ou incorretas. **Seria presunçoso afirmar o caráter estritamente racional das imagens, como seria incompleto afirmar seu simples caráter empírico.** Em realidade, é a oposição mesma do empírico e do racional que não funciona aqui, que fracassa em ‘se aplicar’ às imagens da arte. O que isso quer dizer? Que tudo nos escapa? De modo nenhum. Mesmo uma chuva de estrelas tem sua estrutura. Mas a estrutura de que falamos é aberta, não no sentido em que Umberto Eco empregava o termo abertura – acentuando as possibilidades de comunicação e interpretação de uma obra –, mas no sentido em que a estrutura seria rasgada, atingida, arruinada tanto no seu centro quanto no ponto mais essencial do seu desdobramento. **O ‘mundo’ das imagens não rejeita o mundo da lógica, muito pelo contrário. Mas joga com ele, isto é, entre outras coisas, cria lugares dentro dele – como quando dizemos que há ‘jogo’ entre as peças de um mecanismo –, lugares nos quais obtém sua potência, que se dá aí como a potência do negativo.** (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 188-189, grifo nosso)

É difícil treinar o olhar para identificar fluidamente os elementos da imagem negativa. Muita coisa se esconde, outras se confundem. Olhando para ela, por mais que eu saiba dessa condição, de que os lugares da superfície ainda irão se transformar ganhando as cores proporcionalmente contrárias, a cada imagem nova o olhar é aguçado e a curiosidade me faz percorrer todo o quadro, vendo-o do jeito que ele está: de noite.

Mas esse jogo de claro e escuro nem sempre, nem em todos os cantos da superfície da imagem, é interpretável aos nossos olhos. No que toca ao desvelar do mistério que envolve esses objetos, foi necessário, por muitas vezes, recorrer não só à tecnologia capaz de trazer para a tela do computador essas imagens, ou seja, à digitalização delas para melhor armazenamento e manuseio, mas também à possibilidade de melhor enxergá-las para poder identificar muitos aspectos invisíveis no negativo: aproximando-as e transformando-as em positivo. Assim, deixara-se, inevitavelmente, sucumbir parte da aura de mistério que circunda esse universo negativado.

A partir dessas transformações por vezes necessária, temos, portanto, uma outra relação passível de análise e estudo dessas imagens porque, por mais que elas não sofram maiores edições quando ampliadas ou transformadas em positivo, o entendimento sobre elas muda completamente, pois vemos minguar os aspectos próprios do negativo quando ele se transforma na fotografia que foi pensada para se tornar. Nasce outra imagem. Com outros aspectos, nuances e características que, invariavelmente, demandam um novo olhar sobre ela.

A fotografia é uma representação plástica (forma de expressão visual) indivisivelmente incorporada ao seu suporte e resultante dos procedimentos tecnológicos que a materializaram. Uma fotografia original é, assim, um objeto-imagem: um artefato no qual se pode detectar em sua estrutura as características técnicas típicas da época em que foi produzido. Um original fotográfico é uma fonte primária. (KOSSOY, 2012, p. 43)

Sendo o negativo objeto primário, corroborando com o que diz Kossoy (2012), confirma-se aqui a ideia de que sua revelação o torna outro, portanto, de ordem secundária. Ainda que seja através dessa foto secundária que possamos perceber todos os traços dos elementos capturados, está no negativo a origem da fotografia e portanto, as características da feitura original, que falam da técnica, da época, do contexto, do fazer fotográfico. E é porque revelam essas coisas, ainda que eles mesmos não tenham sido revelados, que têm papel primordial num estudo sobre imagens fotográficas.

Sei que se trata de imagens que não foram feitas para serem expostas, muito pelo contrário: a chapa de vidro que mantém a imagem negativa é guardada como prova, apenas para revelação de uma outra e reproduções futuras. Na verdade, é a imagem gerada a partir dela que é considerada a fotografia original, afinal ela expressa a cena tal qual a que foi observada e capturada, realmente pensada para ser vista.

Diante disso, reconhece-se aqui o privilégio alcançado em ter estado em contato direto com estes negativos, e mais ainda, em tê-los manuseado, cuidando para que pudessem ser limpos, conservados, acondicionados e digitalizados, tendo em vista que a maioria das pessoas terá acesso a essas imagens somente de forma digital, ou seja, como fontes secundárias, sem poder tocá-las e sentir a aura envolta nesses objetos.

Isso é mais uma razão para expressar a relevância em trabalhar com as imagens negativas. Mas também porque há uma espécie de poder a mais na imagem original, e mais ainda quando ela é um negativo. É o que vejo e sinto, como Didi-Huberman (2013) explicitou.

Eis por que deveríamos tentar, diante da imagem, pensar a força do negativo nela. Questão menos tópica, talvez, do que dinâmica ou econômica. Questão mais de intensidade que de extensão, de nível ou de localização. **Há um trabalho do negativo na imagem, uma eficácia 'sombria' que, por assim dizer, escava o visível (a ordenação dos aspectos representados) e fere o legível (a ordenação dos dispositivos de significação). De certo ponto de vista,**

aliás, esse trabalho ou essa coerção podem ser considerados como uma regressão, pois nos levam de volta, com uma força que sempre nos espanta, para um aquém, para algo que a elaboração simbólica das obras havia no entanto recoberto ou remodelado. Há aí como um movimento anadiômeno, movimento pelo qual o que havia mergulhado ressurgiu por um instante, nasce antes de mergulhar de novo em seguida: é a matéria informis quando aflora da forma, é a apresentação quando aflora da representação, é a opacidade quando aflora da transparência, é o visual quando aflora do visível. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 189, grifo nosso)

Não sei, a bem dizer, se a palavra negativo é bem escolhida. Só o será com a condição de não ser entendida como a pura e simples privação. **É a razão pela qual, nessa ótica, designamos o visual, e não o invisível, como o elemento dessa força coercitiva de negatividade em que as imagens são pegadas, nos pegam. [...].** Nosso dilema, nossa escolha alienante foi expressa há pouco em termos um tanto rudes; convém precisar, repetir que essa escolha nos compele enquanto tal, portanto que **não se trata de modo algum de escolher um pedaço, de fatiar – saber ou ver: isso é um simples ou de exclusão, não de alienação –, mas de saber permanecer no dilema, entre saber e ver, entre saber alguma coisa e não ver outra coisa em todo caso, mas ver alguma coisa em todo caso e não saber alguma outra coisa...** Em nenhum dos casos se trata de substituir a tirania de uma tese pela de uma antítese. Trata-se apenas de dialetizar: pensar a tese com a antítese, a arquitetura com suas falhas, a regra com sua transgressão, o discurso com seu lapso, a função com sua disfunção (mais além de Cassirer, portanto), ou o tecido com sua rasgadura... (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 189-200, grifo nosso)

A imagin[ação] do olhar

Conhecer previamente o acervo me ajudaria no desenvolvimento da pesquisa, acreditava eu. Em alguns aspectos isso aconteceu realmente, como por exemplo nas questões operacionais de organização das imagens para poder encontrá-las mais rápido, e também por saber da existência de pequenos blocos conformados por temas específicos que haviam despertado meu interesse; mas, nos primeiros movimentos de aproximação percebi que esse fato me traria também inúmeros impasses e dificuldades.

A primeira delas foi ter uma noção real do que seria olhar a fundo para quase 500 imagens⁶. Me senti realmente uma gota na imensidão desse mundo. A sensação era de estar mergulhando num universo desconhecido à procura de algo, sem saber direito o quê. A única coisa que eu sabia era que quando emergisse com “isso” em mãos, eu teria percorrido um longo caminho e estaria pronta para trazer as descobertas do percurso à tona. Isso me motivou a prosseguir.

Outra dificuldade que eu já supunha que enfrentaria, mas demorei a perceber o quanto isso me puxava na direção contrária a que eu pretendia seguir, foi a fixação nas amarras cronológicas, na intenção de, sem perceber, voltar sempre a comparar a cidade de Lavenère com a de agora. Como já dito, eu sabia que não queria fazer um estudo unicamente histórico-urbanístico, apesar de estar fazendo-o concomitantemente. Na verdade, eu não queria que isso fosse objetivo primeiro da dissertação.

6



Contudo, a principal inquietação vinha cada vez que eu estava diante das imagens, buscando extrair algo delas. Eu tentava encontrar sinais que me indicariam quais daquelas fotografias interessariam ser analisadas, quais eu escolheria. Foi quando aconteceram as discussões emanadas da disciplina ofertada pelo Programa, ministrada pela Prof^a. Dr^a. Maria Angélica da Silva, “O corpo sensível e a dimensão do espaço habitado” e me trouxeram experiências sobre análise de imagens que me ajudaram a construir as ideias para o trabalho a partir de um arcabouço teórico focado na maneira de olhar para as imagens.

Inicialmente, apoiei-me em Ginzburg (1989) buscando indícios para “ler, nas pistas mudas (se não imperceptíveis) **deixadas pela presa, uma série coerente de eventos**” (GINZBURG, 1989, p. 152, grifo nosso). O método indiciário do qual trata o autor está enraigado em aspectos lógicos, no seguimento de pistas para chegar ao resultado de uma pesquisa. Ainda que estas pistas sigam intuições (como ele exemplifica com o método feminino de interpretar sinais), isso implica dizer que, como o grifo aponta: há uma série coerente de eventos a ser “desvendada”, como que um caminho lógico a se seguir na interpretação das coisas, para chegar a determinados fins.

Eu entendo que a subjetividade em si transcende a coerência, pelo menos conscientemente. Aos poucos fui percebendo que, ao escolher o método dos indícios como único ou principal para analisar as imagens de Lavenère, estava trilhando um caminho diferente do que eu de fato pretendia. Diferente por, possivelmente, não me permitir acessar o aspecto mais subjetivo que aquelas peças poderiam suscitar. Esse não foi um entendimento fácil, nem rápido, mas me fez perceber a crítica feita à cientificidade pura, conhecendo um paradigma marginal para poder dar os primeiros passos na intenção de quebrar com as amarras dos métodos científicos fechados impostos aos pesquisadores. Concluí que não pretendia segui-los à risca, e por isso, o método indiciário passou a não ser uma possibilidade única para este trabalho.

Da relação estreita trazida por Foucault (2007) entre representação e linguagem é possível perceber a imagem como discurso. O autor, ao se deter sobre a obra conhecida de Velázquez, *Las meninas*, aponta as técnicas utilizadas pelo pintor partindo delas para dar sentido à sua interpretação. Ele o faz percorrendo toda a cena, na maioria das vezes, em frente a ela, enquanto observador, mas também, por vezes, dentro dela, como se estivesse presente no momento da concepção do quadro, assistindo sua feitura como espectador mudo conhecedor dos pensamentos dos modelos ali representados. O texto é instigante, e é no sentido de imaginar como teria acontecido a concepção da obra, independente se a partir da técnica utilizada, do contexto histórico ou da intenção do autor, que esse tipo de análise feita por Foucault me interessa.

Também muito próximo do que se configuraria minha intenção com as imagens se mostrou Alberto Manguel (2001). Tive certeza disso quando percebi que ele lê as imagens a partir de algo percebido por ele, enquanto espectador. Identifiquei-me. Mas ao contrário do que você, leitor, poderia pensar que eu estou buscando fazer, visto o que escrevi há pouco sobre a subjetividade, ou seja, que eu pretendo construir um texto unicamente sensível e distante de questões históricas, culturais, plásticas, e técnicas, o intuito não é esse, mas sim, tentar unir esses viéses, se suscitados pela fotografia.

No capítulo denominado *A imagem como compreensão*, de seu livro *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*, Manguel faz a leitura de uma pintura: Retrato de Tognina, de Lavinia Fontana. A imagem é de uma garota que tem seu corpo coberto de pelos como um animal selvagem, porém paira sobre ela uma feição meiga e angelical. O autor, no decorrer do texto, faz um amplo estudo de tudo que vai percebendo como importante a ser discutido sobre aquele quadro - não necessariamente nessa ordem: a origem da menina e da família dela, da pintora, das pinturas de outros artistas feitas da família, o costume de retratar as existências consideradas “aberrações” da sociedade francesa na época, o sentido de retratar os rostos das pessoas, a comparação entre instintos humanos e animais, o medo

histórico dos lobos, a presença dos pêlos no corpo humano, as questões de gênero e do machismo na arte da pintura; até que ele chega a um entendimento profundo daquela imagem que, como ele sugere ao final de todo esse percurso (embasado em todo o estudo transdisciplinar que foi sendo construído), foi resultado da relação de afinidade entre a modelo e a artista.

Toda a construção do texto é feita de forma sensível e instigante. E por ter me identificado tanto com essa maneira de percorrer os caminhos das imagens que Manguel faz é que trago citações da sua obra nas aberturas dos meus capítulos. Conhecer esse trabalho permitiu que minhas intenções se direcionassem para uma leitura das imagens num sentido parecido, dentre tantas outras leituras possíveis.

Outro trabalho explorado na disciplina que contribuiu para o meu modo de olhar para as imagens foi o Atlas Mnemosyne⁷ de Aby Warburg (1866-1929). O Atlas de Warburg é uma forma de conhecimento visual baseada na ideia de proporcionar o entendimento de conjuntos de imagens não só pelo que é similar, mas também pelo que é distinto, construindo conexões aparentemente sem lógica. Esse tipo de construção trata de como cada montagem tem um sentido diferente; e por isso pressupõe a busca por um novo significado, considerando que qualquer imagem interessante é também uma confrontação de tempos distintos.

Essa ideia é contrária à ideia de trazer a história da arte como uma só narrativa. Didi-Huberman (2013), autor que estuda Warburg e as maneiras de estar diante de uma imagem enfatiza que, quando se relê imagens, se encontram novas maneiras de entender nossa própria contemporaneidade. Isso seria possível através dos espaços incompletos permitidos pelo método anacrônico de leitura, que podem ser preenchidos por informações pessoais que nem sempre mostram seus significados.

A aproximação com todas essas referências gerou um trabalho durante a disciplina mencionada anteriormente, que buscou espacializar a relação do corpo com a dimensão visual

7 O nome faz referência a duas figuras mitológicas. O Atlas, que tem o dever de levar o mundo às costas; e Mnemosine, que tem o poder de não esquecer de nada, de levar consigo todas as memórias. Uma das pranchas do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg:



explorada nas pesquisas de dissertação individuais da turma, que foi dividida em três equipes de acordo com as proximidades e afastamentos encontrados em cada trabalho. Este exercício, que se apoiou também nas subjetividades de cada pessoa, produziu espaços, performances e criações audiovisuais que alimentaram posteriormente, tanto as discussões em torno dos trabalhos de cada um, quanto o trabalho final da disciplina.

Com relação à minha pesquisa com as fotografias de Lavenère, as questões giraram em torno de qual olhar eu utilizaria para me aproximar delas e analisá-las. Seria o conjunto todo? Algumas delas? Como eu escolheria? Qual método seria mais interessante tendo em vista as minhas intenções? Isso que, ao longo do texto eu venho apontando como decisões, foi fruto de discussões que começaram nessa disciplina, com esses exercícios.



Figura 4 - Produção coletiva de um exercício de aproximar/distanciar os temas de pesquisa individuais dos estudantes.

Fonte: Foto da mestrandia Synara Holanda, 2016, durante a disciplina "O corpo sensível e a dimensão visual do Espaço Habitado."



Figura 5 - Instalação.

Fonte: Foto do estudante Diógenes Ângelo, 2016, durante a disciplina "O corpo sensível e a dimensão visual do Espaço Habitado."



Figura 6 - Performance da teia.

Fonte: Foto do estudante Diógenes Ângelo, 2016, durante a disciplina "O corpo sensível e a dimensão visual do Espaço Habitado."



Figura 7 - Frame do vídeo produzido para a performance final da disciplina "O corpo sensível e a dimensão visual do Espaço Habitado."

Fonte: FRANÇA, MILITO, CERQUEIRA, HOLANDA, 2016.



Figura 8 - Frame do vídeo produzido para a performance final da disciplina "O corpo sensível e a dimensão visual do Espaço Habitado."

Fonte: FRANÇA, MILITO, CERQUEIRA, 2016.

Categorizar de forma que se siga uma lógica comum é o aceitável. O Atlas Mnemosine de Warburg, assim como o Atlas do Impossível de Borges vêm com a intenção de desestabilizar o pensamento. E isso pode até gerar certa confusão inicialmente, mas quando entendida a maneira de unir e separar conjuntos do que quer que seja, percebe-se que sim, há uma lógica por trás de tudo, ela só não é a lógica mais fácil, mais rápida ou mais aceitável pela maioria.

[...]. Esse texto cita “uma certa enciclopédia chinesa” onde será escrito que “os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas”. No deslumbramento dessa taxinomia, o que de súbito atingimos, **o que, graças ao apólogo, nos é indicado como o encanto exótico de um outro pensamento, é o limite do nosso: a impossibilidade patente de pensar isso.** (FOUCAULT, 2000, p. IX, grifo nosso)

Extrapolar a primeira ideia, transbordar o que pensamos e encontrar maneiras de construir um novo, de fato. Procurar não se encaixar nos espaços já existentes, mas criar novos, categorizar, separar e unir de maneiras outras, essa é a proposta.

Tendo como base estes referenciais, eu não teria como seguir com o trabalho de uma forma estável, que me mantivesse no lugar de conforto já percorrido até então. Desestabilizar, portando, foi a intenção do trabalho e também de outra disciplina cursada no semestre seguinte do Programa (2017.1), ministrada também pela Prof^a. Dr^a. Maria Angélica da Silva: “Cidades e suas representações”.

Seguindo a linha de construção do curso já praticada pela professora, conforme a alimentação das discussões fomentadas pela bibliografia e pelos trabalhos de cada estudante, durante a maior parte das aulas foram aprofundados os conceitos de Deleuze e Guatarri

desenvolvidos no volume 5 da coleção de livros “Mil Platôs”, com ênfase no Rizoma.

O rizoma é posto como um modelo de pensamento, de crescimento e elaboração das coisas diferente dos modelos clássicos, chamados pelos autores 1) de arbóreo, que funciona como uma raiz onde “um torna-se dois”, prevalecendo um modelo dual de crescimento; 2) de radícula ou de raiz fasciculada, onde o desenvolvimento pode vir de outras raízes secundárias e não só de uma principal, ou seja, este não segue a ordem a partir do uno e não é necessariamente dual. Apesar de diferenciarem-se entre si, esses modelos têm uma coisa em comum: desenvolvem-se a partir de uma base, de uma raiz inicial, mesmo que não seja de forma dualista. Há sempre neles uma hierarquia a ser seguida, uma base de onde as coisas partem.

O rizoma não. O rizoma não tem começo nem fim. Ele não parte de uma “dimensão superior”, mas é todo composto de multiplicidades enquanto substantivo, ou seja, em sua essência. Multiplicidades que iniciam não necessariamente de um começo, mas que podem acabar, recomeçar e cessar outra vez, continuando de outro ponto. Atravessa, territorializa e desterritorializa. Desloca-se, rompe e invade multiplicidades outras.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tabula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...). (DELEUZE E GUATARRI, 2000, p. 36)

O compilamento desses estudos me proporcionaram pensar e discutir novas formas possíveis de ler imagens, e aceitar de maneira menos sofrida que o acervo de Lavenère, enquanto objeto analisado por mim, mais de um século depois de feito, e de décadas de confinamento,

Figura 9 - Fotografia de uma performance feita durante a disciplina “Cidades e suas representações”, para sintetizar o conceito de rizoma.
Fonte: SILVA, 2017.



Figura 10 - Fotografia de uma performance feita durante a disciplina “Cidades e suas representações”, para sintetizar o conceito de rizoma.
Fonte: SILVA, 2017.



mudanças, quebras e perdas, poderia ser um conjunto completamente rizomático, completamente outro, passível de uma leitura que não seguiria, necessariamente, uma ordem pré-estabelecida. Pois, apesar de todas as características entranhadas nele, é um novo olhar o que eu lanço sobre cada imagem, sobre esse conjunto desordenado pelo próprio tempo e suas marcas.

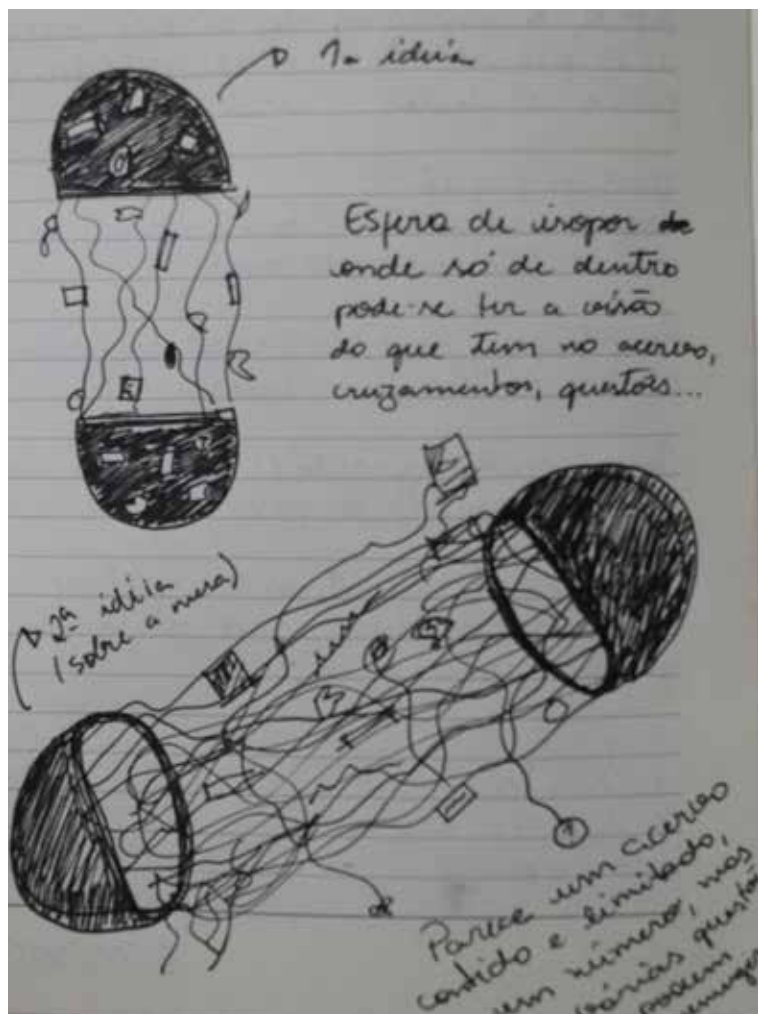
Buscar encontrar um início, uma trajetória dele enquanto verdade, seria falso, enganoso. O que eu posso fazer é especular, é criar meus próprios caminhos tortuosos sobre os negativos. Fazer uma leitura consciente de que é a minha, e aceitar que não é a única possível. No entanto, ser possível. Ser pesquisa sobre um conjunto de imagens, pois acredito estar avançando no entendimento sobre as questões intrínsecas a ele.

Assim, comecei uma outra aproximação com as imagens, deixando-me levar pelo que elas me diziam. Após alguns dias mergulhando naquele universo, quis espacializar essa experiência, na tentativa de materializá-la, assim como Lavenère fez com seu olhar. Construí um objeto.

É uma esfera preta, fechada, por estar a coleção de negativos de vidro guardada dos olhos das pessoas. Mas existe a possibilidade de abertura, caso a esfera seja manuseada. Quis trazer mistério com a esfera, um elemento fechado e preto, não só porque a cor é predominante nos negativos, mas também porque remete ao estado obscuro, ignorado, desconhecido da coleção, do autor e do próprio conjunto das fotografias escolhidas. À primeira vista, portanto, é um objeto isolado, bem definido e difícil de acessar.

Porém, quando se consegue adentrá-lo, se conhece um mundo bem mais amplo, capaz de se estender através de uma rede de questões que, por vezes, estão interligadas por vários nós, por outras estão bem distantes, ou que, por outras vezes ainda, apenas se tocam e logo tomam outros caminhos e encontram outras fugas. Além disso, o fato de ter encontrado muito mais imagens do que se estimava encontrar no acervo, e por elas não estarem organizadas à maneira que seu autor as concebeu, me veio

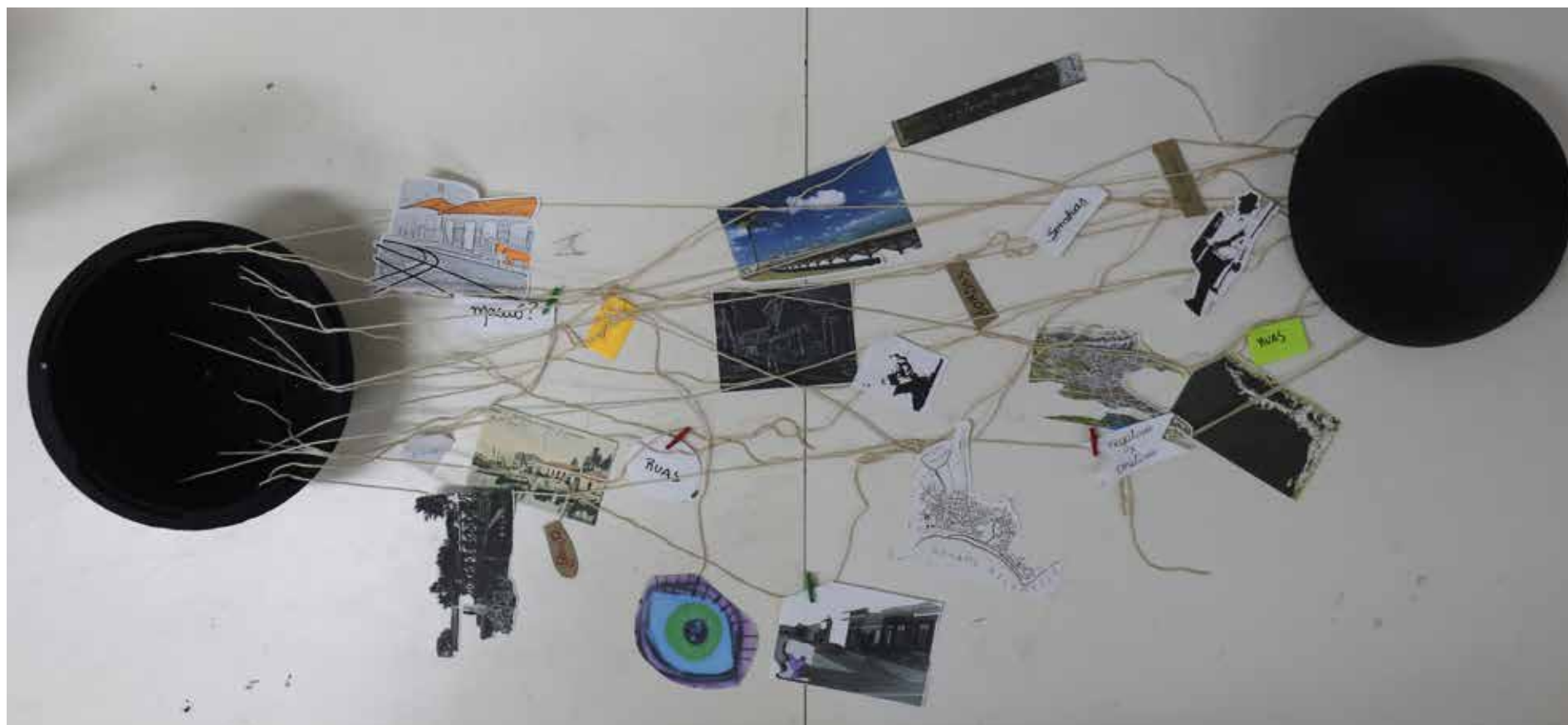
Figuras 11 e 12 - Ideia e objeto construído.
 Fonte: autora, 2017.



como contrastante à ideia que se tinha dessa coleção ser somente de Lavenère, de ser composta por um dado número de fotografias, delas serem de determinado tempo, com determinado propósito. Enfim, a ideia que eu tinha deste ser um acervo bem definido, sem buracos ou indagações, foi completamente transformada por um emaranhado de dúvidas advindas da imersão.

Essa proposta, que agora permite que o objeto que foi resultado dessa imersão me atinja configura mais uma camada de leitura sobre a pesquisa. Porém, um tipo de análise mais profunda, visto que parte da coleção foi, com esta etapa, remontada, reinterpretada. É a qual pretendo empregar a partir de agora, junto aos negativos.

Figura 13 - Objeto construído.
Fonte: autora, 2017.





QUEM CONSTRÓI O OLHAR?

Mas as imagens que minha tia me apresentou naquela tarde não ilustravam nenhuma história. Havia um texto: a vida do pintor, fragmentos das cartas ao seu irmão, que não li senão muito mais tarde, o título das pinturas, sua data e local. Mas, em um sentido muito categórico, **aquelas imagens se mantinham isoladas, desafiadoras, me aliciando para uma leitura.** Nada havia para eu fazer exceto olhar para aquelas imagens: a praia cor de cobre, o barco vermelho, o mastro azul. Olhei para elas demorada e atentamente. Nunca as esqueci. (MANGUEL, 2000, p. 20, grifo nosso)



- Ei! Você está me vendo?

É o que diz a mim a figura plasmada nesta imagem quando pouse meu olhar sobre ela. Ela parece falar comigo. Um homem perto de chegar em sua meia idade olha de volta para mim e questiona se eu o estou vendo realmente. Ele faz isso com os olhos extremamente vivos e as sombrancelhas altas, como quando elas ficam quando a gente arregala os olhos... É como se ele quisesse, com o gesto de apontar, chamar a minha atenção para me dizer algo, estabelecer uma conversa direta comigo. Será que estaria ele olhando para mim, tentando me ver melhor? Ou estaria querendo que eu mesma o fizesse?

Suspeito, pela linha que se projeta até mim a partir da direção da ponta do seu dedo, que ele vai até a direção do meu olhar. Sinto, na verdade, como se ele estivesse me alertando, tentando me aconselhar de algo com relação à minha maneira de olhar para ele. Mas não consigo ver sua boca para tentar fazer uma leitura labial, saber de fato o que ele me diz. Seu bigode parece formar uma barreira que não me permite entender o gesto da fala.

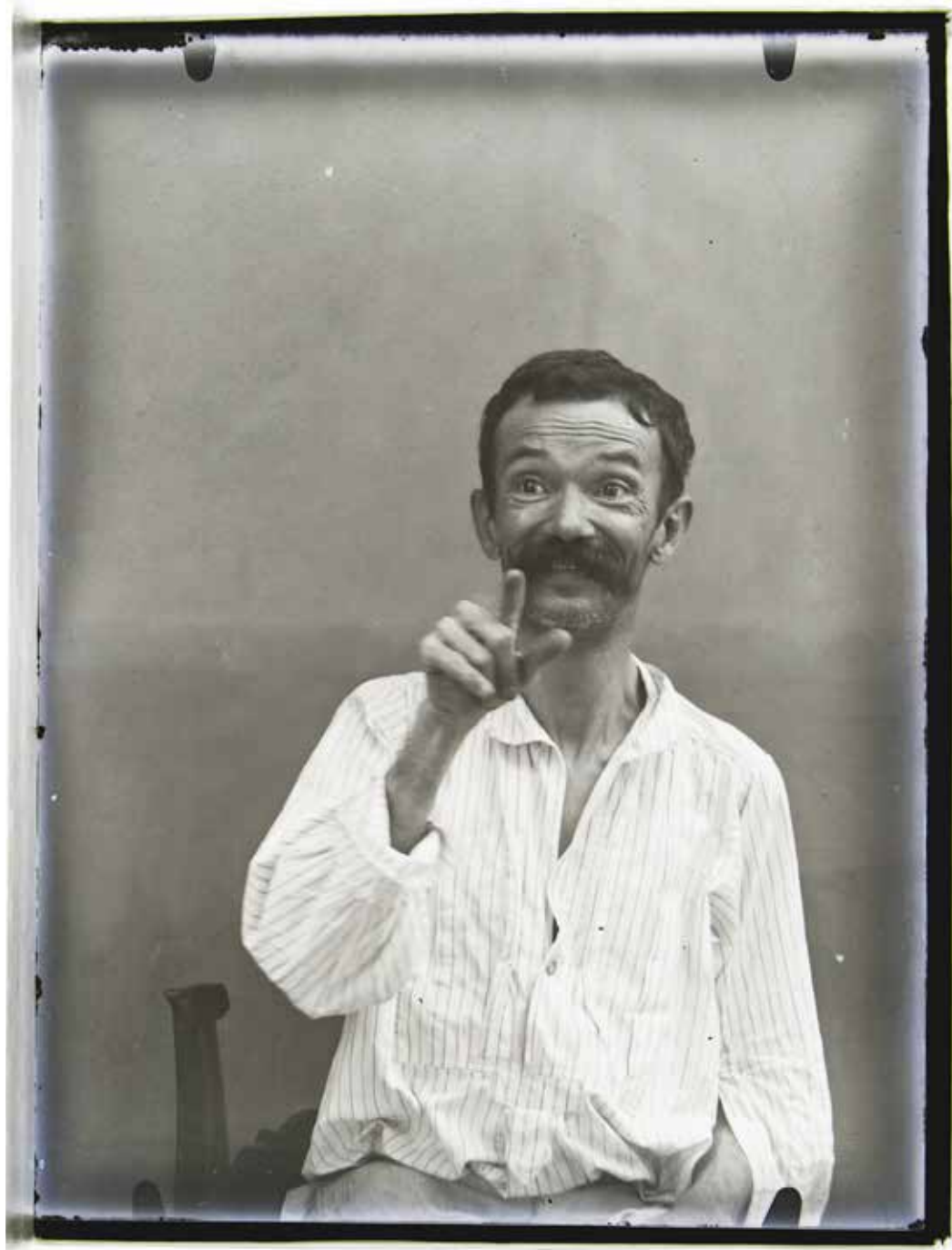
De fato, este homem não pode me dizer nada, pois está preso numa imagem estática, feita há aproximadamente um século atrás. No entanto, o que ele não diz, posso imaginar. Sua feição, seu jeito e seus traços já são expressivos o suficiente para que eu, no mínimo, tente interpretá-lo. E eu acho que é isso o que ele quer de mim: que eu olhe bem e preste atenção no que os meus próprios olhos podem me dizer. É como se ele estivesse me aconselhando: - Sabe esses dois olhos que Deus lhe colocou na face, bem acima da sua boca? É para que você possa usá-los nessa proporção. Atente-se! Sou eu, um fotógrafo escritor quem está lhe dizendo. acredite! Não só observe, mas olhe mais, olhe profundamente, leia as imagens!

