

A photograph of a woman in profile, looking out at the ocean. Her hand is resting on a wooden railing. The sea is filled with many small, colorful boats. The sky is blue with some clouds.

**O LUGAR DA PAISAGEM NOS OLHARES DO PENSAMENTO**

De Alagoas a Maceió: narrativas e visualidades

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

**Ana Caroline Sarmiento Cavalcanti de Gusmão**

**O LUGAR DA PAISAGEM NOS OLHARES DO  
PENSAMENTO:**

De Alagoas a Maceió, narrativas e visualidades.

Maceió

2010

**Ana Caroline Sarmento Cavalcanti de Gusmão**

**O LUGAR DA PAISAGEM NOS OLHARES DO  
PENSAMENTO:**

De Alagoas a Maceió, narrativas e visualidades.

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de  
Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de  
Alagoas, como requisito final para a obtenção do grau  
de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Angélica da Silva

Maceió

2010

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

Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

- G9821 Gusmão, Ana Caroline Sarmiento Cavalcanti de.  
O lugar da paisagem nos olhares do pensamento : de Alagoas a Maceió,  
narrativas e visualidades / Ana Caroline Sarmiento Cavalcanti de Gusmão.  
– 2010.  
145 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. Maceió, 2010.
- Bibliografia: f. 138-145.
1. Paisagismo. 2. Paisagem natural – Maceió (AL). 3. Estratégias. 4. Espaço  
público. I. Título.

CDU: 712(813.5)

**Ana Caroline Sarmiento Cavalcanti de Gusmão**

**O LUGAR DA PAISAGEM NOS OLHARES DO  
PENSAMENTO:**

De Alagoas a Maceió, narrativas e visualidades.

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de  
Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de  
Alagoas, como requisito final para a obtenção do grau  
de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovada em 16 de julho de 2010

**BANCA EXAMINADORA**



---

Profa. Dra. Maria Angélica da Silva - Presidente  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – UFAL



---

Profa. Dra. Margareth Aparecida da Silva Campos Pereira – Examinadora externa  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - UFRJ



---

Prof. Dr. Geraldo Majela Gaudêncio Faria  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – UFAL



---

Prof. Dr. Luiz Sávio de Almeida  
Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes – UFAL

*Para Zoza, Mila, Rafa, Suel e Vovó (in memoriam).*

## AGRADECIMENTOS

A minha família, meu suporte no mundo. Sobretudo a Zoza, minha mãe, meu modelo de mulher, minha inspiração de alma.

A Suel, meu queridíssimo companheiro.

Aos ternos e eternos amigos: Fernando Honaiser, Franklin Carrilho, Henrique Gomes, Ronaldo Bispo, e Tayra Macedo (*in memoriam*).

A Lula Nogueira, que tão gentilmente permitiu o registro fotográfico de seu acervo particular de pinturas de José Paulino;

Ao Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, ao Museu Palácio Floriano Peixoto, à Fundação Pierre Chalita e à Associação Comercial de Maceió, por permitirem o registro fotográfico de algumas das obras aqui comentadas.

Ao historiador Benedito Ramos, pela disponibilização de informações e de imagens de seu acervo pessoal.

Ao professor Francisco Oiticica, pelos incansáveis estímulos à continuidade da minha carreira acadêmica em meio às artes.

À inesquecível professora Célia Campos, por ter me iniciado na maravilhosa e inebriante experiência do amor às artes.

Aos estimados professores do mestrado, pela doação de amor que é o ato de transmissão do conhecimento: Alexandre Toledo, Gianna Barbirato, Josemary Ferrare, Regina Dulce, Ricardo Cabús, Ruth Vasconcelos, Verônica Robalinho e Walter Matias.

Aos professores Geraldo Majela, Margareth Aparecida da Silva Campos Pereira e Sávio de Almeida, por terem gentilmente aceitado avaliar esta dissertação.

A minha orientadora, professora Maria Angélica, por ter me estimulado a procurar novos caminhos para redescobrir a minha afetividade para com a cidade de Maceió. E por ela própria ter se tornado uma figura essencial desta afetividade reconstruída.

*Um homem propõe-se à tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naves, de ilhas, de peixes, de quartos, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem do seu rosto.*

Jorge Luis Borges

## RESUMO

O Estado de Alagoas atualmente é reconhecido pelas suas belezas naturais, sustentadas por imagens de suas praias, conformadas em especial pela ambiência litorânea da cidade de Maceió. A identidade da paisagem ganha sua notoriedade ao ser delineada por uma paleta de águas azuis esverdeadas em meio a uma atmosfera solar radiante. Deste contexto contemporâneo, surge a problemática a ser investigada o longo desta dissertação: esta identidade paisagística se conforma como uma espontaneidade? Ou nos é possível identificar um percurso histórico no qual esta visualidade identitária possa ser compreendida como um processar cultural? E, em caso afirmativo, como são balizadas as representações textuais e pictóricas na construção desta imagem da paisagem local? A pesquisa foi desenvolvida a partir da identificação e análise de fontes realizadas entre os séculos XVIII – quando é constituída a Comarca de Alagoas – e o século XX – período em que a cidade de Maceió se consolida como nova capital. Com este espaço de tempo, procurou-se abarcar as representações iniciais acerca das terras que conformariam o território alagoano, chegando até as primeiras imagens pictóricas de sua capital. A Sessão 1 procura discutir o conceito de paisagem, instaurando, a partir daí, as problemáticas essenciais a serem trabalhadas nas sessões posteriores. A Sessão 2 é dedicada às formalizações iniciais da visualidade do lugar, onde daremos destaque a algumas narrativas literárias. Constatou-se que a escrita acerca do território é resumida em duas ambiências específicas: as matas os canaviais. A Sessão 3 investiga narrativas de caráter geográfico, relacionadas, em especial, ao contexto da transferência da capital da então província de Alagoas para a cidade de Maceió. A Sessão 4 detém-se sobre a análise das representações visuais do lugar, com destaque para as litografias de Manuel Ricardo Couto e, em especial, à obra do pintor alagoano José Paulino.

**Palavras chave:** Paisagem/ Paisagem Natural/ Representação da Paisagem de Alagoas/ Identidade Visual de Maceió

## ABSTRACT

The state of Alagoas is now recognized for its natural beauty, underpinned by images of beaches, shaped particularly by the ambience of the seaside of Maceió. The identity of the landscape is recognized by its bluish green waters amidst a radiant solar atmosphere. In this contemporary context, there is the issue to be investigated in the course of this dissertation: is this landscape identity in accordance with spontaneity? Or we can identify a historical background in which this visual identity can be understood as a cultural process? And, if so, how are guided textual and pictorial representations in the construction of this image of the local landscape? The survey was developed from the identification and analysis of sources made between the eighteenth century - when the county of Alagoas emerges - and the twentieth century - during which the city of Maceió consolidates as the new capital. With this time frame, we tried to cover the initial representations about the land comprised in the territory of Alagoas, reaching the first pictorial images of their capital. Session 1 discusses the concept of landscape, installing from there, the essential issues to be worked on in later sessions. The second session is devoted to the formalization of the initial aspects of the construction of identity of Alagoas, where we will highlight some literary narratives. It was found that writing about the area is summed up in two ambiances-specifically: the forests and the cane fields. Session 3 investigates narratives of geographical character, related in particular to the context of consolidation of the city of Maceió as the new capital. Session 4 dwells on the analysis of visual representations of the place, especially the lithographs by Ricardo Manuel Couto, and in particular, the work of the painter José Paulino.

**Keywords:** Landscape/ Natural Landscape/ Alagoas Landscape Representation/ Visual Identity of Maceió.

## LISTA DE IMAGENS E QUADROS

### IMAGENS

**Imagem 01:** Paleta azul esverdeada: a presença das águas marítimas na identidade visual virtual maceioense.

**Imagem 02:** Fotografia aérea de litoral de Maceió.

**Imagem 03:** Brasão de Maceió

**Imagem 04:** Salomon van Ruysdael. “River Landscape with Ferry”, 1649.

**Imagens 05 e 06:** Johannes Vermeer. À esquerda: “Vista de Delft”, 1660-61. À direita: “A ruela”, 1657-1658.

**Imagem 07:** Leonardo da Vinci. “Vista do Arno”, 1473.

**Imagem 08:** Giorgione. “A *Tempestade*”, c. 1505.

**Imagem 09:** Albrecht Altdorfer. “Danube landscape near Regensburg”, 1522.

**Imagem 10:** Albert Durer. “Moinhos nas margens do Pegnitz”, 1498.

**Imagem 12:** Claude Lorrain. Vista de La Crescenza, 1648–50.

**Imagens 13 e 14:** Bloco diagrama da região lagunar Mundaú-Manguaba e detalhe ampliado com localização do primeiro núcleo de desenvolvimento de Maceió, em sua região central.

**Imagens 15 e 16:** Sobreposição gráfica do mapa com Localização da sesmaria de Manuel Antonio Duro sobre mapa aéreo de Maceió. Ao lado: mapa atual da cidade.

**Imagem 17:** Fotografia aérea da região dos canais e ilhas formados pelo complexo lagunar Mundaú-Manguaba e localização da cidade de Maceió.

**Imagens 18:** O bairro da Levada nas primeiras décadas do século XX. A entrada do Porto da Levada.

**Imagem 19:** O bairro da Levada nas primeiras décadas do século XX. Praça Emílio da Maia com o Mercado Central ao fundo.

**Imagem 20:** Largo da Capela Nossa Senhora dos Prazeres.

**Imagem 21:** Reprodução de litografia feita por Manuel Ricardo Couto Pinto em 1864: Maceió, vista pelo seu ancoradouro no Jaraguá.

**Imagem 22:** Desenho do Almirantado Britânico de 1897

**Imagem 23:** Rosalvo Ribeiro: “A carga”. Óleo sobre tela, 127 x 193 cm, 1897, Paris.

**Imagens 24 e 25:** Rosalvo Ribeiro: “Vilarejo na Bretanha” e “Porta de Castelo”. A paisagem natal ausente.

**Imagem 26:** Rosalvo Ribeiro: “Ruínas”. A paisagem natal ausente.

**Imagem 27, 28, 29 e 30:** Da esquerda para direita, de cima para baixo: Virgílio Maurício: “Promenade”, óleo sobre madeira, 98 x 60 cm, década de 1910, Maceió, acervo da Fundação Pierre Chalita; Manuel Teixeira da Rocha: “Armando Durval junto ao túmulo de Alphonsin Plessis no cemitério de Montmartre”, óleo sobre madeira, 46 x 32 cm, 1937, Maceió, acervo do Museu do Palácio Floriano Peixoto; Carlos Leão: retrato sem título, óleo sobre tela, 80 x 67 cm, 1915, Maceió, acervo da Fundação Pierre Chalita; Joaquim Brígido de Sá: “Retrato de Maria Luíza”, óleo sobre tela, 60 x 45 cm, década de 1910, Maceió, coleção particular.

**Imagem 31 e 32:** De cima para baixo: Rosalvo Ribeiro: “Marinha - RJ”, óleo sobre tela, 101 x 51 cm, 1901, Rio de Janeiro; José Menezes: “Paisagem do Morro da Cotia - RJ”, óleo sobre tela, 65 x 80 cm, sem data, Maceió.

**Imagem 33 e 34:** Lourenço Peixoto. À esquerda: “Moleque”. Óleo sobre tela, 45 x 70 cm, óleo s/b tela, década de 1940/50, Maceió, coleção particular. À direita: “O sentinela”. Óleo sobre tela, 104 x 79 cm década de 1960, Maceió, coleção particular.

**Imagem 35:** José Paulino (1893-1971)

**Imagem 36:** “Praia”. Óleo s/b tela, 36 x 50 cm, 1951, Maceió, coleção particular.

- Imagem 37:** “Praia de Pajuçara”. Óleo s/b tela, 40 x 60 cm, 1956, Maceió, coleção particular.
- Imagem 38:** “Praia da Ponta Verde”. Óleo s/b tela, 27 x 35 cm, s/ data, Maceió, coleção particular.
- Imagem 39:** “A queda do Gogó da Ema”. Óleo s/b tela, 50 x 70 cm, 1957, Maceió, coleção particular.
- Imagem 40:** “Praia da Pajuçara”. Óleo s/b tela, 35 x 70 cm, 1957, Maceió, coleção particular.
- Imagem 41:** “Marinha com mocambos e jangada”. Óleo s/b tela, 40 x 60 cm, 1957, Maceió, coleção particular.
- Imagem 42:** “Marinha com mocambo e curral”. Óleo s/b tela, 36 x 65 cm, s/ data, Maceió, coleção particular.
- Imagem 43:** “Praia de Ponta Verde”. Óleo s/b tela, 40 x 50 cm, s/ data, Maceió, acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas
- Imagem 44:** “Praia de Pajuçara”. Óleo s/b tela, 50 x 70 cm, s/ data, Maceió, coleção particular.
- Imagem 45:** “Morro do Camaragibe”. Óleo s/b tela, 98 x 65 cm, 1925, Maceió, acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.
- Imagem 46:** “Barracos”. Óleo sobre tela, 47 x 56 cm, 1965, Maceió, coleção particular.
- Imagem 47:** “Pontal da Barra”. Óleo s/b tela, 18 x 46 cm, 1927, Maceió, coleção particular.
- Imagem 48:** “Massagueira”. Óleo s/b tela, 50 x 70 cm, 1936, Maceió, coleção particular.
- Imagem 49:** “Passagem na mata”. Óleo s/b tela, 60 x 90 cm, 1958, Maceió, acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.
- Imagem 50:** “Lagoa”. Óleo s/b tela, 10 x 17 cm, s/ data, Maceió, coleção particular.
- Imagem 51:** “Bambuzal”. Óleo s/b tela, 49 x 59 cm, s/ data, Maceió, coleção particular.
- Imagem 52:** “Ao luar”. Óleo s/b tela, 18 x 24 cm, 1951, Maceió, coleção particular.
- Imagem 53:** “Carro de Boi”. Óleo s/b tela, 50 x 80 cm, 1954, Maceió, coleção particular.
- Imagem 54:** Paisagem em Biombo. Óleo s/b madeira, 160 x 100 cm, s/ data, Maceió, coleção particular.
- Imagem 55:** Paisagens em Luminária com detalhes ampliados ao lado.
- Imagem 56:** Capa do Anuário da Associação Comercial de Maceió (Recife: Off. Graphica Diário da Manhã, 1929)
- Imagens 57, 58 e 59:** De cima para baixo, da direita para esquerda: “Visão do forno e prensa”; “Casa de farinha – vista geral”; “Habitação típica (sapé com palha de coqueiro).”
- Imagens 60, 61 e 62:** “Forno (assando beijus)”; “Mulheres fazendo beijus”; “Transporte da mandioca”.
- Imagens 63, 64 e 65:** “O cocho”; “Veio e caititu”; “Peneira”.
- Imagens 66, 67 e 68:** “Planta baixa - casa de farinha”; “Planta baixa - prensa”.
- Imagens 69 e 70:** “Caititu: outro ângulo”; “Colméia”.
- Imagem 71:** Friso pintado no teto do Salão Nobre da Associação Comercial de Maceió.
- Imagem 71:** O Brasão da Associação Comercial de Alagoas, a mata, as Usinas, o litoral marítimo e a cachoeira de Paulo Afonso em sua margem alagoana. Detalhes do friso pintado no teto do Salão Nobre da Associação Comercial de Maceió.
- Imagem 72:** Contraste entre as soluções plásticas adotadas por Manuel Ricardo Couto Pinto e José Paulino.
- Imagem 73:** A perspectiva adotada por José Paulino na representação da paisagem litorânea de Maceió: ausência de pontos de fuga marcantes.
- Imagem 74:** A organização espacial na obra de José Paulino: linhas gerais da composição.
- Imagem 75:** À esquerda: a organização espacial na obra de José Paulino: a neutralização dos elementos centrais (jangadas). À direita: detalhes da sobreposição do branco das jangadas ao branco das nuvens.
- Imagem 76:** A harmonia do conjunto mediante alinhamento do segundo e do último planos.

**Imagem 77:** A manutenção das soluções plásticas adotadas em marinhas voltadas à direção norte de Maceió. Olhando o litoral norte.

**Imagem 78:** A manutenção das soluções plásticas adotadas em marinhas voltadas à direção sul de Maceió. Olhando o litoral sul.

**Imagem 79:** A constância do mar indicada pela linha da areia molhada e da trilha de sargaços.

**Imagem 80:** Artifícios para construção da placidez e da transparência das águas.

**Imagem 81:** A repetição do artifício

**Imagem 82:** “A queda do Gogó da Ema”. Óleo s/b tela, 50 x 70 cm, 1957, Maceió, coleção particular.

**Imagens 83, 84 e 85:** Momentos da história do coqueiro Gogó da Ema: como ponto de encontro; amparado por alicerce para evitar seu tombamento; tentativa de reerguê-lo, com ajuda do Corpo de Bombeiros.

**Imagem 86:** A manutenção do padrão atmosférico como uma forma de estancar a passagem do tempo.

**Imagem 87:** As paisagens desabitadas

**Imagem 88:** “Barracos”. Óleo sobre tela, 47 x 56 cm, 1965, Maceió, coleção particular.

**Imagem 89:** Detalhe: a diluição do horizonte como artifício usado para não se mostrar a paisagem habitada.

**Imagem 90:** A urbanização da orla da Jatiúca com os edifícios da Ponta Verde ao fundo.

**Imagem 91:** As marinhas de José Paulino em paralelo às soluções estéticas propostas por fotografias publicitárias relacionadas à ambiência de Maceió.

## QUADROS

**Quadro 01:** Obras de Rosalvo Ribeiro disponíveis em acervos públicos, com destaque para as temáticas abordadas.

**Quadro 02:** Títulos de pinturas de José Paulino expostos em mostras realizadas em Maceió entre os anos 1917-1925 e elencados por Moacir Sant’Ana, com destaque para temática abordada.

**Quadro 03:** Trabalhos de José Paulino expostos em retrospectiva realizada na pinacoteca da Universidade Federal de Alagoas.

**Quadro 04:** Distribuição temática das obras catalogadas de por José Paulino

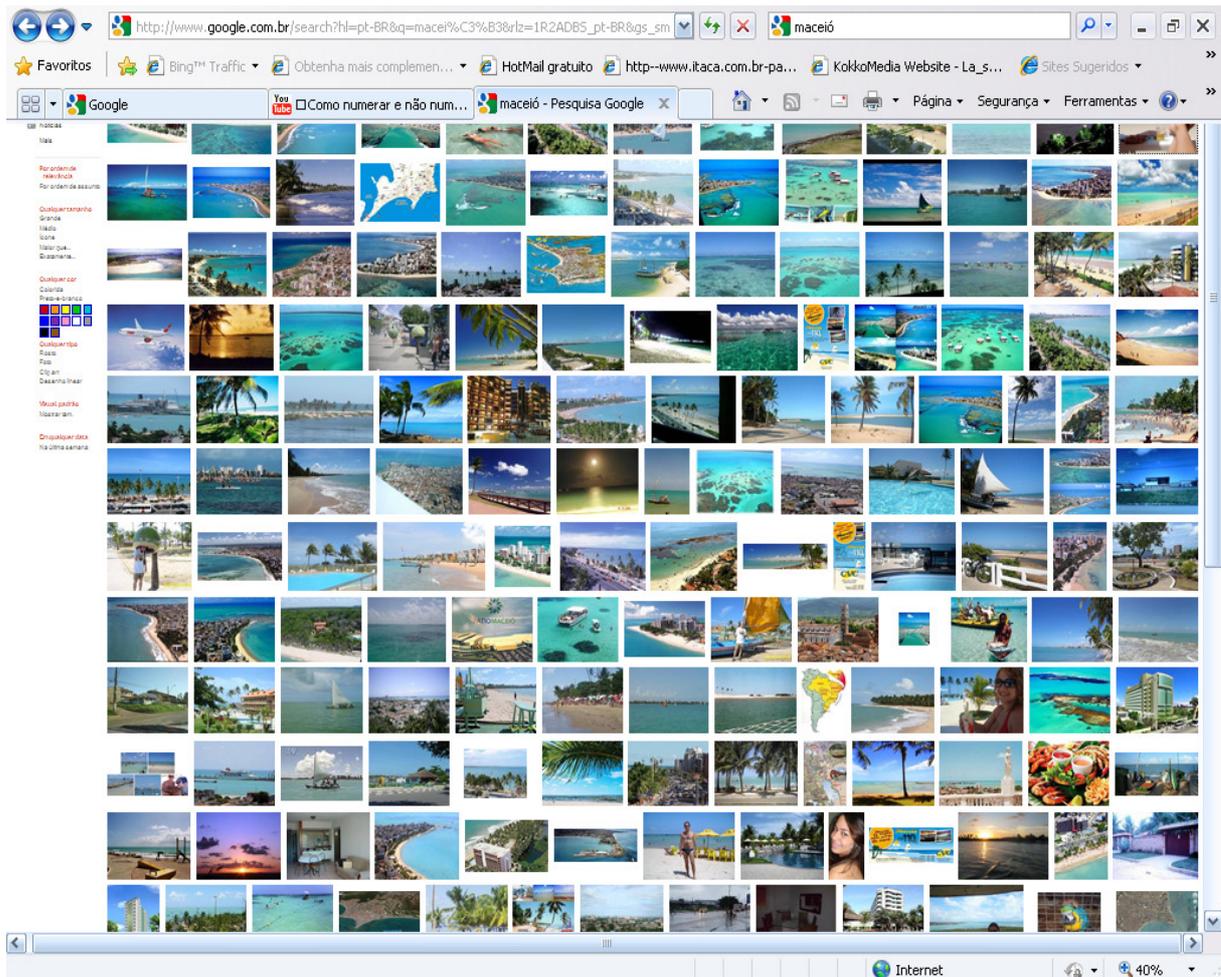
# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>1. A PAISAGEM.....</b>	<b>19</b>
<b>1.1 UM PRIMEIRO OLHAR SOBRE A PAISAGEM DE MACEIÓ .....</b>	<b>20</b>
<b>1.2 ASPECTOS HISTÓRICO CONCEITUAIS .....</b>	<b>22</b>
<b>1.3 A PAISAGEM NATURANTE .....</b>	<b>32</b>
<b>2. INVENTIVIDADES ANTECEDENTES: .....</b>	<b>36</b>
<b>ALAGOAS COMO MATAS .....</b>	<b>36</b>
<b>2.1 A NATUREZA ECÔNOMA DAS MATAS ALAGOANAS.....</b>	<b>38</b>
<b>2.2 A PRESENÇA DA CANA NA FORMAÇÃO DA PAISAGEM.....</b>	<b>47</b>
<b>2.3 A SOMBRA DA MATA NO CANAVIAL .....</b>	<b>51</b>
<b>2.4 A VITÓRIA DO CANAVIAL .....</b>	<b>54</b>
<b>3. ALAGOAS E “MACEIÓS” DOS NATURALISTAS: AS ÁGUAS LAGUNARES ...</b>	<b>60</b>
<b>3.1 DELINEAMENTOS HISTÓRICO-GEOGRÁFICOS DE MACEIÓ.....</b>	<b>61</b>
<b>3.2 A GEOGRAFIA E OS DITAMES ECONÔMICOS.....</b>	<b>64</b>
<b>3.3 A GEOGRAFIA POR UMA OUTRA PERSPECTIVA: O OLHAR-SENTIMENTO DE OCTÁVIO BRANDÃO.....</b>	<b>72</b>
<b>4. MACEIÓ E OUTRAS ÁGUAS: MARES E VISUALIDADE .....</b>	<b>83</b>
<b>4.1 VISUALIDADES INAUGURAIS.....</b>	<b>85</b>
<b>4.2 APRESENTANDO JOSÉ PAULINO.....</b>	<b>105</b>
<b>4.3 A VISUALIDADE POR UMA OUTRA PERSPECTIVA: O OLHAR- PENSAMENTO DE JOSÉ PAULINO .....</b>	<b>125</b>
<b>4.4 A PAISAGEM DESABITADA .....</b>	<b>143</b>
<b>APONTAMENTOS FINAIS .....</b>	<b>149</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>156</b>

## INTRODUÇÃO

A cidade de Maceió se apresenta ao imaginário de maneira inequivocamente aquática. Caracterizada por porções de terra limítrofes a um entorno expressivo – da extensa faixa litorânea que tece sua margem oceânica ao complexo lagunar Mundaú-Manguaba que lhe borda as entranhas – a cidade parece eleger seu patrimônio natural na continuada formação de sua identidade. Seu slogan mais conhecido – “*Maceió: Paraíso das Águas*” – foi elaborado pelo comércio turístico gerado no decorrer da década de 80, mas ainda hoje se encontra em vigor. Em sua maioria absoluta, são as imagens das águas – em especial, as praias – que assomam vertiginosamente ao procurarmos referências visuais para a cidade através de sites de busca.