É a partir desse diálogo advindo de um deixar-se debruçar sobre esta foto, que começo, de fato, meu estudo dissertativo com os negativos de vidro de Lavenère. Aliás, é ele este homem

que encontra o meu olhar e me diz, mesmo sem ser com palavras, para que eu observe o que ele fez, e as imagens que estarão agora diante de mim. Um sujeito magro, com olhos arregalados e a testa franzida, que me parece estar beirando os seus 50 anos de idade, cuida para que eu não deixe escapar a chance de analisar a sua obra conforme o meu olhar demanda, alertando para a completude que a própria superfície da imagem possui.

Começo então a olhar para o negativo dessa forma, pensando que estou entendendo a mensagem que Lavenère me transmite. E estou. Entendo a mensagem que chega até mim através deste negativo. No entanto, fico me questionando se esta imagem teria sido feita para ser conhecida do mundo, se Lavenère teria fotografado a si mesmo e pensado em revelar esta sua feição para que a mensagem contida nela chegasse a várias pessoas.

Independente desta hipótese, fato é que esta imagem me alcançou, e provavelmente alcançará mais pessoas daqui pra frente. No entanto, talvez o entendimento que essas pessoas terão dela será outro, serão outros... Eu mesma acredito ser capaz de interpretá-la de outra forma, em outro momento. O que anseio agora é conhecer a imagem que este negativo gerou, saber qual é a face desse fotógrafo, sua feição, suas outras nuances de cinzas, pretos e brancos numa imagem que é, visto a transformação pela qual passará, uma outra imagem.



Como é significativa a diferença entre as duas imagens! Das cores dos olhos, primeiramente, mas também dos pêlos e da camisa. Também consigo agora entender um objeto que no negativo se mostra branco, aparentemente sem muita lógica por trás dele: é uma parte do encosto da cadeira onde está sentado. O mais marcante, porém, é a mudança na expressão. De fato, podemos perceber como o jogo de cores que acontece na passagem do negativo para o positivo atua modificando o sentido da imagem.

Lavenère não parece estar mais olhando para mim, mas para o meu lado esquerdo, como se tivesse uma terceira coisa ou pessoa num plano logo atrás das minhas costas. De certeza não é para a lente da câmera fotográfica que ele olha, porque ela está, nesse momento, entre nós dois. Se assim o fosse, eu teria a sensação que tive quando olhei o negativo: de que ele estaria olhando para mim. Para quem ou para o que, então, Lavenère olha nesta imagem? Receio desapontar o leitor que pense que eu teria esta informação em alguma carta deixada por ele, confessando os bastidores da feitura de seu auto-retrato, porque não a tenho. Porém, mesmo que agora seus olhos não estejam como antes eu pensei, diretamente apontados na direção dos meus, ainda acho que ele olha mesmo para mim. Não por vaidade, nem nada nesse sentido, mas simplesmente porque sou eu quem está na sua frente enquanto o olho. Por isso julgo que, no momento em que alguém se posiciona diante da imagem (desta ou de qualquer outra), é para este alguém que ela e tudo o que ela contém também estará olhando. É de você que a imagem tirará a interpretação, tentando lhe dizer do seu próprio modo enquanto observador, de olhar as coisas. Agora, portanto, ele olha para você. O que você vê?

O leve ar de riso que Lavenère esboça nesta fotografia me atinge como se ele quisesse zombar de mim, ou me corrigir sobre algo que ele sabe há muito tempo, por experiência. É como se eu tivesse entendido algo errado, mas ele não me culpa. O riso parece mesclar um antigo conselho dado por ele, mas desprezado por mim, com surpresa, pela expressão “Eu já sabia” ou “Eu bem que te avisei!”.

De fato, demorei a compreender o lugar da pesquisa com imagem que pretendia desenvolver nesse trabalho. É como se durante todo o percurso nós soubéssemos (eu e ele) como eu deveria olhar para as suas fotos, mas só depois de muito relutar é que consegui finalmente me sentir confortável para fazê-lo.

Ao me debruçar sobre Lavenère e suas imagens, o desejo sempre foi de me deixar mostrar no texto, de me colocar, de não evitar que o trabalho acadêmico tomasse feições subjetivas. Pelo contrário, sempre quis desenvolver pesquisa para trazer ao público uma linguagem mais próxima, fácil, acessível e fluida, no sentido de me apresentar ao leitor, ao mesmo tempo em que apresento o trabalho.

Como bem observou Vilém Flusser, “nosso ser em todas as suas manifestações, inclusive na da pesquisa, é um estar-no-mundo” (2014: 53). A maneira que pesquisamos diz da maneira que somos, estamos e olhamos para as coisas ao nosso redor. É fato que a pesquisa científica buscou (e ainda busca) uma “neutralidade” por parte do pesquisador, que, na verdade, se faz “gesto mentiroso” (FLUSSER, 2014: 48). No entanto, acredito eu, assim como Flusser, que, ainda que se tente, não tem como haver separação entre o objeto pesquisado e o ser pesquisador. Sendo assim, qual seria o sentido de mascarar isso através de uma escrita dura, extremamente objetiva e pouco íntima? Corroboro com a intenção de uma escrita mais solta, carregada da personalidade de quem a faz, e que seja também capaz de transmitir o conhecimento, como se fosse uma conversa.

[...] Porque o próprio gesto da pesquisa demonstra ser ele ato humano: ato de ente que deseja e sofre. Não se pode pesquisar sem desejar nem sofrer. Desejo e sofrimento já são conhecimento, e conhecimento é sempre também desejo e sofrimento. Tudo isto se passa na plenitude da vida humana, do estar-no-mundo. A pesquisa pura, a atividade eticamente neutra, é gesto mentiroso. E louco. Alienação. (FLUSSER, 2014, p. 48)

Eu entendi isso, mas não primeiramente através dos textos inspiradores do Flusser. As palavras dele vieram ao meu encontro confirmar o que o ato de olhar para as fotografias de Lavenère já havia feito. Quantas vezes elas me mostraram a profundidade que meu pensamento podia me levar a partir do gesto intenso e demorado de olhar para a superfície delas! Ao tentar interpretar cada imagem entendo um pouco mais sobre elas, sobre Lavenère, sobre cidades e, sem dúvidas, sobre mim também.

Lavenère me parece ter feito isso a vida toda: pesquisado a cidade onde vivia usando da sua personalidade curiosa e crítica, e das suas fotografias como instrumento e resultado, e portanto, usando o seu olhar, o seu estar-no-mundo - como eu tento fazer agora -, para falar de seu lugar e dos seus aspectos mais únicos. Mas ele foi além das imagens visuais. Sua produção conforma não só os 492 negativos em chapas de vidro encontrados em meio aos documentos do APA, mas também cerca de 20 pequenos livros que tratam de diversos temas,⁸ e mais dois, sendo romances ilustrados também por ele e por suas fotografias.⁹ Além disso, deixou escritas colunas em revistas e jornais da época, como o “Gazeta de Alagoas” e a “Revista Novidade”, para citar os mais difundidos.

Sua obra no conjunto é, de fato, um estudo dos aspectos cotidianos da cidade onde nasceu e viveu a maior parte da sua vida. Mas não se restringe a isso. Seu legado é também um meio de transporte que me leva à possibilidade de chegar mais perto de conhecê-lo e vir aqui, contar para vocês leitores, um pouco sobre o que pude ver e sentir sobre ele e também sobre Maceió, através do seu olhar.

⁸ Os pequenos livros de autoria de Luiz Lavenère encontrados nos arquivos locais foram: Almanak Alagoano das Senhoras, 1904; Compêndio de Escripuração Mercantil Simplificada, 1924; Compêndio de Theoria Musical, 1927; A música em Alagoas, 1928; Musicologia, 1929; O ensino de Musica, 1930; Hinos escolares para uso das escolas primarias do Estado de Alagoas, 1938; Línguas e Linguagens, 1941; Carta Aberta aos meus amigos, 1945; Meu Waterloo na imprensa de Maceió, 1946; O Porto de Jaraguá, 1946; Conversas com Rvm. Padre José Brandão Lima, 1946; Ad Memoriam, 1948; Por causa de um S, 1949; O templo do Senhor do Bonfim, 1951; Uma temporada infeliz da Companhia Dramática Theatro Popular de Arte em Maceió, 1950; Nossas Cantigas, 1950; O Templo do Senhor do Bonfim, 1951; Polêmica Religiosa, 1956.

⁹ As duas novelas de costumes que compuseram as *Scenas da vida alagoana* de Luiz Lavenère foram: *Zefinha* e *O Padre Cornélio*, ambas publicadas pela Livraria Machado em 1921, sendo a última continuação da primeira. Lavenère chega a mencionar a publicação da terceira parte com o título *Laurita*, mas provavelmente não chegou a ocorrer, pois não foi localizada nos arquivos e acervos consultados.

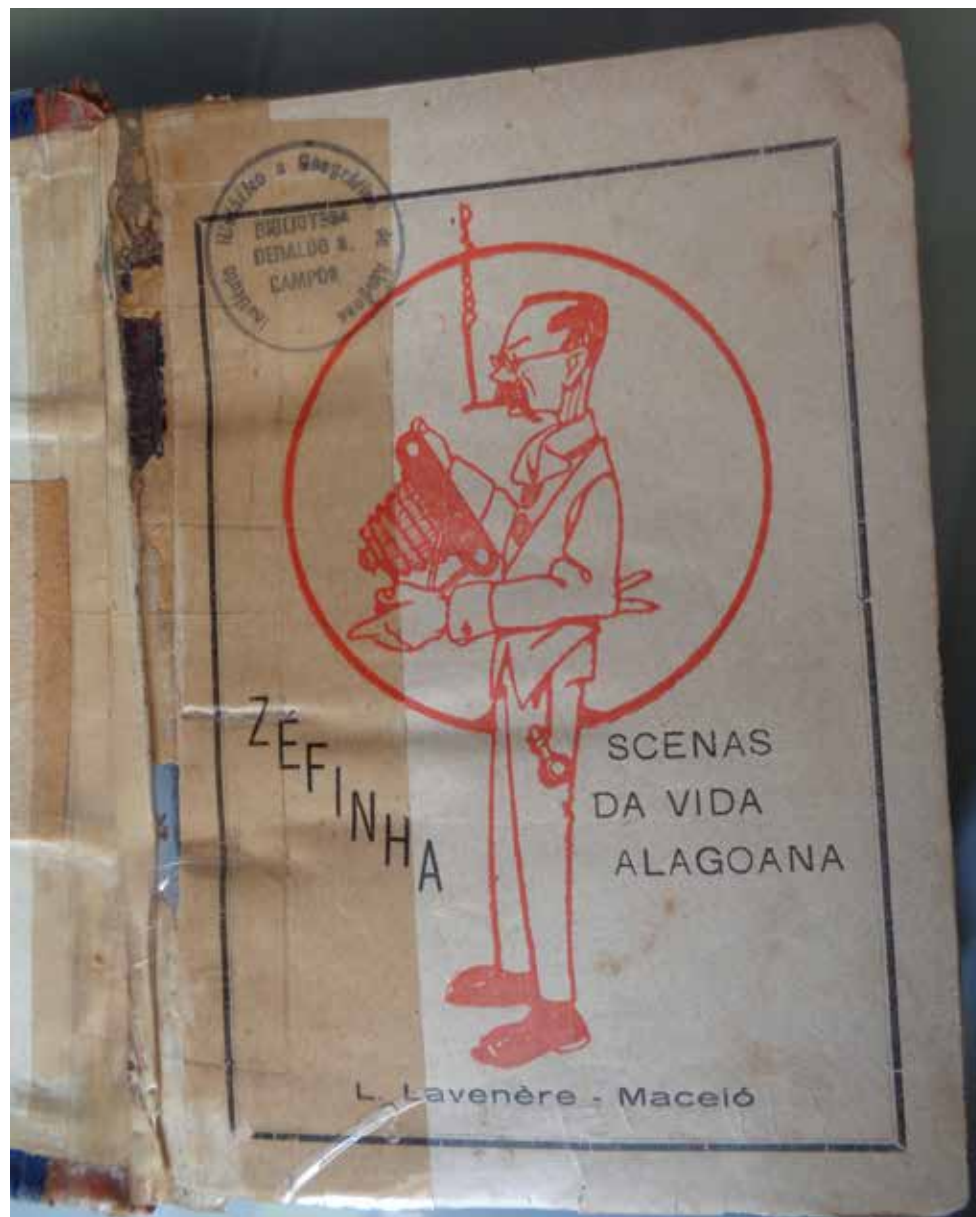


Figura 14 - Fotografia da contracapa do livro Zefinha pertencente ao acervo do IHGAL. Fonte: autora, 2017.

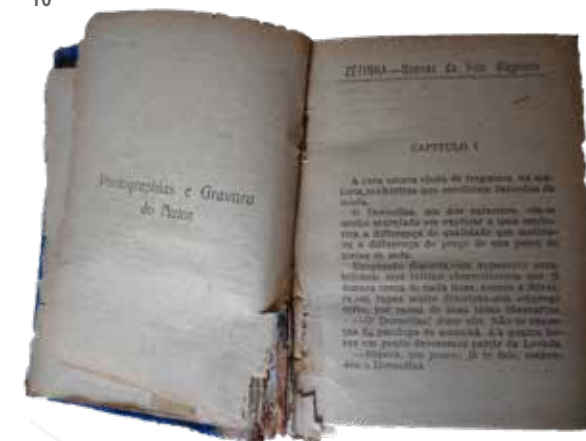
Um homem franzino que usa óculos e tem bigode grosso, segura nas mãos uma câmera, denunciando seu ofício de fotógrafo. Essa é a imagem que primeiro nos olha da contracapa da primeira novela de costumes escrita por Lavenère. Apenas a presença do bigode, o fato da figura ser magra e segurar uma câmera na mão já começa a dar pistas de quem teria inspirado a caricatura.

A cor do traço do desenho dá o seu destaque, chamando o olho para prestar atenção no fotógrafo delineado em vermelho. A personagem parece estar em pleno exercício de seu ofício, como poderia estar Lavenère em alguma saída fotográfica pela cidade. Sim, eu acredito ser esta uma autocaricatura.

Que os desenhos que compoem o livro são dele, não nos resta ficar na dúvida, pois ele não o permitiu, deixando na primeira página desse livro a inscrição: “Fotografias e Gravura do Autor”.¹⁰ E como a palavra gravura aparece no singular e só localizamos esta gravura em todo o livro, podemos aferir que ele é o autor, conforme ele mesmo nos afirma. Mas, no que diz respeito à própria personagem desenhada, ele nada nos confirma, deixando a cargo da nossa imaginação as conclusões a esse respeito. Vejamos.

A feição do rosto é o que primeiro chamou minha atenção, por conta das sombrancelhas enfaticamente cerradas. O fotógrafo parece estar bravo, ou muito concentrado. Será que isto indica alguma característica peculiar de Luiz Lavenère? Ao perceber as “entradas” na testa junto com o bigode, é praticamente impossível não associá-las ao jornalista, tendo visto seu autorretrato mostrado anteriormente. Os óculos e o corpo franzino também são características suas, que aparecem claramente intencionais no desenho. Principalmente a miudez do corpo: o pescoço engilhado e bem fino contrasta com a larga gola da camisa, lembrando, inclusive, a fotografia anterior, onde ele usa uma camisa folgada com a gola aberta.

10

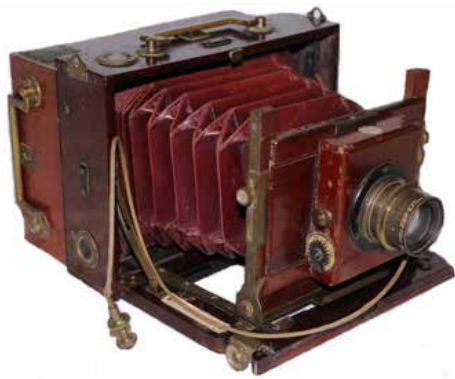


A roupa, inclusive, é algo que chama a atenção para falar de um costume da época. As pessoas usavam roupas de mangas e pernas longas, cobrindo todo o corpo. Isso foi amplamente observado nas fotografias dele. E não importa se o clima estava quente ou frio, se era inverno ou verão, se o indivíduo era rico ou pobre. A maneira européia de se vestir contagia o Brasil desde há muito tempo, e Maceió não ficou de fora.

Percorrendo a camisa com o olhar, chego às mãos da personagem desenhada. Como elas são grandes! São desproporcionais se comparadas ao restante do corpo. Seria uma característica dele ter as mãos grandes? Talvez. Mas talvez ele quisesse com isso enfatizar a manualidade de seu trabalho, tanto de jornalista e escritor, quanto de fotógrafo, dar um lugar de destaque para as suas laboriosas mãos.

Em todo caso, este último é o ofício que ganha destaque na imagem. A câmera nos dá pistas do tipo do objeto que provavelmente ele usara naquela época: uma câmera de grande ou médio formato, com destaque para o fole que possibilita maior distância focal, e que, pelo tamanho do corpo, ainda usava placas de vidro como suporte para fixar o negativo formado no fundo da câmera.¹¹

Outros dois objetos estão curiosamente acoplados ao corpo do fotógrafo, que podem indicar características bem próprias de Lavenère. O primeiro está pendurado no cós de sua calça. Poderia ser um relógio de algibeira, mas por ter o fio grosseiramente amarrado ao que parece um cabo, imagino que ele quis representar uma lupa. Esse símbolo remete ao olhar minucioso característico do jornalista e do fotógrafo. O outro objeto é um cigarro que ele carrega na boca. À primeira vista penso que se trata de algo que está pendurado no círculo que o rodeia da cintura para cima. Mas quando olho melhor percebo que, o que parece ser uma corrente pendurada é mais provável que seja, na verdade, a fumaça exalada a partir de um trago no cigarro. Ao que poderemos constatar mais adiante, mesmo que cinematograficamente, Lavenère fumava.



¹¹ Possivelmente um modelo de câmera usado por Lavenère. Esta é alemã, fabricada em 1891, que utiliza chapas de vidro no tamanho 13x18cm. Fonte: <http://www.camerasantigas.com.br/>, acesso em ago. 2018.

Para mim não há dúvidas de que se trata de uma autocaricatura. O que me deixa intrigada é o motivo pelo qual o escritor traria na contracapa de seu primeiro romance ilustrado sua própria imagem, visto que o livro não tem como tema sua própria figura, pelo contrário, o título da novela, que está escrito ao lado do desenho, dá conta de uma mulher: *Zefinha*, seguido do subtítulo: *scenas da vida alagoana*.

A forma de apresentar as coisas diz muito sobre elas e sobre quem as construiu. Antes de adentrarmos na trama do romance, olhemos melhor para a contracapa (Figura 14). Percebamos que Lavenère também brinca com as letras e o lugar delas. Título e subtítulo estão de lados opostos, até com fontes diferentes, mas conversando em proporção. Assim, ele evitou que ficasse um espaço vazio na página. Isso nos mostra o quanto ele se preocupou com a distribuição do espaço na imagem, com a posição necessária de cada elemento para balancear o preenchimento. Coisa de fotógrafo! Mais adiante, isso será percebido, quando virem que as suas fotografias também revelam esse cuidado.

O estado dos objetos também diz da sua trajetória. O volume consultado estava bem deteriorado, e tinha uma capa dura normal de livro, de cor lisa e uniforme (azul escuro), sem nenhum desenho, sem nenhuma inscrição ou texto, fotografia, nada. Teria Lavenère escolhido uma capa assim para um de seus livros? Quando a viramos, é a caricatura que primeiro se mostra (Figura 14), mas não sem nos atingir com os rasgos e as fitas adesivas coladas entre as páginas. Por conta do material já fragilizado pelo tempo, compartilha a família dos livros antigos “remendados”. De alguma maneira, essas intervenções foram necessárias para que não se perdessem as páginas. Em alguns casos, quando as folhas já estão soltas, é prática comum das instituições que têm por dever preservá-los, acoplar capas mais resistentes ao volume original, o que acredito ter acontecido com o volume de “Zefinha” do IHGAL, principalmente porque, com a preocupação estética que Lavenère tinha com a apresentação dos seus trabalhos, ele não iria publicar um livro sem um dado cuidado com a capa, sem expressá-lo de alguma maneira, com palavras, desenhos ou imagens.

Quadro 3 - Algumas capas dos livros de Lavenère.
Fonte: APA e IHGAL, fotografia da autora, 2018.



Para mim, as imagens do quadro 3 são suficientes para que eu possa fazer a afirmação acima. No entanto, percorrendo a memória, lembro que consultei outro volume do mesmo livro, ainda à época da pesquisa PIBIC (2013), quando entrevistei com a equipe o professor Moacir Sant'Ana.¹² Segundo ele, o volume foi doado por Lavenère à sua biblioteca. Podemos ver que o livro está em melhor estado de conservação que o anterior e, além disso, se apresenta como volume inteiro, fechado, com o que seria a contracapa do outro como a capa. Esta seria então, de fato, a apresentação original do livro. Ele trouxe sua caricatura na capa do romance *Zefinha*.

Mas, por que ele teria feito isso? Voltando ao paradoxo título *versus* caricatura, acredito que seja preciso mergulhar um pouco no conteúdo para tentar interpretá-lo melhor.

O romance é uma ficção. No entanto, a história se desdobra tendo como ambiência alguns lugares da cidade de Maceió no início do século XX. Digo isso porque o autor fala dos lugares da cidade onde a trama se desenrola, como por exemplo, o Canal da Levada, a Bica da Pedra, o Sítio da Baroneza, etc. E ainda mais: além de mencionar, ele ilustra a história com fotografias de alguns desses lugares. Segundo ele mesmo, é a trama que não corresponde à realidade. “Antes de prosseguir, previno ao leitor que não ha nestas narrativas nenhum facto verdadeiro; apenas alguns lugares teem nomes reaes. Existem até anachronismos propositaes, quanto julguei possível se descobrir na minha fantasia alguma similhaça com a verdade”. (LAVENÈRE, 1921a: 8).

A personagem que nomeia a novela é uma mulher esperta e cheia de ambições que consegue ocultar seus feitos através da figura do marido. Até chegar à história dela, o autor constrói pequenos enredos com outras personagens. Através deles ele fala do malandro, de como e onde era a diversão da juventude, da corrupção dos políticos, de como as pessoas eram educadas, da soberania da igreja católica determinando a moral e os costumes daquela sociedade, enfim. São esses pequenos causos que denunciam as características da Maceió àquela época.

¹² Moacir Medeiros de Sant'Ana, maceioense nascido em 1932, foi o primeiro diretor do Arquivo Público de Alagoas, inaugurado em 1961. Ficou conhecido como bibliófilo por ter conseguido reunir a maior coleção de livros de autores alagoanos publicados no Brasil e fora do país (em 1962 seu acervo atingiu a casa dos 1000 exemplares). Suas várias publicações sobre a história de Alagoas se destaca por beber dessas fontes primárias.



Figura 15 - Fotografia da capa do livro Zefinha pertencente ao acervo de Moacir Sant'Anna. Fonte: acervo da pesquisa Ver a Cidade, 2013.

Quadro 4 - Fotografias presentes do livro **Zefinha**.

Fonte: autora, 2017.



A narrativa toda é muito interessante, primeiro porque ele escreve de forma muito fluida e envolvente, engraçada até. Segundo porque, mesmo que ele não traga fatos reais, ele nos fala dos aspectos da sociedade, incluindo inclusive, os assuntos que se discutiam à época e o próprio cotidiano da cidade.

Podemos perceber, a partir também da maneira que escreve, que Lavenère foi uma figura muito crítica. Ele nos conta dos seus ideais e propósitos, dos assuntos com os quais se envolveu. Tudo isso dá conta de um pouco da sua personalidade, que começa a se desenhar para mim a partir de suas entrelinhas.

- A terra é nossa. A propriedade é um roubo! Falou Silveira. [...] A terra nunca foi producto do trabalho do homem. Só o producto do trabalho é que pode constituir objeto de propriedade. (LAVENÈRE, 1921a, p. 18)

- Certamente! **A photographia é um “processo” de que pode se servir o artista para produzir uma obra d’arte.** (LAVENÈRE, 1921a, p. 19, grifo nosso)

- É por isso que vamos muito mal... Um Francez, um Inglez, não sabe muitas vezes si existe o Brasil: em compensação conhece perfeitamente tudo do seu paiz. Um brasileiro ignora tudo do seu paiz e sabe os nomes de quanto lugarejo ha na Siberia e na China, a historia de Napoleão e de Carlos Magno e assim se julga instruido. (LAVENÈRE, 1921a, p. 96)

Tudo vai muito bem na sociedade, quando as apparencias podem enganar. **A sociedade tolera tudo que se faça occultamente: o grande crime é viver às claras.** (LAVENÈRE, 1921a, p. 165, grifo nosso)

O primeiro destaque nas citações revela que ele se considerou um artista e, por consequência, que suas fotografias seriam obras de arte. Talvez isso nos mostre um pensamento não só dele, mas da época em relação à técnica emergente que logo suscitou discussões sobre a sua feitura enquanto arte.

O segundo destaque nos diz que Lavenère foi grande observador e crítico da moral e dos bons costumes. Provavelmente aquela pessoa que batia de frente com o que considerava errado.

Se levarmos em conta que o romance enfatiza os aspectos vividos e observados por um nativo, profundo conhecedor de Maceió, e não por um visitante que talvez tivesse uma visão mais superficial sobre a cidade, faz sentido pensarmos que o subtítulo, na verdade, é que dá o tom que justifica a gravura na capa, ao retratar o autor como fotógrafo das cenas alagoanas, dos costumes e aspectos do lugar.

No artigo “*A fotografia em Alagoas*” publicado no primeiro volume da Revista do Arquivo Público de Maceió, em 1962, escrito por Moacir Sant’Ana e pelo próprio Luis Lavenère, vê-se ressaltado o seu pioneirismo no que diz respeito à introdução dos materiais fotográficos e de novas técnicas fotográficas no Estado e até da profissão de repórter fotográfico.

Nessa ocasião [em 1902] L. LAVENÈRE ainda não havia se projetado, na arte fotográfica, o suficiente para, na qualidade de amador, figurar ao lado dos que acabamos de mencionar. Contudo, **já então vendia material fotográfico, de cujo comércio regular foi o pioneiro em Alagoas.**

Com a facilidade de adquirir *chapas*, papéis e drogas, por êle oferecida, surgiram então outros amadores, [...].

Na Exposição Universal de Turim, em 1911, concorrendo com trabalhos fotográficos executados em porcelana, madeira e papelão, **foi o único fotógrafo alagoano a obter medalhas** cujos diplomas se encontram no Instituto Histórico de Alagoas. (REVISTA DO IHGAL, 1962, p. 137-138, grifo nosso)

Em Alagoas **a fotografia em cores também foi introduzida no ano de 1912, pelo fotógrafo amador Luiz Lavenère Wanderley. (L. Lavenère).**

“A fotografia das cores naturais, - prossegue o noticiário - onde sobressai o efeito da luz do sol sobre o solo e o mar, com êsse brilho misterioso que o pincel dos mais afamados pintores não pôde ainda levar à tela, foi conseguida pelo hábil amador (L. Lavenère) em *placas diretamente importadas da Europa*. (grifo nosso, grifo do autor).

O prof. L. LAVENÈRE foi, indiscutivelmente, o primeiro repórter-fotográfico de Alagoas, como demonstra a sua coleção de fotografias, adquirida há pouco pelo ARQUIVO PÚBLICO DE ALAGOAS, composta de quase trezentos e cinquenta negativos, inclusive alguns de aspectos desaparecidos, [...]. (REVISTA DO IHGAL, 1962, p. 138, grifo nosso)

O nome de L. LAVENÈRE está ligado a outro acontecimento relacionado com a história da fotografia em Alagoas: **foi o proprietário do primeiro periódico ilustrado com fotogravura preparado totalmente em Maceió. A *Conquista* era o nome do citado periódico, cujo número inicial apareceu em 14 de março de 1920, saído das oficinas da Tipografia da Livraria Machado, de sua propriedade, a primeira, nesta capital, portanto, a possuir oficina própria de fotogravura.** (REVISTA DO IHGAL, 1962, p. 139, grifo nosso)

A caricatura na capa daquele romance faz total sentido quando se pensa que o autor teria sido o primeiro a trazer para Alagoas as inovações da técnica fotográfica que estavam acontecendo em todo o mundo, no caso, a fotogravura compondo um livro. O primeiro trabalho desse tipo no estado, como citado, genuinamente maceioense, veio à luz em 1920, ou seja, numa data anterior e muito próxima à da publicação das novelas de costumes de Lavenère: as duas vieram a público em 1921. Percebe-se, portanto, a relevância do seu trabalho para a história da fotografia em Maceió.

Ali, naquela capa, ele se coloca como esse profissional de fundamental importância que contribuiu diretamente em trazer a imagem da cidade (fosse ela visual ou escrita) para perto dos alagoanos. E também como pessoa observadora e atenciosa aos costumes da cidade. Talvez por isso Théo Brandão¹³ o tenha convidado para contribuir com uma série de livros que pretendia ressaltar os autores alagoanos.

¹³ Theotônio Vilela Brandão, natural de Viçosa - AL, nasceu em 26 de janeiro de 1907 e faleceu em 29 de setembro de 1981. Foi um médico e folclorista brasileiro, membro fundador da Comissão Nacional do Folclore, e participou de sociedades e congressos sobre folclore e antropologia no Brasil e no exterior.

Ao prof. Luiz Lavenère, já àquela época beirando os oitenta anos lúcido, sabedor, contemporâneo e atuante em vários sucessos da vida de nossa cidade, lembrei-lhe a possibilidade de nos dar um livro que se intitularia *Maceió de Outrora*.

O prof. Luiz Lavenère prefere ouvir hoje suas maravilhosas coleções operáticas e nos contar os sucessos do fim de século passado e começos do atual, quando dirigiu o *Evolucionista* e editava *Zefinha* e *O Padre Cornélio*.

Diante do desprezo do prof. Lavenère pelo tema que lhe havia atribuído, Félix Lima Júnior tomou a si o encargo de escrever o *Maceió de outrora*, decisão para a qual nunca regateei aplausos e incentivos. É que sentia, desde então, a necessidade que tínhamos de deixar registrados para a prosperidade, os aspectos pitorescos, históricos e sociais da cidade. (LIMA JÚNIOR, 2014, p. 13, prefácio escrito por Théo Brandão em 1959, grifo do autor)

Não foi só Lavenère que acabou deixando de contribuir com a pretendida coleção. Foram cinco autores convidados, no entanto, somente Félix Lima Júnior¹⁴ cumpriu a incumbência dada por Théo Brandão, com o tema que foi designado para Lavenère, que acabou se tornando o título do clássico livro sobre os costumes da “Maceió de Outrora”.

Percebo que Luis Lavenère atuava em seus ofícios que diziam respeito à sua visão sobre Maceió, prezando pela sua individualidade. Não encontrei nesta pesquisa nenhum trabalho com esse tema ao longo de sua trajetória, que tenha sido feito em conjunto. Talvez isso indique traços de uma personalidade forte, ou talvez simplesmente um olhar único sobre o que se passava, diferente do que viam os seus contemporâneos.

Considero que ele constrói assim, não só um olhar sobre a sua cidade, mas principalmente sobre ele mesmo. Como arquiteto da imagem, construiu imagens de si, como começamos a ver a partir do que foi apresentado. Mas esse é um processo que se descortina a cada imagem, de maneira muito complexa. Neste caso, a gravura junto com a inserção das fotografias e os textos dos livros nos deram as pistas que apontariam, como se verá, as suas intenções já naquela época, mas só no artigo escrito poucos anos antes de falecer é que Lavenère nos revela essa intenção de se mostrar enquanto fotógrafo pioneiro. Talvez por se ver chegar ao fim da vida¹⁵ tenha se interessado em ressaltar seus feitos para a arte fotográfica em Alagoas, por não ter tido até então o reconhecimento esperado.

¹⁴ Nascido em Maceió em 1901, Félix Lima Júnior foi membro do IHGAL, da Comissão Alagoana de Folclore, da Associação Alagoana de Imprensa e de outras instituições literárias e culturais. Contador e historiador, publicou mais de 10 títulos que trazem a cultura e a história de Alagoas como tema.

¹⁵ Na ocasião da publicação da 1ª Revista do APA Lavenère já tinha seus 94 anos de idade.



Este segundo negativo, obtido no mesmo dia e lugar que o primeiro, nos mostra também Lavenère vestido de forma muito à vontade. Talvez, esses dois objetos tenham sido os primeiros auto-retratos que ele fizera num ambiente mais íntimo, testando as possibilidades de explorar esse modo de captura. Ao primeiro olhar, nada parece dizer do sujeito letrado que sabemos que ele era, pois ele aparece como que desnudado de todo e qualquer aparato que pressuponha algo nesse sentido. No entanto, basta se demorar mais um pouco para ler algo diferente disso nas entrelinhas de seus gestos.

Nesta imagem ele ainda me olha com aquele ar “zombeteiro” do negativo anterior, e com o braço apoiado na cadeira, ele segura um cachimbo. O desenho do queixo e de toda parte do rosto que fica próxima à boca junto com a cabeça levemente inclinada para cima, indica um possível sopro, e também chega a mim como uma pose que remete a um quê de superioridade.

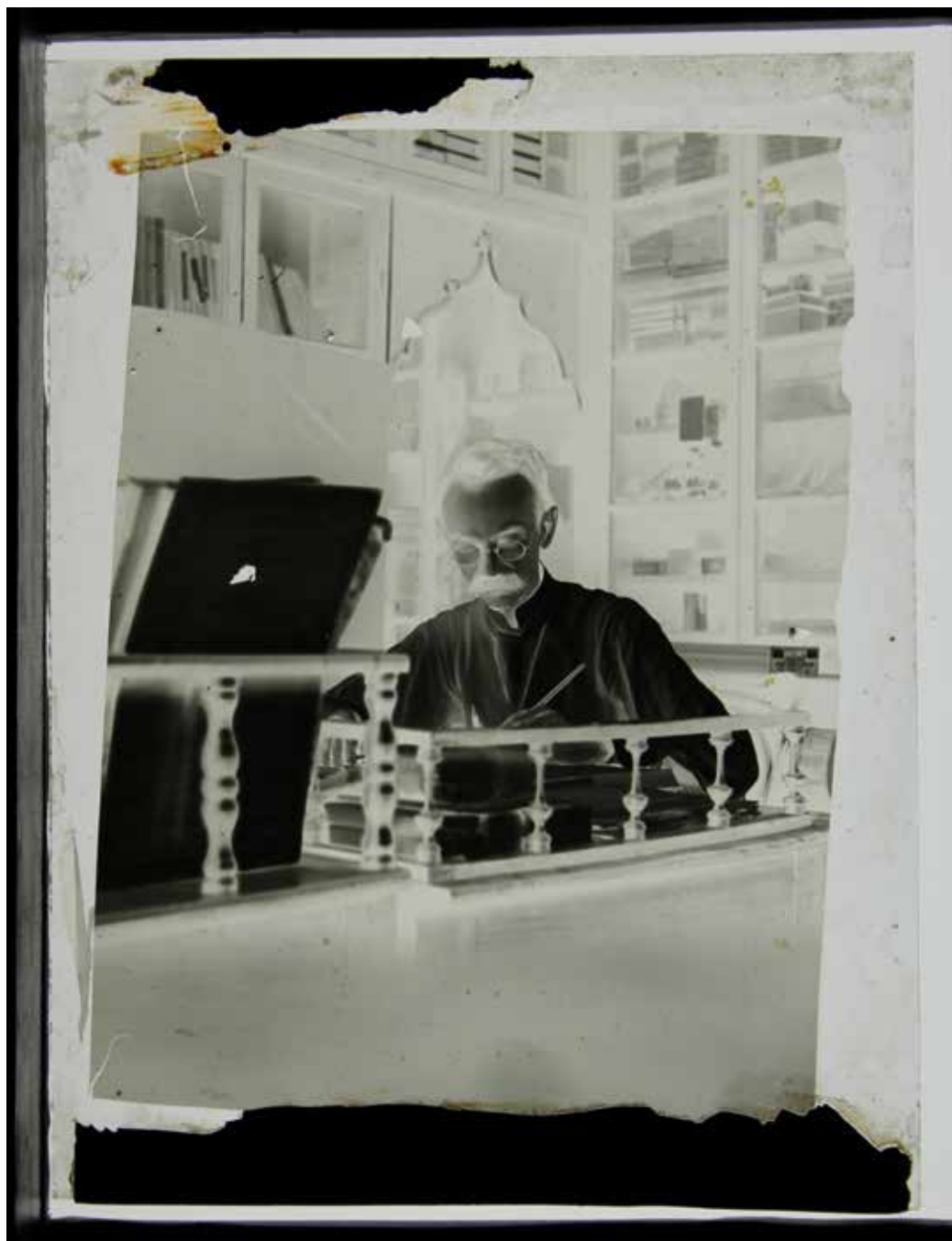
Há uma faísca de inquietude que me atinge ao estar diante desta imagem. Seriam os olhos brancos, apontados meio para longe, para cima, sem um ponto fixo de atenção? Olho um pouco mais para a foto e, reparando bem, percebo que é o próprio gesto de segurar o cachimbo o que me incomoda. Parece que Lavenère não o está fazendo de maneira à vontade... Estaria ele atuando? Porque, por mais que ele estivesse, nas duas imagens, na primeira ele consegue me transmitir certa espontaneidade, o que não acontece com esta. Sua pose me parece dura, rígida demais. Os dedos estão perfeitamente esticados, cada um segurando um pedaço da haste do cachimbo, e ainda assim, consegue-se ver todo o objeto.



Ele aparece nesta fotografia com a mesma roupa da primeira. Agora, isso me atinge de forma muito mais direta, porque é como um paradoxo para os dias atuais. Ainda que ele se mostre com a camisa amarrotada e desabotoada, com a barba por fazer, deixando a fumaça tomar conta do ambiente provavelmente fechado em que se encontra sentado olhando para a lente da câmera, vejo que o ato de fumar cachimbo me leva a pensar que Lavenère circulava entre as figuras importantes e de classe alta da cidade. Isso porque ocorre uma adaptação de um momento de ócio, prazer e descontração em ações de destreza e atenção quando se fuma cachimbo.

O ato em si é difícil e requer mais conhecimento do que fumar charuto ou cigarro. É necessário encher o forninho, acender e manter um ritmo para que ele permaneça aceso, limpar as cinzas que formam no topo, enfim, existe todo um aparato envolvido no fumar cachimbo que o caracteriza como um ritual, a se realizar quando não se faz mais nada. É preciso dedicar um tempo só para isso. Daí o fato de ser, mais comumente, um costume de pessoas que poderiam despende seu tempo para se dedicar a esse hábito, considerado por muitos praticantes quase que artístico.

A postura de Lavenère é muito reta. Pernas cruzadas, mão e braços apoiados, frente em direção ao alto... É como se a carcaça tentasse revestir um intelectual em seus gestos. Teria Lavenère, nesse momento da vida, sentido a necessidade de se mostrar como uma figura desse tipo? Talvez esta foto tenha sido feita na intenção de polemizar sua própria imagem, pois, ao mesmo tempo em que ele era um homem sério, intelectual e estudioso de várias áreas do conhecimento como está refletido em seus textos, sua escrita era simples, fluida.



Cercado de estantes e móveis cheios de livros, canetas e jornais, Lavenère posa para a foto. Esta parece engajada em construir a imagem de um homem estudioso e dedicado à leitura e à escrita. O cenário claro ao fundo mostra um espelho que parece duplicar a quantidade de estantes e livros na sala. A imagem chama meu olhar para fixar-se na sua feição compenetrada diante da escrivaninha, dando destaque às sombrancelhas grossas e brancas, assim como ao bigode. Mas o contraste com a pele do rosto e as roupas escuras, junto com os papéis dispostos sobre a mesa, são o que mais chamam atenção para o centro da imagem. Por Lavenère estar empunhando uma espécie de caneta, a fotografia nos dá a entender que ele está fazendo algo importante, escrevendo uma matéria, por exemplo. Ou estaria ele cumprindo seu dever extraclasse de professor corrigindo provas ou preparando uma aula? Ou estaria escrevendo uma carta? Ou ainda, construindo um artigo sobre algum fato recém acontecido ou sobre um aspecto novo de Maceió? Será que no momento do clique da máquina ele estava estudando uma nova língua? Ou estaria como um escritor pleno no desenvolver de seus versos que viriam a conformar um livro?

A fotografia parece-me ter sido toda arquitetada para parecer despretençiosa. No entanto possui um teor mais sério, como se quisesse mostrar uma face produtiva dele no cotidiano. Seria ela um auto-retrato? Ou é possível ter sido outro o fotógrafo de Lavenère?

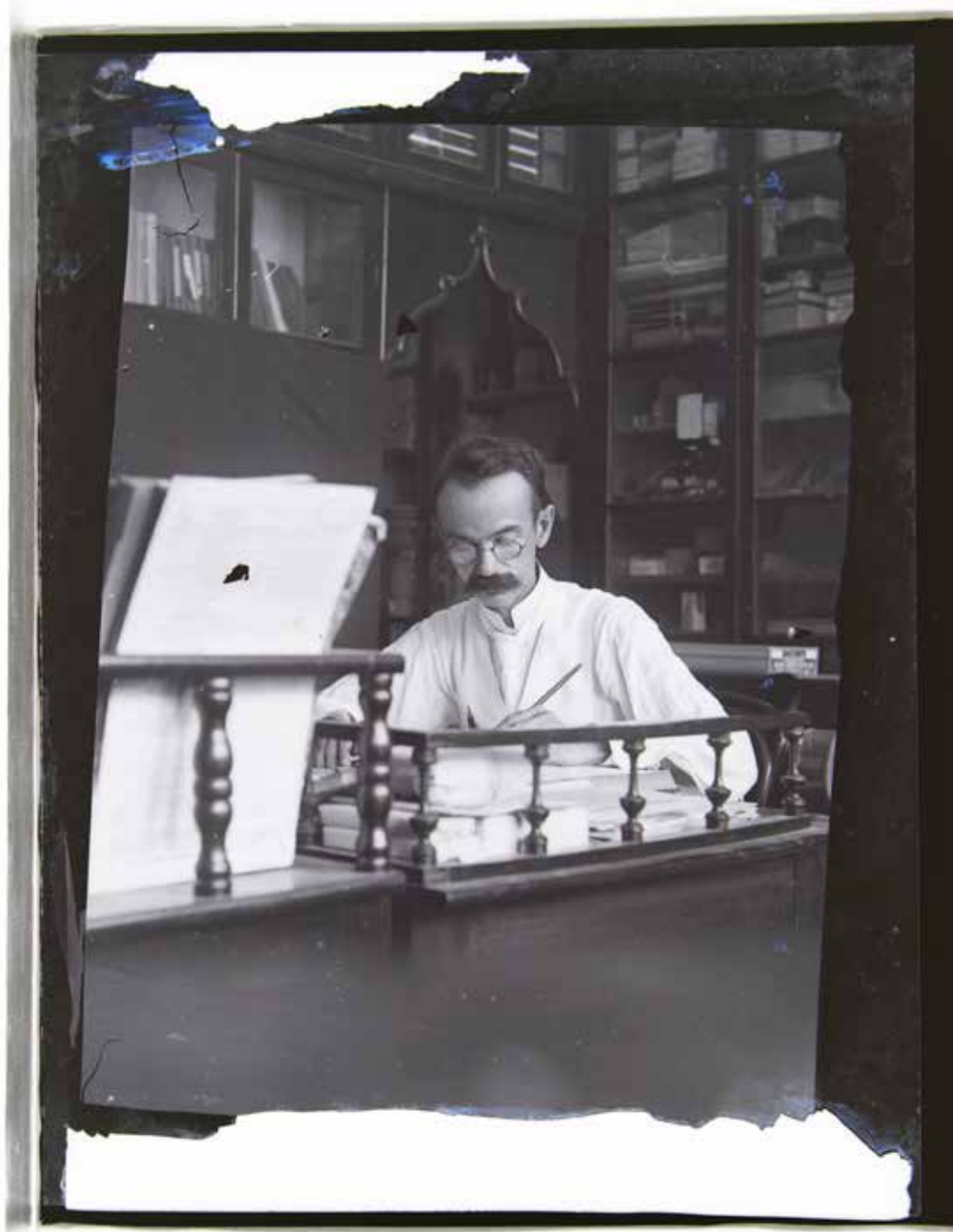
Os modelos de câmeras usados nas primeiras décadas do século XX ainda eram os de grande formato, nos quais o botão de disparo é conectado à lente através de um cordão, uma espécie de fio que conduz a mão do fotógrafo ao clique enquanto ele ajusta o olhar por trás da lente (como ilustrado na nota de rodapé número 11). Assim, ele poderia ter se posicionado em frente à câmera já ajustada e apertado o botão, ao mesmo tempo em que posava para a foto. Por conta deste fato, portanto, é possível que esta foto que retrata Lavenère, assim como as anteriores, seja um auto-retrato.

No entanto, a profundidade da imagem pressupõe uma distância considerável entre a câmera e o fotografado. Além disso, a escrivaninha se coloca como um obstáculo que impediria a manobra, a menos que o botão de sua câmera fosse conectado à lente por um cordão de comprimento muito superior ao normal, passado por baixo da escrivaninha até chegar à mão dele para não ser percebido. Teria sido isso possível? Talvez. Porém, as duas mãos de Lavenère me parecem estar ocupadas nesta imagem. Portanto, é mais provável que uma outra pessoa o tenha fotografado.

Para além das possibilidades de captura da imagem, o que não consigo deixar de aferir é que esta foto foi pensada para representar um sujeito comprometido com seu trabalho. Um homem sério, que usa óculos e escreve com a mão esquerda. Bem diferente daquele da primeira foto, que aparece espontâneo diante da lente da câmera, apontando para ela e olhando para nós, ou olhando para a câmera e apontando para nós. Ele poderia, de fato, estar desenvolvendo qualquer uma das atividades mencionadas, pois foi uma figura atuante, cheia de atribuições, conforme posso constatar a partir dos seus próprios escritos, junto com alguns trechos de textos de outros autores da época, a exemplo de Moacir Sant'Anna, Félix Lima Júnior e Pedro Nolasco Maciel. “Um homem das sete artes”, conforme o descreveu Guiomar Castro em seu discurso de posse da cadeira do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas que havia sido ocupada por ele, de 1885 até 1966. O cenário desta foto pode ter sido, inclusive, o espaço do próprio IHGAL, que possui ainda hoje, estantes deste modelo, tomando conta da maioria das paredes, cheias de escritos que contam as histórias da cidade. Mas não só por isso. É que o professor Lavenère, como era conhecido graças a um dos seus primeiros ofícios, foi também Secretário Perpétuo¹⁶ dessa instituição, sucedendo João Craveiro Costa,¹⁷ de 1932 até 1944. Por isso, talvez essa fotografia pode ter sido feita para uma publicação do IHGAL que mostrasse seus membros em uma posição formal de trabalho.

¹⁶ O termo perpétuo foi muito usado para qualificar cargos vitalícios, ou seja, que vigoravam sem renovação através de eleição, até a morte da pessoa detentora do cargo.

¹⁷ Craveiro Costa nasceu em Maceió em 1871, sendo em 1922 contador geral do Estado. Foi jornalista dos mais tradicionais em Alagoas e deixou várias obras sobre o estado, sendo Maceió a mais valorizada por construir a história da cidade sob o olhar republicano.



As cores e feições de Lavenère chegam a mim mais tranquilas nesta imagem, e me parecem contar não só de um homem sério, mas também sábio e, através de seu semblante, paciente. Percebo ainda a concentração do escritor, mas de uma maneira mais serena. Talvez a imensa claridade que paira no negativo remeta a interpretações mais intensas, até radicais, eu diria. Confesso que ao olhar rapidamente para a primeira imagem, esquecendo que era um negativo, cheguei a pensar que poderia ser um padre sentado à escrivaninha, só pela seriedade e as vestes fechadas e escuras que cobrem os braços e chegam até o pescoço. A luz que o rodeia também chegou a mim como que de uma forma sobrenatural, de maneira a destacar a figura humana, deslocando-a do entorno iluminado que percebo no negativo, vem agora, no positivo, me dizer que não, não há luz ao redor de Lavenère.

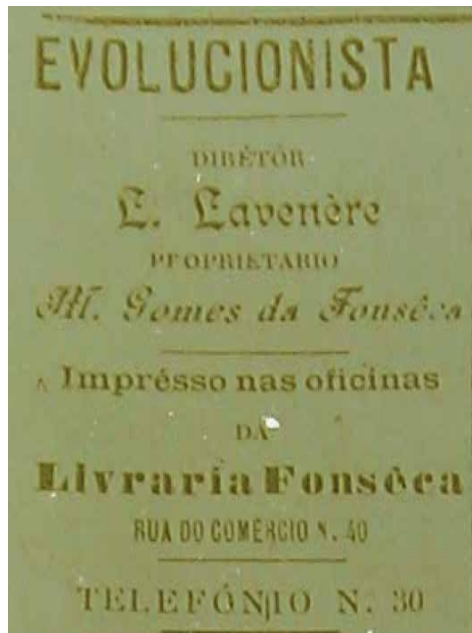


Esta outra imagem muito parecida com a anterior, que considere ter sido feita no mesmo dia e no mesmo lugar, dado o mesmo cenário e as vestes de Lavenère. Ela o mostra ainda com a feição circunspecta, mas não mais escrevendo. Desta vez, ele está lendo um jornal. Seria um dos jornais que ele mesmo dirigiu?

É de ver a intensidade da faina jornalística. Fundador do “Abolicionista”, do “Evolucionista”, do “Almanaque Alagoano das Senhoras”, da revista “Paulo Afonso”, da “Lâmpada”, de parceria com o dr. José Duarte, em cada folha a pena vibrava.

Não lhe houve hibernação na vida da imprensa. A luta prosseguia sem lazer. Colaborou no “Gutenberg”, na “Revista Comercial”, na “Conquista”, na “Revista” deste instituto, na revista “Natal” e em quase todos os jornais que aqui circularam e nos que ainda vivem, como a “Gazeta”, o “Jornal de Alagoas” e o “Semeador”. E ainda, no “Jornal do Comércio” e no “Diário de Pernambuco”. (REVISTA DO IHGAL, 1975, p. 144)

18



O negativo fotográfico de uma página do jornal “Evolucionista” foi encontrado em meio à coleção.¹⁸ Ora, se Lavenère era jornalista e trabalhou dirigindo e colaborando em alguns jornais, será que a locação das duas fotografias anteriores pode ter sido os aposentos de algum deles e não do IHGAL, como eu havia pensado antes? Também começo a me questionar nesse momento, se o interesse de Lavenère pela fotografia teria sido decorrente de seu ofício jornalístico, como ressaltara Moacir Sant’Ana, ao defini-lo como repórter-fotográfico.

O primeiro fotógrafo amador que apareceu em Maceió, segundo o artigo já mencionado escrito por Moacir Sant’Ana em parceria com Lavenère em 1962, “A fotografia em Alagoas”, foi o pai dele, Stanislau Wanderley, ainda nos fins do século XIX. Portanto, Lavenère teve os primeiros contatos com o universo da fotografia ainda enquanto criança, através do seu pai. “Quando êste andava pelos 8 ou 10 anos de idade, entre 1876 e 1878, encontrou a câmara fotográfica e o material de laboratório pertencentes ao seu pai, do qual conserva ainda um negativo de colódio”. (LAVENÈRE & SANT’ANA, 1962, p. 136)

Apesar disso, ainda em 1902, “L. Lavenère ainda não havia se projetado na arte fotográfica, [...]. Contudo, já então vendia material fotográfico, de cujo comércio regular foi o pioneiro em Alagoas”. (LAVENÈRE & SANT’ANA, 1962, p. 137) Lavenère se dedicara a partir de 1901 (ano de fundação do Evolucionista) à produção e edição do seu jornal por intermédio da Livraria Fonseca, como comprova o recorte da página do jornal, ao tempo em que ainda começa a venda de material fotográfico na mesma livraria, de Manoel Gomes da Fonseca. “Mal L. LAVENÈRE começou a dar os primeiros passos em fotografia, passou logo, por intermédio da Livraria Fonseca, a importar e vender material fotográfico, que até então não se vendia, regularmente, aqui”. (LAVENÈRE & SANT’ANA, 1962, p:139). Ou seja, de fato, o ofício jornalístico antecedeu o fotográfico, ainda que seus primeiros contatos com a fotografia tenham acontecido desde muito cedo, através do pai. O próprio Lavenère concede a informação de que apenas em 1904 ou 1905 é que teria começado a dedicar-se também à arte fotográfica, já com seus 38 anos de idade.

Em 1905 ou em 1904 (não guardei a data) comecei eu.
Até essa época não se vendiam aqui artigos photographicos; comprava-se tudo no Rio de Janeiro, na casa Bastos Dias.
Eu fui o primeiro que expoz á venda material destinado a photographia, importando da Inglaterra chapas e papeis Wellington, e da França, drogas de Poulene Frères.
(LAVENÈRE, L., A propósito... de photographia. **Gazeta de Alagoas**, Maceió, 8 ago. 1940).

Observa-se na estante logo atrás do homem, não só livros — como poderíamos mais provavelmente encontrar nos aposentos do IHGAL —, mas vemos também muitas caixinhas empilhadas e organizadas, denunciando, talvez, a comercialização de chapas de vidro e material fotográfico, se não essa comercialização, com certeza, no mínimo, o desenvolver dessas atividades. Seria possível, então, que as fotos em questão tenham sido feitas no interior da livraria Fonseca.



Rua do Commercio - Macio

Uma informação preciosa chega então do próprio acervo: a imagem da Livraria Fonseca. Talvez essa ligação de Lavenère com a casa editora tenha sido o estímulo responsável pela fotografia que mostra o prédio onde ela funcionou, na Rua do Comercio, em Maceió, como diz a legenda do cartão-postal que foi publicado em 1907, em sua primeira série editada e impressa por ela. Teria sido uma exigência da livraria para poder publicar e vender os postais de Lavenère? Ou seria um gesto de livre vontade dele, tomado por agradecimento? Talvez a casa vizinha à livraria, que aparece no lado direito da fotografia possa nos dar alguma pista.



Figura 16 - Fotografia obtida a partir de um negativo da coleção, mostrando a Livraria Fonseca e a sede do jornal Evolucionista, na Rua do Comércio.
Fonte: autora, 2017.

É o jornal fundado e dirigido por Lavenère mencionado anteriormente, que aparece se avizinando à livraria Fonseca, o Evolucionista. Havia uma parceria de Lavenère com o proprietário da Livraria Fonseca, Manuel Gomes da Fonseca, no entanto, em nenhum momento nos textos está presente a informação de que a sede desse jornal existiu, muito menos que funcionara ao lado da livraria. Já se subentende então a praticidade que o fotógrafo jornalista teria em trabalhar em seus dois ofícios, ao se saber que se localizavam vizinhos, um ao lado do outro. Imagino que qualquer problema ou dúvida de seus clientes, mas principalmente de edição e impressão das páginas dos jornais teria sido facilmente resolvido pelo fato de Lavenère estar por perto, acessível ao chamado da livraria Fonseca e vice-versa. Portanto a ligação das atividades também se congraçavam pela proximidade física.

O local das fotos onde ele aparece, então, poderia ser também um desses dois aposentos vizinhos, onde era possível para Lavenère se dedicar ao trabalho de leitura, estudos fotográficos, escritas, enfim.

Um outro aspecto denunciado ainda pela fotografia antecedente a essa da Rua do Commercio me faz chegar mais perto da ideia de que o cenário das duas fotos seria uma casa editora. É o objeto preso na borda da escrivaninha logo a frente de Lavenère, que parece ser uma prensa, ou algo que rode algum tipo de impressão, permitindo inferir que alguma atividade desse tipo fosse feita neste local. Com isso, acredito que seria provável que as fotos tenham sido feitas na sede do jornal, onde ele poderia facilmente rodar uma página de teste com esse instrumento. No entanto ele parece bem estreito. Acredito que para impressão de pequenos cartões. De toda forma, esse objeto denota alguma relação com tipografia.



Na tentativa de conseguir ler o que está escrito no título da folha de jornal que Lavenère segura, observo o negativo positivado. Levo direto o meu olhar para lá, mas não consigo decifrar, só consigo identificar algumas letras soltas que nada me dizem.

Nesta imagem é possível notar manchas na superfície, que são características da passagem do tempo nesses objetos. O espelhamento de prata é nítido do lado esquerdo da chapa e dá o tom azulado ao negativo positivado. Percorrendo a imagem de cima para baixo percebo uma outra mancha, diferente, em meio às do espelhamento de prata.

Um vulto branco que se desenha numa diagonal a partir do ombro de Lavenère em direção ao canto inferior esquerdo me aparece, formando um triângulo imediatamente lateral ao braço dele. Daí começo a me imaginar há mais de um século atrás, no exato momento em que a foto foi feita. Me posiciono atrás da lente da câmera que já foi acionada para capturar esse quadro enquanto Lavenère, depois de ter clicado o botão de disparo, se encaminha para a pose que queria registrar no quadro. Me sinto um fantasma que está ali, presenciando tudo sem poder alertá-lo de que a velocidade lenta do obturador vai deixar um rastro irreversível na imagem: o vulto que denuncia o braço dele se movimentando nos segundos que passaram entre o clique e a captura.

Enxergar essa mancha me fez olhar mais para o braço de Lavenère e lembrar que na outra foto, no mesmo cenário, ele empunha uma caneta com a mão esquerda. Mas aqui, é o jornal que ele segura com ela, enquanto a direita, esticada, cai solta em direção ao chão e parece reter algum objeto que não podemos ver graças a uma massa branca que atravessa na frente da imagem. Seria a mesma caneta que ele segurava na outra foto? Se for, ele trocou a mão ao se reposicionar para o registro seguinte.

Atento-me mais ao ambiente e reparo algo estranho. Não consigo identificar de imediato, mas o lugar das coisas que estão posicionadas atrás do homem não correspondem nas duas

fotos. Mas não é uma falta de correspondência explicada, por exemplo, por tudo ter sido trocado de lugar. Colocando as imagens lado a lado elas me confundem. À primeira vista penso que é o espelho que ilude a minha percepção, mas depois vejo que não, que é possível ele ser dois e a escrivãinha ter ela mesma o formato da sua estrutura espelhado. Mas não é.

Percebo então, que os elementos nas duas fotos são os mesmos, e que eles estão posicionados de forma que faz parecer se tratar de ângulos diferentes. Mas não é.



Observe. É possível perceber, com a ajuda do recurso de marcar os mesmos elementos com cores diferentes, que eles aparecem espelhados quando colocamos as imagens lado a lado. Para não poluir a foto com tantos círculos, destaquei somente os objetos mais importantes que percebi invertidos.

Agora, diante dessas pistas, posso fazer uma das duas seguintes afirmações: ou a sala onde as fotos foi tirada é mesmo espelhada junto com os móveis que a ambientam, tendo dois espelhos, dois conjuntos de janelas altas, a escrivaninha ao centro com suas laterais iguais também espelhadas, e duas estantes, uma em cada lado, inclusive com os objetos dentro delas idênticos; ou uma das fotos está invertida horizontalmente.

No acervo, esses negativos são duas chapas únicas, diferentes, e não encontrei nenhum outro cuja imagem fosse igual, mas espelhada. Sendo assim, considero que um negativo foi produzido de forma invertida. Qual deles terá sido? Não encontrei informações textuais que me esclarecessem esta dúvida. Só explorando as imagens é que consigo extrair uma resposta.

Além da foto onde ele aparece segurando a caneta com a mão esquerda, não conheço nenhuma outra que poderia mostrar que Lavenère era canhoto. São poucas as fotografias onde ele aparece. Com relação à segunda foto dele na escrivaninha, podemos perceber que ele segura o jornal com a mão esquerda e provavelmente uma caneta com a direita, como já foi dito pouco antes. O mais comum é que uma pessoa que é destra segure com a mão esquerda um objeto que exige ao mesmo tempo apoio e manuseio, pois assim a mão direita - com a qual ela tem mais habilidade - fica livre para tocar e mexer no objeto, escrever, se for o caso de segurar um caderno. Não é verdade? Da mesma forma acontece com um canhoto: a mão que tem mais habilidade precisa estar livre para manusear o objeto.

Na foto que abre este capítulo, Lavenère aponta para mim com o dedo indicador da mão

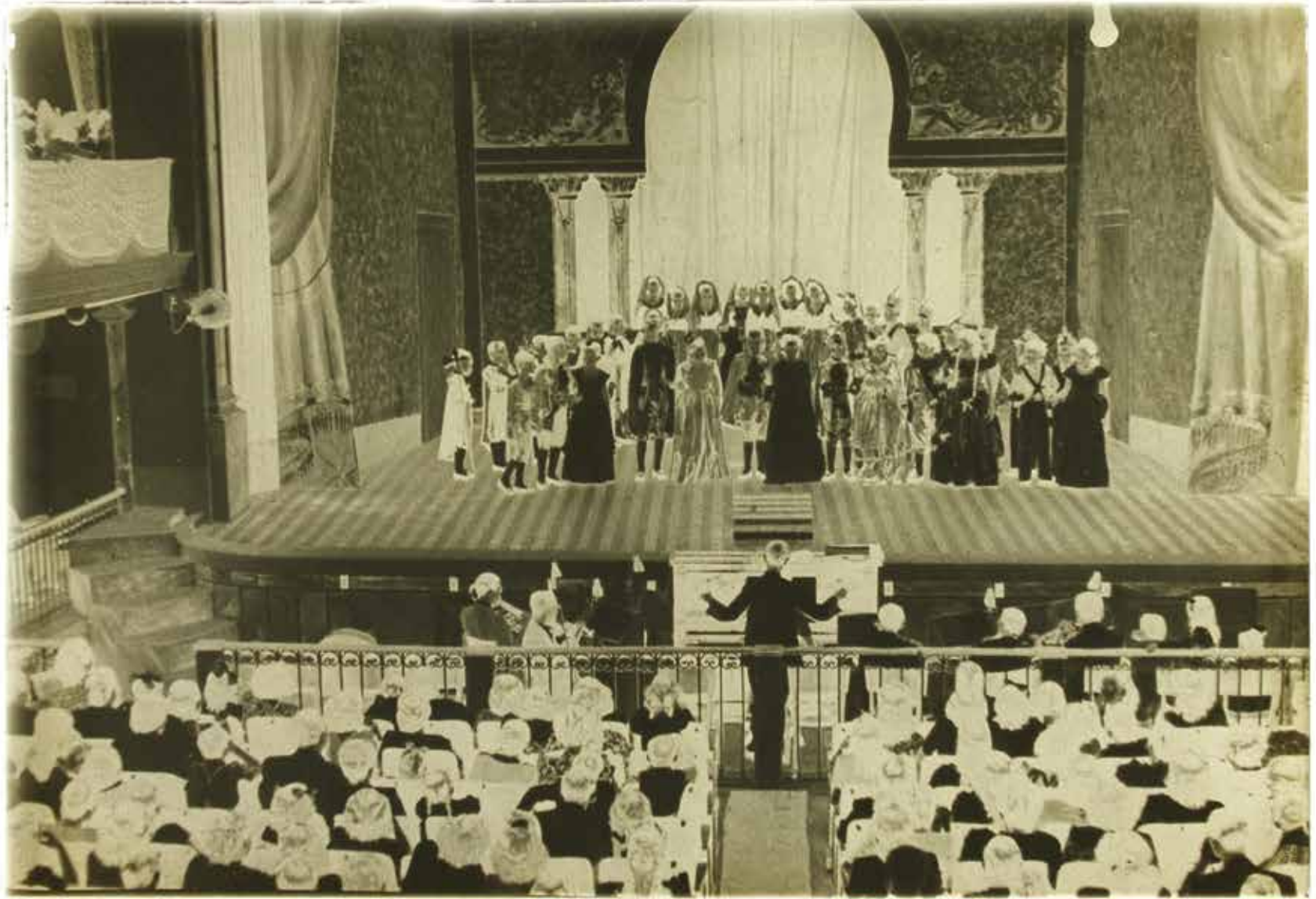
direita. Na foto seguinte, no mesmo cenário, ele segura um objeto com a mão direita também. Logo, os gestos “espontâneos”, diga-se de passagem, que ele faz com as mãos, mostrados até então, indicam que ele seria destro e não canhoto como sugeriria a foto dele sentado à escrivaninha.