### Imagem 01



**Paleta azul esverdeada: a presença das águas marítimas na identidade visual virtual maceio-ense.** Fonte: <http://www.google.com.br/imghp?hl=pt-BR&ie=UTF-8&tab=wi>

Apesar desta constatação sensível, que parece indicar uma permanência deste elemento visual da paisagem como um indício cristalizador da identidade do lugar, chama-nos atenção o caráter recente desta sedimentação cultural. Apesar de Moreno Brandão<sup>1</sup> já descrever o litoral do Estado como possuidor de “quadros incomparavelmente empolgantes”<sup>2</sup>, também é sabido que especificamente em Maceió, até as primeiras décadas do século XX, as porções de litoral urbano atualmente de grande visibilidade identitária – tais como as praias da Pajuçara, da Ponta Verde e da Jatiúca – eram regiões parcamente vivenciadas, habitadas apenas por pescadores em casebres de palha sendo, no mais, freqüentadas por pessoas que, por recomendações médicas, deveriam banhar-se ao amanhecer e ao entardecer, atividades realizadas como um suplício<sup>3</sup>.

As praias só passariam a ser destacadas a partir da década de 70 em diante, acompanhando as ações políticas de desenvolvimento turístico, tais como a abertura de hotéis a beira mar, remodelações da orla e atividades de entretenimento vinculadas à ambiência da paisagem litorânea. Neste momento, Alagoas que décadas atrás compartilhava com o Nordeste as repercussões de território marcadas pelas desventuras das secas, aos poucos apaga o seu sertão e agreste, voltando – assim como no período colonial<sup>4</sup> - a ter suas principais referências associadas as suas parcelas litorâneas.

O título desta dissertação – **“O Lugar da Paisagem nos Olhares do Pensamento”** - procura estabelecer para o leitor um enigma poético inicial para esta problemática: a paisagem natural possui um lugar ímpar na construção identitária da cidade de Maceió. Todavia, esta paisagem, tão supostamente imediata e explicitamente dada à visão há poucas décadas – portanto, como ato cultural - não se constitui um dado a priori.

Esta dissertação acompanha os olhares perpetrados pelas várias historicidades, pelos vários pensamentos vinculados a tempos e espaços diferentes que vão, aos poucos, compor uma dada formatação ao lugar da paisagem maceioense. Sua temática e objetivo surgem ali-

---

1 Moreno no Brandão (1875-1938), historiador alagoano, lecionou no Instituto Alagoano em 1903 e no Lyceu de Penedo em 1904. Foi deputado em duas legislaturas, Presidente da Associação de Imprensa e trabalhou junto ao Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas. (BRANDÃO, 1981)

2 BRANDÃO, 1937, p.18.

3 LITRENTO apud ROCHA, 2007, pp. 25-28.

4 A porção territorial onde mais tarde se assentaria Alagoas foi inicialmente conhecida por sua costa litorânea, como frisa Brandão: “Foram (...) as costas de Alagoas e o seu grande rio os pontos avistados logo depois das primeiras descobertas geográficas feitas pela esquadra que, visando explorar as costas do Brasil, zarpu de Portugal e permaneceu 22 dias entre o Cabo de S. Agostinho e a Barra do S. Miguel, levando d’ahi 11 dias para ir a embocadura do S. Francisco.” (BRANDÃO, 1981, p. 2)

nhados à procura de meios para reconstituirmos as trilhas destes olhares-pensamentos mediante a identificação e análise das representações da paisagem de Alagoas e Maceió realizadas entre o século XVIII e a primeira metade do século XX. É neste período em que se conforma a Comarca de Alagoas e quando vemos ao fim ser consolidada a atual capital do Estado. A delimitação desta temporalidade intenciona abarcar um percurso específico da história da paisagem do lugar, que aqui consideramos como larvar: o situado entre o surgimento das narrativas iniciais acerca das terras que conformariam o território alagoano e as primeiras imagens pictóricas da cidade de Maceió.

A imersão pessoal dentro do contexto espaço-cultural abarcado também figurou como uma dificuldade ao longo da dissertação. Percebemos que, em muitos contextos da pesquisa científica, esta dificuldade por inserir o olhar *do outro lado* do objeto pesquisado constitui um desafio a ser enfrentado através de processos metodológicos definidos. Contudo, também notamos que em referência aos estudos acerca da paisagem - em especial quando esta nos é própria - se torna mais difícil, diríamos mesmo nebuloso, o exercício da neutralidade. A paisagem parece adentrar e formar um amálgama de ressonâncias contíguas: imbuídos da permanência neste *locus* visual, como nos habilitarmos à narrativa crítica daquilo que não podemos facilmente nos distanciar? A força com a qual a paisagem parece nos adentrar torna difusa a percepção dos acionamentos culturais que a perfazem.

Uma última dificuldade, porém não menos significativa, assenta-se na ausência de interlocutores para diálogos específicos sobre a temática abordada, pois ainda são ainda assistemáticas e pontuais as investigações científicas traçadas a partir das representações da paisagem local. O estado da arte encontra-se mediado por algumas poucas publicações, onde paisagem, cultura e representações parecem se transversalizar. Dentre os estudos realizados, destacam-se o livro de Célia Campos, “Uma Visualidade: Trajetória e Crítica da Pintura Alagoana”<sup>5</sup>, o ensaio de Francisco Oiticica, “José Paulino e a invenção da paisagem alagoana”<sup>6</sup> e alguns artigos de Raquel Rocha<sup>7</sup> de Almeida Barros e Bruno César Cavalcanti<sup>8</sup> Para além

---

5 CAMPOS, Celia. Uma visualidade. Trajetória e crítica da pintura alagoana: 1892- 1992. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

6 OITICICA FILHO, Francisco Elias da Rosa. José Paulino e a invenção da paisagem alagoana. Urupema. Revista de cultura alagoana, Maceió, p. 6 - 12, 01 abr. 2008.

7 BARROS, Raquel Rocha de Almeida. Memória e Territorialidade. Breve reflexão sobre a pertinência de uma construção multireferenciada da identidade no território alagoano. In CÉSAR, América Lúcia; MENESES, Ana Lúcia (org.). Fundamentos para uma Cartografia de Pontos de Cultura em Alagoas. Caderno 1. Maceió: Editora do Parque/ SECULT, 2007, pp. 25-28.

8 CAVALCANTI, Bruno César; BARROS, Rachel Rocha de Almeida. Desejos de cidade. Imaginários urbanos em assentamentos rurais numa área de reserva de mata atlântica brasileira. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 12, n. 25, p. 217-235, jan./jun. 2006.

destas referências mais diretamente ligadas à problemática em questão, a construção deste documento procurou se embasar no cruzamento de informações obtidas em narrativas e imagens diversas, pesquisadas e colhidas à historiografia e à arte locais. Estas fontes pouco a pouco forneceram subsídios teóricos e visuais para a construção de uma interpretação histórica pessoal – e sabemos, não a única possível – do processo de construção cultural da visualidade da “paisagem naturante”<sup>9</sup>.

Falamos “paisagem naturante” (ou “paisagem natural”) e não paisagem, conceito que será tratado no decorrer da dissertação, para marcar as diferenças entre o realce dos elementos unicamente “naturais” da paisagem e a sua inequívoca constituição cultural.

Além destas fontes circunscritas à história e cultura locais, dois caminhos de compreensão do conceito de paisagem foram utilizados nesta dissertação, convergentes com as fontes que dispusemos para o estudo: a contribuição dos geógrafos como John Kirtland Wright e David Lowenthal e, dentre as várias linhas de pensamento da história da arte, as obras de Régis Debray, Augustin Berque e Anne Cauquelin, entre as quais se compreende certas ligações.

Na primeira sessão – **“A Paisagem”** – discute-se os aspectos histórico conceituais acerca da paisagem, a partir de algumas observações e questionamentos sobre a própria paisagem local.

A segunda sessão – **“Inventividades Antecedentes: Alagoas como Matas”** – daremos destaque a algumas narrativas históricas ainda no contexto do século XVIII, quando a escrita acerca do território é resumida em duas ambiências específicas: a dominada pela ênfase às matas e pela tradição canavieira.

A terceira sessão – **“Alagoas e ‘maceiós’ dos Naturalistas: as Águas Lagunares”** – dará continuidade à análise da paisagem através de suas representações literárias e das narrativas de caráter geográfico que se alinham ao contexto da transferência da capital, que migraria da vila de Santa Maria Madalena da Lagoa do Sul (sede inicial da Comarca das Alagoas e atual cidade de Marechal Deodoro) para Maceió (sede da antiga Província e atual Estado de Alagoas). Neste encaminhamento, ganham destaque as falas situadas entre a segunda metade do século XIX e das primeiras décadas do século XX, que enfatizam os possíveis aspectos de

---

<sup>9</sup> O conceito de “paisagem naturante” será discutido posteriormente. Este conceito deve ser considerado nesta dissertação como em similaridade ao conceito de paisagem natural, quando vemos a paisagem ganhar ênfase a partir do delineamento de seus compósitos naturais.

exploração da natureza voltados ao êxito econômico local, matizados pelos discursos eivados pelo romantismo de cunho nativista, voltados para o elogio da paisagem naturante.

A quarta sessão – **“Maceió e outras Águas: Mares Pintados”** - migra das fontes literárias para as representações visuais desta paisagem. Esta discussão terá como princípio a análise da produção elaborada ao final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, onde foram localizadas as litografias de Manuel Couto Pinto e as pinturas do alagoano José Paulino.

As principais motivações relacionadas à escolha da temática encaminham-se pelo pressuposto de que, ao produzir conhecimento sobre os aspectos culturais do olhar sobre a paisagem, uma sociedade também se habilita ao registro de uma trajetória de seus pensamentos, vindo a conferir significados ampliados e complexos a sua vivência histórica. Desta maneira, os fragmentos representacionais elencados serão analisados como momentos simbólicos de um *continuum* cultural, dotado de historicidade e – acreditamos - impelido a narrar os pactos sociais de seu processar.

# 1. A PAISAGEM



*Que essa habitação de sonho tenha estado tão constantemente presente sem que dela me desse conta, como se estivesse instalado as condições de uma visão ordenada, para que, de repente, me tome o desejo, ou a exigência, de falar dela, perguntando-me, por exemplo, o que teria significado “paisagem” sem essa imagem? Sem o artifício de sua constituição ilusória?*

Anne Cauquelin

## 1.1 UM PRIMEIRO OLHAR SOBRE A PAISAGEM DE MACEIÓ

A imagem a seguir nos mostra uma das primeiras vistas a serem disponibilizadas pelo site *Google Images* quando buscamos referências visuais para a cidade de Maceió. E o que vemos ser ofertado em dois terços da área visual paradoxalmente nos fala: -“Natureza!”, e o nosso olhar segue a retórica propagada “naturalmente” pela visão.

**Imagem 02**



**Fotografia aérea de litoral de Maceió.** Interferência gráfica sobre imagem: Ana Caroline Gusmão, 2010.

Em uma observação vetorizada do norte para o sul, o plano inferior é dominado pela cor turquesa do mar, entremeada pelas sinuosidades formadas pelos arrecifes da maré vazante. No plano intermediário, passamos a ver a parte edificada da cidade. Percorrendo a linha ofuscante da areia, da direita para esquerda, vemos surgir as praias da Jatiúca e da Ponta Verde e chegamos às duas concavidades aonde o mar se faz orlas da Pajuçara e da Avenida da Paz. Entre elas o vértice que abriga o Porto do Jaraguá. O último plano da imagem se ini-

cia a partir da linha suavemente curvada do horizonte, que parece tornar amalgamadas - mais do que contrastantes - as instâncias do céu, da terra e da água, todas unidas pela qualidade incandescente da luz diurna. Através desta imagem, vemos a cidade surgir como uma objetividade perfilada ao elenco imediato dos elementos naturais: o ar que é o céu, a água que é o mar, a terra que é a areia e o fogo que é a luz solar. A presença destes quatro elementos é oferecida ao observador como síntese icônica da identidade paisagística do lugar.

A ênfase às referências naturais da paisagem são encontradas em outros artefatos culturais ligados à história da cidade. É o caso do *Hino de Maceió*, cuja letra foi elaborada pelo poeta alagoano Carlos Moliterno<sup>10</sup> no ano de 1957:

**Tu tens paisagens, Maceió, famosas/ Teu sol é quente e teu luar é claro/ São tuas praias belas e formosas/ De um tom de prata, deslumbrante e raro/ E desde o alvorecer das madrugadas/ De Ponta Verde às curvas do Pontal/ Os coqueiros e as velas das jangadas/ Dão-lhe um vigor de tela natural<sup>11</sup>.** [grifo nosso]

O calor e a luminosidade de sua luz; a beleza e a formosura de suas praias; a raridade deslumbrante de sua cor: é na sistemática destes elementos em que o poeta assenta e justifica o conhecimento público – ou a notoriedade - das paisagens que preconizam o *lugar Maceió*.

Estes elementos se repetem no Brasão de Armas do Município, que entendidos em seus aportes simbólicos acentuam seu vínculo com a água, agora expandida para as lagoas.

A criação desta identidade visual, de autoria do folclorista alagoano Théo Brandão<sup>12</sup>, se deu em 1957, no mesmo ano de criação do hino da cidade. Seus elementos compositivos fazem menção a alguns aspectos eleitos como essenciais à representação da identidade do lugar:

**Imagem 03**



**Brasão de Maceió.**

Fonte: [www.skyscrapercity.com/showthread](http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=1000000) 2010.

10 Carlos Moliterno - poeta, jornalista e crítico literário alagoano - foi presidente da Academia Alagoana de Letras por seis mandatos consecutivos, autor dos livros *Desencontro*, *Notas Sobre Poesia Moderna em Alagoas* e do festejado *A Ilha*, considerado um clássico da poesia alagoana. Membro do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, autor da letra do Hino de Maceió, faleceu no dia 19 de maio de 1998, aos 86 anos.

11 Hino de Maceió.

12 Théo Vilela Brandão, nascido em 1907, na cidade de Viçosa (AL), atuou como folclorista e professor de etnografia e antropologia. Membro fundador e efetivo, desde 1948, da Comissão Nacional do Folclore, passou a integrar, em 1961, o Conselho Nacional do Folclore, por ato do Presidente da República. Publicou diversos trabalhos sobre o folclore alagoano: *Folclore de Alagoas* (1949), *Trovas populares de Alagoas* (1951), *O reizado alagoano* (1953), *Folguedos natalinos de Alagoas* (1961), *O guerreiro* (1964), *O pastoril* (1964), além de diversos ensaios e artigos publicados em revistas especializadas e jornais.

A faixa central, de prata, representa **a restinga** onde se encontra situada Maceió. De prata, para retratar sua **constituição arenosa** e a **alvura puríssima de suas praias**, bem como para simbolizar a **alegria característica de sua paisagem**, que lhe valeu o nome, hoje clássico, de Cidade-Sorriso. A faixa diminuída, ou divisa, onçada, representa **o riacho Maceió**, Salgadinho ou Reginaldo, que recebeu o **nome do lagoeiro ou pântano** Massayó, e depois o transmitiu ao primitivo engenho, mais tarde à vila e à cidade; de vermelho, pois que nasce sob o nome de Rêgo ou **Riacho da Pitanga** (vermelho, em tupi-guarani), e corre, na maioria do seu curso, principalmente no inverno, com **águas barrentas, carregadas de argila vermelha das próprias ravinas que atravessa antes de chegar à restinga**. O chefe, o primeiro quartel, carregado com uma jangada velejante de prata, **representa o mar, que banha, de um lado, a restinga**, e do qual a jangada é a embarcação típica e indispensável; de verde, **para recordar os verdes mares bravios, simbolicamente, para indicar a abundância de peixes**. O contra-chefe, campanha ou terceiro quartel, recorda por sua vez, a **lagoa, que limita, no outro lado, a restinga; de azul, para indicar que não se trata de água salgada, e, simbolicamente para expressar sua formosura e serenidade**; com uma canoa velejante, de prata, que é semelhante à sua embarcação característica. (...) Os apoios: **folhas de coqueiro**, de sua cor, indicam que Maceió está **situada dentro de um vasto coqueiral**, mostrando, além disso, que a palmácea é a sua maior riqueza agrícola. E não é só agrícola, mas também, ornamental, emoldurando com sua beleza, **as praias do mar e da lagoa**, as ruas, os quintais e as praças de Maceió. A palavra Maceió, no listel, indicando o nome do município, acompanha a tradição heráldica, que nos veio através de Portugal, e que já se encontrava nos brasões nassovianos de Alagoas e de Porto Calvo.<sup>13</sup>

Portanto, o aspecto “natural” da paisagem alagoana surge sublinhado nas mais variadas fontes. Mas, antes de tudo, o que seria “paisagem”?

## 1.2 ASPECTOS HISTÓRICO CONCEITUAIS

O termo *paisagem* mostra-se extremamente polissêmico, e as acepções disciplinares relacionadas a ele são igualmente variadas. Apesar de vivenciemos com freqüência a historicidade grega como o amanhecer da cultura ocidental, curiosamente não serão os gregos, nem os romanos, nem a cristandade medieval a criarem um conceito para o termo *paisagem*. O ambiente da natureza não faz sua aparição como espetáculo; ele não se apresenta como mediado pelos aparatos da sensibilidade e, portanto, ele não é instaurado culturalmente enquanto paisagem. Esta surge apenas enquanto locação secundária para as narrativas que requerem um lugar para seu acontecimento, seja ele mítico ou religioso, conforme sintetizado por Cauquelin, ao indicar o não-lugar da paisagem nas narrativas greco-romanas. Entendemos sua abordagem com também estendível à Idade Média, pois, na arte medieval, a aparição dos elementos naturais da paisagem se faz em geral através de simbolismos, aonde se procura conferir uma conotação e uma interpretação cristãs ao uso de elementos considerados pagãos:

A imagem não está voltada para a manifestações territoriais singulares, mas para o acontecimento que solicita sua presença. E assim como o lugar (topos) é, segundo a definição aristotélica, o invólucro

---

13 Disponível em <http://www.tce.al.gov.br>. Acesso em 05 de agosto de 2009.

cro dos corpos que limita, a pretensa ‘paisagem’ (lugarzinho: topion) nada é sem os corpos em ação que a ocupam. A narrativa é primeira e sua localização é um efeito de leitura.<sup>14</sup>

É a partir da Renascença em que a paisagem passa a estabelecer sua autonomia. Em uma perspectiva historiográfica, a origem da palavra encontra-se inicialmente associada ao desenvolvimento da pintura ocidental. Sua primeira conjugação é atribuída ao poeta Jean Molinet (1435-1507), que em 1493, utilizou o termo com o sentido de *quadro representativo de uma região*<sup>15</sup>. Em 1549, no dicionário de francês-latim do tipógrafo Robert Estienne (1503 -1559), já registra o termo relacionado a uma *pintura sobre tela*. Um pouco mais tarde, em 1552, a paisagem passaria a ser considerada como *a representação pictórica de uma vista*, geralmente associada ao plano de fundo de um quadro. Nesta proposição, os autores parecem divergir quanto aos artistas e obras que teriam preconizado esta acepção do termo, apesar de concordarem sobre a originalidade da pintura de paisagens produzida nos países baixos<sup>16</sup>, sobre a importância da invenção da perspectiva e sobre o desenvolvimento de uma crescente sensibilização em relação ao meio natural, conforme frisado por Debray:

No limiar da Renascença, portanto, um mesmo movimento da sensibilidade como que ‘tornou arte’ as imagens e ‘tornou paisagem’ o campo. O mesmo gesto de recuo, a mesma descoberta não da América, mas do que é mais familiar (...) estetizaram o meio natural e cultural, colocando à distância o que é mais usual. (...) Enobrece-se o vil julgando-o digno de ser pintado, ‘pitoresco’. (...) Se foi em Veneza, a pátria dos ‘vedute’, que apareceu o ‘paesetto’ (...) foi, por sua vez, na Europa do Norte, na Flandres, que se efetivou a declaração de independência, formal e temática.<sup>17</sup>

E reforçado por Cauquelin:

Quando é que ela surgiu como noção, como conjunto estruturado, dotado de regras próprias de composição, como esquema simbólico de nosso contato próximo com a natureza? Autores confiáveis situam seu nascimento por volta de 1415. A paisagem (termo e noção) nos viria da Holanda, transitaria pela Itália, se instalaria definitivamente em nossos espíritos com a longa elaboração das leis da perspectiva e triunfaria quando, passando a existir por si mesma, escapasse a seu papel decorativo e ocupasse a boca de cena.<sup>18</sup>

Apesar de ambos os autores concordarem sobre a origem holandesa da autonomia das paisagens, destacando pintores desta nacionalidade tais como Salomon van Ruysdael (ca.1602

---

14 CAUQUELIN, 2007, p.49.

15 ALVES, 2001, p.67.

16 A autonomia da paisagem na pintura realizada nos países baixos está ligada à doutrina do Protestantismo, onde são proibidas as representações de caráter religioso. Aos artistas, as naturezas mortas e vivas passam a figurar como um único e complexo campo de experimentações pictóricas.