Além disso, um trecho do discurso de Guiomar Castro, explica o porquê de Lavenère provavelmente ter sido impedido desde cedo, de escrever com a mão esquerda.

“[...] Vêmo-lo, pois, quando estudante em Recife, em 1885, como organista de Matriz das Graças, no tempo do Padre Veloso, tocando e ainda compondo hinos sacros. **Um acidente na mão esquerda, que lhe tirou a flexibilidade das articulações**, arrancou-o do teclado, encerrando depressa a carreira de pianista que também era. [...]”. (REVISTA DO IHGAL, 1975, p. 145, grifo nosso)

Pode ser que, mesmo assim, para uma pose, talvez ele conseguisse segurar uma caneta. No entanto, os indícios que me mostram a grande probabilidade da inversão horizontal de uma das imagens através do ambiente retratado nas fotografias fazem cair por terra essa possibilidade. Portanto, é muito mais provável que uma das fotos esteja invertida horizontalmente, e acredito ser a primeira foto dele na escrivaninha, já que a mão esquerda não teria a flexibilidade esperada nas articulações para desenvolver a prática instrumental e também a escrita.

Talvez até mesmo por conta desse acidente que o incapacitara de tocar alguns instrumentos, Lavenère tenha passado a se dedicar à teoria musical, escrevendo e ensinando sobre música aos jovens, além de reger orquestras.



Vejo nesta imagem a silhueta de costas magra e franzina de Lavenère regendo uma orquestra com coral. Imbuída da “investigação” que acabei de fazer nas fotos anteriores, tinha a esperança de que pudesse ver em qual das mãos ele segurava a batuta,¹⁹ para trazer mais uma prova de que Lavenère seria destro, mas não é possível enxergar esse detalhe na imagem. Ainda que pudesse, não me ajudaria a obter essa informação, pois, ao pesquisar mais sobre o instrumento, descobri que é consenso que os regentes de orquestra segurem com a mão direita a batuta, enquanto a mão esquerda é usada para expressar a emoção das notas.

Consultando os livros que publicou, notei que pelo menos seis deles têm como tema direto a teoria musical²⁰. Na coleção de negativos, esta é a única imagem que mostra Lavenère atuando como regente. No entanto, existe essa outra imagem que mostra-o ensinando música.



¹⁹ A batuta (do italiano battuta, “batida” ou “compasso”) é um bastão delgado, em geral de madeira leve ou fibra de vidro, com que os regentes dirigem as orquestras, bandas, coros etc. Passou a ser adotada originalmente na Europa da Idade Moderna para marcar o ritmo da música. Antes disso, os maestros batiam pesadas varas no chão (barretes). Disponível em: <https://www.conhecimentogeral.inf.br/batuta/>, acesso em 14 mai. 2018.

²⁰ Compêndio de Theoria Musical, 1927; A música em Alagoas, 1928; Musicologia, 1929; O ensino de Musica, 1930; Hinos escolares para uso das escolas primarias do Estado de Alagoas, 1938; Nossas Cantigas, 1950.

Figura 17 - Lavenère ensaiando com um grupo de musicistas que se apresentariam no IHGAL, em comemoração ao aniversário centenário de Maceió, em 1939.

Fonte: Acervo Edberto Ticianelli.

Quem se dedicou a escrever sobre ele nos fala, exclusivamente, de sua formação e de suas competências profissionais (não só) musicais. Moacir Sant'Anna, na revista inaugural do APA já citada, traçou uma curta biografia de cada alagoano que de alguma maneira contribuiu com a instituição na época da sua fundação. Dentre os nomes, figurava Lavenère, o qual tinha estreita relação com Moacir, segundo o que disse em entrevista para a pesquisa PIBIC em 2013.

Luiz Lavenère Wanderley, ou seja, o professor Lavenère, como é conhecido, nasceu há quase um século, precisamente a 17 de fevereiro de 1868, nesta cidade de Maceió, onde fez todo o seu curso de humanidades, no Colégio Bom Jesus, do conhecido educador Francisco Domingues da Silva, e no antigo Liceu Alagoano. Chegou a matricular-se na Faculdade de Direito do Recife, porém abandonou, logo no início, o curso de bacharelado.

É, atualmente, o mais antigo sócio do Instituto Histórico de Alagoas, onde ingressou a 31 de março de 1885 e, igualmente, o mais antigo jornalista alagoano, militando com assiduidade na imprensa provinciana, a despeito dos seus 94 anos de idade.

L. Lavenère é novelista, **musicógrafo**, teatrólogo, jornalista, fotógrafo (amador), etc.

Dado igualmente a estudos linguísticos, acha-se, no momento, aprendendo a língua chinesa.

Publicou: Zefinha. Maceió, 1921 (novela de costumes); O padre Cornélio. Maceió, 1921 (idem); **Compêndio de teoria musical. Maceió, 1927; A música em Alagoas. Maceió, 1928**; Maceió antigo. Maceió, 1945 (palestra, ed. Mimeografada); Línguas e linguagem. Maceió, 1946, etc. etc. (SANT'ANA, 1962, p. 12-13, grifo nosso)

Guiomar Castro também se dedicou a contar o que sabia de Lavenère anos depois, na ocasião do discurso também já mencionado. Não tenho como deixar de transcrever as palavras tão poéticas e saudosas que ela usou. Acredito que a intenção de homenageá-lo após a sua morte tenha feito o discurso ganhar um tom mais emotivo. Ainda assim, Guiomar traz muitas informações sobre ele, enaltecendo, nesse trecho, os talentos musicais que ele dominava.

Depois de abandonar o piano por conta do tal acidente com a mão esquerda, segundo ela, Lavenère

[...] ficara ainda com o bandolim, brilhando nos concertos do Teatro Deodoro ao lado de Carlos Broad, Manuel Lopes Ferreira Pinto, Manuel Leite e Hipólito Paurílio.

Jamais perdera o contacto com a arte que, segundo Dante, é neta de Deus, porque filha do mistério criador que é um dom divino.

Flautista de fartos recursos expressivos, apareceu em todos os momentos artísticos, tomando parte ainda na famosa orquestra do maestro uruguaio F. Sierra, que se exibira no Teatro Politeama, havido na Praça Sinimbu.

Instrumentava com perfeito sentido de escolha e de distribuição, como fê-lo na peça lírica “A mais Bela”, de Adalberto Marroquim, onde também trabalhou, exercendo o papel de um embaixador alemão.

Compôs também valsas e mazurcas. **Musicou e regeu duas operetas infantis, de autoria de Linda Mascarenhas – o “Mistério do Príncipe” e o “Herdeiro de Naban”, encenadas no Teatro Deodoro.**

Na música, distinta lhe fora, precisamente, a participação na parte teórica. Atesta-o o “Compêndio de Teoria Musical”, servido por vasta bibliografia, reveladora de estafante pesquisa. A obra conquistou o interesse dos centros de cultura, pondo em efervescência a crítica da época. (REVISTA DO IHGAL, 1975, p. 145-146, grifo nosso)

Pesquisando um pouco mais sobre a inserção de Lavenère na teoria musical, me deparei com um compilado de textos escritos por ele em suas colunas no jornal Gazeta de Alagoas, publicado no número XIX da Revista do IHGAL, em 1972, sob o título Recordando. Ele me presenteou com várias passagens da sua infância, contando da sua vida, da sua formação, e das paisagens percorridas por ele na Maceió ainda do século XIX. Um trecho muito curioso revela o início do interesse de Lavenère pela música.

A casa da família do Ferreira Pinto era uma casa de música. O Manuel Lopes tocava clarinete e, depois, iolino; as irmãs tocavam piano.

Como meu pai e minha mãe eram surdos não apreciavam música. Uma irmã do meu pai que morava conosco cantava modinhas e fez meu pai comprar um piano e contratar a professora D. Amélia para ensinar minha irmã. De mim não cuidaram e somente com muita insistência minha deixaram que o professor Pedro Diniz Maceió me desse lições de música, recomendando logo que não me ensinasse a solfejar porque **eu tinha voz muito fraca** e poderia ficar tuberculoso! **Concordou com isso o professor e fez-me aprender a tocar flauta.**

Um erro imperdoável, mas, **com esforço próprio, aprendi a “ler música” batendo as teclas do piano.** [...]

Frequentei também a casa da professora da minha irmã, para ouvi-la cantar e tocar piano.

Não cantava modinhas, mas canções francesas e italianas. Lembro-me bem das minhas preferidas “Alla Stella Confidente”, “Penso” e desta, acima de todas:

Ei mi diceva
 Che avria sfidato,
 Por ottenermi,
 Tutt’il creato.
 Tuta de fiori
 La vita ornarmi,
 Non aver cuore
 Che per amarmi.²¹
 (REVISTA DO IHGAL, 1972, p. 25, grifo nosso)

21 E me dizia / Que havia desafiado, / Para obter-me, / Toda a criação. / Roupa de flores / A vida me adorna, / Não há coração / Para me amar. (tradução nossa)

Nada me impactou mais do que ler que os pais de Lavenère seriam surdos. Será que este fato que ele conta é verídico?

Desde que tive contato com a obra de Luis Lavenère nunca me apeguei à origem dele, isso porque os negativos sempre foram muito encantadores para mim, tanto que ofuscavam o mínimo interesse em saber mais sobre ele, e por conta disso, deixei de procurar durante muito tempo sobre a origem de sua família. Não posso negar que, na verdade, eram sempre as pessoas com quem eu conversava sobre minha pesquisa que ficavam mais curiosas com relação a isso, sempre questionando o sobrenome francês. Ao ler sobre essa característica dos pais fiquei intrigada.

De fato, sua mãe Amèlie Lavenère (1835 - 1905) é de descendência francesa, mas provavelmente já nascera no Brasil, pois seu pai, Albert Michel Remy Lavenère casou-se com Dona Joana Francisca de Almeida, sua mãe, natural de Recife, segundo o livro Família Wanderley, de Walter Wanderley (1966). Amèlie casou-se com Stanislau Wanderley (1830 - 1899), natural de Pernambuco, e suponho que isto tenha acontecido nos meados da década de 60 do século XIX, levando em consideração a data do nascimento do primeiro filho do casal, Luiz Lavenère Wanderley, em 17 de fevereiro de 1868. Tiveram mais dois filhos: Alberto Lavenère Wanderley (1870 - 1930) e Rachel Wanderley dos Santos (1869 - 1952). Não encontrei informações que precisam o momento em que Amèlie e Stanislau vieram morar em Maceió, no entanto, os três filhos são alagoanos. Sobre Stanisláo Wanderley, Diz o Dicionário Bibliographico Brasileiro:

Nascido em Camaragibe, no estado de Alagôas a 7 de maio de 1830, faleceu em Maceió a 18 de março de 1899, sendo ahi empregado da fazenda aposentado. Foi fundador da sociedade Libertadora alagoana, membro da sociedade Montepio dos artistas de Maceió e do Instituto archeologico e geographico alagoano. Escreveu: - *Fisco*. Critica mosaica. Maceió, 1899, in-8ª - É uma analyse severa e verdadeira dos tempos já idos, que subiu a lume depois da morte do autor. - *Notícia* sobre algumas moedas portuguezas antigas - No segundo volume da Revista do Instituto archeologico e geographico alagoano, pags. 67 a 69. (DICIONÁRIO BIBLIOGRAPHICO BRAZILEIRO, 1902, p. 239-240)

Há uma dúvida quanto a cidade de nascimento de Stanislau, pois a bibliografia cita que ele é da cidade de Camaragibe em Alagoas. No entanto, Camaragibe situa-se em Pernambuco, e teria sido fundada a partir de um engenho. Em Alagoas existem as cidades de Passo de Camaragibe e Matriz de Camaragibe, as quais podem ter sido berço de Stanislau, já que estão situadas muito próximas às terras pernambucanas e são mais antigas até que a de Pernambuco. Mas essa questão não se coloca como fundamental nesta pesquisa.

O fato é que o pai de Lavenère foi funcionário da alfândega, alferes da Guarda Municipal,

um dos fundadores da Libertadora Alagoana (sociedade abolicionista) e escreveu um livro. Assim, entendo que não foi só o gosto pela fotografia que Lavenère herdou dele: a escrita também foi uma herança, assim como o empenho em lutar pelos ideais, tendo participado ainda juntos, de grupos militantes pela causa abolicionista.

Me pergunto então, como poderia Stanislau desempenhar todas essas funções sendo surdo? Teria, de fato, alguma verdade nessa afirmação de Lavenère? É uma questão que deixo aberta em meu trabalho, por escolher não buscar informações através dos descendentes dele.

Voltando à Lavenère, seu primeiro ofício foi o de ensinar. Desde muito novo, já aos 14 anos, ele dava aulas de matemática, francês e português. Já era fluente também em outros idiomas, como lembra Guiomar Castro em um trecho do seu discurso, já mencionado aqui anteriormente: amante das línguas, era um “poliglota familiarizado com o grego, latim, francês, inglês, italiano e espanhol”. (REVISTA DO IHGAL, 1975, p. 142)

Retomando as suas “Recordações”, ele lembra como se deu o início da sua carreira de professor, profissão que lhe fez ficar conhecido pela maioria dos maceioenses. Como escritor provocador de diálogos em busca de resoluções que se tornou, não deixou de aproveitar a oportunidade para fazer uma crítica severa ao ensino da época.

Ensinava Retorica, no Lyceu Alagoano, o Dr. Januário Pereira de Carvalho. Constava a matéria de Eloquência e Poética; mas, o professor não fazia discursos nem fazia versos! Não importava isso para poder ensinar o que não sabia fazer. O professor de Inglês também não falava Inglês.

Quando frequentava aquela aula, chamou-me o professor e amigo Francisco Domingues e disse-me: Tenho somente um aluno de Retórica. **Não posso pagar um professor para um aluno só. Quer tomá-lo para você? Dar-lhe-ei a mensalidade que ele paga.**

Aceitei a tarefa. A mensalidade era de 5\$000, cinco mil réis, quanto se pagava, por matéria, no curso secundário. No primário era de 2\$000 por aluno.

Foi assim que iniciei minha carreira de professor. Mais tarde tomei conta de aula de inglês. (REVISTA DO IHGAL, 1972, p. 21)

Bom observador e estudioso que foi, uma das áreas do conhecimento cuja falta de formação não o fazia recuar de sua opinião, era a engenharia e arquitetura. Fez críticas ferrenhas às estruturas da cúpula da Igreja do Senhor do Bonfim, da Ponte do Salgadinho e do Porto de Maceió, publicando pequenos livrinhos sobre elas.

Colunista de punho seguro, atirava a seta para atingir o alvo, sem que temesse na arremetida. Não aceitava a parte estéril do jornalismo. A pena trabalhava na intenção de orientar e esclarecer, de provocar diálogos, de lançar-se aos outros supondo permuta e comunicabilidade.

Muitas vezes atacava para prevenir. Com extraordinária visão, ía-lhe longe a perspectiva. Em um “A propósito” se referiu ao Porto de Maceió e à Ponte do Salgadinho, condenando-lhes a estrutura e os processos utilizados que depunham contra a resistência da construção, incapaz de enfrentar o ímpeto das águas. Muitos desdenharam porque Lavenère não era engenheiro, no entanto os fatos vêm comprovando a previsão do atilado professor. (REVISTA DO IHGAL, 1975, p. 144, grifo nosso)

É possível perceber que a figura secular de Lavenère exerceu um papel importante no que diz respeito ao conhecimento e à cultura da cidade de Maceió desde os finais do século XIX, até meados dos anos 60 do século XX, quando ele faleceu. No entanto, esse reconhecimento de fato nunca chegou. Talvez por ele ter sido uma figura de ideias e punho forte. O pouco destaque que teve foi nos assuntos relacionados ao ensino nas escolas, ao jornalismo crítico que produziu e à teoria musical.

Sua coleção de fotografias, de fato, não chegou a ser conhecida da sociedade, apenas as 29 impressas em cartão-postal ganharam destaque, e algumas foram impressas em seus liros e revistas que circularam na época, enquanto um universo muito maior viveu resguardado, escondido dos olhares que, de certo, lhe dariam o reconhecimento devido. Suas fotografias encantam a quem as vê. Não só pelo que retrata, mas pelo primor que carregam.

Luis Lavenère foi um entusiasta. Da crítica, da notícia, do ensino, da fotografia, da música, dos costumes de sua época, enfim. De tudo que acontecia e poderia vir a acontecer na sua cidade. Uma pessoa assídua nos temas recorrentes e mais atuais da época, militante das causas em que acreditava. Apesar de ter se casado duas vezes e ter tido sete filhos, pouco se sabe da esfera pessoal de Lavenère. O que vem à tona está relacionado com o seu trabalho.

Seus trabalhos, melhor dizendo. Ofícios que ele desenvolveu construindo olhares. E isso ele fez ao lado de duas companhias inseparáveis: suas próprias mãos. A maioria dos escritos em jornais, livros, críticas que fez, teve alguma repercussão. Pouquíssimas positivas. É recorrente nas notícias lê-lo se defendendo depois de ter dado sua sincera opinião, que quase sempre desagradara alguém. Talvez por isso tenha considerado crime “viver às claras” em seu tempo. Por ter opiniões e dá-las sem pestanejar, a quem quer que fosse.

São as mãos de Lavenère que se sobressaem ao final dessa pesquisa, que apenas começou e merece ser aprofundada. A porta de entrada para as suas ideias foi sempre o olhar. Mas de nada teria adiantado construí-lo em si mesmo, se ele não tivesse conseguido externá-lo, materializá-lo, colocá-lo de encontro ao mundo, com as suas mãos.

O tempo todo ele as coloca como protagonistas em tudo o que faz. As mãos que apontam são as mesmas que escrevem, que seguram cigarros e cachimbos, que desenham, que disparam o clique e revelam as imagens, que datilografam, que regem. E nenhuma dessas ações exclui as outras. Lavenère foi um homem que desenvolveu atividades múltiplas, mas com intenções e propósitos bem convergentes, na minha opinião. Convergentes também com o que diz Flusser.

O gesto de fazer é um gesto de ódio ao mundo. As mãos não permitem ao mundo que seja como é, violam o mundo. Por isto, para o observador externo as mãos devem ser presenças repugnantes no mundo. Mas a última fase do gesto mostra tratar-se de gesto de amor ao outro. As mãos violam o mundo por amor ao outro. Por isto, para o observador humano, as mãos são as fontes dos valores. Buscam a verdade e o bem e semeiam em torno de nós toda a beleza. (FLUSSER, 2014, p. 97)



QUANDO A CIDADE CHEGA

Diz-se que um deus inferior, ao querer imitar o Buda, tentou criar um cavalo de corrida e, em vez disso, trouxe ao mundo o camelo. Talvez, seguindo esse método, nos iludamos, imaginando que nossa leitura abrange e até se assemelha à obra de arte em sua essência, quando tudo o que ela faz é permitir uma débil reconstrução de nossas impressões por meio de nossa própria experiência e conhecimento deturpados, enquanto relatamos para nós mesmos **narrativas que transmitem não a Narrativa, nunca a Narrativa, mas sim alusões, insinuações e suposições novas.** [...]. (MANGUEL, 2001, p. 55, grifo nosso)



Uma cidade se impõe ao meu olhar tomando o lugar da linha do horizonte. Tal como uma ave que escolhe pousar num galho para fazer seu ninho, parece Maceió ter decidido permanecer ali, presa sobre essas terras costeiras entre a escuridão que a cerca, do céu preto como um breu, e do mar de águas calmas, ainda que turvas.

A partir desta cena, me posiciono à esquerda, como se pudesse entrar na fotografia e contornar esta porção de cidade nesta direção, para então vê-la de outro ângulo e perceber que, olhando de onde eu estou em direção ao fundo da fotografia (tanto agora, à frente deste quadro, ou quando me imagino entrando na imagem pela esquerda), algo a caracteriza: a cidade ganha altura, delicadamente. Esse movimento é muito sutil, quase imperceptível, não fosse o destaque conseguido tanto com o contraste e sobreposição das cores, como também com a centralização horizontal da linha desenhada pela cidade.





O que faz saltar aos meus olhos é essa linearidade em tons de cinza sutilmente definida e quebrada em três momentos: à esquerda, pelas torres da igreja; ao centro, pelo farol; e à direita, por um morro que aparece destacado, seguido de alguns coqueiros. A ascendência dessa linearidade aparece formando um esguio triângulo que aponta para o céu até chegar à margem direita do quadro e ser interrompida. Assim, percebo que o horizonte tem fim, ainda que se tente ir ao infinito, com o olhar.

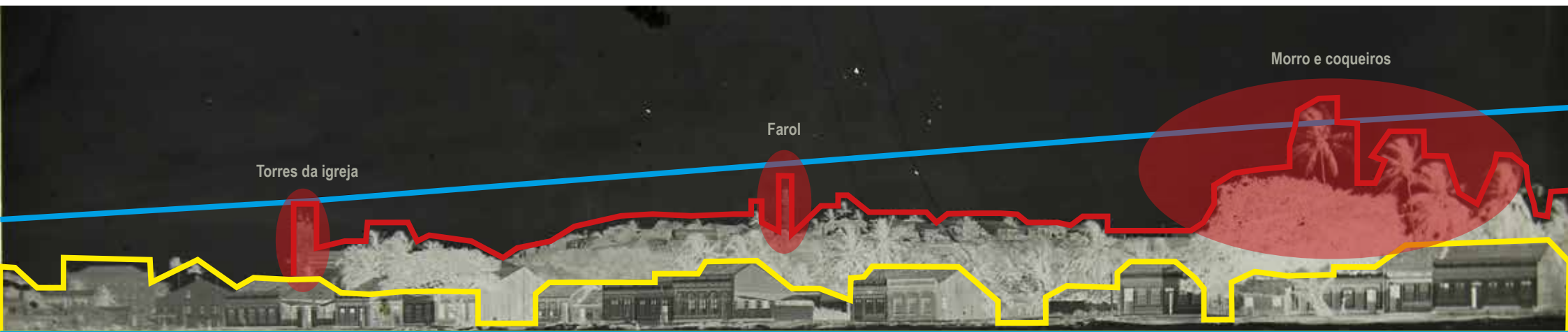
As bordas, portanto, sempre remetem ao fim. Do Latim *finis*, “fim”, quer dizer “o que divide, fronteira, limite”, figurativamente, “conclusão, encerramento, extremidade”. Possivelmente se relacione a *figere*, “firmar, fixar”.²² Sendo as bordas o que divide, o que faz fronteira e dá limites, posso intuir que existem coisas para além delas, a partir delas. O que escapa às bordas pode nos levar a ligações outras, escondidas da nossa primeira vista pelo autor da imagem. Elas seriam, portanto, o artifício usado para conter o que se quer que fixe.

22 Disponível em <<http://origemdapalavra.com.br/site/?s=extremidade>>, acesso em set. 2017.

Os limites laterais desta imagem me dizem que, apesar do que se continua a ver para além das bordas, o fotógrafo escolheu mostrar uma determinada parte de Maceió. Ele registrou um trecho da vista de quem chegava na cidade, ainda a partir das águas. Parece-me que ele decidiu capturar exatamente essa parte da linha do horizonte porque é ela que mostra, ainda que de maneira discreta, os elementos que caracterizam a cidade da forma que ela foi sendo ocupada, que, no início do século XX, continuou a passar por mudanças, a fim de ganhar a configuração formal de capital republicana do estado de Alagoas, processo iniciado no século anterior.

Quando digo “configuração formal”, refiro-me à morfologia que constroi o panorama da cidade, o *skyline*, e isto inclui todos os elementos que vistos de longe e de fora nossos olhos conseguem alcançar. No caso desta imagem aparecem entre céu e mar duas massas bem definidas: natureza e arquitetura. Podemos ver, a partir do destaque em amarelo, como a arquitetura forma um perfil próprio, bem descolado da vegetação, que aparece ao fundo destacado pela linha vermelha. E é bem notável a regularidade no que se refere à altura desse perfil, desenhado pelo casario.

-  Os destaques na linearidade
-  Triângulo de visibilidade
-  Linha de natureza terrestre
-  Horizonte arquitetônico



Apesar dele ser a primeira faixa na direção de quem olha a cidade do mar, nesse negativo o que me aparece primeiro é a vegetação que está ao fundo, por conta do destaque obtido com o contraste entre as cores. A faixa mais clara se sobressai na imagem quase totalmente escura.

A orla marítima da Maceió do início do século XX, margeada pelas fachadas de portas e janelas bem emolduradas, que começaram a configurar essa porção mais baixa da cidade, ganha destaque enquanto vista de chegada, ao mostrar-se como um quadro pintado em tons de cinza.

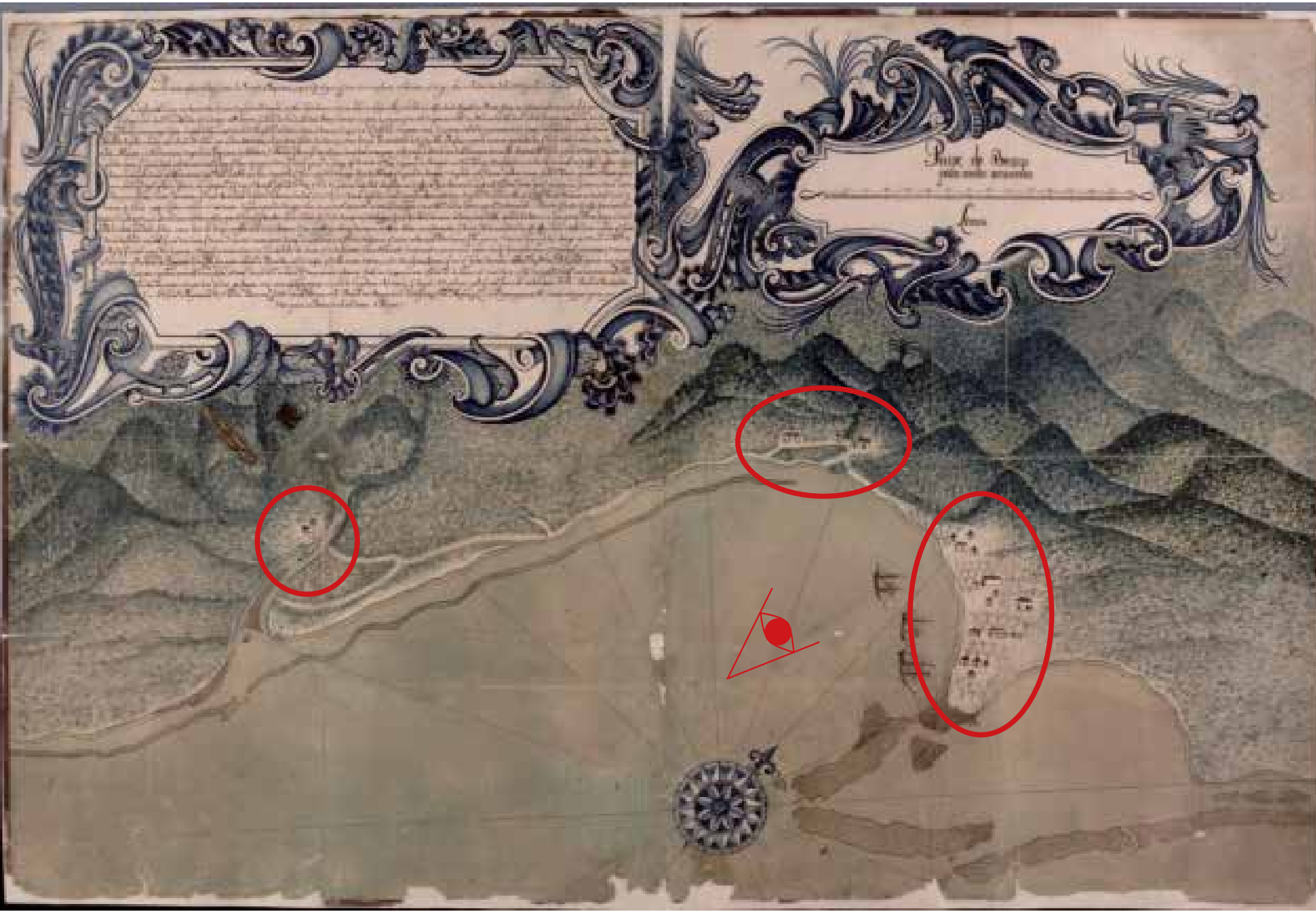
Muito antes porém, esse pedaço de terra foi primeiro representado. Vemo-lo em outra imagem ainda mais antiga, a de um mapa datado de aproximadamente 1757, do Arquivo Ultramarino de Lisboa. Ele seria, como mostra o artigo intitulado “Alagoas na Cartografia: do tempo holandês ao século XVIII” (2014, p. 404), o mapa mais antigo até agora encontrado, da futura região de Maceió.

Nele podemos identificar a representação de construções que indicam o início da povoação, a partir de 3 pequenos aglomerados. O maior deles é Jaraguá, que corresponde a uma parte do bairro que aparece ao lado direito da imagem de Lavenère. Os navios chegando nessa faixa de terra indicam certa importância, inclusive a nível da relação deste local com o além mar, visto que esta imagem foi produzida com intenções de navegação e atracamento. Entende-se, portanto, que desde o século XVIII, esta porção de terra seria um ponto propício para os navios aportarem na costa. Ali já se instalara, ainda no formato de um ancoradouro natural, o Porto de Jaraguá.

O segundo aglomerado retrata apenas três construções, indicando menor povoamento. Esta área corresponde ao lado mais esquerdo do negativo de Lavenère, e é o que seria hoje o Centro da cidade, antes chamado apenas de Maceió. O terceiro conjunto, ainda menor, seria o Trapiche da Barra, outra povoação dos primórdios da cidade que não aparece no negativo.²³

Como num jogo de deciframento, as imagens vão se unindo para contar uma história. Percebamos que este mapa, como foi por muito tempo comum nas representações cartográficas, une uma vista superior

23 Para mais informações sobre o Trapiche da Barra e a ligação entre esses aglomerados de povoação consultar o estudo feito por Cavalcante, 2017.



Vallée de la Loire
1789

1789



com vista em perspectiva. Alguns volumes, portanto, também aparecem. Repare no conjunto de montanhas que está por trás das construções. Esta informação certamente possui veracidade. No entanto, sabemos que esse tipo de representação focava em alguns pontos de interesse de quem a produzia (como toda imagem, na verdade) e, neste caso, como mencionado anteriormente, a intenção era registrar informações relacionadas à navegação, como está indicado em vários trechos da cartela do mapa, dando preciosas referências principalmente dos melhores pontos para atracamento dos navios ao se aproximarem da costa. Os cartógrafos desenhavam baseados no que viam, mas isso não quer dizer que as coisas eram tal qual eles pintavam. Assim, entendemos que sim, haviam faixas de terra mais baixas, próximas ao nível do mar, na planície, e outras mais altas como morros, a se erguer a partir dela. Mas eles não seriam, necessariamente, nas mesmas proporções representadas no mapa. No negativo de Lavenère fica nítida a existência de certa elevação de terra por trás da planície, como já notado antes. Mas ela se configura como uma só, e não como várias flutuações, como retratado na cartografia.