17 DEBRAY, 1993, pp.190-191.

18 CAUQUELIN, 2007, pp. 35-36.

– 1670) e Johannes Vermeer (1632-1675), verificamos também a indicação da importância de artistas outras nacionalidades, como os italianos Leonardo da Vinci<sup>19</sup> (1452 - 1519) e Giorgione<sup>20</sup> (1477 - 1510); alemães, como Albrecht Dürer (1471 – 1528) e Albrecht Altdorfer (c. 1480 - 1538) e o francês Claude Lorrain ( 1600 - 1682).

#### Imagem 04



**Salomon van Ruysdael. “River Landscape with Ferry”, 1649.** Fonte: art.com

19 Ao comentar sobre a obra “Paisagem do Arno”, realizada em 1473, Zollner afirma categoricamente que ela “(...) figura como um dos primeiros esboços autônomos de paisagens na História de Arte, não só testemunha a crescente importância dos estudos da natureza no séc. XV, como também os esforços feitos pelos artistas para subordinar as características do mundo visível à sua própria vontade criativa.” (ZOLLNER, 2000, p.10). Percebe-se daí a grande diversidade de opiniões ao se considerar a origem das representações das paisagens.

20 Anne Cauquelin faz uma análise específica sobre a obra “A Tempestade”, pintada por Giorgione em 1505, onde, em linhas gerais, problematiza as relações entre o primeiro e segundo planos nas possíveis interpretações da imagem enquanto representação da paisagem: “A Tempestade, de Giorgione. Ela suscita a própria questão da paisagem e desperta inúmeras interpretações. A pintura necessita ou não de um tema? Uma narrativa que estenda sua tela de fundo, que faça o enredo, para ligar os diferentes signos pictóricos, serve de elo (de ponto de encadeamento) à tela pintada? (...) Como que esmagados pelo espetáculo ao qual viram de costas, e que só o espectador pode ver, eles parecem expulsos, não do paraíso terrestre, mas da representação da Natureza. Seus olhares meditativos (o homem) e melancólico (a mulher) se ausentam, ao passo que detrás deles se desenrola a cena primordial: o quadro pintado deixa aparecer a verdade-paisagem da Natureza.” (CAUQUELIN, 2007, pp. 87-91)

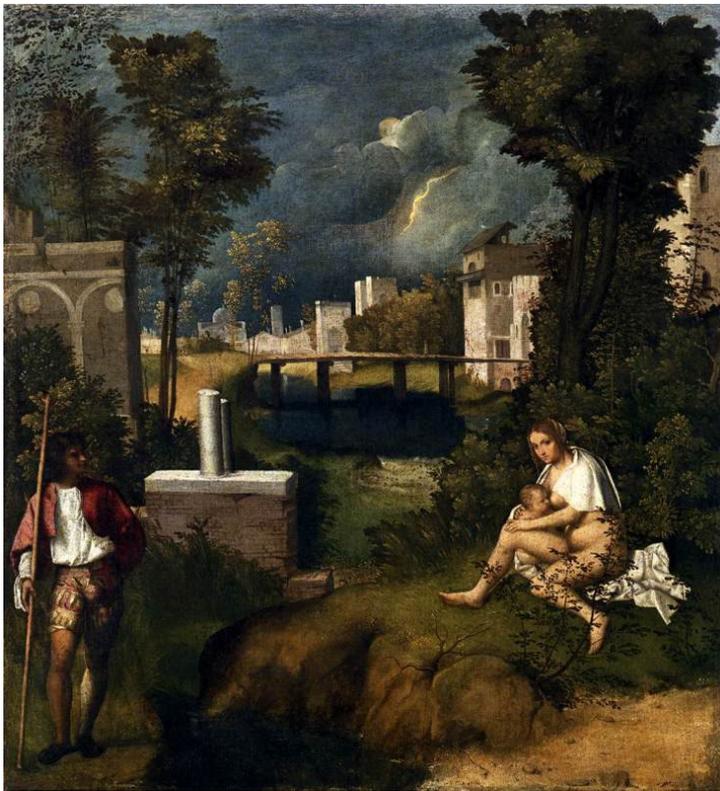
Imagens 05 e 06



Vermeer. À esquerda: “Vista de Delft”, 1660-61. À direita: “A ruela”, 1657-1658. Fonte: [www.essentialvermeer.com](http://www.essentialvermeer.com)

**Imagens 07 e 08**

**Leonardo da Vinci. "Vista do Arno", 1473.** Fonte: ZOLLNER, 2000.



**Giorgione. "A Tempestade", c. 1505.** Fonte: [memoriasimagens.blogspot.com](http://memoriasimagens.blogspot.com)

**Imagens 09 e 10**

**Albrecht Altdorfer. "Danube landscape near Regensburg", 1522.** Fonte: britannica.com



**Albert Durer. "Moinhos nas margens do Pegnitz", 1498.**

Fonte: <http://arpose.blogspot.com/2011/04/pinacoteca-pessoal-9-albrecht-durer.html>

**Imagem 11**



**Claude Lorrain. Vista de La Crescenza, 1648–50.** Fonte: virtualmuseo.com

Em 1690, o dicionário de Furetière conceituou-a como *o aspecto de uma região que se estendia até onde a vista podia alcançar*. Com esta periodização inicial de conceitos percebemos que, durante quase dois séculos, o termo paisagem desenvolveu-se ligado à arte pictórica.

Ao domínio artístico, somam-se com o tempo outras acepções disciplinares do conceito acolhidas pela geografia, pela história, etc. As primeiras tentativas de se compreender a paisagem como um organismo complexo - porque em jogo constante com a história e com a cultura - viriam a ser validadas pelos estudos realizados por Siegfried Passarge (1866, Prússia - 1958, Alemanha) e Otto Schlüter (1872, Alemanha - 1959, Alemanha), em especial quando este último, no começo do século XX, lançou o termo *naturlandschaft-kulturlandschaft* - em contraste com o termo anterior e generalista *landschaftskunde*<sup>21</sup> - indicando naquele que o método de descrição morfológica da paisagem deveria ser composto de elementos tanto da natureza quanto da cultura.

---

<sup>21</sup> Termo criado por Siegfried Passarge e que designa, em alemão, a geografia (ou ciência) das paisagens, ou ainda, a ciência do conjunto daquilo que podemos abarcar através do olhar.

Nesta frente aberta pelas esferas do pensamento geográfico moderno, no decorrer do século XX muitos foram os geógrafos que procuraram paulatinamente ampliar os campos investigativos relacionados aos domínios da paisagem. Estas ampliações relacionaram-se principalmente à inserção de dinâmicas balizadas por óticas culturalistas e humanistas<sup>22</sup>, imprimindo um caráter contextual e flexível ao que anteriormente era inserido na ambiência da cientificidade um tanto quanto reducionista da geografia clássica<sup>23</sup>. Sob a mirada da geografia, a paisagem começaria a estender suas ramificações epistemológicas aos domínios do imaginário social:

A paisagem emerge na análise geográfica carregada de simbolismo, sendo responsável pela constituição do imaginário social que atua na condução da ação dos atores sociais, ao mesmo tempo em que mediatiza a representação do território por estes mesmos atores. Neste sentido, a paisagem como categoria social é construída pelo imaginário coletivo, historicamente determinado, que lhe atribui uma determinada função social. Por meio do conceito de paisagem, o imaginário social transforma culturalmente a natureza, ao mesmo tempo, que os sistemas técnicos agregam ao território as formas-conteúdo das paisagens constituídas por representações sociais.<sup>24</sup>

Neste domínio, percebemos como de fundamental importância para as acepções sobre o conceito de paisagem as contribuições realizadas pelos geógrafos, em especial Carl Ortwin Sauer (1889, EUA – 1975, EUA), John Kirtland Wright (1891, EUA – 1969, EUA), David Lowenthal (1923, EUA), Yi-Fu Tuan (1930, China), Eric Dardel (França, 1899 – França, 1967), Augustin Berque (1942, França) Denis Cosgrove (1948, Inglaterra – 2008, EUA).

Com as proposições teóricas destes autores, irrompem na geografia novas perspectivas para o estudo e a compreensão das paisagens, mediante a um processo de valorização sistemática dos elementos subjetivos, simbólicos e imaginários que também a conformam. Considerando o papel desempenhado pelas emoções e pelos ideários dos sujeitos sobre a realidade,

---

22 Tanto a Geografia Cultural quanto a Geografia Humanista possuem o foco de suas atenções centrado nas relações orgânicas e sentimentos das pessoas para com os lugares. Entretanto, a Geografia Humanista se diferencia da Cultural ao ter suas bases fundamentadas no Existencialismo e na Fenomenologia, e que como tais vão valorizar o mundo vivido como fonte de inspiração e dar destaque à percepção e à intencionalidade humana como fator de modificação e de ligação com o habitat. (HOLZER, 1992)

23 Karl Ritter (1779, Alemanha - 1859, Alemanha), Alexander Von Humboldt (1769, Alemanha - 1859, Alemanha) e Conrad Malte-Brun (1775, Dinamarca - 1826, França) podem ser considerados os pais em essência desta tradição da geografia moderna, nascida em especial a partir do acúmulo continuado de conhecimentos sobre o mundo e onde, deste pressuposto totalizante (e como tal, algo também imaginário) tornava-se possível (e presumidamente justificável), uma separação entre as instâncias da “realidade” e da “fantasia” no tocante ao conhecimento geográfico. Além destes, os pensamentos de Vidal de La Blanche (1845, França – 1918 França), de Friedrich Ratzel (1844, Alemanha - 1904 Alemanha) e de Jean Brunhes (1869, França- 1930, França) também podem ser considerados como fundadores dos caminhos da geografia enquanto domínio científico, e onde a paisagem transitaria entre a intencionada objetividade cognitiva sobre o espaço e entre a sua paradoxal e crescente afirmação enquanto campo pleno de flexibilidades e relatividades.

24 VITTE, Antônio Carlos. O Desenvolvimento do Conceito de Paisagem e a sua Inserção na Geografia Física. Mercator . Revista de Geografia da UFC. Ceará, ano 06, número 11, 2007.

as paisagens deixaram de ser entendidas unicamente a partir de vetores morfológicos para também serem vistas como construções realizadas por relações mais imateriais, tais como aquelas formuladas pelos sentimentos de pertencimento e alteridade dos sujeitos em relação aos lugares.

Um dos geógrafos responsáveis pelo fortalecimento desta proposta expandida é David Lowenthal (1923, EUA), um dos mais importantes genitores da geografia humanista. Muitos dos seus pensamentos e das experiências de percepção e análise são balizados pela tentativa de entendimento crítico e sensível acerca das relações que, trilhadas ao longo de um tempo passado, continuam a ecoar no tempo presente através de formalizações de *vestígios*<sup>25</sup> que, enquanto tais, “vão permitir uma aproximação com a paisagem em que palpita o mundo vivido dos que lá estão ou estiveram”<sup>26</sup>. A história, na abordagem proposta pelo geógrafo, se torna dialética ao ser colocada não apenas como a ação de estudo sobre o passado, mas também como *locus* da investigação sobre o passado ao qual estamos, no tempo presente, vinculados de formas e em intensidades variadas: uma história não apenas em ato realizado e estancado, enrijecido, mas em potência perspectivada e perspectivável.

O artigo *Geography, Experience and Imagination: Towards a Geographical Epistemology*<sup>27</sup>, escrito em 1961, destaca enfaticamente o papel e a relação entre “o mundo exterior e as imagens que estão em nossas cabeças”<sup>28</sup>, sublinhando a micro geografia das representações culturais como um aporte ao conhecimento ampliado acerca da própria paisagem. Se, a princípio, os fatos – a aí também as paisagens - localizados entre o presente e o passado alinham-se na compreensão coletiva através de um (con)senso comum generalizante, em um segundo momento também percebe-se que esta visão coletiva de mundo tende a ser compartilhada por indivíduos e sociedades que participam – ou intercambiam – de certas pré-condições, tornando aquela instância da generalização – e também sua compreensão - transitória, cambiante e multifacetada.

Com isso, percebemos que o ponto fulcral da abordagem de Lowenthal sobre a paisagem vai ao encontro da valorização da interdisciplinaridade como meio específico para a

---

25 Werther Holzer destaca a multiplicidade destes vestígios calcados na história, onde esta deve ser percebida não apenas como sendo aquela abarcadora dos grandes estruturas cronológicas, mas também aquela outra, das ocorrências menores, e onde residiriam o cotidiano, a memória e as versões particulares acerca do mundo.

26 HOLZER, Werther. A geografia cultural e a história: uma leitura a partir da obra de David Lowenthal. In Espaço e Cultura, UERJ, nº 19-20, p 23.

27 LOWENTHAL, David. *Geography, Experience and Imagination. Towards a Geographical Epistemology* (1961). In: CHRISTOFOLLETTI, A.. *Perspectivas da Geografia*. São Paulo: DIFEL, 1982, pp. 103-141.

28 LOWENTHAL apud HOLZER, 1992, p.60.

compreensão da complexidade e do teor circunstancial inerente a este domínio, e onde mais uma vez a objetividade das narrativas científicas é relativizada – e ao mesmo tempo ampliada - pelos procedimentos de análise de outras materialidades, tais como as representações culturais da paisagem.

A paisagem, neste sentido, possui uma imanência dupla ao acondicionar-se entre a história e a ficção, entre o real e o simbólico, entre a natureza e a natureza imaginada, conforme tão precisa e poeticamente sintetizado por Ansel Adams ao afirmar que “a paisagem é obra da mente, compõe-se tanto de camadas de lembrança quanto de extratos de rocha”.<sup>29</sup> Sendo moldada sob as pressões da cultura e da imaginação, a paisagem contamina-se de humanidade, carrega-se de sentido e simbolismo, tornando-se representacional, na ampla potência que tem a palavra “representar” ao ser traduzida como ato de (re)produção de *algo que se tem na idéia*:

Cada imagem e idéia a cerca do mundo é composta, então, de experiência pessoal, do aprendizado, da imaginação e da memória. Os lugares em que vivemos, aqueles que visitamos ou percorremos, os mundos sobre o quais lemos e vemos em trabalhos artísticos, e os domínios da imaginação e fantasia, contribuem, cada um para as nossa imagens da natureza e do homem. Todos os tipos de experiência, desde aquelas intimamente ligadas ao nosso mundo cotidiano até aquelas que parecem mais remotamente afastadas, juntam-se para formar nossa imagem individual da realidade. A superfície da terra é moldada para cada pessoa pela refração através das lentes pessoais e culturais, do hábito e da fantasia. Somos todos artistas e arquitetos, paisagistas, criando ordem e organizando espaço, tempo e casualidade, de acordo com nossas percepções e predileções. A geografia do mundo é unificada somente por ótica humana, por luz e cor do artifício, por arranjo decorativo, e por idéias do bom, do verdadeiro e do belo. Como as concordâncias em tal assunto nunca são perfeitas ou permanentes, os geógrafos também podem esperar uma concordância parcial e evanescente.<sup>30</sup>

Os sujeitos se amalgam aos seus *loci*, e, neste processo, são variadas as possibilidades para a construção de narrativas emocionais sob a forma icônica de paisagem: há *aquela* onde se nasceu, *aquela* em que se conheceu a pessoa amada, *aquela* em que se trabalha, *aquela* que se evita... As paisagens, portanto, são identitárias: estabelecem um *grafar* diferencial, repleto de significados que ultrapassam a existência física dos espaços em ampliações afetivas e emocionais de pertencimento /identidade/participação e exclusão /alteridade/marginalização.

Acreditamos ser possível verificar relações amiúde estreitas entre as formas do ser e as formas do representar. Essas relações nem sempre se dão ao nível de uma decodificação imediata, pois frequentemente envolvem, em sua formatação, processos dialéticos que se ligam

---

29 ADAMS, Anselm In SCHAMA, Simon. Paisagem e Memória. São Paulo: Companhia das Letras: 1996. p.30

30 LOWENTHAL (1961) apud HOLZER, 1992, p.67.

muito mais a existência de realidades e vivências contrastantes do que um pacífico amálgama de condições equilibradas, eqüitativas. Portanto, (in)formações paisagísticas ditas tais como o “*belo*”, o “*bucólico*”, o “*paradisíaco*”, o “*inóspito*”, o “*selvagem*”, o “*exuberante*”, o “*comum*”, o “*exótico*”, o “*benfazejo*”, entre outras tantas, devem ser entendidas como experiências delineadas, histórica e culturalmente, sob o mediar de intensas querelas e negociações entre as objetividades físicas e aquelas outras, mais difusas e ligadas aos campos emocionais.

Um quadro, uma fotografia, uma poesia, uma música, uma dança, a geometria de uma construção, um jardim, as narrativas de uma viagem... Discursos da habilidade humana a projetarem-se sobre o tempo da história, e, na história dos tempos, capazes de expressar utopias, crenças e mitos relacionados ao lugar.

Muitas, pois, são as correlações possíveis entre as formas do vivenciar e as formas do imaginar. As materializações paisagísticas advindas deste jogo entre homem-natureza, a um só tempo, ilustram valores inerentes às ambiências vivenciadas e explicitam, através de visuais, de acordos, de dissonâncias e de paradoxos, os anseios e as relações tensionais que fulguram sob os enquadramentos de existências inequivocadamente culturais.<sup>31</sup>

### 1.3 A PAISAGEM NATURANTE

Retomando a questão da ênfase aos elementos naturais na apreciação da paisagem verificada no nosso objeto de estudo, Anne Cauquelin, no campo da história da arte, utiliza-se do conceito de “natureza naturante”. No seu livro, a filósofa busca desenvolver reflexões sobre a paisagem, procurando reavivar os aspectos que fazem desta noção um processo histórico-cultural, uma construção paulatina de valores que, iniciando-se como uma prática pictórica ocidental, acabariam também por criar vibrações nos modos de percepção e fruição espaciais contemporâneos. A dita “natureza naturante” surge em diversos momentos da obra, conformando a necessária – mais não fácil -problematização a respeito de uma das características específicas da paisagem: a capacidade de deixar velados os artifícios culturais de sua matura-

---

31A título de investigação teórico-conceitual, David Lowenthal escreveu um artigo intitulado “Caribbean Views of Caribbean Land”(1961), onde a partir de um estudo de caso baseado em sua experiência pessoal, ele investigou os meandros pelos seriam delineadas as características identitárias daquele território, constatando inclusive que seu principal traço identitário seria a ausência de uma identidade definida. Pelo viés adotado pelo geógrafo, à geografia caberia também a tarefa de procurar na História as razões desta suposta ausência identitária e também resgatar a memória indelével das ligações dos desfavorecidos com a referida região.