O que é interessante notar a partir desse mapa, é que existe um motivo para que Lavenère tenha produzido aquela imagem. O que ele estava apresentando ao observador não era apenas uma fotografia da chegada da sua cidade. O que vemos nesse negativo da primeira década de 1900, é a visada de quem a acessava a partir das águas. Maceió apenas começava a existir enquanto um aglomerado de casas até quando foi determinada para ser cidade e capital da província. As construções de maior porte que aparecem na fotografia, na parte mais elevada, também confirmam esses fatos. Lavenère estava ajudando a fixar no imaginário de quem pousasse os olhos sobre aquela imagem, o destaque do que foi aquele pedaço de terra enquanto porta de entrada para ela, servindo de ancoradouro, cumprindo o papel de ligar ao interior da costa os que vindos de longe nela atracaram.



Ponto de vista do fotógrafo



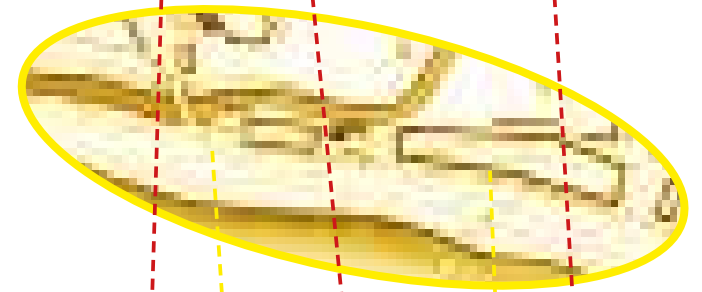
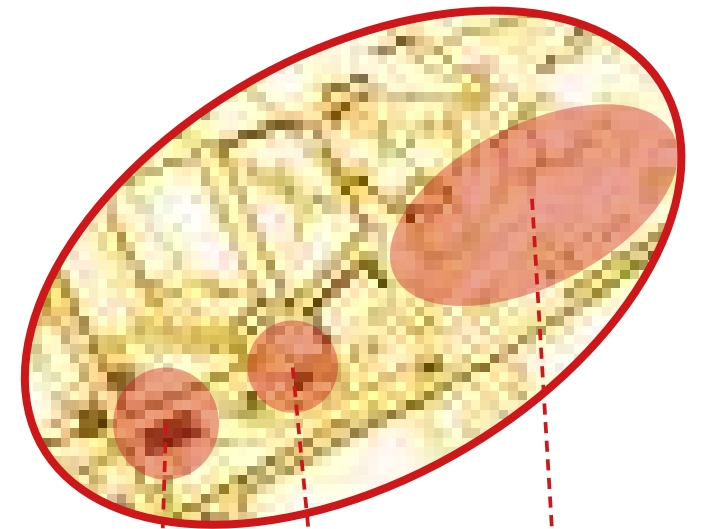
Destaques

PLANTA DA CIDADE DE MACIÓ

1902

A	K	U	6	16
B	L	V	7	17
C	M	X	8	18
D	N	Y	9	19
E	O	Z	10	20
F	P		11	
G	Q		12	
H	R		13	
I	S		14	
J	T		15	

Escala 1:10000



- Destaques: Igreja, farol e morro
- Linha de natureza terrestre
- Horizonte arquitetônico
- ◀ Ponto de vista do fotógrafo
- Linhas de correspondência entre as imagens

Ainda sobre o mapa de 1757, a direção dos navios representados mostram por onde eles aportavam, seguindo em direção ao norte. Isso ajuda a confirmar minha interpretação de que aquela foi, durante o longo tempo em que se chegava pelo mar no local, a primeira vista a se ter do que seria, no futuro, Maceió.

Um outro mapa mostra o que seria a cidade já em 1902. A “Planta da cidade de Maceió”, que, segundo a leitura das informações da planta feita por Fátima Campello em sua tese, foi “levantada pelo engenheiro Reinhold Vickse por ordem do Governo Municipal de Maceió”.²⁴

É certo que nessa época, aproximadamente 150 anos depois que o primeiro mapa foi produzido, o tímido povoado havia crescido e se tornado, em poucas décadas, vila, cidade e capital do estado de Alagoas.²⁵ No entanto, o panorama que se pretendia para ela foi sendo construído aos poucos. Podemos ver, se compararmos os dois mapas, que a cidade se expandiu para o lado direito (norte). Ao centro, podemos ver um buraco entre as duas marcações. Esta área corresponde a um dos alagadiços que deu nome à cidade. “Segundo Moreira e Silva, Maçai-ó-k significa: o que tapa o alagadiço”. (COSTA, 1981: 1). As ações futuras para escondê-los e desviá-los, curiosamente coincidem com o nome escolhido tanto tempo antes delas acontecerem. O percurso do riacho que vemos passar por trás do que julguei ser parte do casario que aparece no negativo foi desviado tempos depois.

O que mais me interessa fazer a partir dos destaques no mapa ao lado é a correspondência com a imagem de Lavenère. O círculo vermelho mostra o que seria o panorama que aparece ao fundo na imagem, ressaltando as duas construções no alto do morro. Podemos notar as linhas topográficas no mapa, que mostram nessa área, a elevação de terra, além da localização das duas construções, que se alinham na direção de subida rumo a ele.

Em amarelo destaquei o que seria o perfil arquitetônico que aparece na planície no

24 (CAMPELLO, 2011, p. 43)

25 O povoado e depois, vila, “foi elevado à categoria de cidade e capital da província pela resolução provincial n. 11 de 9 de dezembro de 1839”. (ESPÍNDOLA, 2001, p. 137)

negativo, e portanto, à frente do morro. É a partir da posição das torres da igreja em relação à costa que deduzo a direção do olhar de Lavenère. Elas aparecem de lado, mostrando mais a lateral e quase os fundos da construção. As casas também não são vistas de frente. A fachada esquerda das mesmas se mostram tanto quanto a fachada frontal, ainda que esta seja muito mais notada pelas molduras de suas portas e janelas.

De onde será que o fotógrafo vinha? Será que ele voltava de uma longa viagem? Ou teria ele contratado os serviços de um barqueiro para levá-lo pelas águas e capturar o panorama da cidade? Teria Lavenère intenções de fazer dessa imagem um cartão-postal?



A paisagem se mostra a mim agora refeita. A luz penetra o quadro como se os tons mais claros, que pouco aparecem no negativo, tivessem explodido e expandido, tomando o lugar sobre a escuridão, penetrando em tudo o que estava em volta da faixa horizontal de terra. O todo da imagem continua a me dar a sensação de chegada num lugar desconhecido, de linearidade, de uma cidade sendo descoberta, desenhada entre céu e mar. No entanto, é como se ela agora, por ela mesma, se ampliasse e não mais fosse esmagada pelo seu entorno. Sinto agora que há vida na cidade. Ela quase chega a se movimentar diante de mim.

Percebo as formas e lugares das coisas com mais nitidez. A arquitetura eu vejo praticamente igual, por conta das cores que continuam nos mesmos tons de cinza do negativo. Mas é como se o jogo de luz e sombra de dentro da cidade, entre os muros, portas e janelas tivesse ficado mais perceptível. As molduras são mais evidentes ainda, e afirmam o ritmo bem marcado das construções de arquitetura tradicional, assim como sua regularidade e altura quase que homogênea.

Porém o céu, o mar e a vegetação se tornaram outros, de cores invertidas. Agora consigo distinguir com mais propriedade o que é construído do que é vegetação. Inclusive, é a partir dessa distinção mais minuciosa que é possível ao estar diante do positivo da imagem, que olho novamente para os elementos que julguei serem as torres de uma igreja, o farol, e o que eu chamei de morro, destacado pela vegetação, ao fundo.

Há um equilíbrio entre esses elementos neste quadro, porque eles se afastam um do outro mais ou menos à mesma distância. É como se eles fossem seus eixos visuais, porque ocupam lugares estratégicos ao longo da faixa horizontal que tem mais informações em toda a foto, criando volumes e quebras, que direcionam nosso olhar também para eles.

O formato arredondado na base das torres da igreja percebido quando aproximada a



imagem, aliado às características de topografia do terreno, me dizem que se trata de uma mesma igreja encontrada em meio aos negativos em tons de sépia.

Sabe-se, segundo escritores que publicaram obras clássicas de referência para o estudo da história da cidade de Maceió ainda nos séculos XIX e XX, como Thomáz Espíndola (1871) e Craveiro Costa (1939), que uma pequena capela foi indício da existência de um engenho nas imediações de onde hoje se encontra a Praça D. Pedro II. A igreja matriz de Maceió teria sido construída onde existiu tal capela, chamada de São Gonçalo.

A capela primitiva, a capelinha de São Gonçalo, que, reconstruída ou aumentada, sob a invocação de Nossa Senhora dos Prazeres, chegou a 1850, quando foi demolida, para em seu lugar construir-se a atual catedral, pertencera ao proprietário do engenho. E devia ser contemporânea da fábrica tradicional, pois era costume, ao lado do engenho, construir-se uma ermida. (COSTA, 1981, p. 11, grifo nosso)

[...]; **nos meados do século XVIII era ainda Maceió um pequeníssimo povoado pertencente a um engenho de fabricar açúcar,** situado ao lado ocidental do lugar onde atualmente existe o palacete da Assembléia Legislativa Provincial, e **tinha uma pequena capela com a invocação de Nossa Senhora dos Prazeres, assente onde acha-se a matriz de mesmo nome,** [...]. (ESPÍNDOLA, 2001, p. 136, grifo nosso)



Sobre uma escadaria que parece derreter a partir de sua base, ergue-se imponente a igreja matriz de Maceió. As linhas que contornam suas formas geométricas marcam com definição o centro da imagem, que revela no seu entorno uma paisagem que se espalha com muita organicidade às suas costas, enquanto a igreja contrasta com tudo ao seu redor ao pé de um morro, que mais parece avergonhar-se de sua naturalidade, para que ela, tão dona de toda a vista, reine soberana agigantando-se em direção ao céu e não seja tocada pela pequenez do seu morro de terra.

Parece negar, ao mesmo tempo que nem se faz muito necessário, que ela não é dali, e sim foi colocada, imposta a tudo que se faz presente na paisagem original do sítio. Que chegou como uma ordem, para erguer-se num lugar que foi escolhido para ter destaque.

Ao interpretar esta imagem e perceber esse aspecto retornei à Espíndola (2001) porque lembrei-me de ter lido algo sobre a época da construção desta igreja. E é impressionante como Lavenère fala a mim com seu olhar, conseguindo transmitir a mesma mensagem através dessa imagem, sem escrever uma palavra. O que percebo nela me foi, de certa forma, apenas destacado e confirmado pelas palavras de Thomaz Espíndola.

Matriz - Obra soberba, cuja pedra primeiro foi lançada junto à base do Morro da pólvora no ano de 1840 sob a presidência do conselheiro João Lins Vieira Cansação do Sinimbu: **foi feita às custas de esmolas e loterias corridas no Rio de Janeiro**, e nela consumiu-se mais de 100:000\$000rs.

Foi inaugurada no muito faustoso dia 31 de dezembro de 1859 com um Te-Deum solene em ação de graças ao Altíssimo, por nesse dia aportado felizmente a estas plagas S. Majestade - o Imperador -, o Senhor D. Pedro II, com a Sereníssima Imperatriz - a Senhora D. Thereza Maria Christina. (ESPÍNDOLA, 2001, p. 137-138, grifos nossos)

É nítida a partir da fotografia, a grandiosidade almejada para a igreja, e, conseqüentemente, para uma cidade que tinha características muito divergentes do porte desta obra.

A intenção de se mostrar pomposa parece ter estado presente desde o primeiro momento na construção da igreja matriz de Maceió, sendo ela erguida através de muitos sacrifícios, pois é deduzível, mesmo sem se ter acesso à informação de Espíndola, que os recursos públicos muito dificilmente cobririam uma construção desse porte. No entanto, a ostentação foi levada até a conclusão da obra, culminando com sua inauguração contando com a presença ilustre do Imperador.

Se o entorno natural que está por trás da construção não condiz com ela, o que está à sua frente reforça essa nova configuração desejada para a recente capital. O pátio da Capela, que ficou conhecido depois da implantação da nova matriz como Praça da Catedral, vinha ganhando há tempos algumas edificações para enobrecer o aspecto da capital da Província. Em 1849 a praça já contava com o sobrado do Barão de Jaraguá (SANTANA, 1986 *apud* ROBALINHO CAVALCANTI, 1998, p. 250) O palacete da Assembléia Legislativa teve sua construção concluída em 1853 (ROBALINHO CAVALCANTI, 1998, p. 248) Em 1857, o terreno em volta do palacete foi gradeado para abrigar o primeiro jardim público da cidade, sendo elaborado um projeto para o ladrilho e a plantação de vegetação no jardim (OFFICIOS DOS ENGENHEIROS, 1857 *apud* LEÃO, 2010, p. 68) E o monumento a D. Pedro II foi inaugurado em 1961 e deu nome à praça, homenageando a figura do imperador após a sua visita.

Esta atualização das feições da cidade não acontece só em Maceió. Foi um processo compartilhado com muitas outras capitais, que se caracteriza como uma tendência de retratar o avanço, inspirada nos modelos europeus, como bem enfatiza Elianne Jobim (1991). “Modelos sólidos e protetores são criados segundo o gosto, as necessidades e possibilidades do tempo. Nas colônias, os modelos são inevitavelmente importados”. (JOBIM, 1991, p. 80) A partir da instauração da nova capital do Império português em Salvador e depois no Rio de Janeiro, as outras capitais brasileiras começam a se espelhar nelas, principalmente no Rio, e começa então





a surgir uma espécie de movimento, enraizado na necessidade de se mostrar enquanto urbe, enquanto lugar de desenvolvimento e modernidade.

De uma forma simplificada, Elianne Jobim (1991) diz um pouco do que aconteceu nas principais cidades brasileiras à época de sua colonização, o que me faz incluir Maceió nesse recorte, visto que ela surgiu e cresceu espelhando-se nas primeiras capitais do país. É claro que cada uma foi se expandindo de acordo com as peculiaridades de seu sítio, porém, de uma maneira geral, podemos caracterizá-las como o fez a autora, aglomerando-as num mesmo conjunto.

A história urbana do Rio não é especialmente original. Como outras cidades da América, espalha-se a partir de um protegido porto colonial e vai sendo transformada incessantemente pelos rumos de sua urbanização: as ruas estreitas e seus nomes próprios são substituídos, os contornos físicos alterados. Quando, hoje em dia, andando pelas ruas, se tenta recompor a sua imagem, esta sobrevive como uma espécie de espaço gago, mistura ainda indiferenciada de elementos aparentemente díspares e hiatos de tempo e de história. (JOBIM, 1991, p. 75)

Enquanto no início do século XX, o Rio de Janeiro já havia se consolidado enquanto urbe, já preconizando a chegada do modernismo, Maceió engatinhava para alcançar o *status* e a aparência de capital. Mas não era esse caminho o que se queria mostrar.

Nesse sentido, pode-se afirmar que quando a construção da capital de Alagoas começou a se efetivar, também a ideia de fazer suas feições serem difundidas através da sua imagem começou a acontecer, em paralelo. Assim, o imaginário de cidade que se queria realizar foi construído junto com a própria capital, o que me diz de uma intenção clara de retratar o que existia de melhor e mais moderno, construindo a imagem a ser fixada na memória dos visitantes e dos próprios habitantes.

Tudo isso converge num período onde a reprodução da tecnologia começa a deslançar. Não é à toa que, em 1890, quando o uso de cartões-postais se torna bastante comum em todo o mundo, eles passam a ser ilustrados com fotografias. Metaforicamente falando, há a partir daí, um

Figura 18 - Reprodução de um negativo positivado. Esta fotografia foi originalmente impressa em uma série de cartões-postais de Lavenère, publicada em 1907.
Fonte: APA.

Figura 19 - Reprodução de um negativo positivado. Esta fotografia foi originalmente impressa em uma série de cartões-postais de Lavenère, publicada em 1921.
Fonte: APA.

desejo de mostrar-se das cidades, assim como um desejo concreto das pessoas, de ver as cidades.

Entre fins do século XIX e as primeiras décadas do século XX, quando o postal vivia o apogeu, consolidavam-se e expandiam-se os meios de transportes oitocentistas – como o trem e o navio a vapor... **Todo o engenho humano parecia concentrado em conceber novos meios de locomoção, convidando o homem a ir sempre mais longe, com cada vez mais frequência. Tomava corpo a ideia que hoje se nos afigura natural, das viagens de férias.** (VASQUEZ, 2002, p. 49)

Segundo Vasquez, “O preço acessível dos postais, a enorme variedade de temas, a riqueza do trabalho artístico, a perfeição dos processos de impressão aliados ao formato compacto fizeram do cartão-postal um item de colecionismo tão atraente em fins do século XIX que até mesmo a rainha Vitória da Inglaterra se dignava a colecioná-los. [...] Uma forma simples de iniciar a coleção consistia em comprar algumas dúzias de postais, enviá-los aos parentes e amigos, pedindo outros em troca”. (VASQUEZ, 2002, p. 50)

Ainda segundo Vasquez, as imagens paisagísticas dos cartões-postais do final do século XIX e início do século XX caem no gosto do público porque são imagens idealizadas de um lugar e representam a cidade de uma maneira romântica. Mostram, assim, a melhor faceta do objeto fotografado (VASQUEZ, 2002, p. 65)

O cartão-postal, portanto, foi em parte responsável pelo interesse das pessoas em viajar de férias para os lugares já visitados pelo imaginário, através deles. As pessoas adquiriam, escreviam e endereçavam os postais aos seus amigos e familiares, muitas vezes descrevendo as feições da cidade onde estavam passando aqueles dias. Mas muitos simplesmente compravam para colecionar, como os próprios moradores das cidades, e até os que não viajavam por falta de recursos, poderiam viajar através das fotografias dos postais. Assim, o imaginário das cidades se consolidava nesses objetos.

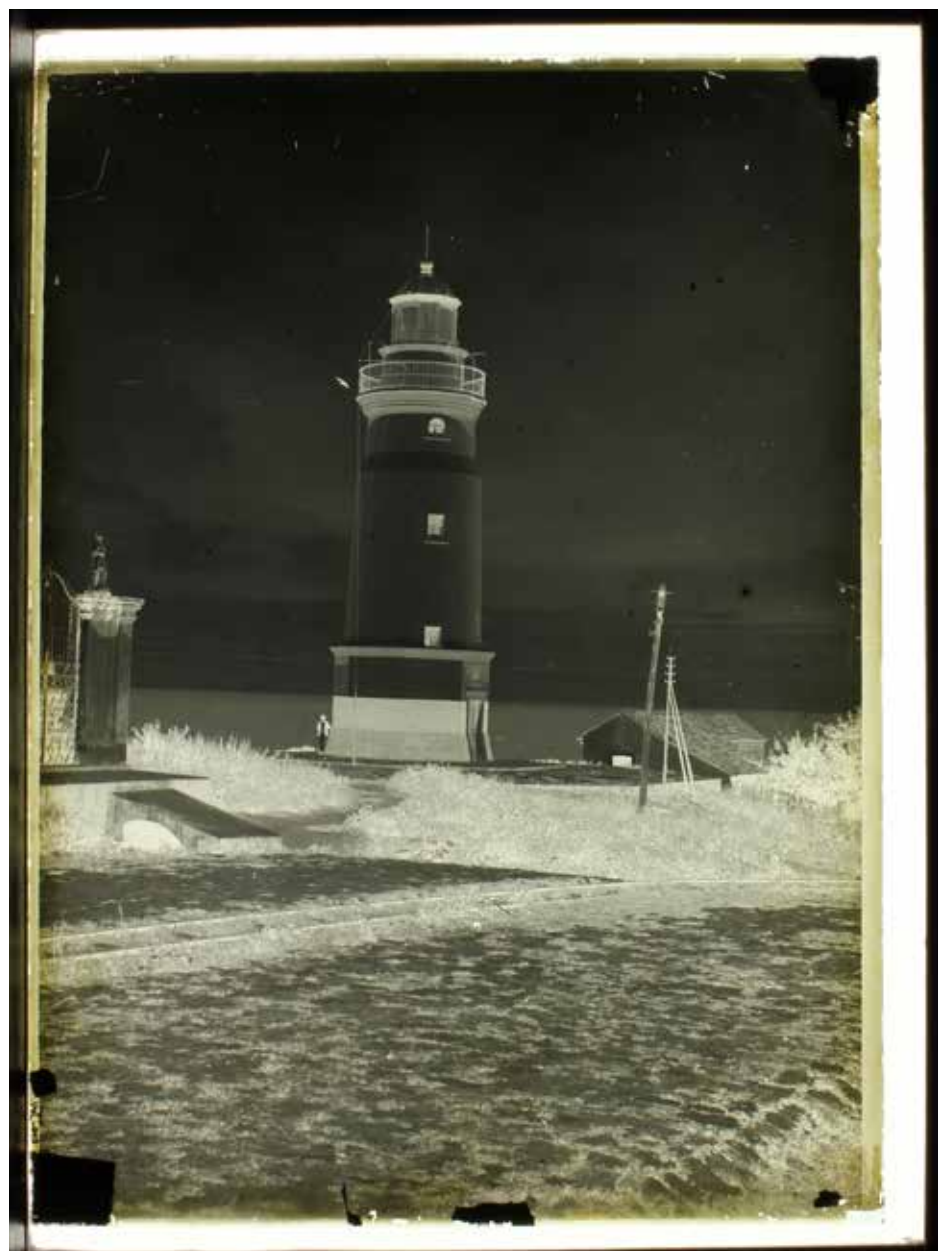


Presente na paisagem de Maceió antes mesmo da igreja matriz, o farol impunha sua luz à cidade. Destacado entre o morro coberto de vegetação, ditara os caminhos aos navegantes. Como quem se despede de alguém, Lavenère escreve sobre o velho Farol com bastante saudosismo em um de seus “A propósito...” do Jornal Gazeta de Alagoas.

Vai aos poucos desaparecendo daquele pedacinho do morro do Jacutinga o espetáculo que os da minha idade estavam acostumados a ver. Primeiramente os canhões de carregar pela boca para anunciar as entradas de vapores, depois a semáfora, de cujos sinais ainda tenho uns de memória. Agora, o velho farol, que deu nome ao morro e, presentemente, ao velho arrabalde, vai desaparecer. **Eu ainda vi o morro do Jacutinga todo coberto de mata**, com uma casa que servia de depósito de pólvora do comércio da cidade, não falando na residência humilde do faroleiro'. (LIMA JÚNIOR, 2014, p. 123, *apud* LAVENÈRE, 1950, grifo nosso)

O morro mencionado é este no qual vemos o Farol fazendo as vezes de coroa para iluminar os súditos, navegantes na escuridão da noite fria, guiados pelas luzes que apareciam entre seus eclipses. O farol que vemos na imagem foi construído em 1856, apesar de ter sido idealizado desde 1827. Diz-se que uma forte tromba d'água ocorrida em 1949 foi responsável por abalar as estruturas da torre, obrigando-a a aposentar-se em 1951, quando foi inaugurado o farol que lhe sucedera, no bairro do Jacintinho.²⁶

26 Cf. FORTES, Cynthia. **Para além do guia dos navegantes: o Farol de Maceió (1827-1951)**. Dissertação (Mestrado em Dinâmicas do Espaço Habitado) — Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2011.



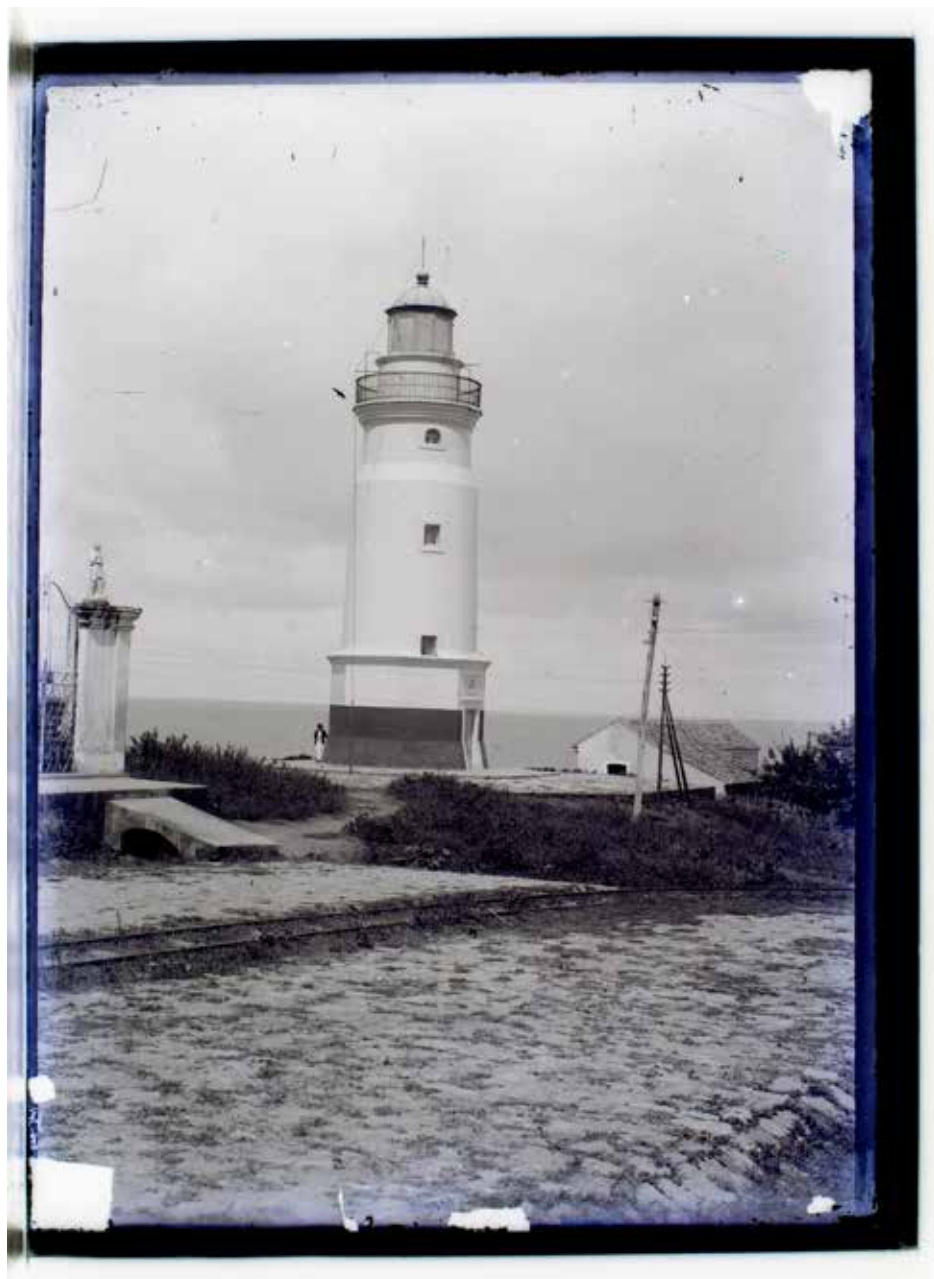
Como num passe de mágica, esse negativo permite que eu me transporte para o breu da noite em alto mar e imagine a escuridão assolando o horizonte que separa o mar do céu de nuvens cinzas. Uma forte luz vem de não sei onde iluminar os caminhos aquáticos dos navegantes perdidos. Dá medo até visualizar somente uma pequena luz ao longe (ou enfim, uma segurança) aparecendo de tempos em tempos para guiar o meu trajeto até terra firme.

Lavenère consegue, através da escuridão do negativo, me fazer mergulhar nessa aura que envolve os perigos e belezas de uma época e de um lugar onde o mar era quem traçava os caminhos. E me pego presa na dúvida do jogo de claro e escuro... Como pode brotar luz tão forte e de alcance tão distante, capaz de cortar a sombra da noite, de uma torre tão preta como carvão?

Esse farol não existe mais. Os sistemas de navegação atuais são orientados também por mapas, GPS's e programas de computador. Com certeza os portos e navegantes ganharam muito com os benefícios da tecnologia. Mas também perderam, em parte, o deslumbre e mistério que envolvem o guiar as embarcações por faróis. Os habitantes das cidades portuárias também perdem, aos poucos, o encanto da lua vinda lá de cima para atravessar a cidade e as águas, desenhando um caminho tal qual o da luz por sobre as águas mornas do mar da noite, porque, por mais que eles ainda sejam usados, as luzes noturnas da cidade agora transbordam, ofuscando o encantamento daquela luz única, camuflando-o.

Conforme analisado por Cynthia Fortes em seu trabalho, Ledo Ivo, escritor alagoano de renome, autor de vários romances que ambienta, ainda que indiretamente, em sua cidade natal, seria um desses habitantes de Maceió encantados e cheios de lembranças com o Farol do Alto do Jacutinga.

Luz branca. Eclipse. Luz encarnada. O farol iluminava a noite cega e migratória. As suas luzes incandescentes varavam o oceano, tingiam o céu e o cume das ondas, alcançavam os navios, mas não logravam atravessar as janelas fechadas e os ferrolhos que escondiam as aranhas e as lacraias, os morcegos e os sonhos e segredos dos homens presos às suas camas como corujas engastadas em cornijas e mudados em muros de pedra.



Azuis e encarnadas, as bandeiras do semáforo erguido junto à casa do faroleiro, no alto da colina, anunciavam os navios, antigamente, os canhões de carregar pela boca proclamavam, no ar ofuscante e dilacerado pelo voo das gaivotas, a chegada dos vapores que, emissários do universo, traziam as sedas e perfumes da Europa, as novas leis do Império e as notícias da guerra do Paraguai.

E, enquanto **a torre troncônica do farol, em sua brancura de mandioca**, guardava a porta do mar-oceano lavada pelas ondas palpitantes, Maceió dormia o seu sono de carvão, abaixo ou acima, aquém ou além dos sóis inumeráveis e do assoprar do vento, dos estaleiros avariados e dos rios cabedais, dos fogos-de-santelmo pousados como grandes mariposas tatalantes sobre os mastros dos navios e dos telhados cor de estrume, das casas de farinha e dos currais de peixe, dos cantos dos galos surpreendidos pelas autoras aborrecidas e das ilhetas negras das lagoas. (IVO, 2015, p. 187-188, grifo nosso)

Todo o deslumbre de Lêdo Ivo pelo farol foi confirmado quando estampou-se a capa de seu livro com uma fotografia dele. Fotografia esta, inclusive, que é uma reprodução do negativo encontrado na coleção, como podemos comprovar com os indícios da imagem, ao lado.

Esta mesma fotografia foi impressa em cartão-postal, segundo Campello (2011, p. 122), numa série denominada “Esperanto”, que circulou entre 1914 e 1920. A autora afirma que não foi identificado o responsável pela foto, nem se tem indícios de nenhum nome associado a ela. Por ter sido encontrada em meio aos negativos de Lavenère, atribui-se a ele, neste trabalho, a autoria.

O farol em questão, negro como destacado antes, não existe em outro lugar que não seja no negativo. Como bem caracterizou Ledo Ivo, “a torre troncônica do farol, em sua brancura de mandioca”, a clareza da torre branca devia também, de certo modo, impactar a vista de quem a mirava.

O olhar de quem eternizou esta imagem devia estar tão concentrado em alinhar bem o encontro do céu com o mar com a mudança de cor do farol em sua base, que não se importou com a leve inclinação da torre, tal qual a de Pisa. Com certeza foi uma sacada demorada de se registrar, que deve ter cansado os braços do fotógrafo, caso ele não tenha feito uso de um bom tripé.