ção, ou seja, a sua potência em fazer-se surgir como uma presença espontânea, auto-suficiente, e em equivalência as acepções acerca da Natureza:

Última palavra e primeiro Édem, a natureza naturante ou a paisagem símbolo. Desse modo, toda a dificuldade de um inventário reside na afirmação simultânea de uma historicidade das formas (a cultura) e de um fundo sempre dado, ‘oferecido’. Dificuldade suplementar quando, em vez de tratar da sensibilidade em geral, trata-se da **Natureza e da Paisagem**, porque **as duas noções-percepções se confundem, as distinções se apagam**. Uma espécie de ingenuidade nos toma, uma reverência. (...) Desdobrar essas dobras é, claramente, criticar as ‘evidências’ que nos dizem ser a paisagem idêntica à natureza.<sup>32</sup> [grifo nosso]

Por outro viés, uma forma de pressupormos este olhar, que tem na natureza *naturante* contemporânea da cidade seu principal encaminhamento, também pode estar atrelado aos encaminhamentos culturais de determinadas práticas sócio-econômicas, que encontram no presente sua cristalização através de ações simbólicas da publicidade e do consumo, tais como aquelas derivadas do mercado imobiliário e dos empreendimentos turísticos, que elegem a paisagem “natural” como seu palco principal. Laborioso, portanto, o exercício exigido quando tentamos filtrar certas noções previamente dadas como certas – tais como a *espontaneidade naturalista* - quando imaginamos *saber ver* esta paisagem, pois nesta espontaneidade do *saber ver* podem estar mascarados princípios outros, relativos aos processos sociais que lhe serviram de fundação e lhe propiciam a continuidade e/ou a ruptura:

Aquilo que nó, à época, chamávamos de natureza (...) estava recoberto por uma imagem bem precisa, ou, sobretudo, só aparecia por meio dessa ‘imagem’. A ginástica que teria sido destacar pedaço por pedaço os elementos que constituíam sua unidade, para alcançar a pureza situada atrás da imagem (seu original), a própria noção, parecia esforço perdido, contorção inútil. (...) Claro que essa constatação não se deu de imediato, ela permaneceu oculta durante um bom tempo, dissimulada pelo exercício do olhar, que carrega em si a sua própria recompensa e seu peso de legitimidade. (...) Intermediário obrigatório de uma conversação infinita, veículo de emoções cotidianas, invólucro de nossos humores – ‘*como o tempo está lindo hoje, como o céu está claro!*’ – seria preciso pensar que esse acordo perfeito, instantâneo, é comandado a distância por operações artificiais? Recusamos constantemente uma desapropriação dessas, temos a impressão de que a paisagem preexiste a nossa consciência, ou quando menos, que ela nos é dada ‘anteriormente’ a toda cultura.<sup>33</sup>

Sem dúvida. Frequentemente, o senso comum parece estabelecer uma relação e equivalência – quiçá igualdade – entre os termos Paisagem e Natureza. No entanto, apesar da paisagem poder conter “elementos naturais”, no âmbito desta discussão, insistiremos na defesa de sua especificidade como um constructo avesso à espontaneidade, à totalidade e à ubiqüidade características ao conceito de *natura-naturante*<sup>34</sup>. Mesmo quando dominada pela presença de

32 CAQUELIN, 2007, pp.30-31.

33 CAUQUELIN, 2007, p. 25-29.

34 Originalmente, a *Natura Naturata* (Natureza Naturada) é uma expressão que surge no século XII a partir das traduções latinas dos textos de Aristóteles. Originalmente na filosofia aristotélica, a Natureza é pensada como

compósitos de uma “naturalidade” (as águas do mar, por exemplo), a paisagem em si institui a “a posição ideal a partir da qual essa relação pode encontrar onde se instalar com o mais alto grau de satisfação”<sup>35</sup>.

Pressentir este acionamento de forças anteriores na configuração da isonomia entre a paisagem e a natureza nos conduz às indagações sobre uma possível gênese do olhar, ou seja, a indicação de um momento larvar para o estabelecimento de forças originárias, que supostamente podem ter conduzido a construção de uma visualidade específica para o lugar. Isto porque, não há paisagem sem artifício. O olhar sobre a realidade, ao guardar, propor e recombina imagens, pode ser compreendido como uma “primeira edição” sobre a totalidade imensurável da natureza. Aquilo que chamamos de “amor à natureza” não deixa de ser, desta forma, uma contemplação de caráter estético, que enquanto tal sintetiza uma ação produzida pela herança de muitos olhares, vozes, imagens antecedentes, a ecoarem culturalmente sobre as formas de nos relacionarmos com a natureza, ou ainda, “a paisagem é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetada sobre mata, água e rocha.”<sup>36</sup>

Notoriamente complexa a (dis)associação entre Natureza e Paisagem, pois muitas vezes os limites são apagados, restando-nos apenas a impressão de uma amálgama “perfeitamente natural” entre elas. Sobre Alagoas, conforme se verá, a paisagem parece travestir-se de uma “espontaneidade natural” que mantém invisível os meios processuais de sua composição. Vemos as assimetrias da orla, admiramos o alinhamento dos coqueirais, suspiramos pela paleta de azuis do mar; entretanto, eles não chegam às nossas mediações como uma a construção de uma intencionalidade ou cultura do olhar-pensamento, antes surgindo como sinônimas incólumes e inequívocas de uma Natureza.

A natureza permanecia bastante ‘visível’ sob a forma de um quadro. Com seus limites (a moldura), seus elementos (formas de objetos coloridos) e sua sintaxe (simetrias e associações de elementos). Que, para tanto, nós nos valêssemos desse ou daquele exemplo – o impressionismo, o barroco, a Renascença italiana, os cartões postais, o calendário da parece ou a descrição literária ou fílmica – não mudava a coisa em nada. Desse modo, aquilo que olhávamos apaixonadamente como a manifestação absoluta da presença do mundo em torno de nós, a natureza, para qual lançávamos olhares admirativos e quase religiosos, era em suma apenas a convergência em um único ponto de projetos que tinham atravessado a história, obras que se apoiavam umas às outras até formam **esse conjunto coerente na diversidade e que conferiam ao espetáculo a evidência de uma natureza**. Inocentemen-

---

uma matéria primordial, conformada como os elementos que, “movidos por uma suposta causalidade espontânea, geram (ou movem), por sua vez, todas as coisas, segundo seus próprios poderes, sem a postulação de uma inteligência produtora, enquanto tal.” In MARQUES, Marcelo. O Conceito Grego de beleza. *Kriterion. Revista de Filosofia*. Belo Horizonte, vol.48, no.116, July/Dec. 2007. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2007000200017&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2007000200017&script=sci_arttext). Acesso em 11 de junho de 2011.

35 CAUQUELIN, 2007, p. 25.

36 SCHAMA, 1996, p.70.

te presos à armadilha, contemplávamos não uma exterioridade, como acreditávamos, mas nossas próprias construções. Acreditando sair de nós mesmos mediante um êxtase providencial, estávamos muito simplesmente admirados com nossos próprios modos de ver.<sup>37</sup>

Nascida como “*expressão fenomênica mais contundente*”<sup>38</sup> das relações entre o homem e o espaço, a paisagem configura-se como um produto da cultura, podendo ser caracterizada como um processo de fragmentação e (re)ordenação, física ou simbólica, da natureza. Com isto, percebemos que a paisagem contém em si uma dualidade inicial, podendo ser compreendida ao mesmo tempo como uma realidade que se observa e como uma representação do imaginário social sobre o oferecido enquanto visão.

A onipresença *ao mesmo tempo frágil e resistente* dos vetores que “inventionam” a paisagem de Maceió sugere a necessidade de uma incursão nas dobras de uma possível gênese cultural do olhar/pensar sobre o visto alagoano, e que venha a desvelar, paulatinamente, seus artifícios de composição e seus condicionantes implícitos, para com isso driblarmos o aparente *ser em si* desta construção.

As dificuldades a serem mediadas neste exercício de compreensão do “lugar da paisagem nos olhares do pensamento” relativos à cidade de Maceió são significativas. Conforme mencionado anteriormente, a aparente “espontaneidade” do acento do natural na sua paisagem indica a imprescindibilidade de adotarmos um plano de abordagem no qual as idiossincrasias possam estar se não evidenciadas, pelo menos atacadas a certa margem de neutralidade.

Sob a inspiração de Cauquelin, os termos “paisagem naturante” e/ou “paisagem natural” serão utilizados justamente como uma indicação desta caracterização concedida à paisagem, quando unicamente visada (e imaginada) pela espontaneidade naturalista seus elementos compositivos, historicizando momentos da construção desta noção quase hegemônica sobre as Alagoas na sua parte litorânea, com destaque a Maceió.

---

37 CAUQUELIN, 2007, p. 26.

38 CORRÊA (org.); ROSENDAHL (org.), 1998, p. 9.

## **2. Inventividades antecedentes: Alagoas como matas**



*Todo início se desenha no vago.*

Octávio Brandão

A procura por um ponto de partida para trilharmos os caminhos realizados pelos processos de representação da cidade de Maceió inicia-se a partir da localização de referências dentro do universo da produção de autores que abordam a paisagem alagoana no momento em que se abre a sua autonomia frente ao domínio sócio-político da capitania pernambucana. Falamos do contexto histórico do século XVIII, quando Alagoas foi elevada à Comarca de Pernambuco, no ano de 1711. Elegemos este momento da história para o começo de nossas investigações por buscar um ponto mais distante da ocupação urbana das terras que seriam Alagoas, e conseqüentemente, Maceió. Assim, tratamos da inequívoca relação de Pernambuco com os percursos iniciais da história alagoana, e conseqüentemente, no futuro, da cidade de Maceió. Dentro desta suposta indissociação Pernambuco/ Alagoas, algumas narrativas sobre a paisagem “ao sul” da capitania pernambucana já propunham características específicas para esta região. Estariam estas particularidades relacionadas ao contexto de sua paisagem? Em caso positivo, quais e como foram os aspectos da paisagem ressaltados nestes primeiros discursos históricos? Localizou-se, como se verá no decorrer deste capítulo, nascer uma visualidade particular, mediante as narrativas acerca das matas “ao sul” da capitania pernambucana. Ainda não, a imagem visual, mas a provida pelas letras.

Para tanto, foram utilizadas os apontamentos de um destacado autor dentro da historiografia local: Dirceu Lindoso (1932 -), historiador e antropólogo alagoano, que se notabiliza pelas análises realizadas sobre a conformação da cultura e da identidade alagoanas. Deste autor, selecionamos duas obras: “*Interpretação da Província. Estudo da Cultura Alagoana*” (1995) e em “*A Utopia Armada. Rebeliões de Pobres nas Matas do Tombo Real*” (2005). No escopo da última, destacam-se quatro documentos que serão trabalhados em pormenores.

Os dois primeiros - “*Informação Geral da Capitania de Pernambuco, 1749*” e “*Idéa da população da capitania de Pernambuco e das suas annexas, extensão de suas costas, rios, povoações notáveis, agricultura, número de engenhos, contractos e rendimentos reaes, augmento que estes tem tido desde o anno de 1774 em que tomou posse do Governo das mesmas Capitánias o Governador e Capitam General José Cezar de Menezes*” – foram escritos por José Cezar de Menezes. Este foi capitão-general da capitania de Pernambuco, governando-a entre os anos de 1774 e 1787. Menezes teve uma importância fundamental no tocante à produção de informações sobre a região alagoana, pois foi grande a sua atuação na confecção de correspondências que noticiavam, sob vários aspectos, as condições dos domínios ultramarinos à corte portuguesa. Seus textos são significativos por causa de seu pioneirismo e antiguidade na descrição da paisagem local.

Os outros dois documentos – “*As Mattas de Alagoas: Providência acerca dellas e sua descrição*”, de 1859, e “*Relação das Mattas das Alagoas, que tem princípio no lago do Pescoço, e de todas as que ficão ao Norte destas até o Rio do Ipojuca distante dez léguas de Pernambuco*”, de 1809 – foram redigidos por José Mendonça de Mattos Moreira (1753, Portugal - 1826, Província de Pernambuco), Ouvidor Geral de Alagoas entre os anos de 1779 e 1798. Os documentos em pauta relatam à corte portuguesa as características e potencialidades das matas, empreitada quase passional que em 1799 faria o autor ser designado para atuar como Juiz Conservador das Matas de Alagoas.

Em um momento posterior da mesma sessão, investigaremos a formalização da identidade paisagística do lugar pelo viés da cultura canavieira, que, entrelaçando-se à imago das matas e posteriormente suplantando-a, formalizaria a peculiaridade inequívoca da identidade que se prolonga até os dias de hoje. Ganham proeminência as narrativas desenvolvidas por Manuel Diegues Júnior (1912 -1991) e por Gilberto Freyre.

O primeiro, foi um antropólogo e sociólogo alagoano, que ocupou a presidência da Associação Latino-Americana de Sociologia (1967-1969) e da Associação Brasileira de Antropologia (1966-1968). Autor de numerosos ensaios e estudos sobre antropologia, sociologia e problemas culturais do Brasil, e mais especificamente, de Alagoas, notabilizou-se pela obra “*O Bangüê nas Alagoas. Traços da influência do sistema econômico do engenho de açúcar na vida e na cultura regional.*”, onde investigou sob uma miríade de aspectos a formação e os encaminhamentos da cultura canavieira alagoana, dos quais nos valeremos nesta sessão.

Também é considerada como de especial importância os apontamentos de Gilberto Freyre (1900 – 1987), sociólogo, antropólogo e escritor pernambucano, com o qual Manoel Dié-gues trabalhou por vários anos. De suas obras, ganham relevo no contexto desta dissertação “*Nordeste. Aspectos da influencia da canna sobre a vida e a paisagem do nordeste do Brasil*”, de 1937, e “*Casa Grande & Senzala*”, de 1933.

## **2.1 A NATUREZA ECÔNOMA DAS MATAS ALAGOANAS.**

Apesar da emancipação política alagoana historicamente ser comumente narrada como o *princípio* da construção identitária do território, Dirceu Lindoso indica que algumas diferenciações econômico-geográficas ocorreram anteriormente à separação ocorrida em 1817.

De fato, no começo do século XVIII, posteriormente à ocupação holandesa e após o extermínio do Quilombo dos Palmares, a região ao sul da capitania pernambucana já podia ser percebida como um novo espaço sócio-econômico, fato comprovado pelo reconhecimento oficial da elevação desta parcela do território à categoria de comarca, em 1711. Bem antes já se verificava a implantação de três núcleos de povoamento, a lembrar, as vilas de Porto Calvo, ao norte da comarca, de Penedo, ao sul e Santa Maria Madalena da Alagoa do Sul, sendo esta a sua sede, todas fundadas no século XVI e elevadas a vilas em 1636<sup>39</sup>.

Dirceu Lindoso, tanto em “*Interpretação da Província. Estudo da Cultura Alagoana*” (1995) quanto em “*A Utopia Armada. Rebeliões de Pobres nas Matas do Tombo Real*” (2005), salienta na região certos diferenciais, alguns sutis, como a pronúncia do português, e, especificamente em relação às particularidades geográficas no contexto territorial situado ao norte do rio Persinunga<sup>40</sup>.

Apesar destas diferenciações, uma nebulosidade entre as partes ao norte e ao sul da capitania pernambucana correlacionava-se em especial à inexistência de práticas sociais específicas, e expressivas o suficiente, para que se tornasse diferencial, em seu *modus operandi* cultural, a “alagoanidade” em relação à “pernambucanidade”. Esta falta de nitidez pressupunha um amálgama - uma mistura indistinta - dos limites culturais, onde as fronteiras não existiam, permanecendo veladas a uma especificidade maior.

Contudo, pouco a pouco, esta difusidade se desembaçaria, comprovada pela documentação escrita sobre a região meridional, que, segundo Lindoso, passaria a acentuar certas particularidades inerentes ao sul da capitania pernambucana. Em especial, devem se considerados a “*Informação Geral da Capitania de Pernambuco, 1749*” e a “*Idéia da população...*”, ambos escritos por José Cezar de Menezes.

Menezes foi quem por mais tempo governou a capitania pernambucana, num total de treze anos, passados entre 1774 e 1787. Devido à exiguidade de documentos deixados por seu antecessor, Manuel da Cunha Menezes, os muitos produzidos durante sua gestão se tornaram significativos como registros quase únicos deste período da história da região<sup>41</sup>. Os dois textos supracitados são especialmente relevantes por representarem narrativas acerca dos aspectos da paisagem localizada ao sul da capitania pernambucana.

---

39 DIÉGUES Jr., 2006, p. 43.

40 Atual limite entre o estado de Alagoas (em Maragogi) e o estado de Pernambuco.

41 MELLO, 1950, p. 1

O primeiro - “*Informação Geral...*” - configura-se como uma escrita de caráter documental, onde o espaço da comarca de Alagoas não é apresentado de maneira a ser percebido em alto contraste em relação a Pernambuco como um todo, mas prevê uma tendência larvar que seria mais tarde acentuada pelo documento posterior, de 1774. Este, por sua vez, foi escrito como um esboço de natureza corográfica, econômica e administrativa acerca da capitania pernambucana, onde já se podia perceber uma caracterização mais precisa da paisagem alagoana em relação à porção norte da capitania.

Podemos observar esta atenção específica para como à região da atual Alagoas em alguns trechos de Meneses, a exemplo, quando faz referência à fertilidade de uma freguesia da região, a *Senhor do Bom Jesus de Camaragibe...*

São suas verdes e copadas Mattas muito abundantes de todo gênero de caças, de que se sustentam muitos de seus habitantes; tem varias lagoas com abundancia de peixes, e mangues cheios de toda qualidade de mariscos, e Caranguejos; nos seus férteis, e dilatados pastos se criam gados muito pingues, assim vacum, como cavalari, e são suas terras aptadíssimas para todas as lavouras, principiamente para canas, roças e Fumos.<sup>42</sup>

...e às belezas do rio de semelhante nome – *Camaragibe* - que recebe menções elogiosas, quase passionais, descrevendo-o como sendo ele

(...)O que a todos excede no declive de sua corrente, no agradável de suas margens, na beleza de seus arvoredos, no saudavel de seus banhos, e na pureza de suas águas: na lingua nacional, significa rio roncadador, pelas muitas caixoeiras, posto que, razas por onde passa, excepto a caixoeira grande, que tem de comprimento mais de meia légua.<sup>43</sup>

Torna-se patente na fala do autor que sua maior preocupação reside na menção às potencialidades econômicas da região. Sua deferência à paisagem natural não se desvincula da funcionalidade proporcionada pelo contexto paisagístico elogiado: seriam as margens do rio *agradáveis* se este não tivesse peixes abundantes? Seriam as *verdes e copadas* matas reconhecidas por ele se não fosse sua capacidade em produzir todos os gêneros de caça e *sustentar* seus habitantes?

Apesar da forte associação econômica à paisagem, é possível percebermos nestes trechos uma dada relação de aproximação entre *o visto*, *o vivenciado* e *o imaginado*; relação esta que supomos surgir a partir ora da experiência (física) ora da simbolização (imaginária) do autor para com os elementos constituintes da natureza.

---

42 MENESES, 1918/ 1924 apud LINDOSO, 2005, p. 74.

43 MENESES, 1918/ 1924 apud LINDOSO, 2005, p. 74.

Peixes *abundantes*, pastos *férteis e dilatados*, terras *aptadíssimas*, margens *agradáveis*, banhos *saudáveis*, águas *puras*, arvoredos *belos*: adjetivações que indicam uma tênue elevação da paisagem natural à subjetividade, colocando em negociação os limites entre o *visível observável* (ou utilizável) e o *invisível idealizável*.

É perceptível que esta imagem do lugar consolida-se mediante à formalização de uma dupla caracterização. De um lado, esta natureza tem sua índole tecida pela valoração de seu caráter físico, providencial, transformando-se em “*lugar-invólucro*” dos seres que ela abastece: abundância, fertilidade e aptidão de suas águas e de suas terras são as ações objetivas esperadas desta imago-paisagem.

Por outro lado, a natureza se encontra tornada única também pela subjetividade, inerente à narrativa da aparência idílica de sua conformação: se faz surgir o agradável de suas margens, a beleza de seus arvoredos e a pureza de suas águas.

Portanto, no amanhecer destas narrativas diferencializantes, o conhecimento relativo ao território sul da capitania pernambucana assentava-se sobre idéias que apresentavam como ao mesmo tempo férteis e paradisíacas as terras que configuravam Alagoas. Ainda não vemos despontar as narrativas específicas acerca do sítio de Maceió, mas vemos surgir os elementos que caracterizariam por certo tempo a imago possível do lugar alagoano.

A junção estabelecida pelo discurso de Manuel da Cunha Menezes, entre a objetividade e a subjetividade, entre a razão e a sensibilidade - e que poderia ser condenada por uma visão positivista do conhecimento - encontra possivelmente sua ressonância nos estudos do início do século XIX acerca das discursividades geográficas.

Destacamos o pensamento do geógrafo John Kirtland Wright (1891, EUA - 1969, EUA), que acatou a importância da valorização deste universo subjetivo condicionado sob o manto da *objetividade* geográfica, conferindo realce ao papel da imaginação enquanto domínio necessário à investigação e à compreensão da própria paisagem<sup>44</sup>.

Nesta linha, destaca-se seu texto “*Terrae Ingognitae: The Place of the Imagination in Geography*”, discurso presidencial relativo à 43<sup>a</sup> *Reunião Anual da Associação de Geógrafos*

---

44 Em relação ao conhecimento acerca das teorias sobre a paisagem, salientamos a especial importância que teve para nós a dissertação desenvolvida pelo arquiteto Werther Holzer, no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a saber, *A Geografia Humanista - sua Trajetória de 1950 a 1990*, orientada pelo geógrafo e professor Maurício Almeida Abreu. Nela, o autor monta o percurso do pensamento geográfico, destacando seus princípios conceituais e metodológicos, apresentando e discutindo como é realizada a leitura da paisagem nessa linha de pensamento. Apesar do título da tese de Holzer fazer referência a estudos realizados a partir de 1950, sua investigação também aborda a produção teórica de geógrafos anteriores a este período.

*Americanos*, em 1946. A partir do uso de um diálogo flexível entre o conhecido e o desconhecido, entre a identidade e a alteridade, Wright estabelece um ponto de inflexão visionário sobre as perspectivas da geografia e da paisagem, que passam a ser apresentadas como o suporte para se pensar, segundo Holzer, a “*curiosidade geográfica que existe em todos nós*”<sup>45</sup>. Neste sentido, Wright reafirma importância do papel da imaginação...

Ao contrário das imagens mentais que nós apenas podemos invocar através da memória – como a lembrança de vistas uma vez observadas – **uma concepção imaginativa é essencialmente uma nova visão, uma nova criação**, e conseqüentemente quanto menos imaginativos nós somos menos frescos e originais serão nossos escritos e ensinamentos, e menos efetivos eles serão no estímulo da imaginação de outros.<sup>46</sup>

...e da subjetividade:

Objetividade, nós todos podemos concordar, é uma disposição mental para o conceber das coisas realisticamente, uma disposição inerente em parte à vontade e em parte à habilidade de observar, lembrar e racionalizar corretamente. O oposto da objetividade, então, seria uma disposição mental para o conceber das coisas não realisticamente; mas, claramente, isto não é uma definição adequada para subjetividade. Como generalizadamente entendido, subjetividade implica, antes, em uma disposição mental para o conceber das coisas com referência a alguém - ou seja, como aparecem a um indivíduo pessoalmente, ou tal como afetam ou podem ser afetadas por interesses e desejos pessoais de alguém. Embora tal disposição, de fato, possa levar ao erro, à ilusão, ou ao engano deliberado, é inteiramente possível o conceber das coisas com referência em si próprio também realisticamente. Se não fosse esse o caso, a raça humana a muito tempo já teria sido extinta.<sup>47</sup>

Voltando ao documento “*Idea da População...*”, um certo qualificativo acerca da vegetação das futuras terras alagoanas nos chama atenção. A narrativa de Meneses descreveu especificamente como “*mattas incultas*” as parcelas vegetais existentes ao sul, denotando seu caráter essencialmente “selvagem”, como comenta Lindoso:

[No] relatório do capitão-general (...) são descritos poeticamente como ‘incultas’ as matas que se estendiam pela costa do mar do norte de Alagoas. (...) Essas eram ‘Mattas incultas’ de perfil selvagem, aristocraticamente voluptuoso pela luxúria da vegetação, e derramavam-se, quase virgens, sobre um cordão litorâneo de praias chãs e abrigadas, salgados marinhos e sossegados maçaiós. (...) O espaço se delineia selvagem e paradisíaco, um trato singular de terras de matas densas e chuvosas. Um jardim edênico, de luxúria natural, que a escrita do capitão-general vislumbrava com ramos selvagens de ‘incultas Mattas’.<sup>48</sup>

Acreditamos que o adjetivo utilizado por Meneses – “*incultas*” – pode acondicionar um duplo significado: o primeiro, em sinonímia ao caráter intimidante - porque grandiloquente - das matas fechadas localizadas na parte meridional; o segundo (e talvez mais provável, em vista do teor das narrativas anteriores), em antonímia à condição supostamente “*civilizada*” (porque cultivadas) de outros trechos vegetais da região.

---

45 HOLZER, 1992, p. 55.

46 WRIGHT, 1947 apud HOLZER, p. 53-54.

47 WRIGHT, 1947 apud HOLZER, p. 53-54.

48 LINDOSO, 2005, p. 73.

Nesta perspectiva, faz-se importante ressaltar que estas matas estavam associadas a um intenso jogo de interesses. É fato de que as chamadas *matas incultas* tinham uma grande importância para o rei. A “*madeira de lei*”, derivada de suas árvores, era muito apreciada e largamente utilizada na construção naval, como se tornaria especificamente claro pelos relatos ao rei empreendidos por José Mendonça de Mattos Moreira, Ouvidor Geral de Alagoas entre 1779 e 1798, que destacamos no início desta sessão.

A própria expressão “*madeira de lei*” se originou na temporalidade colonial do século XVIII, caracterizada pela exploração real das matas<sup>49</sup>. Ela servia à designação das madeiras que só podiam ser derrubadas mediante autorização da corte portuguesa, ou seja, madeiras que só seriam tombadas com permissão da lei<sup>50</sup>.

De Mattos Moreira, tanto o opúsculo “*As Mattas de Alagoas: Providência acerca dellas e sua descrição*”, de 1859 quanto “*Relação das Mattas das Alagoas, que tem princípio no lago do Pescoço, e de todas as que ficão ao Norte destas até o Rio do Ipojuca distante dez léguas de Pernambuco*”, de 1908, são enamorados tratados acerca da silvicultura das matas do sul, destinados a tornar conhecida a idílica paisagem selvática, mas também – e principalmente – salvaguardada a preciosa matéria prima, com a qual se podia construir com excelência, segundo Mattos Moreira, grandes e pequenas naus e “*até 110 peças de artilharia*”.

Em consequência de tais manifestos, Mattos Moreira foi designado em 1799 para atuar como “Juiz Conservador das Matas de Alagoas”, tendo como funções principais: a) demarcar e tomar as referidas matas, inclusive as de Pau Brasil; b) fiscalizá-las ao menos uma vez por ano, procedendo à captura e punição de transgressores, e c) realizar os cortes reais de maneira adequada.

As ações preservacionistas relacionadas às “matas incultas” do tomo real se apresentaram alinhadas aos interesses da corte, dirigidos à manutenção da fonte essencial de madeira destinada ao uso naval e à produção tintureira:

Mattos Moreira confirma a exportação de madeiras alagoana para o Arsenal Real de Lisboa. Eram as ‘madeiras tortas’, das quais se mostravam ricas as matas palmarinas [da região dos Palmares], com que se armava o cavename das naus de guerra e mercantis. Com essas madeiras tortas alagoanas os estaleiros da colônia e do reino faziam os liames dos barcos de marinharia, tanto grandes quanto leves. (...) As matas do Cairu, na Bahia, escasseavam dessas valiosas madeiras tortas.<sup>51</sup>

---

49 PEREIRA, 1950, p. 96

50 A primeira árvore a ser classificada como madeira de lei foi o pau-brasil, numa tentativa de impedir que ela fosse contrabandeada por navios espanhóis, franceses e ingleses que aportavam na costa do país. Posteriormente, madeiras como o jatobá e a peroba passaram a ser incluídas nessa categoria. Após a independência, as regras da Coroa deixaram de ter validade, mas a expressão continuou a ser usada. (PEREIRA, 1950, p. 100)

51 LINDOSO, 2005, p. 91

Estas *madeiras tortas* se distinguíam das *madeiras retas* por servirem à construção de variadas peças das naus portuguesas, tais como “*cavernas, enchimentos, braços, aposturas, curvas de abertonas, chaves, mão de cintas, tricanizes e espaldões*”<sup>52</sup>, entre outros elementos. Ao contrário, as *madeiras retas* – provenientes das chamadas *matas de pau linheiro*, abundantes na Bahia - serviam especificamente à mastreação dos barcos sendo, portanto, de uso mais restrito. As madeiras provenientes das matas ao norte eram igualmente consideradas impróprias para o uso em construções. Não obtivemos dados sobre o fato, mas com certeza as matas do sul se distinguíam das que se encontravam quando a capitania de Pernambuco era atravessada rumo ao norte:

No fundo do cordão dessas matas do Juízo da Conservatória, que principiava no Rio São Miguel e que chegava ao Engenho d’Aldeia do além-Una, situavam-se as matas do pau-amarelo, cujos ramos se estendiam ao Ipojuca e ao Escada. Daí para o norte as matas eram rotas até os Caricés, onde **afinavam, ralas**, por sobre a Paraíba e acabavam **magriças e feias** nos termos do Rio Grande do Norte.<sup>53</sup> [grifo nosso]

Como se sabe, estas matas, com o passar do tempo, cada vez mais cederam lugar para a sôfrega atividade do cultivo da cana de açúcar, introduzida na região a partir do século XVI<sup>54</sup>. É fato que também os grandes senhores, embora as destruíssem, dependiam amplamente das mesmas matas, reservando suas madeiras para a queima nas fornalhas dos engenhos e das olarias, para uso nas construções, etc.

Além deles (mas em menor escala de desmatamento), também se serviam da região selvática as parcelas sociais marginais que, não raramente, escolhiam os terrenos mais velados para suas moradias ocultas. É fato informado por Dirceu Lindoso (2005) que as matas localizadas na parte da comarca de Alagoas eram consideradas como locais insurrecionais, abrigo com frequência os segmentos menos valorizados da sociedade (negros, índios e caboclos), que encontravam, nas recônditas entranhas verdes, lugares propícios à construção de suas territorialidades, revivificando a memória dos quilombos do século XVII através da continuidade das lutas pela liberdade e pela posse de terras para cultivo dos roçados. A história e o mito dos Palmares constitui-se como a grande referência deste uso.

Como o abrigo e como a possibilidade de resistência da alteridade, as matas deste ponto de vista figuravam mais negativas do que positivamente, se considerado o interesse do colonizador:

---

52 BARBOSA, 2006, p. 91.

53 LINDOSO, 2005, p.92.

54 DIÉGUES Jr., 2006, p. 49

A importância das matas é notável quando se pensa na vida de sociedades ‘excluídas da história’. As florestas foram uma presença estratégica tanto para a sociedade quilombola no século XVII quanto para os revoltosos cabanos do século XIX. Nesses episódios, a mata atuou como um terceiro personagem; foi cenário de lutas e lugar de refúgio e de sobrevivência, detendo daí grande poder de representação. Por isso a floresta é responsável pela geração daquilo que Manuel Diégues Júnior (1958) denominou ‘ciclo do caboclo’ no folclore alagoano, que levou à criação de personagens como a Caipora, o Pai-da-mata, as fulôzinhas, o Curupira, entre outros. Representações construídas a partir de elementos que o imaginário da mata produzia e despertava coletivamente.<sup>55</sup>

O impacto destas ações *modernizadoras* ou *civilizatórias* de desmatamento realizadas sobre as matas parece ter se constituído como um apanhado de complexas conseqüências para as parcelas sociais envolvidas:

A destruição das matas não ofendia apenas o bom desempenho dos estaleiros reais, que passavam a carecer de madeira adequada à construção dos barcos de marinha, destinados à guerra e ao tráfico mercantil. Mas, como judiciosamente observou Mattos Moreira, aos próprios engenhos, que ficavam sem lenha para as fornalhas. Muitos engenhos de açúcar caíram ao fogo morto em razão do **desvirginamento** exasperado e destruição louca das boas matas. (...) Além dos sesmeiros e dos moradores, havia ainda o fogo dos pequenos roçados dos que se acoutavam nas matas. Eram negros fugidos ou papa-méis e homens brancos caídos no banditismo. (...) E havia ainda os grupos indígenas que, sediados ou aldeados no fundo das matas, exerciam a queima para a abertura de espaço para seus pequenos jardins agrícolas.<sup>56</sup> [grifo nosso]

Instauradas a partir das referidas narrativas, estas matas passam a sustentar a aparição (ou a invenção) dos primeiros limites a estabelecer uma diferenciação marcante para paisagem alagoana que, como vimos, neste principiar, surgia mediada pela condição idílica de seu enredo visual, pela natureza ecônoma de sua fertilidade e pela sua contra valoração insurrecional para as parcelas sociais dominantes.

Ainda que difusamente, podemos pensar estas matas como um *locus* essencial para o descortinar identitário da região, diferenciando-se pelo seu potencial utilitário em relação à porção setentrional da capitania, cujas florestas - que existiam ou que restavam - eram descritas comumente como “minguadas”<sup>57</sup>.

Percebemos que, posteriormente, a complexidade do conjunto de ações relacionadas à questão das matas, veio a ser paulatinamente transformada em aportes identitários para narrativas acerca da história e da cultura alagoana, através de representações predominantemente atreladas à *naturalidade* de seus aspectos paisagísticos, como se verá adiante. Ao exemplo, Lindoso, já no século XX, ao tratar desta matas, ao tempo do século XVIII, desenvolve uma abordagem mediada por categorizações adjetivas relacionadas a um processo de sexualização, conferindo com isso uma raiz sociológica-moralizante às ações modeladoras ocorridas sobre

55 CAVALCANTI; BARROS. 2006, p. 222.

56 LINDOSO, 2005, p. 87.

57 BARBOSA, 2006, p. 61.

aquela paisagem, que de fato, já se apresenta na citação anterior (ver grifo), mas que ganha maior contundência no trecho abaixo:

A tantas ameaças à **pureza** das matas do rei, Mattos Moreira só via um meio de preservá-las da **ação predatória** da colonização e conquista: o tombo real. Propunha ao rei arquivar essas matas incultas, trançá-las cuidadosamente, para que os bosques de essências **ricas sobrevivessem em condições naturais**. Sugeriu então que se transformasse o espaço dessas matas **virgens** em serralhos vegetais de um **rei ciumento**, que mulçumanamente as fizesse guardar em **cheiro de pureza**. Só ao rei cabia **desvirginá-las**, atento às necessidades de seu império marinho. Custava ao zeloso súdito vê-las depredadas por **sesmeiros garanhões, insaciados de virgindade** verde das poéticas matas de essências de lei, árvores quase tão aristocraticamente postas em meio de árvores quase plebéias que as protegiam juntas ou em distância. Para os senhores de engenho, porém, essas matas eram vistas como se fossem molecas de **carne roliças** e iaiás de **tenras carne infantis** expostas às suas **gulas de garanhões terríveis**, ou matronas **gordas e brancas, deleitadas em gozos e luxúrias primordiais**. Entre o **gosto** do rei e o **gozo predatório** sesmeiro, veio a prevalecer o segundo, **destruindo e injuriando a beleza primitiva** dessas matas selvagens e incultas.<sup>58</sup> [grifo nosso]

Apesar da narrativa de Lindoso ser reconhecida historiograficamente por sustentar uma descrição “realista” e “revolucionária”, no trato acerca da ambiência histórica da *originante alagoanidade* engendrada pelas matas ao sul de Pernambuco o que mais o autor parece deixar transparecer é um sentimento de *frustração*: ele parece não mais encontrar aquilo que gostaria de ver – a *natureza* ou a *paisagem naturante* - e que acredita ter existido em plenitude em tempos anteriores.

Desta maneira, notamos que a mirada histórica sobre a paisagem proposta por Lindoso pode também ser – não sem certa surpresa<sup>59</sup> - inserida em uma perspectiva *naturalista e conservadora*, conforme podemos perceber através da consonância entre seu discurso e a caracterização do “naturalismo conservador” proposta por Clément Rosset, no estudo onde constrói uma história geral do conceito de *artifício* e localiza as possíveis filosofias naturalistas e artificialistas, segundo a construção destas duas categorias no âmbito de seu arcabouço conceitual:

Se estima que a natureza estava presente mas se degradou. (...) Na origem desta forma de mística naturalista, encontra-se a estranha idéia, porém tenaz, de que o sabor (ou a natureza) das coisas foi de alguma maneira dado de uma vez por todas, e que ela se perde progressivamente no curso da história: **no início era a natureza**; depois veio **o artifício que falseou tudo**. A idéia de modificação aparenta-se à idéia de falsificação: falsificação significa, por um lado, **que havia uma instância original de verdade** [e] que se perverteu, por outro, que **as transformações limitam-se a degradações**, isto é, não têm função real-

58 LINDOSO, 2005, p. 87.

59 Dirceu Lindoso tem sua trajetória intelectual reconhecidamente mediado pelas influências do panorama histórico estabelecido pela luta social e pela influência do pensamento marxista, como se torna claro pela atuação deste autor na imprensa comunista local (nos semanários “A Voz do Povo” e “Voz da Unidade” e nas revistas “Problema da Paz e do Socialismo” e “Novos Rumos”). A mencionada surpresa refere-se ao encontro de narrativas que, ao contrário do que se poderia esperar do encaminhamento “realista” atrelado ao caráter ideológico pressuposto, surge também a mediação realizada sob o pano de fundo de uma tônica romântica, impregnada de uma visão ufanista do passado e da pré-urbanidade da sociedade e ambiente paisagístico alagoanos/maceioenses.

mente compensadora (o que nasce não substitui o que morre, o sabor da espécie desaparecida não é compensado pelo sabor da nova espécie). **Mística da autenticidade e mística do passado** (...): puramente natural, pertence ao passado; o presente significa o aparecimento do artifício, e o futuro anuncia a dissolução imbatível dos restos de natureza ainda respeitados pelo artifício do presente.<sup>60</sup> [grifo nosso]

No discurso sobre aquela paisagem, a frustração do autor se torna materializada pela manifestação do notório descontentamento em relação à ação humana sobre natureza: matas *intocadas, puras e virginais*, que subitamente desaparecem sob a ação do *desvirginamento* engendrado por *reis ciumentos* e por *sesmeiros garanhões*.

Desta forma, em sua narrativa, a retórica do seu olhar-pensamento sobre *o natural* se perfaz através de um retorno a uma paisagem idílica, subjetivamente sexualizada, mas idealisticamente *desumanizada* pela ação colonizadora, externa, dominadora e masculina.

Fechando a análise acerca das matas através dos discursos históricos, no tocante à continuidade da formalização inventiva da paisagem alagoana/maceioense, percebemos que elas, enquanto temáticas, passarão pouco a pouco a ceder terreno às narrativas acerca da cultura canavieira, que se instala quase que definitivamente em Alagoas. Com a cana, um novo viés, não apenas econômico, político e social, mas também identitário, seria propagado, e através deste, consolidados outros imaginários sociais.

## 2.2 A PRESENÇA DA CANA NA FORMAÇÃO DA PAISAGEM.

Impossível falar na formação da paisagem alagoana e dos encaminhamentos sócio-político-culturais atrelados ao desenvolvimento da formação da fisionomia da cidade de Maceió sem deixar de mencionar a presença que teve a cana de açúcar. Mesmo que inicialmente as representações de Alagoas relacionadas às matas pareçam surgir como uma primeira instância qualificadora acerca do lugar, as narrativas sobre aquela ambiência visual não resistem à forte interpolação econômica, política e cultural trazida pela produção açucareira desde os primórdios da colonização européia:

A história do engenho de açúcar nas Alagoas quase se confunde com a própria história do hoje Estado, antiga Capitania e Província. (...) As dificuldades que sofre o açúcar, refletem-se na história regional. Os seus dias de esplendor são os dias áureos da terra – vilas, comarca, capitania, província ou Estado. (...) Por isso mesmo, não parece acreditável que possa existir uma história de Alagoas sem a do açúcar.<sup>61</sup>

60 ROSSET, Clément. A Anti Natureza. Elementos para uma filosofia trágica. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989, p. 284-285.

61 DIÉGUES Jr., 2006, p. 24-25

Esta cultura pode ser considerada a segunda grande agente da transformação da paisagem da região a partir da presença européia no nordeste, levada a cabo pelo desbravamento das matas e sua paulatina substituição pelas lavouras.

A história do açúcar, como bem sabemos, chegou ao Brasil através dos portugueses, que optaram pelo cultivo extensivo das lavouras, visando à obtenção do até então precioso e nobre produto desejado pelo mercado europeu. Duarte Coelho Pereira foi um dos primeiros donatários a incentivar o seu cultivo em contrapartida à cultura extrativista até então dominante.

Na região de Alagoas, fatores específicos seriam levados em consideração. O litoral alagoano apresentava “condições as mais favoráveis à ocupação portuguesa; além de solos férteis de massapé; nas várzeas dos rios, estes eram navegáveis, permitindo a penetração de embarcações e dispunham de farta alimentação”<sup>62</sup>. A partir destas condições, a região se alinharia à vocação<sup>63</sup> açucareira, dando início ao que seria transformado em uma complexa tradição.

Dos primeiros núcleos de povoamento de Alagoas, transformados em vilas em 1636, dois nasceram equacionados ao plantio da cana à produção do açúcar: Porto Calvo (sendo este o pólo irradiador e tendo Cristóvão Lins como pioneiro) e Santa Maria Madalena da Lagoa do Sul (atual cidade de Marechal Deodoro). A exceção foi Penedo, mas que, com o pastoreio do gado, dava suporte às áreas de cana.

Neste domínio, é sabido que após as primeiras fixações, outros rumos foram empreendidos pelo cortejo do açúcar, sempre em alinhamento à fertilidade propiciada pelos cursos d’água.<sup>64</sup> Manuel Diegues Júnior destaca a grande influência deste elemento geográfico na adoção dos nomes dos engenhos, transformados posteriormente, por vezes, em toponímias: “Cachoeira”, “Modal”, “Ria chão”, “Piratagem”, “São Miguel”, “Jequié”, “Camaragibe”, “Santo Antônio Grande” e “Olhos d’Água”.

Estes caminhos da água foram, inclusive, essenciais aos primeiros núcleos urbanos implantados nos primórdios da colonização através de povoamentos formalizados na região litorânea central, em torno da Santa Maria Madalena da Lagoa do Sul, como o próprio nome si-

62 ANDRADE, 1997, p. 18.

63 Estima-se que no ano de 1630 havia em Alagoas um total de 14 engenhos. Este montante, ao final do século XIX, chegaria a 969. (CARVALHO, 1982, p. 53). No ano de 1913, conforme Diegues Júnior (2002, p. 149), Alagoas chegou a liderar a produção nacional de açúcar. Esse dado chama ainda mais a atenção se considerarmos que Alagoas ingressou na República sem ter sequer “uma usina ou um engenho central” (ANDRADE, 1997, p. 37) e possuindo uma das menores extensões territoriais do Brasil.

64 Ao sul, em Penedo; na região central do litoral, em Santa Maria Madalena da Lagoa do Sul, e na região dos palmares, ao norte. (DIÉGUES Jr., 2002, p. 43)

naliza, às margens da Lagoa Manguaba; na porção meridional, à margem do rio São Francisco, em Penedo; e no norte, através dos quatro rios que interceptam Porto Calvo. A própria Maceió delinea-se pelo molde da lagoa, corta-se por rios e faceia o mar.

Esta expansão, pontilhada por povoados e vilas, prossegue através do tempo intimamente atrelada ao desenvolvimento da cultura canavieira. Nestas imbricações entre a terra, a cana, o açúcar e o homem, tomaram forma grandes parcelas da cultura local. Esta se desenvolve paulatinamente atrelada a uma série de relações econômicas, políticas, sociais e espaciais, engendradas pela manutenção das atividades ligadas à vida cotidiana dos engenhos, firmadas pelo sistema trípede do latifúndio, da monocultura e da escravidão.

É no inventário das conseqüências ligadas a estes modos operacionais da cultura canavieira que percebemos estarem contidas as principais remodelações e encaminhamentos exercidos ao nível das paisagens alagoanas ao longo dos séculos.