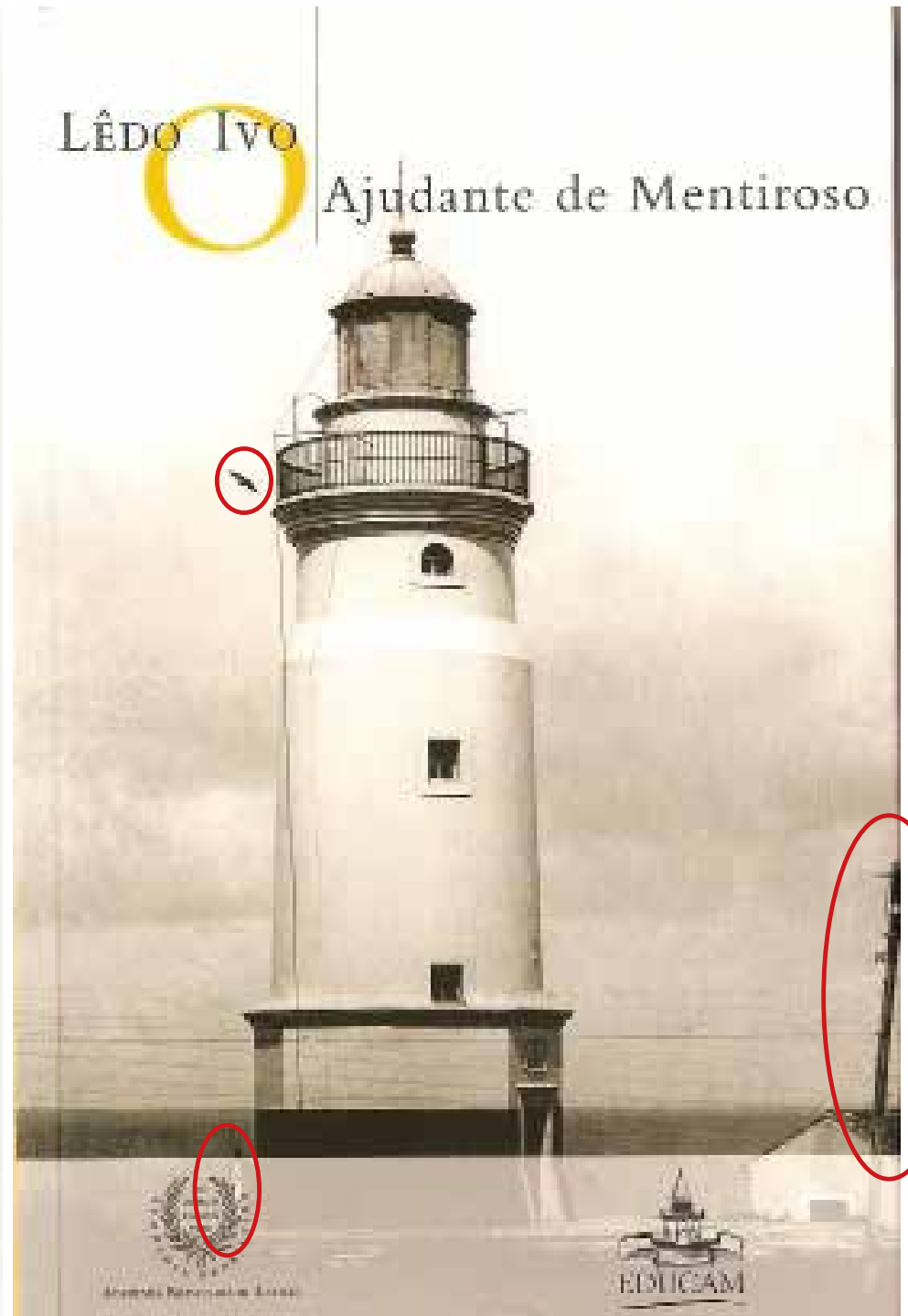


Figura 20 - Reprodução de negativo de vidro.
Fonte: APA. Adaptado.

Figura 21 - Capa do livro *O ajudante de mentiroso*, de Lêdo Ivo.
Fonte: Fortes, 2011, p. 121. Adaptado.

Figura 22 - Reprodução do cartão postal *Cathedral e Pharol* de Lavenère publicado na série Phot. L. Lavenère, de 1911.
Fonte: APA.

27 Cf. CAMPELLO, 2011.

Figura 23 - Cartão postal *Cathedral e Pharol* de Lavenère publicado na série Phot. L. Lavenère, de 1911.
Fonte: Campello, 2014, p. 102.

Muda-se o ângulo, mas não os motivos. O Farol e a Igreja Matriz de Maceió aparecem coroadando a vista da cidade, mesmo que de outro ponto de vista. Até mesmo as porções natureza e arquitetura se mostram nessa imagem como no negativo: o casario formando uma linha arquitetônica regular, a natureza impondo-se em forma de morro e as duas construções “destoantes” da paisagem como que conversando. Começo a perceber então, que esse conjunto de elementos se manifesta indispensável na hora de caracterizar a imagem de Maceió. Com certeza eles fazem parte da história da construção da cidade, e também da memória coletiva dela.²⁷

A fotografia abaixo foi encontrada em meio à coleção das reproduções em papel do APA. Com certeza ela foi feita em negativo de vidro por Lavenère ainda, mas o original não foi encontrado. Com certeza caiu no gosto do público, pois é um dos postais mais difundidos de Maceió.





O que antes chamei de morro, mais à direita, junto dos coqueiros, na verdade é uma árvore enorme que está à frente do casario e não faz parte da massa de vegetação ao fundo, como eu havia pensado anteriormente. Por alguns momentos até desconfiei, pois se esse “morro” fosse mesmo a parte mais alta da cidade, por que teria o Farol se instalado sobre uma porção de terra mais baixa?

Ainda do positivo da primeira imagem, a densidade escura dessa árvore é uma das primeiras coisas que se anuncia. Não somente pela posição que tomou, mas seu formato próprio parece querer encobrir as cobertas das casas, e ainda avançar à frente, assomando-se a uma pequena área fronteira às mesmas. Esse telhado de folhas, que cria um espaço coberto mais à esquerda, parece querer tocar o chão. Os troncos retorcidos tomam uma forma horizontal. Estaria essa árvore tão volumosa fincada ao pé da linha das casas? Ou ela seria um oásis, fazendo sombra à beira das areias praianas que, misturadas ao sal trazido pelo mar, parecem esbranquiçar-se mais ainda?

Lavenère nos deixou a possibilidade de investigar questões como essas a partir de outras imagens desse mesmo trecho, guardadas em sua coleção.



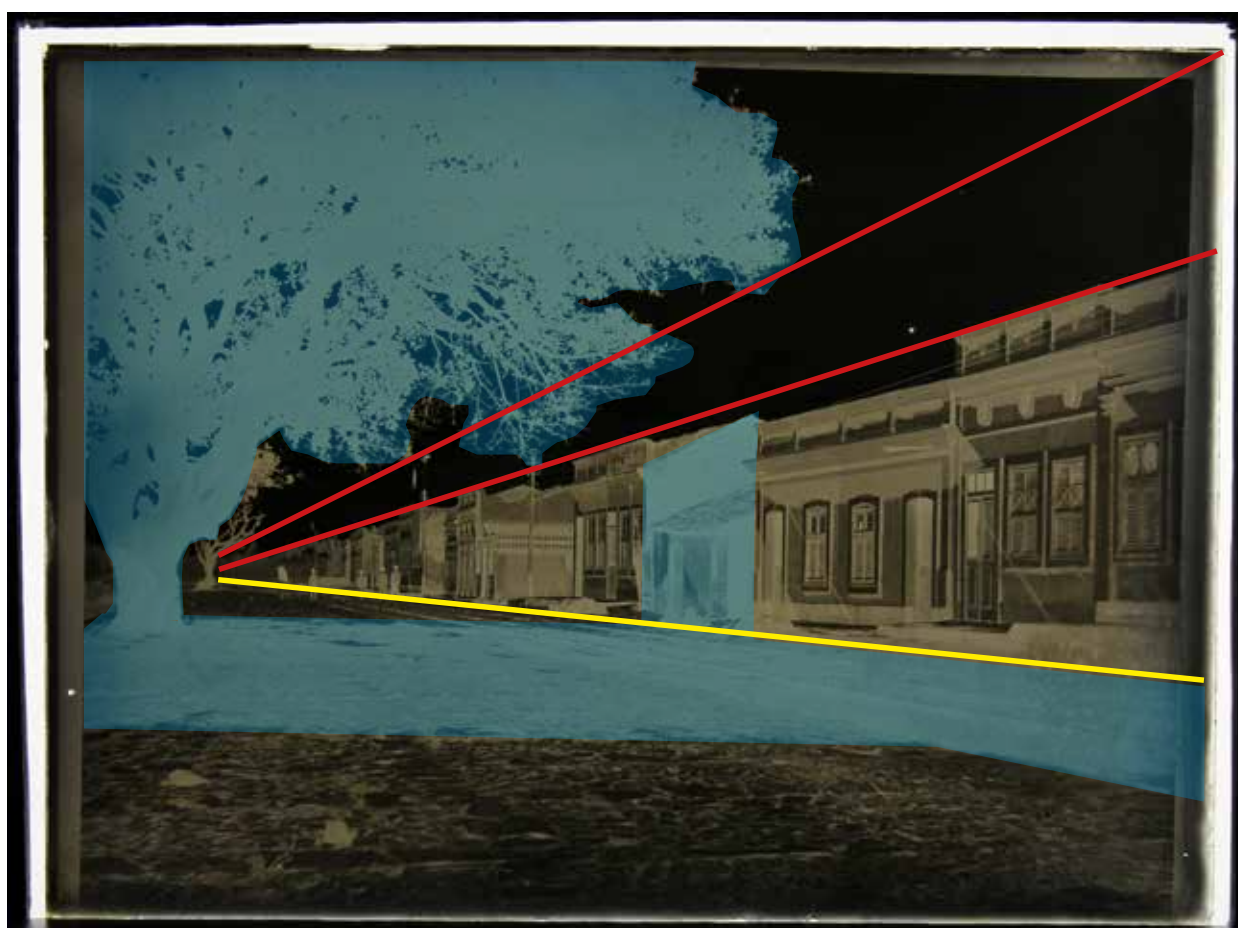
Um equilíbrio muito forte se faz presente nesta fotografia. Natureza e arquitetura se encontram como que se encaixando num quebra-cabeças onde os elementos parecem ceder os espaços uns aos outros para que todos apareçam, segundo suas próprias formas.

Os galhos da árvore criam uma linha diagonal que quase tangencia uma outra diagonal formada pelas platibandas das casas. Elas não se tocam para que o céu possa preencher este espaço de respiro delimitado por elas. Pelo contraste dos tons é que esse respiro se faz presente, realçando o equilíbrio entre a árvore e o casario, configurando mais um elemento que faz saltar a direção diagonal da perspectiva. Ela nos leva ao ponto de fuga que parte (ou chega) de onde o casario se transforma numa penumbra acinzentada que serve apenas de plano de fundo para que um outro tronco de árvore, quase escondido atrás da primeira, apareça.

A partir dessa segunda árvore o chão se faz perceber. Chega até mim devagar, como se viesse sendo pintado aos poucos em minha direção, formando uma sequência de faixas horizontais em claro e escuro, que partem da esquerda em direção à margem direita do quadro. Esse limite lateral direito delas também se define pela direção da linha diagonal da perspectiva, mas já não é mais a mesma linha das platibandas. Trata-se da linha que aparece quando as calçadas começam a se erguer em fachada, delimitando esse encontro entre perpendicularidades.

Ao me deter sobre a faixa mais larga, a de cor clara, tenho a impressão de que ela é uma luz que quebra a sombra de outra faixa escura maior que está por baixo dela, e a divide em duas, e que essa luz está caindo como se fosse chuva condensada na árvore e se espalha pelo chão, escorrendo pelas calçadas das casas até desaparecer, pelo lado direito.

No entanto, percebo esse contágio da cor clara também em uma faixa vertical, que quebra a regularidade cinza formada pelo casario. Diferente das outras, esta casa é bem mais baixa e não possui platibanda, deixando à mostra sua cobertura de telha. Talvez a chuva de luz que cai



- Diagonais que delimitam o espaço de respiro
- Quando as calçadas se erguem em fachada
- Chuva de luz

dos galhos que estão logo acima dela tenha conseguido pintá-la, e essa diferença fique evidente com as cores e não com sua tipologia, que se destaca denunciando a sobra desse remanescente que está prestes a desaparecer, sendo substituído pelo modelo das casas vizinhas. A cidade, naquele momento, parece conviver em meio a dois tempos históricos que tendem a se sobrepor completamente num futuro próximo.

O sol da manhã que vem do horizonte oceânico e atinge a costa é o responsável por este contágio entre a árvore, a rua e a casinha mais baixa. De fato, a luz vem da árvore. Mas é porque ela se prostra entre o sol e as casas, deitando sua cor no chão da avenida. Essa cor de luz que contagia a rua e as calçadas escorrendo da árvore feito água, na verdade, é a sombra que na noite escura do negativo faz as vezes de luz solar, irradiando os espaços do quadro.

O aspecto de grandeza e imponência da árvore também parece fornecer um teto aos transeuntes talvez cansados e escaldados da quentura. Digo isso pelos passantes que consigo observar ao final da rua, de costas, que caminham vestidos em trajes de mangas compridas. Além disso, nenhum deles abriu mão do chapéu amparando suas faces. O sol castigava.

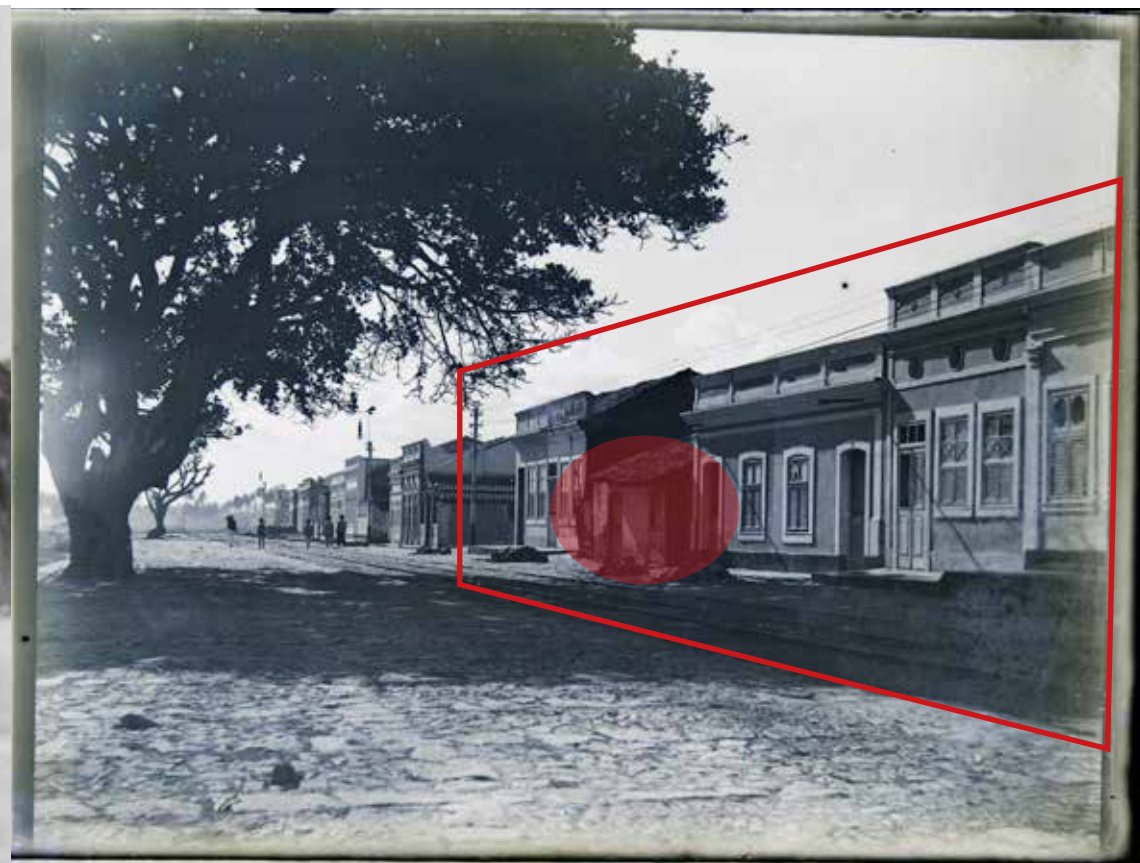


Destaque para a digital que aparece marcada na emulsão que desenha a fotografia. É a marca das mãos de quem tornou a imagem concreta.



É sabido que os negativos que compoem a coleção em análise são todos da mesma época, dos anos que se vão por entre as três primeiras décadas de 1900. Mas me pego a perguntar... Essas duas imagens teriam sido tiradas em tempos próximos? Teriam elas sido feitas no mesmo dia? Procurar esse tipo de evidência é também uma linha de conduta deste trabalho, no entanto, não é seu objetivo principal. Ao fazer esse tipo de investigação, são os percursos que me interessam.

No caso dessas duas imagens, percebo que dificilmente (para não dizer que é impossível) irei esclarecer essa questão. No entanto, ao caminhar nesse sentido, começo a perceber a correspondência entre elas. Com isso, acabo descobrindo aspectos interessantes quando se conta com um conjunto de imagens.



Consigo destacar uma mesma fachada nas duas fotografias. É a árvore quem começa a me indicar a direção. Mas ao buscar vê-la mais de perto na outra imagem, percebo a casinha coberta de telha, e volto para o recorte da imagem inicial para identificá-la na fachada do casario. As casas que se avizinham a ela me chamam para olhar para os quadros expostos em seu exterior, me presenteando com as suas molduras em forma de porta e janela, e me chamando para fazer as vezes de sala na calçada, e me deter sobre os detalhes das esquadrias.

O lado esquerdo das fachadas no primeiro recorte, já ficou delimitado quando eu o escolhi para apontar a árvore na primeira imagem. O lado direito foi a segunda fotografia que determinou. Mas ao percorrê-la na hora de marcar com a linha vermelha o destaque, percebo que poderia seguir até chegar ao seu ponto de fuga novamente, como fiz só com o olhar ainda sobre o negativo. Contudo, como era intenção mostrar a mesma fachada nas duas fotos, parei no mesmo ponto, nas duas imagens. Mas se seguirmos com o olhar, avistaremos, mais uma vez, um outro tronco de árvore mais ao fundo. E é por notar a existência dela que volto à coleção mais uma vez, para buscá-la.



Eis que a árvore tímida começa a deixar-se ver. Apesar da primeira ainda aparecer no plano à frente, centralizada no quadro, e ter uma presença forte com seus troncos e galhos robustos, é essa existência de planos que cria a profundidade da imagem, dando-me a chance de visualizar também o que se passa ao fundo da tela.

A árvore principal agora não tenta esconder a que está por trás, pelo contrário, se mostra cortada quase que ao meio, como se tivesse a intenção de se desconfigurar para que a outra pudesse ser vista. Suas folhas encostam na de trás, criando uma ideia de continuidade entre elas, como se fossem uma sucessão, daí percebo que existe uma linha diagonal composta de árvores que se tocam, e que ela começa no canto superior esquerdo do quadro indo até quase encostar na outra diagonal formada pelas platibandas das casas.

Como na outra fotografia, Lavenère cria não só planos, mas também o ângulo diagonal para dar efeito de profundidade. Ele consegue assim, desviar a atenção do primeiro olhar e me chama para percorrer o negativo, fazer uma viagem seguindo seus caminhos feitos de linhas.

Esse tipo de construção de quadros vem desde a Renascença, com a descoberta e difusão da técnica da perspectiva. Os pintores passaram a representar, de forma bem técnica e calculada, os volumes e planos em seus quadros, possibilitando com isso, a visualização das coisas tal qual o modo como o nosso olho enxerga, diferente dos desenhos chapados em duas dimensões mais usados até então. Assim, constato a essência clássica que também envolve as imagens de Lavenère. Elas fazem parte das fotografias feitas nas primeiras décadas de sua criação, que imitaram a técnica de distribuição dos elementos contidos entre as molduras, das pinturas consideradas obras de arte clássica.

Contudo, é possível visualizar algo para além desse teor técnico, do que está posto enquanto construção delas. É possível dar vez à imaginação do olhar.



Penso agora que Lavenère passeava nessa rua com a câmera na mão, porque as duas imagens se mostram como se fossem uma sequência. É como se ele, depois de ter percebido a primeira árvore, tivesse notado a existência da segunda lá atrás, e só então fosse olhando mais para ela.

A rua beira as águas oceânicas. Vimos na cartografia do século XVIII apresentada no início do capítulo, que Maceió e Jaraguá eram duas localidades distantes, embora apenas cerca de dois quilômetros a separem. Ainda em meados do século XIX, essa situação existia. O que ligava os dois bairros era um extenso areal conhecido como Rua da praia. Esta que também já foi chamada de “caminho de Jaraguá”, Rua do Conselheiro Saraiva ou simplesmente Saraiva e, Avenida Duque de Caxias, prevaleceu com a denominação que lhe foi atribuída ao homenagear o fim da Primeira Guerra Mundial em 1919: Avenida da Paz.

Em 1875, o *Almanak Administrativo da Província das Alagoas* já fazia referência a uma Rua do Aterro de Jaraguá, sendo este aterro identificado como parte do que é hoje a Avenida da Paz.²⁸

Em *Maceió de outrora*, de Félix Lima Júnior, encontro palavras saudosas que consideraram como marco paisagístico aquela avenida, acompanhada das “gameleiras do aterro do Jaraguá”.

Eram vinte e sete árvores da família das moreias (ficus doliaria), enormes, copadas, frondosas, já muito velhas, maiores de oitenta anos, algumas talvez centenárias. Plantadas não se sabe exatamente quando nem por quem, paralelas à belíssima praia da qual justamente nos envaidecíamos, e que inepta e criminosamente estragaram, fazendo nela desaguar o Reginaldo ou Rego da Pitanga, como era conhecido antigamente. Paralelas à praia e à rua primitiva chamada Aterro de Jaraguá, cujo nome foi mudado, sucessivamente, [...]. (LIMA JÚNIOR, 2014, p. 109, grifo nosso)

Parece que Lavenère (e boa parte da população) apreciavam as imensas gameleiras do Jaraguá como Lima Júnior, pois elas estão presentes como motivo principal nessas fotos, e aparecem também em algumas outras, encontradas em sua coleção. Há um terceiro negativo que quero lhes mostrar, da gameleira que aparecera até então tímida.

²⁸ Segundo o site do historiador Edberto Ticianeli, “História de Alagoas”. Disponível em: <<https://www.historiadealagoas.com.br/rua-sa-e-albuquerque-e-a-rua-da-alfandega-do-velho-jaragua.html>>. Acesso em ago. 2018.



A partir de um tronco que nasce rasteiro à árvore cheia de galhos e folhas, que apontam seu querer na direção da cidade, parece se dividir, pois enquanto isso, suas raízes insistem em permanecer perto do mar. Talvez seja uma característica dessa espécie: buscar amparar os passantes, fazendo as vezes de cobertura para a rua. O sentido de proteger é o que me desperta.

Percebo que o galho mais baixo foi cortado. Será então, que a vontade de ser telhado não partiu dela? Talvez alguém tenha assumido o papel de podador e se tornou responsável por mantê-la com a forma pretendida (seja lá por quem fosse). É aí que noto linhas férreas passando logo abaixo da árvore ao longo da rua que ela ampara. Talvez tenha sido o principal usuário desses trilhos o podador que chegou ali depois dela para fazer o transporte de pessoas e mercadorias do ancoradouro até o interior, passando pelo comércio da cidade, e a moldou.

A poça d'água à direita do quadro denuncia que teria chovido recentemente. Ou talvez existisse algum vazamento, um acúmulo de água, comum neste pedaço de rua, que aliás, apesar de ser provido por linhas férreas, ao que parece, é ainda de terra. Mas por pouco tempo.

Ao perceber uma sombra clara na foto, o chão que se avizinha banhado pela luz me mostra um rastro que, diferente do dos bondes, não é férreo. É, de fato, um rastro, uma marca deixada pela passagem. Logo a imagem de uma Maceió antiga, ainda rural, é remontada no meu pensamento, de uma Maceió onde os caminhos eram percorridos por carros-de-boi. Concebo a ideia de que, entre casas de telhado de palha e outras feitas de alvenaria e cobertas de telhas cerâmicas, as ruas de terra recebiam os bondes que paralelamente passavam ao lado dos antigos carros rangentes de madeira puxados por animais. Pelos caminhos principais de uma avenida em construção, dois modelos de transporte distintos circularam, deixando suas marcas.



A lama, agora branca, chama meu olhar para se aproximar. Ao fazê-lo, percebo à esquerda dela, os galhos jovens de três árvores que parecem ter sido plantados recentemente. Ao redor do chão que as recebe, diferente do que recebera as duas antigas gameleiras, que é calçado, vejo terra. Ao olhar mais adiante vejo o fim da rua, quando um amontoado de pedras que estão prestes a serem assentadas seguindo o calçamento até aquele ponto, obrigam-na a fazer uma curva sinuosa à direita e adentrar para chegar a Maceió.

Essas árvores não existem mais nessa paisagem. O fato de ter encontrado essas três imagens que trazem imponentes as duas árvores que beiram, de um lado, a costa, e do outro, uma das primeiras ruas da cidade, me faz entender que Lavenère deu importância a elas. O texto de Félix Lima Júnior vem corroborar com essa ideia, nos relatando, inclusive, o que teria acontecido na época em que elas deixaram de margear a Avenida da Paz.

Como já vimos, Maceió passou por um processo de urbanização bem definido, que começou a mostrar as mudanças de fato das feições da cidade no início do século XX. Em 1911, o intendente municipal da época “mandou calçar o aterro a paralelepípedos”. Derrubando as 27 gameleiras que lá existiam.

Realizado o inquérito, votaram a favor do corte das árvores 217 cidadãos e 289 contra. Apesar do resultado, o dr. Mascarenhas mandou derrubá-las. Errou, evidentemente, pois tendo ouvido, espontaneamente, a opinião pública, deveria ter acatado a manifestação da maioria. (LIMA JÚNIOR, 2014, p. 111, grifo nosso)

De fato foi um acontecimento marcante para a cidade e muito polêmico na época. Muitos jornalistas escreveram revoltados com a decisão, que foi a força do político, já que pouco tempo depois ele foi deposto do cargo que ocupava.

Essas fotografias de Lavenère, ainda segundo o autor, registram os últimos exemplares das

gameleiras do aterro de Jaraguá, como ficaram conhecidas as árvores generosas que beiravam a orla da primeira e famosa Praia da Avenida.

A última árvore a ser derrubada ficava em frente ao prédio onde está, presentemente, o Hotel Atlântico e servia, naquele tempo, de Quartel General do Distrito Militar, nele residindo o general comandante. Numa revista da época [1911] há uma fotografia dessa árvore, tirada pelo professor Luís Lavenère. (LIMA JÚNIOR, 2014, p. 113)

Nas pesquisas não foi encontrada a tal revista com a fotografia. Mas, por todo o percurso do trabalho, acredito se tratar de uma dessas três imagens.

Acredito ainda, que Lavenère, crítico e militante que fora, registrou o momento de atualização do trecho, em que o sopé das árvores recebera as pedras de calçamento, substituindo o areal, enquanto guardava também as últimas imagens das duas últimas gameleiras do Aterro do Jaraguá.

Volto então à imagem que abre este capítulo para apontar a localização das duas árvores numa vista mais ampla. E, ao fazê-lo, sinto falta de ser o ancoradouro tão falado. O futuro porto, o Jaraguá como chegada da cidade para os que vieram de além mar. E saída também para os que foram.



As duas últimas gameleiras do Jaraguá.





O trincado que corta a imagem de uma margem a outra numa diagonal expressiva, não se deixa passar despercebido. Não é como uma mancha de fungo tímida no canto. Esta imagem carrega um peso material que pede para ser anunciado. Pede a mim, e eu precisava falar disso.

Por vezes aqui, durante a escrita deste trabalho, me peguei olhando para a tela do computador a fim de buscar os detalhes das fotos, rolando o *scroll* do *mouse* para aproximar, afastar, reaproximar para ver melhor, enfim... Isso por incansáveis vezes. Nesse processo todo que tem ajudado (e muito) na identificação de vários elementos presentes na imagem, imperceptíveis sem a ajuda desse recurso digital, inevitavelmente acabo esquecendo que elas foram primeiramente suportadas, se assim posso dizer, em outro material. Ainda que eu mencione sempre, ao apresentar cada fotografia que se trata de um negativo. Nesse pensamento, começo a imaginar o que as gerações futuras, que um dia se depararão com o meu trabalho, ou com estas imagens digitais, podem questionar com relação a estes documentos que interpreto agora. Daí me deparo com uma imagem como essa, que quer gritar e impor para o mundo (e para mim) a sua origem. O vidro.

Acredito que esta linha que rasga a imagem me impede de tentar enxergar o que está por baixo dela. Não consigo, não sinto vontade nenhuma de aproximar a imagem, tentar esmiuçá-la, nada. A quebra é a informação mais relevante agora.

Consigo olhar apenas na direção da parte do negativo que está “intacta”, e me chama para perto uma espécie de casa com três janelas que parece descansar sobre o barco que está, na verdade, atracado à sua frente. Esta fachada parece descolada da construção, parece ser uma parede solta, por conta do contraste entre ela e o fundo branco. Mas olhando bem, percebe-se que ela é o que primeiro se mostra, para quem chega das águas nessa direção, de uma construção comprida apoiada em pedaços de madeira fincados na areia da praia por baixo d’água, que chega até a entrada do grande prédio, logo mais ao fundo.

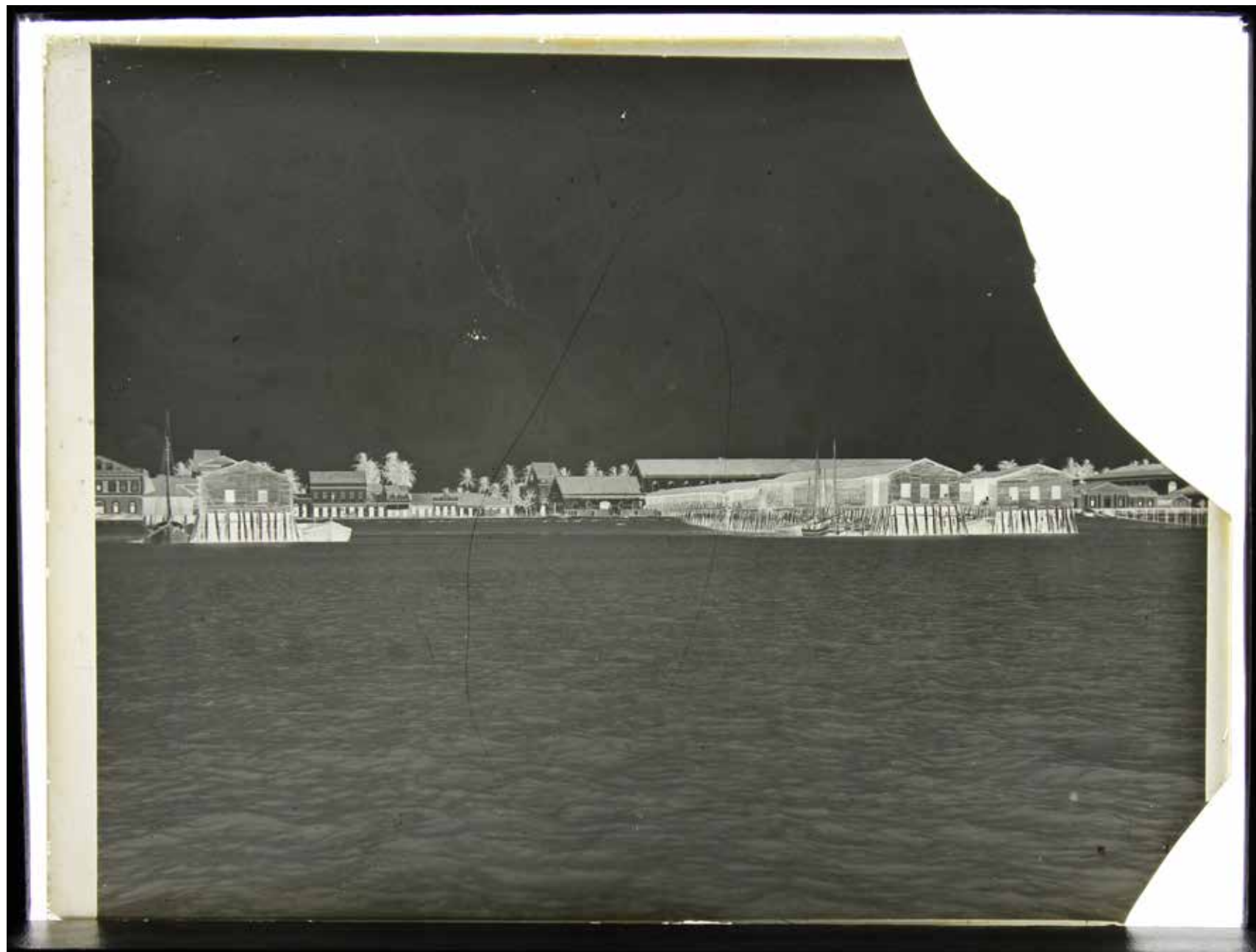


Eu poderia dar conta de observar a paisagem proposta por ele, se acaso ela fosse direcionada única e exclusivamente à costa.

Mas se assim o fosse, ele teria reenquadrado a imagem, como eu faço abaixo. Teria pedido ao barqueiro para aproximar-se de um ou outro prédio. Não era isso o que ele queria. Penso que a intenção era justamente mostrar qual era a visão de quem chegava à Maceió. Qual era a dimensão do seu porto, das suas embarcações, construções, do conjunto. A importância dos trapiches construídos sobre as águas para a cidade, que não perdiam em imponência para as construções em terra firme.