“A cultura da cana somente se prestava, economicamente, a grandes plantações. (...) A plantação, a colheita e transporte do produto até os engenhos só se tornavam rendosos quando realizado em grandes volumes. Nestas condições, o pequeno produtor não podia subsistir. (...) A expansão da produção assumia a forma de uma combinação de escravos e terras – mais terras e mais escravos. (...) **A expansão da produção tinha de ser geográfica**, mediante a adição linear de novas unidades de produção. As **terras incultas** serviam de reserva para uma futura expansão.”<sup>65</sup>[grifo nosso]

Percebemos daí a importância da economia baseada no cultivo da cana na vetorização dos elementos humanos através da formação das vilas e povoados. Igualmente clara a relação entre a espacialização dos modos operacionais da lavoura do açúcar e o vencer das matas, continuamente denominadas “terras incultas”.

Também é necessário destacar a força da cana no tocante à profunda modelação das *performances* que caracterizariam o ser social da *alagoanidade*, conforme mencionado por Diegues Júnior, desde os tempos da implantação da colonização europeia na região:

No primeiro núcleo de povoamento – o do Norte – e nos dois focos do segundo – o das margens da lagoa – é em torno da economia açucareira em que se processa o desenvolvimento. É em derredor dos engenhos e das famílias dos senhores de engenho – os Lins, Wanderley, Acioli, Barros Pimentel, Botelho, Soares, Bezerra, Caldeiros, Gomes de Melo, Carvalho – que se forma a sociedade alagoana, cujos fundamentos encontramos nos primitivos povoadores. (...) **É daí que parte a história não somente do engenho de açúcar nas Alagoas, mas também da própria sociedade alagoana; o que quer dizer a história mesmo das Alagoas, unida como está a sua vida à existência dos bangüês.**<sup>66</sup> [grifo nosso]

Com esta afirmação, Diegues Júnior elucida-nos seu ponto de vista tanto sobre a força modeladora que foi o açúcar nos encadeamentos familiares na região alagoana quanto sobre a

65 CARVALHO, 1980, p. 48.

66 DIÉGUES Jr., 2006, p. 49.

potencialidade com a qual estes pactos - elaborados entre o social e o simbólico - se expandiram, configurando com isso uma dada historicidade identitária.

Com a rígida hierarquização do poder, dominado pelas figuras de seus senhores, os engenhos se tornaram organismos completos.

Senhores de engenho são absolutos em suas terras; aplicam a justiça, distribuem direitos, gozam de privilégios perante os maiorais. Em torno de suas pessoas, e tendo o engenho como ponto de referência ou de reunião, gravitou a política brasileira no império, como havia gravitado, muito embora sob o domínio da metrópole lusitana, no período colonial.<sup>67</sup>

A ocupação espacial, bem como outras representações da cultura, tais como a organização dietética, a música, as vestimentas, as manifestações religiosas e os lugares específicos de cada processo (a casa grande, a senzala, a casa de engenho, a igreja, a carpintaria, a olaria, a casa de farinha, a casa caieira, entre outros): todos estes faziam parte daquilo que Diegues Júnior chamou de “o mundo de atividades do engenho”, sublinhando seu caráter polarizador.

Esta conjuntura também daria origem a uma série de manifestações culturais, que comprovariam a profunda relação entre a produção açucareira e o imaginário coletivo:

Aqui, **folclore e engenho se unem; ligam-se.** (...) A poesia popular encontrou no ambiente do engenho, campo propício para se expandir. Todos os elementos que constituem o complexo ‘açúcar’ têm merecido as observações populares traduzidas em cantigas, emboladas, cocos; não somente em literatura poética, em versos; também em outras manifestações folclóricas – em adivinhações, em lendas, em superstições, em remédios. Ao gênio do povo, ao seu espírito, nada escapa; e a alma desse povo se manifesta, apresenta-se viva em todos os instantes de existência do complexo açúcar. Desde a plantação de cana faz-se sentir a observação popular. E até ao açúcar já pronto, já ensacado, já refinado, pra adocicar o café, chega o espírito do povo. De modo que em todas as fases da evolução técnica da produção de açúcar se encontram traços característicos da curiosidade popular.<sup>68</sup> [grifo nosso]

Percebemos com isto a força com a qual o açúcar foi introjetado nos modos representacionais, traduzindo-se em ações culturalmente maturadas pela vivência nos bangüês.

A partir da historicidade colocada pela ordenação do tempo e do espaço proporcionada pela cultura canavieira, é que se tornariam possíveis os contrastes com a paisagem “originária” da mata. De um lado, a paisagem “natural”, relacionada ao contexto das regiões selváticas. Do outro, a ordenação cultural canavieira. De um lado, a autonomia do que sempre pareceu ser algo dado. Do outro, a intencionalidade do que se queria enquanto devir.

---

67 DIÉGUES Jr., 2006, p. 25.

68 DIÉGUES Jr., 2006, p. 293-298.

Como se verá, dentro desta imanência dupla da paisagem, também duais se transformariam as suas representações, correlacionando-se tanto à tônica “naturalista” da paisagem, quanto a outras realizadas pela ótica cultural relacionada aos pactos do açúcar.

### 2.3 A SOMBRA DA MATA NO CANAVIAL

Como foi visto antes, dentro do enredo do açúcar, além do papel concedido às matas no suporte às atividades econômicas, estas também configuraram uma antiga função de territórios insurrecionais. Estes eram assim considerados por serem ocupados por parcelas populacionais consideradas subversivas, tais como índios e negros fugidos, que conforme mencionado anteriormente optavam por morar no fundo destas parcelas de vegetação fechada.

Através de uma retrospectiva histórica, estes espaços mucambeiros<sup>69</sup> estabeleceram uma mediação cultural “contra-identitária” para com o espaço das matas, pois com as fugas dos engenhos, pouco a pouco, as matas seriam vivenciadas e narradas como espaços simbólicos da resistência à cultura canavieira. Com isto, formalizou-se uma *imaginabilidade selvática* sobre estes espaços que, acreditamos, foi performatizado historicamente de maneira antagônica a uma possível identidade alagoana: as matas eram o lugar dos *Outros*.

**Não eram mais as matas ingênuas de uma temporalidade edênica.** Eram agora **matas batidas de história, a vida social da ‘sociedade civil’ penetrando-lhe as brenhas.** No interior delas, homens e mulheres combatiam para implantar uma utopia social que acabaria por fazer oposição ao sistema escravista e ao regime sesmeiro do Império. **As matas então não eram edênicas, mas espaço de uma história social complicada, de resultados difíceis.**<sup>70</sup> [grifo nosso]

Esta inscrição dentro de uma instância de alteridade é confirmada por algumas narrativas, a exemplo da formulada pelo coronel Joaquim José Luiz de Sousa que, em edital publicado no *Diário de Pernambuco* no ano 1834, interditava uma parte do território<sup>71</sup> nos quais viviam as populações insurrecionais:

Faço saber que na conformidade das ordens do Exmos. Srs. Presidentes de Pernambuco e Alagoas, que aprovarão e ordenarão a execução do plano que lhes foi presente, e que contém as operações militares que vão empregar-se **contra os salteadores** de Panellas e Jacuípe, fica dora em diante sitiado o terreno compreendido entre o oceano, rios Manguaba, Unna e Jacuípe, e estrada que parte do arraial deste nome e

69 O termo adjetivo nasceu do substantivo “mucambo”. Este, por sua vez, é proveniente do dialeto africano “quimbunda”, onde um + kamobo originam, em tradução para o português, a palavra “esconderijo”. (LINDOSO, 2005, p. 260).

, em tradução para o português, a palavra “esconderijo”. (LINDOSO, 2005, p. 260).

70 LINDOSO, 2005, p. 198.

71 Dentro do polígono, estavam inseridos a vila de Porto Calvo, o engenho Novo e os povoados de Pacavira, Maciape, Baixa Seca e Piabas. (LINDOSO, 2005, p. 380).

passa por Baixa Secca, Maciape, engenho Novo e termina na villa de Porto Calvo, e todos os habitantes que 8 dias depois da data do presente edital forem encontrados dentro do referido terreno **serão tidos, e tratados, como salteadores**. Outro sim faço saber que a povoação de Abreo e o engenho Pracinha e o seus contornos na circunferência de hum oitavo de légua ficão exceptuados da presente disposição por servirem de azilo **a todos os Cidadãos Constitucionais que nesses lugares se quizerem refugiar, podendo cada hum dos referidos Cidadãos recolher dentro todos os seus bens, e famílias, que ali encontrarão proteção e segurança**. E para que o referido conste mandei fixar o presente Edital. Acampamento de Limeiras, 16 de março de 1834. <sup>72</sup> [grifo nosso]

O edital publicado por Sousa indica a conformação de uma *geografia selvática* da insurreição, em contrapartida à ambiência “civilizatória” dos engenhos de açúcar - locais da *proteção* e da *segurança* - onde os *cidadãos* poderiam salvaguardar *seus bens e suas famílias*.

Sob estas coordenadas, o espaço das matas passava ser entrevistado pelo seu enquadramento dentro do chamado “polígono da repressão” (LINDOSO, 2005, p. 218), e onde a paisagem “natural” passava a ser perspectivada pela sua correlação direta aos hábitos “selvagens”, transgressores, das pessoas que lá habitavam:

**“Homens, que a semelhança de animais silvestres habitão as margens dos rios, o centro das mattas, e vizinhança das árvores, que dão frutos nutrientes, e que, para mattar, e prender é necessário tocaia-los nas serras como os caçadores tocaião os viados,** e que se antes de chegarem ao pé das árvores e lugares dos seus aposentos sentem agitar-se hũa rama, estalar hum pau, ou se vêem rasto estranho **fogem com a velocidade do cervo,** e inutilizão o trabalho de muitos officiais e soldados expostos ai tempo de muitos dias, e noites (...) **Pergunta-se a qualquer Saltiador o que comem no meio das mattas tão cerradas?** Respondem que alimentão-se de peixes dos rios, caças das mattas, farinha e legumes que plantão, e que quando os não têm sustentam-se em fructas como cajás, ingás, genipapos e outras; e vegetaes como olho-de-embauíba, bredos e outras ervas cozinhadas sem sal; em répteis como sapos, cobras, lagartos; em insectos como tanajuras e gafanhotos; em vermes como os que crião as palmeiras quando apodrecem; e até no que vulgarmente chamão – orelhas de paos -, que embrulham nas folhas e escaldão no borralho para poderem comer com algum mel de abelhas.” <sup>73</sup> [grifo nosso]

A condição do “selvagem-salteador” surge como correlata metafórica à marginalidade/marginalização daquelas parcelas populacionais. Os domínios da cultura canavieira, por sua vez, são representados como os redutos da cultura oficial e oficializante, no contraponto ao cardápio silvestre que a mata oferece. A narrativa de Diegues Júnior acerca da formalização das “mesas fartas” propiciadas pelos senhores de engenho demonstra a diferença entre as duas instâncias culturais, pela ótica de suas ordenações dietéticas, tanto em “*O Engenho no Nordeste*”...

O saber acolher o visitante, oferecer-lhe hospitalidade, proporcionar-lhe farta mesa de refeições, eram atividades a que se entregava o senhor de engenho. A fartura da mesa, sempre grande, de ponta a ponta cheia de pratos, acolhendo os parentes e quem chegasse na hora das refeições, era um dos traços mais característicos do bom senhor de engenho. (...) Alguns almoços ou recepções de engenho ficaram célebres há história do nordeste (...) [tais como as] recepções do Senador Jacinto Paes de Mendonça, senhor dos engenhos ‘Buenos Aires’ e ‘Novo’, nas Alagoas; deste senhor de engenho e chefe político sabe-se que, para

<sup>72</sup> SOUSA, 1834 apud ANDRADE, 2005, p. 265.

<sup>73</sup> SOUSA, 1834, apud ANDRADE, 2005, p. 265-276.

receber D. Pedro II em 1860, gastou cerca de duzentos contos, quantia que para a época bem se pode avaliar o que era.<sup>74</sup>

... Quanto no “*Banguê nas Alagoas*”:

O milho é a parte principal de uma série de quitutes alagoanos, principalmente nos festejos de São João: bolo de milho, cuscus, pamonha, angu, munguzá, canjica. (...) Outra série de quitutes é preparada com a mandioca ou a macacheira. (...) Na arte do bolo e das formas de bolo ainda se multiplicavam as atividades das senhoras de engenho. Bolos de várias espécies, enfeitados com papel de seda, siquilhos, broas de goma. Com o açúcar não eram aproveitadas somente as frutas; também o eram a mandioca, o milho, para preparo de quitutes de diversas qualidades. E eram estes doces, estes bolos, estes quitutes, muitos deles característicos das casas grandes, celebrados e consagrados, figurando no quadro das atividades sociais dos engenhos.<sup>75</sup>

De um lado, as práticas da subsistência *selvagens*, instauradas pelos pequenos roçados e pelo extrativismo vegetal e animal, permeado pelo exotismo forçado de refeições baseadas no consumo de répteis, insetos vermes e fungos. Do outro, a delicadeza da *arte* da culinária *civilizada*, permeada por artifícios estéticos (bolos *enfeitados* com papel seda) e mediações simbólicas do poder (almoços *célebres na história* do nordeste).

Portanto, duas discursividades seriam engendradas a partir do jogo travado entre as sociedades da mata e aquelas nascidas nos domínios crescentes do açúcar: uma dominada e a outra dominante, ou ainda, uma insurrecional, liderada pela existência de camadas marginais, e a outra, institucional, legitimada pela sociedade sesmeiro-escravista colonial.

Também daí, em consequência, dois encaminhamentos para as representações sociais, a grosso modo: um civil(izatório), nascido e mantido sob a força da continuidade das tradições açucareiras, e um *outro*, “selvático”, de aproximações pré-coloniais, pouco a pouco esquecido e/ou apenas folcloricamente lembrado. Isto porque no processo de construção da memória acerca das “autênticas” paisagens alagoanas do açúcar, também paulatinamente se teciam nos imaginários coletivos os vários “esquecimentos” sobre as matas, que consolidariam, no decorrer do século XX, o silêncio a sua representatividade enquanto elemento dominante na identidade da região.

Esquecidos e silenciados os caminhos de suas trilhas, os presságios do tempo resguardados na aparência de suas folhas, os nomes e apelidos de suas árvores, a qualidade específica de suas madeiras e também o rico repertório de suas propriedades medicinais:

**O brasileiro das terras de açúcar quase não sabe os nomes das árvores, das palmeiras, das plantas nativas da região em que vive. (...) A cana separou-o da mata até esse extremo de ignorância vergonhosa.** Na mata, ele vê vagamente o pé de árvore e às vezes, quase desdenhosamente, o pé de pau. (...) Nunca nos esqueceremos do dia em que entramos por uns restos de matas virgens do Sul de Pernambuco

74 DIÉGUES Jr., 2006, p. 22 – 23.

75 DIÉGUES Jr., 2006, pp. 221-223.

com o seu dono, nosso bom amigo Pedro Paranhos, senhor de Japaranduba. Ele sabia quase tão mal quanto nós, menino de cidade, os nomes das árvores da mata grande do seu engenho. Entretanto eram suas conhecidas velhas desde o tempo de menino. Mas simples conhecidas de vista. Foi preciso que o caboclo nos fosse dizendo: isto é um pé disso; isto é um pé daquilo; isto dá um leite que serve para ferida brava; isto dá um chá que serve para as febres.<sup>76</sup> [grifo nosso]

Nesta citação, Freyre precisa a relação de afastamento mnemônico entre as ambiências paisagísticas conformadas pelas antigas matas e a solidificação das memórias do açúcar. A invisibilidade social das primeiras viria a engendrar a visibilidade cultural das segundas. Contudo verificamos que se procura a minimização dos antagonismos através de uma relação apresentada como “cordial”, estabelecida, neste exemplo, entre as diferentes parcelas envolvidas no caso narrado: o *bom e velho amigo* senhorial, o caboclo contador de antigas memórias e historicidades, e o próprio autor, *menino da cidade*, que inserido neste contexto, se torna personagem de sua própria observação.

A mata e seus personagens se transformariam, pouco a pouco, em entes esquecidos através dos limites da cultura canavieira, apenas voltando a ser lembrados à distância, e pelo enredo dos causos e das lendas tecidos ao redor dos antagonismos<sup>77</sup> que representaram.

## 2.4 A VITÓRIA DO CANAVIAL

Um segundo redirecionamento, agora diferente, relacionado à dominação da imago da mata pelo enredo do açúcar se encontra respaldado pelo próprio desgaste natural sofrido por estas parcelas de cobertura vegetal. Para suportar os bangüês a partir da crescente expansão da cultura do açúcar, a visualidade arbórea da paisagem alagoana passaria a ser subtraída sofregamente pela manutenção da vida ordinária dos engenhos.

Nesta guerra vegetal, quatro processos fundamentais se tornariam prementes: o corte de árvores, necessário para o plantio<sup>78</sup> das amplas lavouras de cana; o desbaste, para a locação dos estabelecimentos do engenho típico (casa-grande, a senzala, a casa de engenho, a capela,

76 FREYRE, G.. **A Cana e a Mata**. In Revista Eco 21, Rio de Janeiro, n. 132, nov., 2007. Disponível em <http://www.eco21.com.br/edicoes/edicoes.asp?edição=132>. Acesso em: 05 de novembro de 2009.

77 Vale aqui lembrar que, apesar dos antagonismos relacionados às disparidades entre a cultura dominante (estabelecida socialmente pelos engenhos) e aquela outra (dominada, proveniente das populações insurrecionais), as relações entre engenho e mata também funcionavam por interdependência, conforme mencionado anteriormente a partir, principalmente, da necessidade de produção de lenha para as fornalhas. Os engenhos não teriam existido sem a presença das matas.

78 A procura por terrenos férteis - à margem dos rios e das lagoas - se deparava com as matas autóctones existentes, que habitavam há muito estas úmidas paragens.

entre outros); a utilização da madeira como material construtivo das edificações e também como comburente - o principal - para queima das fornalhas que processavam a cana de açúcar. Com isto, em paralelo à presença das matas, passava-se pouco a pouco a se formalizar uma paisagem agrícola, dominada pela visualidade dos canaviais, das pastagens e das lavouras de subsistência.

Além disso, também sabemos que a cultura do açúcar se tornou destrutiva em proporção direta ao efeito causado pela exclusividade do seu plantio, aonde antes imperava a diversidade. Não podemos esquecer que para além da própria mata, muitas outras formas de impacto sócio-ambiental foram ocasionadas pela monocultura canavieira. As conseqüências do domínio do plantio da cana se proliferaram acirradamente em alterações relacionadas ao clima, à temperatura, ao regime, ao curso das águas e, sobretudo, à fauna e à flora das amplas regiões cultivadas<sup>79</sup>.

Gilberto Freyre procurou indicar os processos de reformulação sócio-ecológica da paisagem, onde plantas e animais se tornariam (re)significados pela mediação de suas existências simbólicas na conformação da vida dos engenhos e em consequência das atividades canavieiras:

Sabe-se o que era a mata do Nordeste, antes da monocultura da cana: um arvoredo ‘tanto e tamanho e tão basto e de tantas prumagens que não podia homem dar conta’. O canavial **desvirginou** todo esse **mato grosso** do modo mais cru: pela queimada. À fogo é que foram se abrindo no **mato virgem** os claros por onde se estendeu o canavial civilizador mas ao mesmo tempo **devastador**. O canavial hoje tão nosso, tão da paisagem desta sub-região do Nordeste que um tanto ironicamente se chama ‘a zona da mata’, entrou aqui como um conquistador em terra inimiga: matando as árvores, **secando** o mato, **afugentando** e **destruindo** os animais e até os índios, **querendo para si toda a força da terra**. Só a cana devia rebentar **gorda e triunfante** do meio de toda essa **ruína de vegetação virgem** e de vida nativa **esmagada** pelo monocultor.(...) Nunca foi mais **violento** nos seus começos o drama da monocultura que no Nordeste do Brasil. Nem mais ostensiva a **intrusão** do homem no mecanismo da natureza. (...) A monocultura da cana no Nordeste acabou separando o homem da própria água dos rios; separando-o dos próprios animais – ‘bichos do mato’ desprezíveis ou então considerados no seu aspecto único de inimigos da cana, que era preciso conservar à distância dos engenhos (como os próprios bois que não fossem os de carro). (...) Desenvolveu-se entre nós (...) um **amor todo especial do aristocrata da cana pelo cavalo, que lhe completa a figura senhorial**. E com esse amor, um conhecimento minucioso do cavalo pelo senhor de engenho, com prejuízo do seu interesse pelos outros animais, sobretudo pelos do mato, simples animais de caça, um ou outro, de curiosidade, sendo então conservado em casa, nas gaiolas do corredor ou em alguma árvore do quintal - o sagüim, o papagaio, a arara, o galo-de-campina, o canário. Mas estes próprios conservados mais para as ‘brigas de canário’, tão dos engenhos patriarcais, e por conseguinte, com um fim todo sádico, do que por interesse, mesmo superficial, pela sua cor ou pelo seu canto. Os passarinhos favoritos dos senhores de engenho eram os canários de briga e não os cantadores ou os de cor viva e plumagem bonita.<sup>80</sup> [grifo nosso]

---

79 FREYRE, 1937, pp. 65 – 74

80 FREYRE, 1937, p. 74

Assim como Lindoso, Freyre estabelece uma transparência para o seu sentimento de frustração ante o *desvirginamento* das matas pelo canavial, que ao mesmo tempo *civilizava* e *devastava* flora e fauna, aos moldes do que vemos ocorrer no discurso de Dirceu Lindoso.

No que tange à presença dos animais, também Diégues Júnior pontuaria a importância dada ao teor utilitário dos mesmos nos engenhos:

Para a movimentação do engenho (...) é necessário o proprietário ter boa quantidade de animais. Os **cavalos** devem ser mudados de três em três horas – e há proprietários que opinam que a mudança se deva fazer de hora em hora – para não se esgotarem de todo. (...) De certo modo havia preferência pelo uso de bois. O **cavalo** permitia maior rapidez na movimentação das moendas, o que se tornava mais moroso com os bois, cujo passo, como se sabe, é lento e pesado. O emprego de bois concorria, porém, para evitar maiores desastres com os trabalhadores ou escravos, pois se algum tinha o braço preso pela moenda o passo lento do animal fazia com que se parasse logo o movimento e evitasse acidente de maior gravidade.<sup>81</sup>

Esta análise sociológica sobre o papel operário dos animais posteriormente continuaria a ser investigada por Freyre, em “*Casa Grande e Senzala*”, mediante a análise comparativa entre certos pares contrastantes, e que ele caracteriza como culturalmente *antagônicos*: o gato gordo da *iaiá* e mimado pelas mucamas com o gato magro que sobrevivia de ratos e se abrigava nas bagaceiras e nos trapiches; o cachorro de caça com o cachorro de guarda dos sobrados; os bichos de pé com os carrapatos bovinos; o carneiro de corte com o carneirinho de estimação dos meninos da casa grande; o papagaio falante da casa com os periquitos inconvenientes do terreiro; a sorte trazida pelo inseto *esperança* de boca preta com o agouro propagado pelo inseto *esperança* de boca vermelha; os úteis urubus comedores de carniça com os combatidos morcegos devoradores de cavalos; as rãs de passatempo com os sapos de feitiçaria e a rara presença dos pássaros com a maciça presença das cobras<sup>82</sup>.

Apesar de explicitar um dado descontentamento, as narrativas de Freyre e Diégues também podem ser perspectivadas pela sua duplicidade cultural, presente nas retóricas acerca da história canavieira. Em Freyre, isto ocorre através do elenco de construtos textuais que, ora se perfazem ao lado da representação de imagens de um *mal-estar do doce*, nascido de uma colonização açucareira antiecológica, inimiga da mata...

“Foi com o começo da exploração agrícola que o arvoredo mais nobre e mais grosso da terra foi sendo destruído não aos poucos, mas em grandes massas: a baraúna, o pau-d’arco, o angelim, a sucupira, o amarelo, o visgueiro, o angico, o pau-ferro. (...) Grande parte foi a coivara que simplesmente desmanchou em monturo; foram as fornalhas de engenho que engoliram (...). Às vezes esbanjou-se madeira de lei fazendo-se cercas enormes dividindo um engenho de outro. Luxo de privatismo. Vaidade de senhor de engenho patriarcal.”<sup>83</sup>

81 DIÉGUES Jr., 2006, p. 45.

82 FREYRE, 2000, p.122

83 FREYRE, G.. **A Cana e a Mata**. In Revista Eco 21, Rio de Janeiro, n. 132, nov., 2007. Disponível em <http://www.eco21.com.br/edicoes/edicoes.asp?edição=132>. Data de acesso: 05 de novembro de 2009.

... Ora se deixam enlevar e dulcificar pelas práticas, usos e costumes – muitas vezes de franca exploração – da nova tradição:

Nas redes ou palanquins, deixavam-se os senhores carregar pelos negros, dias inteiros, uns viajando de um engenho a outro, outros passeando pelas ruas das cidades: o mais das vezes sempre deitados ou sentados nas almofadas pegando fogo.<sup>84</sup>

Diégues Júnior parece ter procedido de maneira igualmente ambivalente, que exemplificamos aqui através do tratamento dado à harmonização das idiossincrasias da cultura negra em relação à cultura branca da casa grande, criando uma imagem idealizada do negro:

Importado da África, viajando em navios negreiros, o negro escravo encheu a paisagem açucareira do Nordeste; e encheu não somente com seu trabalho, mas também com sua influência demográfica, social, cultural; com o surgimento dos crioulos e mulatos, com sua humildade e sua bondade, com seus traços culturais de língua, de danças e cantos. E não ficou só na senzala; entrou casa grande adentro, através das mães pretas, das molequinhas ou mucamas que faziam renda, crochê e doces, dos molequinhos que iam brincar com o sinhozinho branco, enquanto este, em seus primeiros anos, andava de camisolão pelo meio da casa. Alguns desses molequinhos não raros filhos de criação ou mesmo irmão, pelo lado paterno, do oiôzinho branco.<sup>85</sup>

...E no mesmo teor festivo, do senhor de engenho, que é desvinculado de sua relação exploratória para com os escravos:

Em linhas gerais, este é o perfil dos senhores de engenho. Homens que gostavam também da mundanidade, com sua sala e mesa cheias, promovendo passeios e divertimentos, indo às festas com seus fraques e casacas, os senhores freqüentavam a igreja, o júri, as vereações, acompanhavam-se de pagens com suas fardas vistosas. O povo os saudava com reverência quase filial; sabendo seus nomes e apelidos e os ligando ao engenho de que eram donos numa intimidade característica e quase paternalista.<sup>86</sup>

Em ambas as descrições, percebemos o ufanismo concedido à cultura alagoana derivada da cana de açúcar, deixando de lado os seus aspectos mais cruéis<sup>87</sup>. O traçado dicotômico “harmonizado” pelos escritores da história da cana de açúcar também se conformaria como elemento do discurso do lugar, sob o ponto de vista de suas elites sócio-econômicas.

---

84 FREYRE, 1988, p. 266.

85 DIÉGUES Jr., 2006, p. 26

86 DIÉGUES Jr., 2006, p. 22.

87 Entre instrumentos de captura e contenção de escravos fugidios, destacam-se pela sua crueldade as correntes, as algemas, o libambo (instrumento que prendia o pescoço do escravo numa argola de ferro, de onde saía uma haste longa, também de ferro, que se dirigia para cima ultrapassando o nível da cabeça do escravo. Esta haste ora terminava por um chocalho, ora por trifurcação de pontas retorcidas) o troco, o vira-mundo (onde se prendiam os pés e as mãos), o cepo (grosso tronco de madeira que o escravo carregava à cabeça preso por uma longa corrente a uma argola que trazia no tornozelo) e a peia (chicote). No tocante aos instrumentos de suplício e aviltamento, as máscaras de flandres (que cobriam todo o rosto ou apenas a boca, sendo fechada a cadeados por trás da cabeça), os anjinhos (eram instrumentos de suplício que prendiam os dedos polegares da vítima em dois anéis que eram comprimidos gradualmente por intermédio de uma pequena chave ou parafuso), a palmatória, a surra-de-carro (no qual se ficava amarrado em um carro de boi, de bruços e braços abertos para receber as chicotadas) e o ferro quente, entre outros. (MOURA, 2005, p. 93-94.)

A história alagoana dos engenhos de açúcar narrada até o presente momento passaria a ser modificada a partir da introdução, no século XIX, de novas técnicas de processamento da cana. Com elas, também seriam alteradas as formas da organização espacial sobre as quais até então repousava a cultura açucareira, conforme indica Diégues Júnior, não sem certo pesar:

O século XIX assinalou grandes progressos e realizações na economia açucareira. Podem destacar-se, principalmente, a introdução da cana caiana e da máquina a vapor, o uso do bagaço como combustível, a adoção de novas máquinas de moagem e de novo sistema de caldeiras e, por fim, o aparecimento dos engenhos centrais. Com estes, abre-se o período de grande industrialização do açúcar com a usina; e a decadência do engenho começa. Encerrava-se, praticamente, o ciclo da importância fundamental do engenho de açúcar (...), onde ele se constituiu não só como grande centro de vida social como de produção econômica. Sua influência até então se alargara e absorvia também as áreas urbanas; vilas ou povoados – e em grande parte do Nordeste ainda se sente este fato, - um prolongamento do engenho, Por sua vez, os senhores de engenho ocupavam as funções públicas de administração ou mantinham nelas prepostos seus. Centros sociais e econômicos eram, além disso, centros políticos. Dentro desta moldura histórica, através de quatro séculos, sobressai a importância do engenho de açúcar (...), **onde a sombra da grandeza de outrora, o fausto dos dias de esplendor, repercutem na continuidade de velhos engenhos que, mantidos de gerações em gerações, se conservam fiéis a um passado em que se revivem grandes páginas de fidalguia, de hospitalidade de ação política brasileira, e nem sempre exclusivamente Nordestina.**<sup>88</sup> [grifo nosso]

Nesta narrativa, Diégues Júnior ao mesmo tempo em que indica as principais modificações pertinentes ao universo da cultura açucareira centradas nos engenhos, também deixa passar o sentimento de nostalgia que iria caracterizar uma dada parcela das representações culturais sobre a tradição canavieira no começo do século XX ao comparar-se a cultura dos bangüês com as práticas desenvolvidas nas usinas.

Apesar da resistência atrelada às lembranças afetivas dos engenhos, novos abarcamentos sociais, políticos e econômicos passariam a alterar pouco a pouco a ordenação cultural do lugar. Maceió<sup>89</sup>, tendo como núcleo inicial de seu centro histórico a sede de um engenho, iniciava uma transição fisionômica, atrelada ao crescente desenvolvimento urbano. Nesta ordem, vemos surgir também as retóricas direcionadas às ações *modernizadoras*, e que não raramente vinculavam a noção de modernização ao caráter econômico alicerçado pelos necessários investimentos de capital.

A influência do bangüê na vida alagoana estendeu-se principalmente até as últimas décadas do século XIX, quando a revolução industrial da técnica de produção do açúcar começou a penetrar em Alagoas. Essa vitória, a da técnica industrial, se verificava coincidentemente com a extinção do braço escravo; o período era de evolução, sobretudo de transição: a desagregação do primado rural; a quebra de tradicionalismo de família; a decadência do patriarcalismo e, em parte, do patrimonialismo. Com a nova técnica de produção e de trabalho – a do trabalho livre em substituição ao trabalho escravo – surgia igualmente nova

88 DIÉGUES Jr., 2006, pp. 19 – 20.

89 Lembremos que à época da falência dos bangüês e da ascensão da burguesia mercantil, Maceió já era a cidade capital de Alagoas (1817).

técnica de relações econômicas e sociais entre o senhor e os trabalhadores; entre os usineiros e os lavradores. (...) A concentração fundiária cada vez maior, o aumento constante dos lucros, as facilidades de crédito e o emprego de capitais oriundos de outras atividades econômicas permitiram também a formação de grupos econômicos que controlavam as várias usinas.<sup>90</sup>

As narrativas acerca da paisagem do lugar passavam, a partir daí, a se apresentar cada vez mais como tributárias dos valores que se faziam necessários à implantação das novas classes sociais dominantes: os usineiros e os comerciantes.

---

90 CARVALHO, 1980, p. 55-57.

### 3. Alagoas e “maceiós” dos naturalistas: as águas lagunares



*A terra é nova, ainda menina, incerta, revolta, desordenada, em perene transformação.*

Octávio Brandão

### 3.1 DELINEAMENTOS HISTÓRICO-GEOGRÁFICOS DE MACEIÓ

Foi a partir do lento trabalho compositivo das forças do mar que nasceu geomorfológicamente as terras onde hoje se localiza a cidade de Maceió. A partir do vai e vem das marés e das águas, pouco a pouco seria formada a restinga alagadiça onde parte da cidade seria mais tarde assentada. Neste trabalho ciclópico de sedimentação dos cordões arenosos, também se deu a transformação das antigas bacias ou golfos dos rios Mundaú e Paraíba em lagoas costeiras ou lagunares, que receberam o nome de Mundaú e Manguaba. Juntas, elas formam um dos maiores complexos estuarinos do Brasil.

As águas salobras são características nesta região, produto da mistura entre a água salgada do mar e as águas doces dos rios. Entre as lagoas e o mar, brotaram numerosas ilhas arenosas, circundadas por canais de águas igualmente salobras. Nesta região da planície litorânea, surgem regiões de maior altitude em relação ao nível do mar. A primeira é constituída por uma porção média, com uma extensão relativamente plana. Uma segunda conformação de relevo ocorre a partir da faixa de tabuleiro, antigamente chamada de Planalto da Jacutinga.

Na formação da história de Maceió, as populações indígenas concederam este nome ao lugar. O topônimo, de origem tupi, teria se originado do nome do riacho que passava pela região: Massayó ou Maçai-ok, que significa "*aquilo que tapa o alagadiço*"; acredita-se também tenha sido esta a designação de um antigo engenho de açúcar, sítio onde iriam nascer os primeiros focos populacionais<sup>91</sup>.

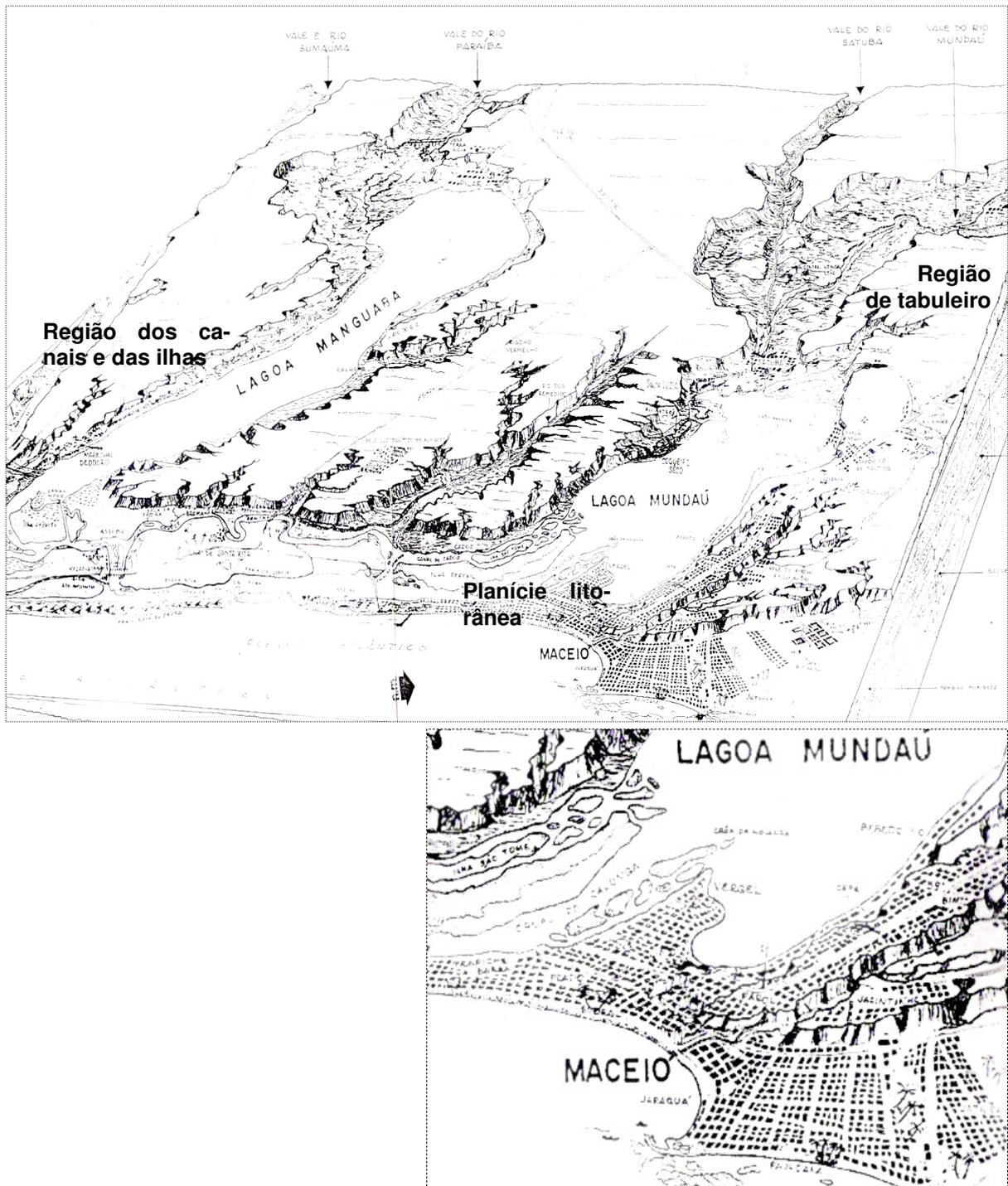
Sobre o início do povoamento da cidade de Maceió, a história nos conta que através de uma escritura datada de 1611, Diogo Soares, alcaide-mor de Santa Maria Madalena da Lagoa do Sul (antiga capital e atual cidade de Marechal Deodoro,) concedeu a Manuel Antônio Duro uma sesmaria de 800 braças, na qual estavam incluídas as terras de Maceió. O proprietário parece não ter tido a preocupação de povoar o sítio que lhe foi concedido. Com isto, em 1673, D. Pedro II ordenou ao capitão-general Afonso Furtado de Mendonça, visconde de Barbacena, a povoação e a fortificação do porto de Jaraguá, de maneira a evitar o comércio ilegal de pau-brasil, árvore fartamente presente na região<sup>92</sup>.

---

91 DUARTE, 1965, p. 15

92 DUARTE, 1965, p. 17

**Imagens 13 e 14**



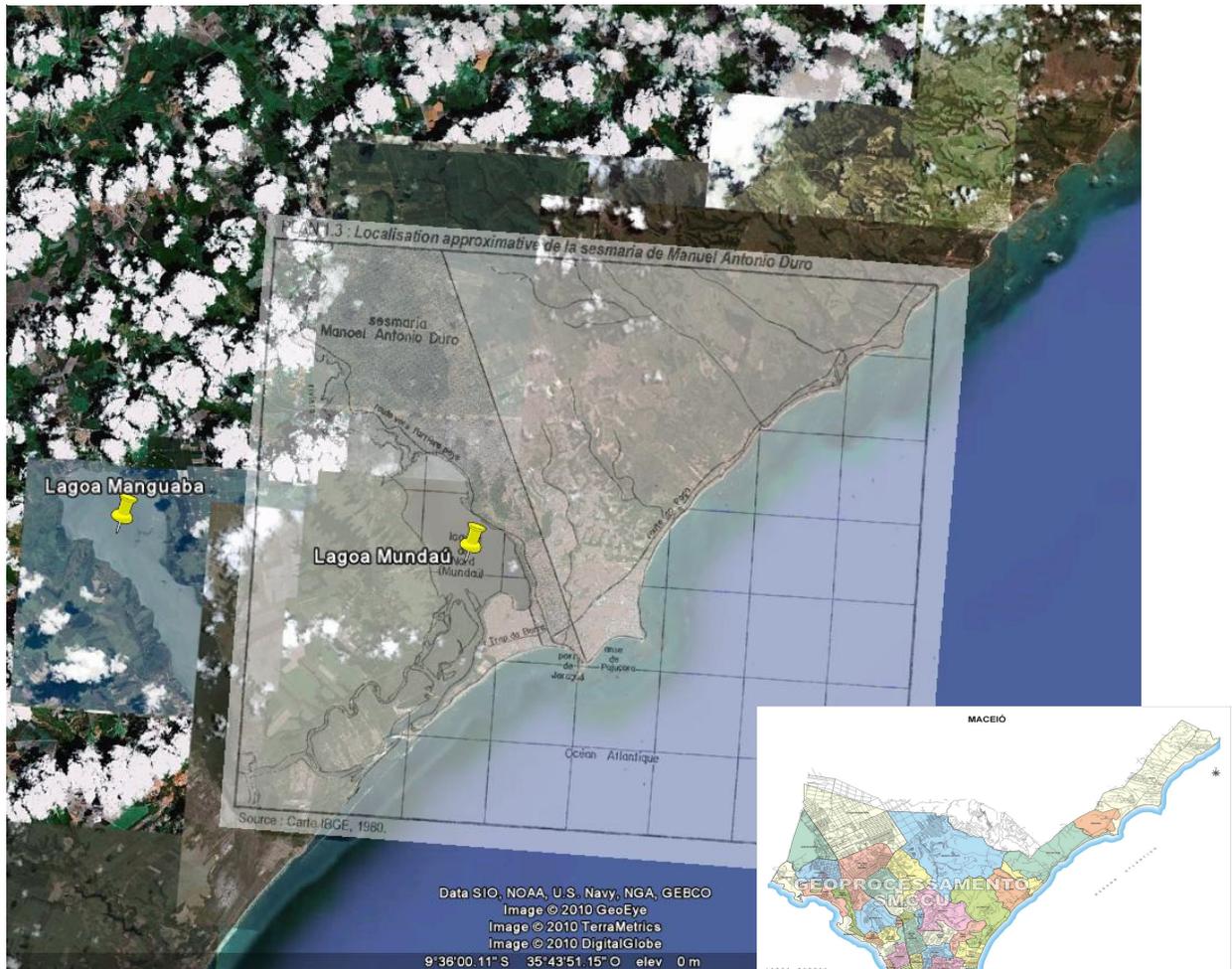
**Bloco diagrama da região lagunar Mundaú-Manguaba e detalhe ampliado com localização do primeiro núcleo de desenvolvimento de Maceió, em sua região central.**

Fonte: Mapa desenhado por Fernandes Lima, 1982.

As ordens do rei de Portugal não foram cumpridas e a terra continuou entregue à própria sorte. Ainda que o engenho às margens do riacho Massayó servisse de ponto de irradiação dos colonizadores, no fim do século XVIII a futura capital figurava como um agrupamento de

pequenas proporções. Sua mais conhecida construção nesta época – inclusive funcionando como uma espécie de marco identitário do lugar - foi uma capelinha erigida em homenagem a Nossa Senhora dos Prazeres, no local onde mais tarde seria construída a igreja matriz da cidade. (DUARTE, 1965, p. 19)

### Imagens 15 e 16



**Sobreposição gráfica do mapa com Localização da sesmaria de Manuel Antonio Duro sobre mapa aéreo de Maceió. Ao lado: mapa atual da cidade.**

Fonte. Caroline Gusmão; <http://maisalagoas.uol.com.br>. Acesso em 18 de maio de 2010.

A paisagem era dominada pela presença da natureza parcamente habitada, onde carros de boi com carregamentos de açúcar, madeira e fumo passavam transportando a produção do interior, abrindo os primeiros caminhos que cortavam pouco a pouco a região em desenvolvimento. O progresso se deu em grande parte pela conseqüente importância adquirida pelo escoadouro proporcionado pelo porto de Jaraguá, que forçou o adensamento

populacional devido ao ponto de passagem quase obrigatória da produção<sup>93</sup>. Com este crescimento populacional e comercial, o povoamento foi elevado ao status de vila em cinco de dezembro de 1815.