Antes da construção dos trapiches, negros escravos conduziam, na cabeça, sacos de açúcar e fardos de algodão, jogando-os em botes e barcas ancoradas o mais perto possível da praia. Molhavam-se, adoeciam, morriam esses desgraçados trabalhadores, pois a água, muitas vezes, lhes atingia os peitos. O serviço se fazia mais rapidamente e em melhores condições quando a maré baixava e as embarcações ficavam em seco, flutuando, depois, quando a maré subia. (LIMA JÚNIOR, 2014, p. 171)





Naqueles tempos, como todos sabem, a navegação era exclusivamente a vela. Dela dependia, como hoje das que a substituíram, o transporte do açúcar e do algodão alagoanos.

Os trapiches eram construídos de taipa ou de alvenaria de tijolos, cobertos com telhas fabricadas no Siri, no Rio Morto, nas proximidades de Satuba. Suas pontes avançavam mar adentro e as madeiras escolhidas para a construção eram a massaranduba, que resiste cem anos dentro d'água, sucupira etc. Nessas pontes, na parte final, colocavam dois ou três guindastes, facilitando o embarque e desembarque de mercadorias, pois nelas atracavam botes, iates e barcas, não havendo necessidade de transbordo. (LIMA JÚNIOR, 2014, p.171)

Encontrar estas duas imagens que desenhavam a descrição de Félix Lima Júnior é de uma alegria muito grande. Lavenère parece saber que um século depois não se teriam outros registros fotográficos dos antigos trapiches alagoanos.

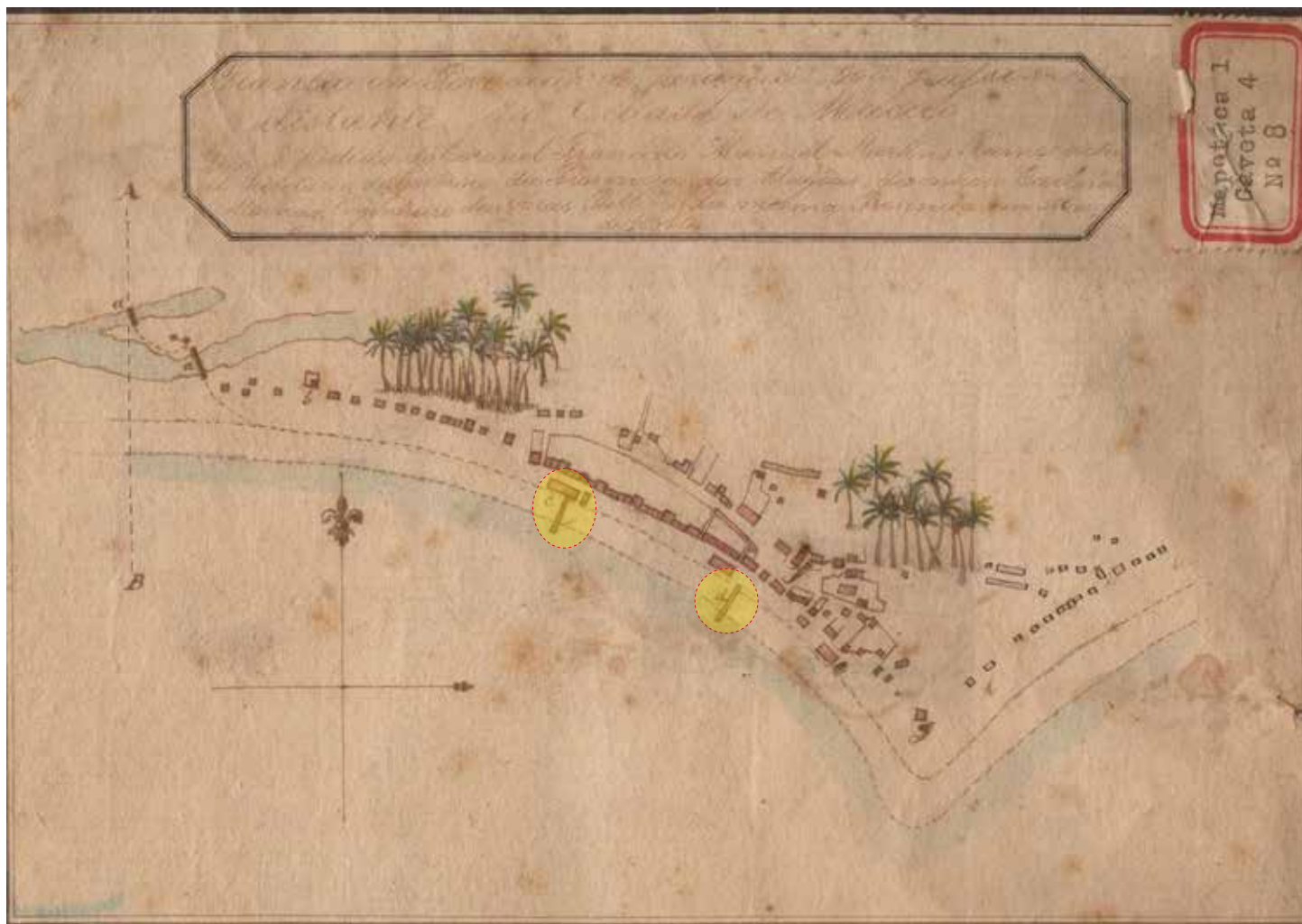
E, assim como o negativo anterior, a chapa de vidro grita sua ansianidade. Parece até que a ação do tempo teria combinado de mostrar seu poder diante dos negativos de vidro, assim como dos trapiches...

Conseguimos, a partir da “Planta da Povoação de Jaraguá” desenhada por Carlos de Mornay em 1841, sugerir para Jaraguá uma localidade bem modesta e de natureza abundante, com pouquíssimas casas, e mostrando o percurso original do Riacho que deu nome à cidade de Maceió, já nessa época capital da província. Identificamos, nesse momento, além da insipidez do local, dois avanços no mar como pontes, que foram os primeiros trapiches. Ainda hoje no bairro existem duas edificações que carregam os nomes “Trapiche Novo” e “Trapiche Segundo” em suas fachadas. Provavelmente teriam sido esses os dois primeiros prédios que construíram suas continuações mar adentro.

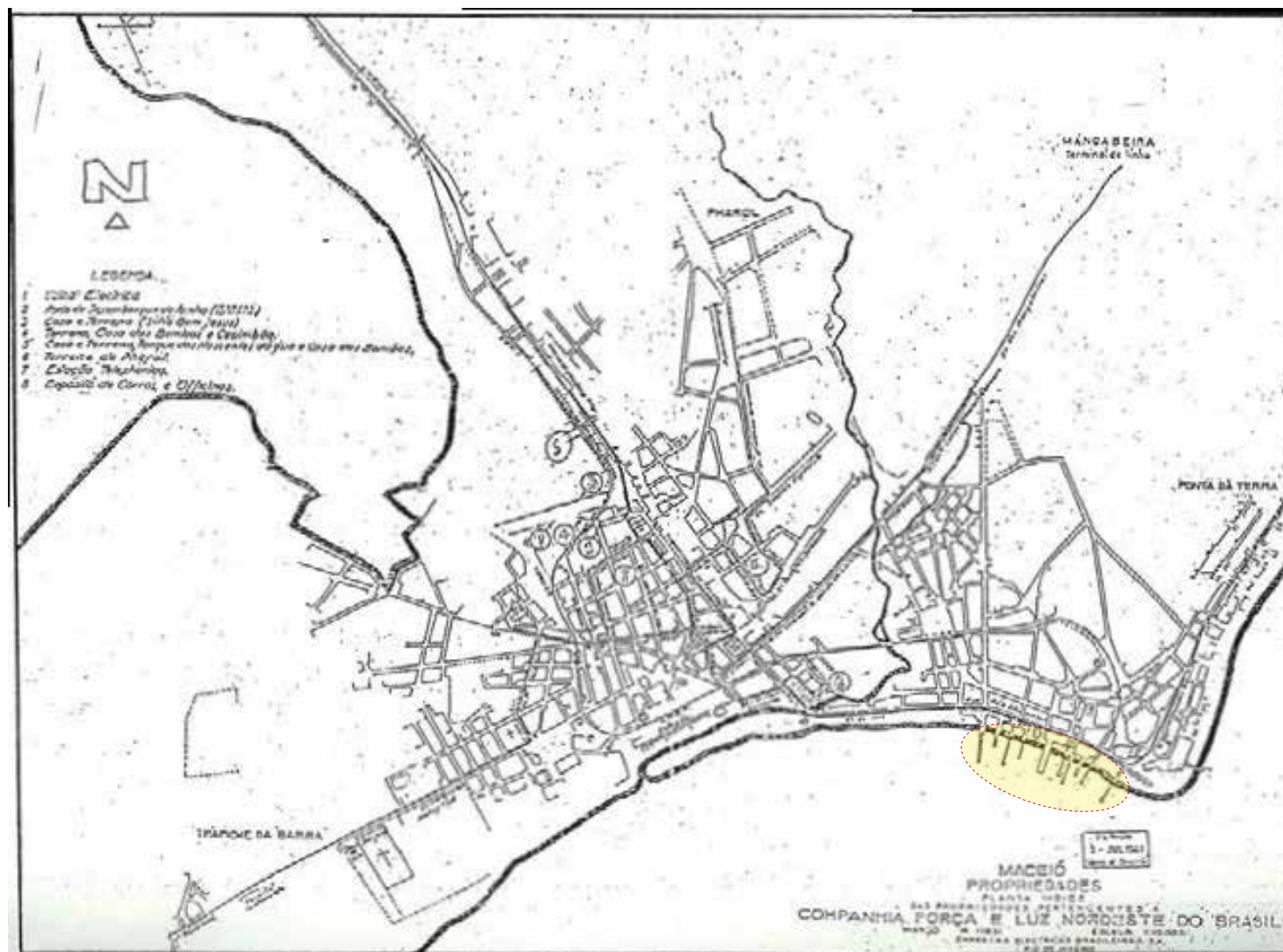
A ponte de embarque inaugurada em 1870 e demolida em 1943²⁹ também foi construída mar adentro e figurava, além dos cartões-postais, o mapa a seguir de 1931, ficando entre as dez estruturas que avançavam no oceano.

29





Dois trapiches em 1841



Dez trapiches em 1931



O destaque desta imagem é, sem dúvida - depois do choque causado no observador por conta da parte que lhe falta -, o conjunto dos grandes trapiches, mais do que no primeiro negativo. Ela chama o olhar para mergulhar embaixo dessas construções, passar por cada estaca dessas que a sustentam, olhar para as paredes, imaginar o imenso corredor do interior dessa estrutura enorme (ora vazia, ora cheia de sacos), feita de uma forma que possibilitasse fazer chegar as mercadorias e pessoas à cidade.

Se Lavenère tivesse feito apenas este registro ele já poderia ter sido considerado uma importantíssima figura para Maceió e para Alagoas.



UMA TERRA CERCADA DE ESPELHOS

Construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa. (MANGUEL, 2001, p. 28)



Sobre uma poça escura descansa o céu de coqueiros. A mancha espelhada que toma conta de mais da metade inferior da imagem fixa a atenção e desvia o meu olhar do amontoado de gente que está à esquerda, a puxar água. Mas não por muito tempo. A roupa preta do homem escorado na cacimba me chama para perceber três pessoas paradas bem na minha frente, devolvendo o olhar que eu, no meu presente, e o fotógrafo, no presente dele, lançamos na direção delas. Não sei quanto tempo ele levou até se posicionar e fazer a foto nesse sítio que parece pouco habitado, longe da movimentação que pudesse denunciar um nome de rua ou de um canto da cidade, mas a perspectiva que ele conseguiu captar e a proporção que cada elemento toma no quadro, me fazem acreditar que tudo foi muito bem ponderado, muito mais do que um fotógrafo normalmente faz.

Talvez ele realmente tenha calculado tudo milimetricamente, se posicionado ali enquanto ainda não tinha ninguém para buscar água, mas talvez não. Pode ser que ele viesse andando pela estrada e tenha se deparado com essa cena cotidiana de uma Maceió de lençóis freáticos abundantes, e só depois ele montou seus apetrechos fotográficos e disparou o clique.

Percebo uma espécie de ciclo nesta imagem, que gira da direita para a esquerda, literalmente, ligando um elemento ao outro: a poça, a cerca em diagonal, a cacimba com as pessoas e o tronco, que chama o olhar para recomeçá-lo. Nesse sentido, aponto a constância como característica forte dessa fotografia. Constância de um ciclo da natureza, que preenche os buracos com água que cai do céu de tempos em tempos, constância de um hábito de uma população pobre que não tem acesso de forma confortável à água e precisa ir atrás dela diariamente, e constância de uma paisagem que é rural e litorânea, onde os coqueiros são predominantes e contínuos a formar uma linha no horizonte, sempre presente enquanto característica da paisagem. Já dizia Espíndola (1871), que a paisagem cercada de coqueiros dava à Maceió o ar pitoresco.



Quando a imagem é positivada, este ciclo é quebrado por uma sombra que paira acima do tronco de coqueiro no canto esquerdo do quadro. Não é que ela não existisse antes, é que no negativo ela não se mostrara tão evidente quanto agora, escura. Seria esta sombra provocada por um outro coqueiro que não está na imagem? Pela densidade dela, penso ser mais provável que seja resultado de uma árvore de grande copa que se prostrou entre o sol e a terra, mas que não conseguiu espaço dentro da fotografia. Ainda assim, por mais que não esteja dentro da foto, o elemento se faz presente através de sua sombra.

No negativo transformado em questão, o céu, antes pleno em negritude, mostra agora a predominância da claridade na paisagem. E volta a ser seu espelho no chão o princípio norteador do ciclo do meu olhar sobre ela.

Talvez aquelas pessoas tenham percebido a presença e o olhar de um estranho pairando sobre seus corpos, olharam para ele e não conseguiram mais desviar a vista. Depois disso, os dois homens teriam continuado a puxar os baldes d'água enquanto as mulheres e a criança vigiavam a ação daquele a capturar seu cotidiano, como se fosse uma coisa incomum. Ou ainda, talvez o instante da captura da imagem tenha sido tão rápido que os homens não tenham mesmo dado conta daquela presença sedenta por paralizar os gestos daquela paisagem. Fotografia também é sorte.





Terra, coqueiros e água dão o clima de lugarejo, de paisagem com natureza abundante a esta imagem. Agora é uma mulher quem segura os baldes amarrados em cordas para jogá-los ao fundo do poço e puxá-los cheios de água. Mas é como se, de certa forma, o motivo centralizado na fotografia quisesse negar o entorno. Essa prática diz de uma carência desse bem, que, paradoxalmente, envolve e margeia todo o sítio não só deste local, ou da cidade de Maceió, mas do próprio estado que traz em seu nome a tradução do que possui em abundância. Há lagoas.

Talvez até por conta disto, essa seria uma cena cotidiana para o início do século XX, época em que, ainda sem muitas dificuldades ou barreiras visuais, ao mirar o horizonte se via logo o mar chegando perto; ou, sem precisar caminhar por muito tempo, logo se avistava um riacho. Ao perfurar a terra também imagino, depois de conhecer essas duas imagens, que seria possível brotar da terra facilmente uma fonte de água.

Apesar da mulher estar no centro do quadro, e da sua roupa ganhar destaque com o preto, não é ela que me chama atenção nesta imagem. Imediatamente após vê-la, no canto esquerdo inferior, os traços brancos formados pelas estacas da cerca é que me levam a percorrer o negativo.

Em primeiro plano, ainda que deslocado mais à esquerda, o conjunto das estacas fincadas na terra aparece primeiro, ligeiramente desfocado. Nítido e bem destacado é o que aparenta ser a sombra dele: traços brancos pintados no chão. Tão intensos que parecem mesmo ter sido marcados ali, parecem fazer parte da terra que cobre aquele sítio. Onde será esse lugar? Será mesmo que um dia fez parte da paisagem de Maceió?

Levando o meu olhar a seguir a faixa formada pelas hastes brancas, chego ao fundo do quadro, onde está prostrado um horizonte. A linha que se forma não é limpa. Ao longo dela consigo enxergar, além de uma continuidade da cerca à esquerda, árvores e troncos de coqueiros, que me remetem a uma localidade à beira-mar. Além deles, a própria cacimba pressupõe a presença de

lençol freático raso. O que é curioso é que ela, a cacimba, está no lugar que as cercas definem como rua. Isso me diz, mais provavelmente, que o poço chegou ali primeiro.

Outra possibilidade é que o proprietário das terras não quisesse ali a movimentação de várias pessoas, e todo esse lameiro que se forma ao redor se espalhando por seu terreno. Assim, teria mandado cercá-lo, mas sem impedir a retirada da água, nem a passagem dos que viveriam ali.

Buscar água nessas fontes, por ser prática comum em tempos de inexistência ou escassez de redes de distribuição, não se configurava como uma cena esporádica para quem viveu esse momento. No entanto, como bem explicita Espíndola (1871), era prática comum somente das camadas mais pobres da população, enquanto os mais abastados serviam-se das águas dos rios que ficavam na parte mais alta da cidade, por conta do difícil acesso e também (ou conseqüentemente) por disporem de melhor qualidade.

Sabe-se perfeitamente que a povoação de Maceió serve-se das cacimbas do Poço, da Cambona e dos arredores do canal da Ponta Grossa, dos rios Bebedouro e Fernão Velho. Pois bem; de todas estas águas a melhor é a do Fernão Velho, segue-se a do Bebedouro, todas as demais são nocivas. Sabe-se perfeitamente que pelas distâncias só a alta classe se serve d'água do Fernão Velho e do Bebedouro, a classe média d'água da Cambona mediante a contribuição de dez-reis por um pote, mandando-a buscar por pessoa sua, e que a classe baixa bebe a do Poço e dos arredores do canal da Ponta Grossa. [...]. (ESPÍNDOLA, 2001, p. 146, grifo nosso)

Isso me leva a pensar que Lavenère capturou o universo da cidade como um todo, e não somente com vistas à exportação e venda de uma imagem urbana para o mundo. Havia um interesse em fotografar cenas cotidianas para além da peculiaridade dos costumes de Maceió. É uma espécie de registro da realidade o que ele fez, de ver e querer mostrar aos outros um dia, como as pessoas viveram à sua época.



Porém, ainda me questiono: Lavenère teria eternizado um olhar romântico sobre as cenas cotidianas? Ou ele estaria, de fato, fazendo um registro do dia-a-dia de uma cidade em ascensão que ainda tinha vestígios de povoado? Acredito que, naquele período, era interesse para ele fazer as duas coisas.

O fato é que as cacimbas existiram em Maceió e uma delas foi fotografada por Lavenère. Unindo as informações do mapa seguinte³⁰ com a descrição de Thomáz Espíndola, esta cacimba seria a da Cambona ou a do Poço, ambos bairros de Maceió, situados próximos ao Centro e entre ele e Jaraguá, respectivamente. Chego até a conclusão de que as duas fotografias, feitas por Lavenère, retratam provavelmente a cacimba do Poço. Isso porque, como ressalta Espíndola (1871), para que a população retirasse água da cacimba da Cambona, teria que fazê-lo mediante pagamento. E o fato daquela nos negativos estar “solta” na rua, longe de uma possível fiscalização do dono, me diz que ali se buscava água livremente, como seria possível então, na cacimba do bairro do Poço.

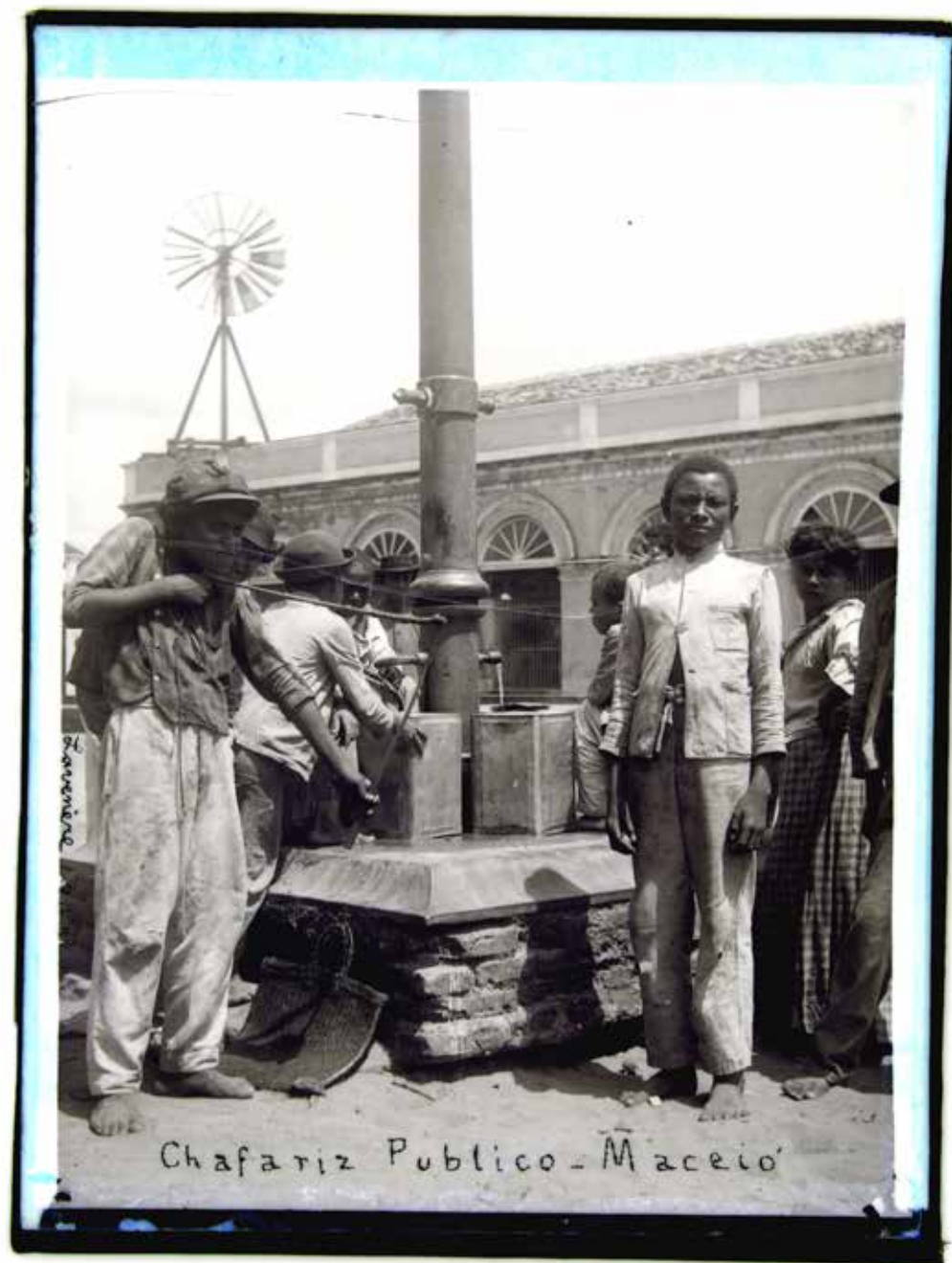
Contudo, o mapa denuncia a existência de “fontes públicas”, e, como podemos ver, são muitas. Acredito que a diferença entre elas e os poços ou cacimbas está na questão da posse do lugar e responsabilidade na construção e manutenção, pois por não existir saneamento na cidade, o governo tinha que promover o abastecimento e a distribuição, mas não o fazia de forma suficiente. Daí então existem os poços ou cacimbas particulares, escavados pelos civis para suprir essa falta.

Provavelmente Lavenère não chegou a pensar em promover essas fotos das cacimbas como cartões-postais, no entanto, o “Chafariz Público”, como se vê nas imagens seguintes, certamente foi fotografado para este fim.

³⁰ Retirado de Robalinho Cavalcanti, 1998.

- Poços
- ▲ Fontes públicas
- Cacimba das fotos
- ▲ Chafariz Público





As pessoas que Lavenère retrata pegando água no chafariz público são jovens. Elas estão descalças e vestidas com roupas sujas. Consigo até ver que o que segura as calças desse rapaz negro que olha fixamente para mim é uma corda amarrada à cintura. Elas buscam a água em latas, e parecem enfileirar-se para tal. Duas pessoas do lado direito, incluindo esse rapaz, olham para mim desconfiadas como se eu as estivesse analisando sem sua permissão. Ou mesmo porque estão curiosas com a câmera apontada em sua direção. Já dois garotos que estão à esquerda parecem bem à vontade diante da lente, tanto que um até posa e brinca comigo, enquanto o outro ri por trás do primeiro. Um senhor mais atrás parece também analisar com desconfiança quem lança o olhar fotográfico sobre todos eles, enquanto os outros quatro garotos que aparecem na foto nem figuram se dar conta do clique.

As pessoas que buscam água na cacimba, nas outras duas imagens, também parecem mais humildes, do mesmo modo que esses garotos. Nota-se, portanto, que não foi somente o fato de retratar o cotidiano dos viventes mais pobres de Maceió que fez o fotógrafo escolher a imagem que viria a ser cartão-postal. Também não foi a beleza da foto em si, que, na minha opinião, elegeria a primeira fotografia da cacimba.

Na verdade, o que percebo tornar as primeiras imagens “desinteressantes” para se fazerem postais, é o aspecto rural delas, de lugar ainda dominado pelo “atraso”, e essa era uma imagem que não se queria disseminar. É claro que essas características de manualidade e rebuscamento ainda se fazem presentes na imagem legendada, podemos ver as latas a serem carregadas, o chão ainda de terra, mas isso não está mais no ato principal de buscar água. O agir do poder público está explicitado ao ver-se implantada uma fonte acessível a todos, onde a água que chega até a pessoa através de um menor esforço denota o empenho no sentido de que aquelas paragens alcançam, ainda que devagar, a modernização e o progresso.

É esse aspecto de cidade em ascensão que vemos nos cartões-postais do início do século

XX. E, nesse sentido, inevitavelmente, os fotógrafos irão buscar evidenciar imagens com esse cunho para poder ganhar o público, mesmo porque, muitas vezes, o trabalho deles é criticado de forma negativa quando não se encaixam dentro dos padrões determinados por esse tipo de imagem-objeto.

O editor e representante da principal editora francesa de cartões-postais desde 1924, Robert Girault, faz um relato que revela as principais motivações de um fotógrafo especialista em cartões-postais, evidenciando as regras que regem tal mercado.

um cartão-postal é sempre uma reprodução fiel e, por conseguinte, clássica de um local ou de um monumento. Só nos resta valorizar ou sublimar um pouco a paisagem, com o aporte de flores, por exemplo, ou então acentuando algumas de suas características distintivas, como o azul do Mar Mediterrâneo ou o vermelho dos rochedos do Estéreo. Sendo preciso lembrar que **todas as fotografias que modificam a visão da paisagem ou do monumento, pela utilização de um ângulo inabitual ou de uma técnica nova, ainda que fornecendo um efeito fotográfico interessante, são desdenhadas pelo público.** Somos, assim, forçados a respeitar o gosto do público. (VASQUEZ, 2002, p. 50, grifo nosso)

Percebo que, ainda que esta foto mostre a chegada de aspectos urbanos, isso só se configura fato porque a comparo com as anteriores. Na verdade, algo do que foi retratado não conquistou o público, pois ela não ganhou o mundo como Lavenère acreditou. Isso porque não teria sido ainda considerado no mundo dos postais, os costumes e peculiaridades do lugar e de seus viventes da forma que Lavenère retratara até então. Talvez tenha sido as figuras humanas interagindo com a câmera, para além dos aspectos ainda latentes de cidade desenvolvida, o que desclassificou esta imagem enquanto postal.

Ela pertence a uma época em que o fotógrafo estava, provavelmente, testando suas habilidades para inserir-se neste mundo, visto que é de 1905 e sua primeira série foi publicada em 1907, dando a ele um espaço de dois anos para continuar na busca pelo ideal exigido pelo mercado.

Mas Lavenère pinta também uma cidade diferente dessa dos postais. Uma cidade onde ele pode, além de mostrar os costumes e arrabaldes mais pobres, brincar com o que nosso olhar testemunha.



Esta outra cidade que vejo é cheia de espelhos. Imitar o céu, os coqueiros e a arquitetura parece ser tarefa principal deles. Os reflexos sempre partem do chão, e essa simples diferença mexe muito com a noção de realidade que já está consolidada na nossa imaginação. Repare que, do mesmo modo como na primeira imagem, os coqueiros parecem mergulhar na poça ao invés de balançarem soltos no ar sob a ação dos ventos. A correspondência entre o real e o que está representado nessas “cópias”, na verdade, não existe. São quadros outros que se formam ao rés do chão, assim como são outras as imagens positivadas desses negativos. As coisas se fazem presentes, mas transformadas. Lavenère nos leva a conhecer outras películas do nosso próprio olhar - e também do dele.

Como se brotasse do chão, uma linha branca aponta em direção ao céu. Observo melhor esse verticalismo e tenho a impressão de que o poste desponta, na verdade, das profundezas do céu refletido na lama tão límpida quanto escura. O espelho possibilita a impressão de continuidade do mesmo elemento que se faz dois, no quadro. Seria essa poça d'água acúmulo de chuvas passadas? Estaria ela muito próxima do poço mostrado nas primeiras fotografias?

Olho para o chão que surge a partir da água concentrada na base do quadro e percebo que ele ganha os rastros dos carros-de-boi que mergulham nas estradas de lama que os levam na direção do interior, seguindo os mesmos caminhos que depois os trazem de volta, carregados, ao ancoradouro de Jaraguá.

Na contramão desse aspecto de passagem sugerido pela impressão das rodas rangentes de madeira, uma cadeira descansa na calçada alta, construída para fugir das águas que chegam inesperadas. Seu assento se alinha com a marca que diz até onde elas são capazes de alcançar quando avançam em direção às casas, que, por sua vez, já fizeram essa previsão e estão protegidas pelo reforço de reboco na base do muro. O que é estranho é como a cadeira está posicionada.



Parece que quem sentou-se ali até pouco tempo antes do clique queria um apoio em frente ao corpo para os braços, como quando sentamos com as pernas abertas com o tronco virado para o encosto. A janela da porta avisa que o admirador da rua dali a pouco estará de volta.

Este lado onde a cadeira descansa, o lado esquerdo da imagem, forma uma fachada de casarios alinhados à rua lamacenta, mas um terreno murado quebra essa face da rua, mostrando que está ainda, à espera de portas e janelas por onde possa mirar a rua. A fachada oposta, em contrapartida, parece se proteger da chegada das construções. Ela dá conta de uma área de natureza cercada quase que totalmente, não fosse os coqueiros e árvores teimosos que insistem em não ficar do lado de dentro do limite imposto, escondidos. Eles querem marcar sua presença, mostrar-se na cidade. Dizer que também fazem parte da rua, do lugar, da paisagem. Que chegaram ali antes, trazidos pelos colonizadores, e que irão permanecer, teimosos.

A presença de muita natureza no meio que se fazia urbano nos mostra a convivência mútua entre cidade e campo. E, de fato, nas primeiras décadas da construção de Maceió, essa relação era muito frequente. Foi, inclusive, o que possibilitou o seu surgimento e crescimento enquanto lugar também de parada, e não só de rota de escoamento para os produtos e mercadorias vindos dos engenhos do interior do estado através do ancoradouro de Jaraguá, pois, como já dito, durante muito tempo, ainda desde o Império, a maior importância da localidade foi como rota comercial devido à facilidade de comunicação com os lugares de produção de açúcar e do algodão. (BARROS, 1986)



Menino e animal se encontram com a mesma necessidade: atravessar. Encaminham-se tal qual fila indiana, o garoto sendo guiado por onde a terra lamacenta embaixo d'água deixa o quadrúpede passar. Ir de um lugar a outro nesse local, naquele momento, parece ter sido feito só em caso de necessidade. Qual terá sido a da criança, então? Será mesmo que ela passou por ali com o principal objetivo de se deslocar? A ausência de roupas sobre seu corpo me diz de uma outra necessidade: a de banhar-se. Isso me ocorre porque a poça d'água parece mais um rio, ou um córrego que tem duas possíveis nascentes visíveis no quadro: uma bem à esquerda da posição do fotógrafo, quase que aos seus pés, e a outra, como se surgisse da base da cerca encostada no muro, de onde parece terem partido o menino nu e o cavalo.

Mais uma vez me questiono se essas águas são remanescentes de um rio que esborrou, ou se choveu tanto que elas se juntaram até encontrar esse canto para ficar. Os dois banhistas parecem até querer seguir seu curso, e não atravessá-lo.

Estaria o menino se posicionando para imitar um gesto visto antes?

Esse gesto, teria sido visto por ele em algum momento da vida, ou só por mim, enquanto mergulhada no universo de negativos de Lavenère?

Nas águas salgadas o homem banha o animal. A salinidade é a primeira diferença entre esta imagem e a anterior. Engraçado é perceber como isso vem à tona sem dúvidas, apesar de ser um elemento (o sal) que não está visível enquanto tal, mas sim no entendimento que se tem sobre a composição da água do mar. Os navios ao fundo me deram de forma até inconsciente essa certeza. Porque, de fato, o gosto da água foi o que me veio ao fixar os olhos na foto.



Depois encontro aspectos mais óbvios para comparar as duas fotografias, como a idade e a altura do homem que banha, diferentes do garoto que julgo ter a intenção de banhar; o ato em si, que está nesta comprovado, enquanto na outra está só na minha imaginação; o tamanho do animal; e os aspectos do entorno, que nessa foto parecem fazer parte de um momento muito mais tranquilo, de lazer até, visto também o cachimbo na boca do homem.

O olhar do animal parece alinhar-se com o que Lavenère propôs ao pintar uma nova moldura para reenquadrar a foto: o foco está em mim, no meu olhar. Fica claro como o fotógrafo quis induzir a direção da nossa visão nesta imagem, e isso parece-me ter sido uma prática comum, porque existem outras chapas que possuem esse reenquadramento pintado sobre elas. Mas também falo da própria prática de fotografar, até hoje. É indução. É um compartilhamento da maneira de olhar o mundo, claro, mas induz. Tem esse poder. E o faz. E alguns o fazem de forma muito atraente, especial até, eu diria. Como Lavenère fez comigo.

O rastro das rodas aparece nesta imagem. As ruas parecem até que eram feitas desses rastros por onde, na verdade, eram as águas que caminhavam. As mesmas águas que tanto quiseram esconder nos cartões-postais tão urbanos, que sugerem uma cidade tão bem cuidada.





O equilíbrio demonstrado pela criança vestida de preto andando por cima de um pedaço de madeira que serve de ponte sobre a grande poça d'água é o que primeiro se faz presente na imagem. Na verdade, começo a ver, a partir disso, que existe uma espécie de jogo entre os elementos desse quadro. Ao passo em que a criança de preto se equilibra à direita em frente a um fundo completamente claro, ganhando assim destaque, as paredes escuras da casa de esquina puxam a visão para a esquerda, para que na fotografia haja uma compensação, onde cada coisa ganha seu lugar, ao mesmo tempo em que dá espaço e vez para que as outras apareçam. Com isso, acabo seguindo um fluxo que acompanha essa característica de balanço, puxada inicialmente pela criança aprumada sobre a ponte.

Depois de lançado o meu olhar para a casa, que ressalta também alinhamento e simetria, percebo que o reflexo das portas bem marcadas na fachada aparece no espelho d'água, e isso também fala do balanço que se faz entre duas coisas até chegar à paridade, porque as paredes aparecem do mesmo tamanho acima e abaixo da linha d'água. Nesse momento, ao me deparar com algumas portas do que mais parece ser uma casa de comércio, percebo um homem a sair de lá, caminhando como se tivesse indo embora, e também, nas outras portas, percebo vultos de pessoas a me olharem, lá de dentro.

O telhado da arquitetura é outra coisa que prende o meu olhar. As telhas parecem cada uma ter um tom de cinza diferente, e estarem relativamente bem alinhadas. Essa cobertura logo me leva à “cobertura natural” que está logo atrás dela na imagem: as folhagens das copas das árvores.

A porção escura que corresponde à casa equivale à porção clara que se avizinha a ela, composta por uma cerca que tenta esconder uma bananeira junto das várias outras árvores que estão do lado de dentro dela, protegidas da terra encharcada.

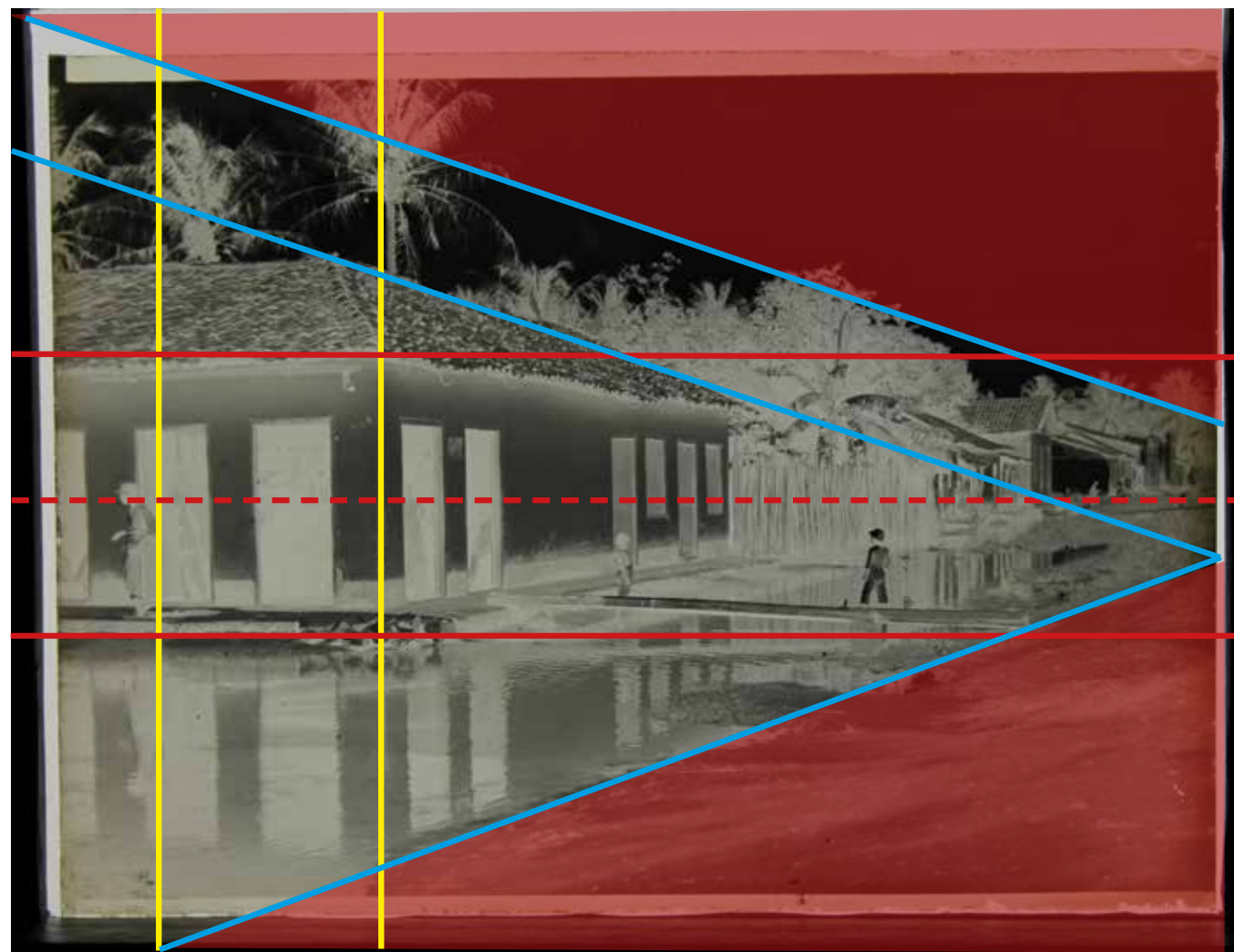
São muitos os pares que me levam a não perder essa sensação de equilíbrio ao olhar para esse negativo.

Como em outras fotos já vistas, Lavenère cria linhas diagonais. Com isso ela acaba não só conduzindo o olhar do observador por determinados caminhos, mas também faz com que ele eleja as partes ou motivos principais do quadro, indicando para onde olhar e em que ordem. Isso também pressupõe áreas “descartáveis” na imagem.

Nesse caso, por exemplo, as diagonais estão espelhadas, e acabam formando um triângulo que detém o principal foco da fotografia. O que está dentro desse triângulo, “coincidentemente” foi o que mais me chamou atenção na imagem desde o primeiro momento em que olhei para ela, seguindo a ordem do topo para a base, ou seja, da direita para a esquerda: menino sobre a madeira, arquitetura e espelho d’água. Outra diagonal paralela à superior pode ser vista, e é composta pelo limite de natureza da paisagem e por edificações mais distantes, que mal enxergamos na parte de trás da imagem, mas que serve de plano de fundo para intensificar a chamada de atenção para o que está à frente. O céu preto acima dessa linha, e a terra cinza abaixo somam as partes que servem mais como respiro para a imagem.

Ao chegar à base do triângulo deitado, duas linhas horizontais marcam um plano que parece estar à frente do principal, mas esse está sujeito à atenção secundária. É aí que vemos o homem que vai embora, e também o vinco que define a esquina, dois elementos que aparecem quase que se alinhando verticalmente com os dois coqueiros por trás da casa.

Depois disso, a horizontalidade que começa com as paredes e segue para a direita seguindo a cerca até chegar novamente à criança, marcam o centro do quadro, o que acredito que reforce a sensação de equilíbrio que eu senti em toda essa composição de paisagem.



- Triângulo de atenção
- ▴ Partes “descartáveis”
- — Horizonte de personagens principais
- Primeiro plano, de atenção secundária



Se antes o céu preto fazia papel de respiro para a imagem, agora a luz forte que parece explodir nela me atinge de uma forma que chega a doer os olhos, de tão incandescente. As aberturas das portas do armazém também ganham mais destaque, mas por conta da escuridão, que parece convidar o olhar curioso a adentrar e tentar ver melhor os corpos que ali estão parados a observar o lado de fora. Digo armazém por conta das muitas portas abertas e próximas umas das outras, pois se fosse uma casa, teria apenas porta e janela. Inclusive penso que os proprietários podem até morar no mesmo prédio, mas ao lado, onde as portas e janelas aparecem fechadas. Voltando às aberturas, consigo ver uma silhueta feminina que apoia a mão na cintura. Deve ser uma mãe que se distraiu do filho brincando do lado de fora para olhar para mim. Também pode-se ver um senhor que está sentado olhando para fora, na minha direção.

Enquanto isso, as crianças nem se dão conta do olhar fotográfico. Percebo agora que a criança de branco parece ser uma menina e não está sozinha. Um menino aparece em frente a ela, do outro lado da ponte. Consigo ver também que a menina pode não estar em cima da ponte, assim como o menino está com os pés na lama, por trás da travessia.

Quem vê a foto assim neste tamanho pode pensar que eles estão se olhando, como cúmplices de alguma brincadeira, mas não. Aproximar o quadro me faz ver que, enquanto a menina olha para o menino, ele não retribui o olhar. Ele fixa os olhos sobre a água, no chão. Parece curiosamente olhar para algo mais interessante que a brincadeira desafiadora de equilibrar-se numa linha fina de madeira sobre a água. É que a atenção dele é chamada pelo que parece ser um pato que nada no espelho d'água.





De todos os espelhos mostrados nas imagens, este é o mais turvo. Ainda que seja o mais extenso, que acompanha deitado todo o casario com suas portas e janelas refletidos no chão, a água parece responder a um movimento que parte do centro do quadro, pois chega até mim pela direita como pequenas ondas. Há movimento irradiando a partir dali. Mas as muitas informações da imagem não me permitem ainda parar para buscar a origem dele. Sinto pressa em querer ver tudo, em deixar meu olhar solto para caminhar pela imagem. De fato, parece que a ideia de deslocamento me contagia, me deixando ansiosa por percorrer toda a fotografia.

Aos poucos vou absorvendo esses caminhos. Percebo uma espécie de cadência nos elementos. O próprio enfileiramento das casas dá esse ritmo à fachada da rua. As alturas delas se alternam como se fizessem uma dança de sobe e desce. As paredes também mudam de cor para corroborar com essa ideia. As aberturas de porta e janela pressupõem uma frequência contínua desse ritmo. E desse compasso o olhar do fotógrafo é regente.

A continuidade está espalhada por todo o cenário: é possível pensarmos que as casas, as águas, a rua, a linha férrea, os postes, e até os coqueiros que não aparecem seguidos um do outro, mas conseguem marcar presença ao longo do percurso, parecem seguir até transbordarem as extremidades do quadro. Mais uma vez, as diagonais na imagem criam não só a profundidade, mas também a sensação de continuação para além do que o enquadramento delimitou. É como se esse transbordamento nos desse a possibilidade de nos transportar para dentro do quadro, e continuar, seguir o caminho traçado pela linha férrea, que aliás, é o único pedaço da rua caminhável na imagem, passear por esse lugarejo encharcado, que imprime uma forma tão linear a quem o percorre.

Vindo na minha direção paralelamente às águas, a linha férrea, que parece escapar por pouco de também se tornar espelho, é quem me convida a largar a câmera e seguir por essas terras margeadas de espelhos.

Nesse momento as bordas ressurgem. Gritam para que eu volte a dar o lugar delas enquanto maneira de pensar essa cidade que me inspira a escrever.

Lembro então que, o inconsciente, como parte de nós, está lá conosco, em algum lugar inacessível. Isso muda quando percebemos que algo que se achava perdido, submerso nele, é trazido a tona pela origem que fez surgir aquilo: um sentimento, uma vontade, uma falta, ou uma imagem.

Ao olhar mais uma vez, agora, no final do trabalho, para este negativo, finalmente percebo que era ele que estava o tempo todo me chamando para dissertar, do meu inconsciente. Desde o primeiro olhar para esta imagem eu a amei. Talvez porque Lavenère tenha me feito lembrar que não é fácil caminhar nesse mundo, porque a gente anda só, com as nossas vontades, angústias, dúvidas e prazeres. Mas é necessário. Para se conhecer, para mergulhar em vários mundos até descobrir onde é possível ser você mesmo. Onde você não precise se enganar, nem “cometer um crime ao viver às claras”.

Foi essa imagem que me marcou. Tudo que se construiu aqui, agora sei, surgiu e se fez a partir dela. E por mais que eu tente explicar o que vejo quando me coloco diante dela, como fiz até então com todas as outras, talvez eu não consiga lhe fazer entender. Mas eu nunca a esqueci.

Em maio de 2017 construí um texto para a disciplina “Cidades e suas representações”, ministrada pela professora Maria Angélica, inspirado nas “Cidades invisíveis” de Ítalo Calvino. A proposta era falar do objeto de pesquisa enquanto uma cidade. Que sorte a minha poder tentar escrever um pouco sobre a Maceió negativada de Luis Lavenère!

Eu falei de todo o acervo e de toda a Maceió que eu vi ali. Mas, na verdade, eu estava falando da cidade que eu vi negativada nessa única imagem.

Fímbria não guarda os símbolos que seus visitantes esperam encontrar. Para quem nota que chegou a Fímbria, os caminhos vão se estreitando até que só seja possível percorrê-la a pé, com paciência. Toda a cidade é feita de ruas tortuosas que beiram um mar de buracos escritos com luz: uns mais rasos e outros bem mais profundos, mas cada um é um portal diferente, que está ali, à espera de um passante curioso que deseje mergulhar em cada uma de suas fendas. Há quem diga que esses buracos têm suas paredes revestidas de histórias inteiras contadas para cada um de forma diferente, através de fotografias que foram tiradas com seus próprios olhos e que são tomadas do imaginário do próprio transeunte no momento da passagem por Fímbria.

Mas isso só acontece com aquele que se demora na estrada, percebe o mar de possibilidades e se permite mergulhar. Não basta, portanto, ter a capacidade de conhecer suas múltiplas entradas para conseguir acessá-la: na verdade, Fímbria é uma cidade secreta, escondida ali, bem embaixo dos nossos narizes, mas que só pode ser alcançada pelo andarilho seduzido pelas incertezas guardadas em si mesmo, para além do que está escrito a partir das bordas. (Autora)

Para muitas pessoas da minha idade, ou que não tem nenhuma proximidade com a história da fotografia (apesar de fazerem diariamente selfies e mais selfies com seus smartphones e câmeras super potentes), hoje já é estranho ouvir falar em negativos fotográficos. De vidro então! Nem se fala. É custoso acreditar que um dia a fotografia foi um processo tão trabalhoso e delicado quando se tem ao alcance tecnologias que tornaram tudo muito simples e rápido. Talvez por isso, ao se deparar com uma peça que comprova a idade da técnica, assim como do que está nela representado, os objetos tornem-se tão valerosos para alguns. Foi o que aconteceu comigo.

Desde o início a vontade sempre foi de investigar, mas de fazê-lo com certo misto de interpretação que me colocasse dialogando muito intimamente com cada negativo. Cada imagem capturada pelo olhar de Luis Lavenère carrega um valor (histórico, técnico, imagético, interpretativo) que não se mensura, de tão grande. Ter criado então, o que se configura hoje como uma coleção das feições de mais de um século atrás de Maceió, de uma época onde tantas características nunca vistas da cidade pelas gerações atuais podem ser evidenciadas, ou apenas vistas, o coloca numa posição de destaque junto com os que descreveram essas características.

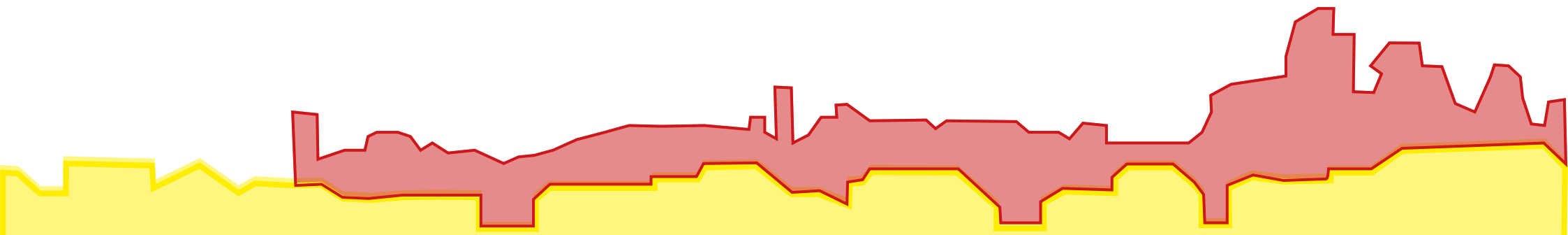
Para além disso, Lavenère foi, aos poucos, se impondo no meu trabalho, assim como ele fazia no dele, e foi sempre quebrando o meu *script* de construção dos capítulos, pedindo apresentação, pedindo que eu olhasse mais para ele. Por mais que eu quizesse trazê-lo como plano de fundo desse universo para deixar que as suas imagens de Maceió tomassem a frente, ele me alertou de que isso não seria possível se eu não olhasse com mais calma para o sujeito que a construiu, afinal, a cidade nos negativos exposta é a cidade vista sob o seu olhar, e construída com a dedicação de suas mãos.

É por não ter tido ainda alguém que olhasse com mais tempo para ele, que acredito ainda ser de grande relevância um trabalho futuro, que se dedique unicamente a investigar mais a fundo sua figura.



Natureza e civilidade conviveram no mesmo lugar nos quadros de Lavenère. Mas o que se percebe é que o período destas imagens foi marcado por transformações que tinham como objetivo principal substituir a ruralidade de Maceió pelo progresso urbano. E isso, mesmo que não tivesse sido escrito, Lavenère traz nas suas imagens. E mesmo que ele não quisesse apontar esse viés, a própria cidade falava, se mostrava seguindo esse caminho.

Ao passo em que o primeiro negativo me chamou para conversar, os seguintes foram reivindicando o seu espaço. Querendo, mas muitas vezes sem perceber, eu construí encadeamentos a partir do que a imagem anterior pedia. Fui construindo conjuntos em cada capítulo. E aquela ligação que se aproxima do Atlas de Warburg, ou do Atlas do impossível de Borges, ou do rizoma, foi, de fato, feita, a partir do momento em que eu comecei a escrever sobre a primeira imagem. Ela me demandou as seguintes e assim eu reconheço a importância de ter passado tanto tempo apenas confrontando os negativos, deixando o meu olhar sobre eles.





Em muitos momentos no trabalho falo do ambiente que as fotografias retratam como rural, como sítio descaracterizado do que seria a Maceió (já daquela época). Mas é preciso lembrar que, aquela era, de fato, a Maceió que existia. Eram aqueles os espaços da cidade, a serem ocupados futuramente. Tudo se transformara em razão do progresso e da atualização, no entanto, até as primeiras décadas do século XX era muito comum as ruas de barro, as poças d'água, os carro-de-boi passando e deixando seus rastros no que hoje são grandes avenidas.



POR ONDE OS PENSAMENTOS POVOAM





Uma silhueta clara quase perfeitamente centralizada salta do quadro e me convida a levar o meu olhar para dentro da fotografia. Suas pernas meio tortas, com as direções dos pés meio trocadas me deixam em dúvida, como se fosse transposta a mim a dúvida daquelas pernas: de onde vêm, para onde estão indo?

É até um paradoxo fazer esse questionamento enquanto é ela, a menina, logo em primeiro plano, o principal ponto de clareza e foco da imagem. Mas o negativo não me permite conhecer sua fisionomia, e se permite, não o faz com nitidez. A partir de suas costas paira uma sombra que também não me deixa enxergar direito os outros elementos da foto que estão depois dela. Ao mesmo tempo em que está tudo ali, sinto falta de foco, clareza e detalhe.

Essa falta é apenas uma faísca do que vem depois para suscitar em mim outras tantas dúvidas... Teria a menina corrido até chegar mais perto para ver o maquinário que produz a fotografia? Ou vinha apenas passando distraída pela rua à esquerda e teria se assustado ao chegar no cruzamento, e por isso, parado bem em frente ao olhar do fotógrafo? Ou estaria ela caminhando desde o início da rua, lenta e timidamente com esse ar de curiosidade sapeca denunciado pela mão na boca e as pernas dançantes sem saber como se aproximar?

A garota está levemente descentralizada no quadro, mas o destaque da foto, ainda assim, é para ela. Isso também porque, curiosamente, a menina parece estar sozinha na rua. Numa época em que havia movimentação constante de pessoas num lugar onde me parece ser uma das ruas do Centro de comércio da cidade, isso é estranho. Apesar de perceber, depois de percorrer todo o quadro da imagem, outras silhuetas ao fundo esquerdo, não acredito que estejam acompanhando a garota, pois esses homens estão muito distantes dela. Eles parecem olhar para a lente da câmera por curiosidade. Será que dessa distância ouviram o estalo na hora do clique?



No detalhe que mostra as figuras humanas, consigo enxergar uma subida no final da rua. Juntando isso, com o tipo de edificação, com o tipo do chão da rua, e também com o posteamento, posso aferir, com certeza, que essa é uma das ruas da malha central da cidade na época, pois era a região mais urbanizada de Maceió. Provavelmente um cruzamento com a Rua do Comércio.

Depois de considerar o local da foto, volto a conjecturar sobre a menina. De todo modo, não me parece que o fotógrafo tenha pedido para que ela posasse. O sentido de movimento é o que me parece mais genuíno nessa fotografia. E se concentra na garotinha.



Quando observo o negativo transformado em positivo, tudo parece mudar, as coisas trocam de lugar. Porém, proporcionalmente. Ela, que antes seria o ponto mais claro e nítido da foto, passa a ser o mais escuro, no entanto, sua silhueta continua visivelmente destacada e ainda chama a atenção pelas tonalidades que fazem o jogo de luz e sombra. O que muda, e muito, é o plano de fundo, que antes estava mergulhado na escuridão e agora permite ser visto com clareza.

Quisera o fotógrafo mostrar a decadência desse prédio que aparece à direita da garotinha? Seu reboco está caindo para deixar ver as vísceras de tijolo maciço que denunciam sua idade ou uma certa condição de abandono. Seu telhado em duas águas termina num pequeno beiral que deixa a chuva pingar em quem quer que passe na calçada. A visada da rua, sendo composta agora de sobrados e casas com platibandas, deixam a testada mais limpa, assim como o pedaço de prédio que dá para ver na esquina à esquerda. Um ar de mudança passa a fazer parte deste quadro, onde a casa antiga ainda persiste em aparecer ali para falar das origens da cidade. O movimento, descubro eu, ao me deter a esses detalhes, não é exclusividade da menina, ele surge no momento em que o aspecto da cidade se deixa falar.

E a cidade fala. Através de suas características, seus prédios, suas ruas, esquinas e sobrados, do movimento de pessoas, de suas lojas, luzes, sombras e espelhos. Mas ela fala não para quem ouve. Pelo menos não com os ouvidos. Ela fala para quem a olha. E que bom que Lavenère a ouviu com os olhos para nos permitir vê-la através das suas mãos.

Ainda assim, ela, a menininha, agora embaixo da sombra, continua a prender o meu olhar e volta a tomar conta de todo o quadro para me dizer do movimento que não se vê de imediato ao seu redor quando a foto está negativada, nem nas ruas, nem nas casas. Esse movimento, que vai dando as caras pouco a pouco, como que por baixo das camadas que minha leitura começa a remover, é o tempo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fernando Antônio Gomes de (Org.). **Memória das Alagoas**: Coleção do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas. Maceió, AL, IHGAL, 2009.

ANDRADE, Fernando Antônio Gomes de; MONTEIRO, Márcia Rocha. **A saúde em Alagoas no Brasil Império: caminhos e descaminhos**. 2ª ed. Maceió, AL: Edufal, 2013.

BARROS, Theodyr Augusto de. **O processo de mudança de capital (Alagoas-Maceió)**: uma abordagem histórica 1819-1859. Maceió: Departamento de História/CHLA/UFAL/Imprensa Universitária, 1991.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2014.

_____. Pequena história da fotografia. In: **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora brasiliense. p. 97-115, 1985.

CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto. **Cartões-postais: a construção coletiva da imagem de Maceió – 1903/1934**. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos/Cepe. 2011.

_____. A cidade de papel e a cidade de vidro: Maceió na coleção de fotografias de Luiz Lavenère. In: ENANPARQ - arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva. III, 2014, São Paulo, SP. **Anais eletrônicos**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie; Campinas: Pontífica Universidade Católica de Campinas, 2014. Disponível em: <<http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-3/htm/XFramesSumarioST.htm>>. Acesso em 21 mai. 2017.

_____. **Luiz Lavenère: colecionador de imagens de Maceió.** Projeto de pesquisa, Universidade Federal de Alagoas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Maceió, 2012.

CARDOSO, Álvaro (Org.). **Álbum ilustrado do Estado de Alagoas (1908).** Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2010.

CAVALCANTI, Isadora Padilha de Holanda. **Levada à Margem: a importância do lugar na memória da cidade de Maceió.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) — Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

COSTA, Craveiro. **Maceió.** Maceió: Sergasa, 1981.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. Tradução de Aurélio Guerra Neto In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia. v. 1.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem-fantasma: sobrevivência das formas e impurezas do tempo. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma História da Arte.** São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Cascas.** São Paulo: Editora 34, 2017.

FABRIS, Annateresa, (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX.** São Paulo: Edusp, 1998.

FALLA dirigida a Assembleia legislativa da província das Alagoas na abertura da sessão ordinária em o 1º de março de 1855 pelo Exmo Presidente da mesma província o Dr. Antonio Coelho de Sá e Albuquerque. Recife: Typographia de Santos & Companhia, 1855.

FERREZ, Gilberto. **A fotografia no Brasil, 1840-1900**. Rio de Janeiro, Funarte/Fund. Nacional Pró-Memória, 1985.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

_____. **Ensaio sobre a fotografia**: para uma filosofia da técnica. Relógio D'Água Editores: Lisboa, Portugal. 1998.

_____. **O mundo codificado**: por uma filosofia do desgin e da comunicação. Ubu Editora: São Paulo, 2017.

FORTES, Cynthia Nunes da Rocha. **Para além do guia dos navegantes: o Farol de Maceió (1827-1951)**. Dissertação (Mestrado em Dinâmicas do Espaço Habitado) — Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2011.

FOUCAULT, Michel. Las meninas. In: **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. cap. 1.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec, Editora Senac São Paulo, 2005.

_____. **Os Tempos da Fotografia**: o Efêmero e o Perpétuo. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____. Revelações à sombra. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Ano 3.

Nº. 35. Biblioteca Nacional: Rio de Janeiro, 2008. p. 62-65.

_____. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

LEÃO, Tharcila Maria Soares. **A história da paisagem da Praça Dom Pedro II em Maceió – AL**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) — Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

LIMA JÚNIOR, Félix. **Maceió de outrora**. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2014. (Coleção Pensar Alagoas).

LUCENA, Cássio. PAOLIELLO, Carla. **Paisagens Diárias**: dois pontos de vista sobre a cidade de Ipatinga. Instituto Cidades Criativas (ICC). Ipatinga, MG, 2010.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Morfologia das cidades brasileiras – introdução ao estudo histórico da iconografia urbana**. Revista da Universidade de São Paulo. n. 30, jun.- ago., 1996. p. 144-155.

_____. Fontes visuais, cultura visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº 45, p. 11-36, 2003.

REVISTA DO IHGAL. **Discurso de posse de Guiomar Alcides de Castro no Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas em 19 dez. 1968**. Maceió: volume XXXI, 1975. p. 137-149.

_____. **Em oitenta anos**. Maceió: volume XXIX, p. 29-32, 1972.

_____. **Recordando**. Maceió: volume XXIX, p. 13-28, 1972.

TENÓRIO, Douglas Apratto; DANTAS, Cármen Lúcia; BELCHIOR, Elysio de Oliveira. **Redescobrimo o passado: Cartofilia Alagoana**. Maceió: Sebrae-AL, 2009.

VASQUEZ, Pedro Karp. **Postaes do Brazil. 1893 – 1930**. São Paulo: Metalivros, 2002.

WANDERLEY, Luiz Lavenère; SANT'ANA, Moacir Medeiros de. A fotografia em Maceió (1858-1918). In: **Revista do Arquivo Público de Alagoas**. Maceió. n.1. 1962.

WANDERLEY, Luiz Lavenère. **Almanak Alagoano das Senhoras. Litterario, Histórico e Estatístico para 1904**, 3º Anno. Maceió: Livraria Fonseca, 1904.

_____. **Zefinha: Scenas da vida alagoana**. Maceió: Livraria Machado, 1921.

_____. **O Padre Cornélio: Scenas da vida alagoana**. Maceió: Livraria Machado, 1921.

_____. **Compêndio de Escripuração Mercantil Simplificada**. Maceió: Livraria Machado, 1924.

_____. **Compêndio de Theoria Musical**. Maceió: Livraria Machado, 1927.

_____. **A música em Alagoas**. Conferência feita no Instituto Archeológico e Geográfico Alagoano em 11.09.1928. Maceió, 1928.

_____. **Carta Aberta aos meus amigos**. Maceió: Of. Graf. do Orfanato S. Domingos, 1945.

_____. **Meu Waterloo na imprensa de Maceió**, Maceió: Livraria Machado, 1946.

_____. **O Porto de Jaraguá**. Crônicas publicadas no Jornal Gazeta de Alagoas criticando a construção projetada pela GEOBRA. Maceió, 1946.

_____. **Conversas com Rvm. Padre José Brandão Lima**. Maceió: Livraria Machado, 1946.

_____. **Línguas e Linguagens**. Artigos Publicados na Gazeta de Alagoas. Maceió, 1941.

_____. **Ad Memoriam**, Maceió: Livraria Machado, 1948.

_____. **O templo do Senhor do Bonfim**, 1951.

_____. **Uma temporada infeliz da Companhia Dramática Theatro Popular de Arte em Maceió**, Dez. 1950.

_____. **Nossas Cantigas**. 2ª ed. Maceió, 1950.

_____. **O Templo do Senhor do Bonfim: Artigos Publicados no Jornal de Alagoas**, Maceió, 1951.

_____. **Polêmica Religiosa**. Maceió, 1956.

Sites:

IGHAL. Disponível em: <<http://www.ihgal.al.org.br/expediente/secretariosperpetuos.htm>>. Acesso em: 23 set. 2016.

KOSSOY, Boris. Disponível em: <<http://boriskossoy.com/publicacao/hercule-florence-a-descoberta-isolada-da-fotografia-no-brasil/>>. Acesso em: 8 dez. 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Exposição Atlas. Disponível em: <<http://www.museoreinasofia.es/en/multimedia/atlas-interview-georges-didi-huberman>>. Acesso em nov. 2016.

TICIANELLI, Edberto. Disponível em: <<https://www.historiadealagoas.com.br/maceio-no-tempo-do-bonde-i.html>>. Acesso em jul. 2018.