Em 1817 foi criada Província de Alagoas. Esta ação, ao mesmo tempo em que aumentou a rivalidade existente entre a primeira capital (a Vila de Alagoas ,atual Marechal Deodoro) e Maceió, efetivaria anos mais tarde a transferência da capital.

Também nos conta a história que o primeiro governador da Capitania de Alagoas, Sebastião Francisco de Melo e Póvoas, ao chegar à terra em 1818, recebeu do Senado da Câmara pedido para que elegeisse Maceió sede de governo, em especial devido às vantagens de sua situação topográfica e de seu excelente ancoradouro.<sup>94</sup>

Em 30 de janeiro de 1819, instalou-se na vila a Junta Real da Fazenda e nesse mesmo ano foi criada a freguesia de Nossa Senhora dos Prazeres. Após muitas atribuições políticas e administrativas, em 1839 Maceió era elevada à categoria de cidade e também sede do governo da então Província de Alagoas.

A partir daí, a cidade consolidaria seu desenvolvimento administrativo e político, estabelecido em consonância à urbanização engendrada pelo desvelar dos tempos posteriores. O final do século XIX e o começo do século XX seriam caracterizados pelo seu crescimento urbano, vetorizado, espacialmente, a partir de seu núcleo inicial de povoamento, locado na região portuária de Jaraguá.

Posteriormente, este processo urbano seria expandido para as regiões do planalto da Jacutinga, e mais tarde ainda, para as regiões litorâneas das praias ao norte, tais como Pajuçara, Ponta Verde e Jatiúca, onde veríamos ser consolidado o processo de verticalização parcial da paisagem construída da cidade.

### **3.2 A GEOGRAFIA E OS DITAMES ECONÔMICOS.**

---

93 Disponível em <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/alagoas/maceio.pdf>. Acesso em 13 de dezembro de 2009.

94 CARVALHO, 1982, p. 165.

Buscando analisar as representações acerca da paisagem, agora mais circunscritas à Maceió, encontramos representações, ainda textuais, inicialmente localizadas nas discussões produzidas por geógrafos e naturalistas alagoanos.

Foram selecionadas três obras que receberam destaque na literatura consultada. A primeira - “*Opúsculo da Descrição Geographica e Topographica, Phizica, Politica e Historica do que unicamente respeita á Provincia das Alagoas no Imperio do Brasil*” – foi escrita no ano de 1844 pelo ex-presidente da província, Antônio Joaquim de Moura (assinada inicialmente sob o seu pseudônimo, “Hum Brasileiro”). A importância da obra “*Opúsculo...*” liga-se ao estabelecimento de discussões sobre a província sob a luz de uma intencionada homogeneidade, dividindo-se em narrativas acerca de suas características geográficas e também sobre sua face sócio-político-econômica.

A segunda obra na verdade é um conjunto, produzida pela denominada “geração de 1860”<sup>95</sup>, que formalizaria investigações sobre a ambiência cultural maceioense/alagoana tendo como pano de fundo as doutrinas filosóficas em voga ao final do século XIX, tais como o Positivismo, o Evolucionismo e o Determinismo<sup>96</sup>. Entre os autores pertencentes ao grupo, destaca-se o papel do naturalista Ladislau Neto, do médico e geógrafo Thomaz do Bomfim Espíndola e do cirurgião mór da província, José Alexandrino Dias de Moura.

Em terceiro lugar, analisaremos a contribuição do naturalista Octávio Brandão, através de sua obra “*Canais e Lagoas*”, publicada pela primeira vez em 1919. Esta obra tem um valor essencial dentre as abordagens propostas pelo olhar da geografia alagoana do começo do século XX, pois, como veremos, ela inaugura representações da visualidade natural da cidade pelo viés estético, doando à paisagem uma abordagem literária.

Neste momento da história, percebe-se que os discursos foram realizados de maneira a tornar específica a identidade de Maceió, atuando em concomitância à crescente importância desempenhada pela cidade, que, ao longo do século XIX, havia se tornado o lugar central dos encaminhamentos sócio-culturais de Alagoas. Estes eram alavancados pelos novos rumos da economia, determinados pela produção açucareira das usinas e pelas atividades comerciais.

---

95 LINDOSO, 1995, p. 67

96 O século XIX surge para a modernidade como uma temporalidade fértil em descobertas e procedimentos científicos, que tornariam central a racionalidade e o caráter eminentemente objetivo a reger a existência das sociedades. O positivismo, o evolucionismo e o determinismo surgem como teorias filosóficas alinhadas a esta historicidade.

A centralização da cidade de Maceió enquanto pólo sócio-econômico-cultural se encontra historicamente ligada ao processo iniciado pela emancipação política de Alagoas<sup>97</sup> (1817). Em sequência, ocorreu a mudança da capital (1839), que passaria oficialmente a ser sediada em Maceió, apenas 24 anos após ter acessado o estatuto de vila. Tanto o desenvolvimento econômico propiciado pelo porto do Jaraguá, quanto o paulatino fortalecimento da burguesia mercantil, relacionado ao desabrochar do comércio maceioense, em oposição a uma suposta “ociosidade”<sup>98</sup> econômica da antiga capital, concorreram para esta transferência. Também se deve considerar a importância exercida pela localização geográfica da cidade de Maceió, onde a proximidade ao mar e o grande número de canais e lagoas entre-cortantes, tornava menos dispendiosa a saída do açúcar, bem como mais fácil o transporte e a comunicação internos.

As mudanças econômicas e as ações políticas também se rebatiam no quadro social. Filhos e netos dos senhores de engenho, retornando bacharéis de seus estudos em centros urbanos mais avançados, já não se adaptavam completamente aos moldes rurais do universo açucareiro<sup>99</sup>. Com isso, surge uma geração<sup>100</sup> que se engajaria frente à proposição de uma fisionomia e cultura urbanas para o lugar.

Assim, a ascensão dos jovens de 20 e 30 anos à política e à condução da sociedade urbana inicia do desprestígio econômico do antigo patriarcalismo dos velhos engenhos, marcando a transferência do poder para o círculo mais restrito da cidade. Mais adiante, ver-se-á que os filhos mais jovens das famílias tradicionais, estabelecidos nos limites urbanos, serão os agitadores culturais das festas modernistas.<sup>101</sup>

---

97 Alagoas ganharia sua emancipação política sendo elevada à província em conseqüência da fidelidade e apoio do Ouvidor Antonio José Ferreira Batalha à corte portuguesa. Como recompensa, teria recebido o direito de formar uma capitania independente, fato que também pode ser tomado como uma estratégia da corte para enfraquecer a capitania pernambucana, após o movimento revolucionário (BRANDÃO, 1981, p. 42; CARVALHO, 1980, p. 154).

98 Em relatório redigido em 1815, o Ouvidor Antônio Ferreira Batalha caracterizava a vila Alagoas do Sul como “em plano de inclinação para sua total ruína. Os moradores habitam na vila miseravelmente em casas de palha”, enquanto Maceió era citada como muito adequada ao desenvolvimento, em razão de “sua posição à borda do porto de Jaraguá, tornando [se] comercial, e seu habitantes, sem costumes, ao princípio de sua fortuna.” (BATALHA, 1815 apud CARVALHO, 1980, p. 160). Em 1839, Agostinho Silva Neves, então presidente da província das Alagoas, afirmou estar a capital “(...) sete léguas distante do porto marítimo freqüentado; isolada do resto da Província, e não ter comércio algum, não subsistindo senão dos salários dos empregados públicos, com uma população dada à ociosidade”. (NEVES, 1839 apud CARVALHO, 1980, p. 165).

99 Os engenhos também pouco a pouco se modernizavam, a partir da introdução da energia a vapor. O surgimento das usinas, por sua vez, transformaria definitivamente os modos da produção açucareira na região.

100 Vale lembrar que a classe dos grandes proprietários rurais não havia sido destituída de seu poder, que seria perpetuado politicamente pelas gerações mais novas nascidas sob os arautos dos engenhos, mas as práticas culturais e econômicas ligadas a atividades comerciais iriam provocar acomodações entre estas duas parcelas sociais. Não raramente, os matrimônios eram utilizados como uma forma de reconectar os interesses do poder fundiário tradicional e a nova (porém já tradicionalista) burguesia mercantil, amadurecida sob o patrocínio da produção açucareira nas usinas. Prosperidade econômica para os primeiros e nobilitação para os segundos eram os frutos principais deste novo pacto social. (LINDOSO, 1995, p. 66 )

101 CAMPOS, 2000, p. 31.

Esta intenção foi também incentivada pelo advento da Proclamação da República (1889), que aqui serviu para alavancar, em consonância à modernização política do país, o início da construção da imagem urbana da capital.

Com efeito, nas primeiras décadas do século XX, as preocupações com a *modernização* e com o *embelezamento* de Maceió seriam colocadas em prática através de propostas de urbanização (pontuais e assistemáticas). Realiza-se a abertura, alargamento e calçamento de algumas ruas; a reforma dos largos e a construção de novas praças, bem como a construção de edifícios de uso público e particular com linguagem eclética, em substituição à linguagem colonial.

Através destas obras, visava-se à modernização das feições “rurais” de Maceió, mediante a diluição dos “*ares passadistas*”<sup>102</sup>. A cidade lentamente se adequava aos ideais de uma nova elite, onde o desejo pelo “*livre pensamento, progresso, industrialização*”<sup>103</sup> andavam lado a lado com a marcha ré empreendida pela força de condições sócio-culturais pré-urbanas, acionadas pela perpetuação dos valores das oligarquias rurais<sup>104</sup>:

Na realidade, o que fez Maceió superar sua origem, mas não negá-la, foram as relações econômicas baseadas no comércio estabelecido pela proximidade do porto de Jaraguá. Enquanto o engenho firma sua economia na produção açucareira, Maceió se fortalece com o escoamento comercial do açúcar de toda região e o recebimento de mercadorias estrangeiras para venda em toda Alagoas. (...) O esforço pela modernização (...) no período é marcado pela implantação das primeiras usinas (...). A tentativa, porém, ainda centraliza a economia na produção rural, na continuidade entre a cultura açucareira e a indústria dela decorrente. (...) O constante predomínio de uma única atividade rentável, neste caso, o açúcar, não sendo capaz de promover uma forte sustentação econômica, contribui para fazer fracassar outras frágeis tentativas econômicas da região, como a indústria têxtil e a pecuária.<sup>105</sup>

É nesta ambiência - ainda condicionada por valores rurais - que alguns delineamentos da identidade da paisagem urbana de Maceió foram traçados. De um lado, procurava-se enunciar uma homogeneidade identitária identidade através do elenco de características específicas do lugar; por outro, fixavam-se os valores engendrados pelos pactos e entrechoques ocasionados entre o eco rural de senhores de engenho e a fala *modernizante* da intelectualidade e da burguesia mercantil. Nesta construção, o estabelecimento de uma representatividade *precisamente delineada* acerca da imagem do lugar fez-se necessária, tanto física quanto simbolicamente,

---

102 DIÉGUES Jr. apud COSTA, 1981, p. 201.

103 DIÉGUES Jr. apud COSTA, 1981, p. 19.

104 Na história social da urbanização da cidade de Maceió, não é difícil encontrarmos elementos indicativos de sua fragilidade, no tocante à realização de sua modernidade: a submissão do trabalhador livre ao poder dos usineiros e dos políticos; as ligações umbilicais entre a intelectualidade burguesa e a antiga classe rural dominante; a expropriação das terras de subsistência dos pequenos produtores e a consequente elevação dos números e dos níveis da pobreza.

105 CAMPOS, 2000, p. 31- 33.

como contraponto à ambigüidade da cultura maceioense. Neste momento, naturalistas e geógrafos desenvolveram narrativas específicas acerca da cidade. Esta escrita inicial foi marcada pela produção de textos que tinham por objetivo a apresentação das condições do espaço físico, da constituição etnográfica, das potencialidades econômicas e das formas organizacionais administrativas.

Nesta formalização, tratamos da obra produzida por Antônio Joaquim de Moura<sup>106</sup>, publicada no ano de 1844. O “*Opúsculo*”, de Antônio Joaquim de Moura, estabelece uma narrativa da província sob a perspectiva de um lugar coeso e unificado geográfica, social e politicamente. No domínio da espacialidade local, Moura indica seus limites, seus portos e ancoradouros, suas lagoas, seus rios, serras e montanhas e a salubridade de seus terrenos. Já no domínio dos encaminhamentos sociais, políticos e econômicos, o autor sinteticamente caracteriza a sua população, culturas agrícolas, a constituição da mão de obra, comércio e divisões sócio-políticas.

A intencionalidade de precisar os limites espaciais surge como premência no início da escrita de Moura: a inicial difusidade geográfica de Alagoas ganha contornos nítidos em sua descrição:

Confina a província das Alagoas, a **Leste** com o Oceano Atlântico, ao **Sul** pelo Rio de S. Francisco com a província de Sergipe, a **Oeste** inda com esta pelo mesmo Rio, e com a de Pernambuco aquém; ao **Norte** só com a província de Pernambuco. O **seu litoral** desde a Barra do Rio S. Francisco para o Norte, até a Barra do Rio Una, em razão das voltas que a Costa faz, e de **sua obliquidade**, anda de 50 a 60 leguas, posto que fique entre nove e dez e meio de **Latitude** sul, e 37 a 39, e 50m; **Longitude** Oeste (meridiano de Pariz) **sua figura topographica assemelha-se a hum compasso aberto em triangulo**; ficando a ponta inteira em Uma, o Eixo da Barra de S. Francisco, e a outra ponta acima da Cachoeira de Paulo Affonso no alto S. Francisco, onde lhe corta essa ponta a província de Pernambuco.<sup>107</sup> [grifo nosso]

A descrição de Alagoas é organizada através de seus limites, do comprimento de suas extensões, de sua latitude e de sua longitude e também pela sinonímia geométrica à figura de um compasso aberto.

Em relação ao específico lugar de Maceió, percebe-se claramente o destaque concedido pelo autor ao porto do Jaraguá, importância que seria confirmada pela narrativa de outros autores, quando em defesa do sítio para relocação da capital. A sua enseada foi então enunciada como de “*primeira classe*”, sobretudo por ser resguardada por um arrecife e possuir extensão

---

106 Esta obra é assinada anonimamente por “Hum Brasileiro”, mas atribuída formalmente a Antônio Joaquim de Moura. Ele foi um político potiguar que iniciou sua carreira como deputado pelo Ceará, mas ocupou diversos cargos públicos em Alagoas, chegando a governar o Estado no período entre 1835 e 1836.

107 Hum Brasileiro, 1844, p. 8

o suficiente para abrigar *comodamente* as embarcações, restando a estas apenas os cuidados necessários à incidência, no inverno, do vento sul<sup>108</sup>.

Na narrativa de Moura, a *fertilidade* mantinha-se como um traço identitário da região, sugerindo uma dada pregnância entre a sociedade e os elementos *providenciados* pela paisagem, prolongando os argumentos apresentados na sessão anterior:

A exportação consiste em **excellentes algodões; assucar, madeiras de todas as qualidades** principalmente cossueiras e costadinho de vinhático roxo; taboado de louro, caimbras e cavername, e outras peças de socupira, grandes linhas e traves de sapucaia de huma e outra qualidade; e de muitas outras madeiras, caibros, ripame, e ramos; **Pernambuco he de certo modo tributário desta província pela dependência de suas madeiras** principalmente de infinitas canoas de hum só pao. (...) Também exporta cocos e azeite de mamono, em menor quantidade do que se podia fazer, não se aproveita a piaçaba, nem a finíssima paina de Schahuma, e Barriguda, de que abunda, tão preferível para encher colxões, travesseiros, e muitos outros estofos; e inda menos se proveita o cairo que daria para interter grandes fabricas de cordualha. O uso do palmito que **fornece às mesas tão grato, appetecível alimento**, he ali esquecido, e desprezado, havendo-o em tanta quantidade de superior qualidade só por **ter muitas espécies de palmeiros**. O pescado que do mar, quer dos rios e lagoas, he **excellent e abundante**; mas não se exporta nenhum; porque se oldidão as pescarias em grande escala por meios regularisados, em uso noutros Paizes; a penas se pesca de rotina velha e mesquinha para o consumo diário; **abunda de camarões e mariscos de todas as qualidades**.<sup>109</sup> [grifo nosso]

Mais uma vez, vemos ser destacadas as qualidades da paisagem natural pela sua relação com a subsistência e economia do lugar. A fertilidade da natureza, em especial, de seus espécimes vegetais, chega a criar uma pequena fissura na estabelecida submissão de Alagoas a Pernambuco.

Uma adesão aos rumos ditados pela economia capitalista passava a ser construída a partir daí, tendo por foco os condicionantes geográficos da cidade, em consonância às diretrizes modernizadoras que se faziam necessárias à manutenção e melhoria do desenvolvimento econômico iniciado na nova capital.

Tais diretrizes propostas por Antônio Joaquim de Moura resumiam-se na substituição do trabalho escravo pelo trabalho assalariado, a criação de um Banco Provincial, a transformação de aldeias indígenas em fonte de mão de obra (com a conseqüente inviabilização da economia de coleta) e a abertura de novas rotas comerciais.

Esta tendência seria disseminada, poucas décadas adiante, pela “Geração de 1860” onde, através de narrativas influenciadas pelas doutrinas filosóficas em voga, configurar-se-ia uma abordagem direcionada à observação crítica e ao estudo científico da geografia e da paisagem

108 Ainda com a presença deste vento, Maceió continuaria a ser narrada como a detentora da melhor enseada da região, em especial devido a presença de suas baías duplas, se prestando ao ancoradouro de verão, no Jaruá, e de inverno, na Pajuçara (DUARTE, 1965, p. 14).

109 Hum Brasileiro, 1844, p. 1.

local. Nesta perspectiva, salientam-se as produções elaboradas por Ladislau Neto, Dias Cabral, Thomaz do Bomfim Espíndola e José Alexandrino Dias de Moura.

O naturalista Ladislau Neto (1838-1894) destacou-se nos estudos sistemáticos acerca do evolucionismo e sobre as riquezas vegetais e minerais, tendo inclusive atuado como diretor da Seção de Botânica do Museu Nacional<sup>110</sup>. A influência de seu pensamento sobre a cultura local viria a ser realizada pelo incentivo ao desenvolvimento urbano-capitalista através da perspectiva do *evolucionismo social*. Neste, a idéia da evolução orgânica de Darwin era transposta, enquanto modelo de progresso, para a esfera social mediante a substituição dos organismos por grupos sociais. Ainda que secundariamente, realiza-se o incentivo ao desenvolvimento da cidade através do progresso, sendo este, à época, mediado pela modernidade burguês-mercantilista.

A produção de José Alexandrino Dias de Moura perfila-se a este panorama e destaca-se por indicar uma racionalização da imago geográfica da região. Esta racionalização se encontra a princípio conformada em “*Fala dirigida à Assembléia Legislativa da Província das Alagoas*” (1860), documento composto por uma saudação dedicada a Dom Pedro II, quando em visita a Alagoas, que analisa a província sob três aspectos essenciais: seu passado histórico, sua configuração geográfica e seus encaminhamentos político-administrativos.

Na obra de José Alexandrino, verifica-se um dado ufanismo historiográfico, ali materializado pelo desejo de inserir Alagoas dentro de um contexto de notoriedade dentro da conjuntura nacional. A abordagem geográfica realizada pelo autor dá continuidade à tentativa de apresentar a imagem da província como um território coeso, através de uma descrição que retornava à precisão da linguagem empreendida por Antônio Joaquim de Moura:

Um triângulo retângulo cuja hipotenusa é a linha irregular que partindo da foz do pequeno rio Persununga e atravessando as matas de Jacuípe vai terminar na cachoeira de Paulo Afonso (uma das maiores do mundo): servem-lhe dos outros dois lados a costa banhada pelas aniladas águas do Atlântico e o assoberbado curso do Baixo S. Francisco, cuja foz figura o vértice do ângulo reto; a hipotenusa ou maior lado do triângulo orça 86 léguas pouco mais ou menos; o lado formado pelo curso do rio 50 e o do litoral 34, o qual fica compreendido entre 8<sup>o</sup> 55'30'' e 10<sup>o</sup>31' de latitude sul e 26<sup>o</sup> e 28<sup>o</sup> e 58<sup>o</sup> longitude oeste de Lisboa.<sup>111</sup>

Sua narrativa também iria incorporar análises de teor sociológico, caracterizando a organização da vida social sob o pano de fundo da paisagem, precisando-lhe os encaminhamentos econômicos. Sua visão crítica seria mantida em seu texto posterior, “*Apontamentos sobre*

110 No Museu Nacional, Ladislau Neto deu início a um trabalho de renovação institucional e científica: criou uma revista, fomentou cursos populares (Botânica, Agricultura, Geologia, Mineralogia Antropologia e Zoologia) dispôs laboratórios e estabeleceu divisões de naturalistas viajantes, auxiliares desenhistas e gravadores.

111 MOURA, 1860 apud LINDOSO, 1995, p. 69.

*diversos assumptos geographico-administrativos da Província das Alagoas*” (1868), quando formalizou uma análise acerca do sítio geográfico escolhido para a construção da cidade Maceió.

Neste texto, destinado a complementar um relatório lido pelo então presidente da província (1868-1871) José Bento da Cunha Figueredo Júnior perante a Assembléia, Dias de Moura caracterizou o referido sítio pelas suas condições higiênicas, apontadas como negativas por terem ao norte...

(...) uma cordilheira de outeiros (...) a qual intercepta grandemente a ventilação durante o verão; do lado sul (...) pântanos de águas encharcadas, alimentados pelas enxurradas do inverno; pelo poente (...) lamaçais da margem oriental da Lagoa do Norte. (...). Por isso não são nem podem ser lisonjeiras suas condições higiênicas, como hão demonstrado hábeis médicos, que têm estudado a topografia médica da capital. (...) Moléstias endêmicas, oftalmias, febres (especialmente intermitentes) aparecem mais ou menos em todas as estações.<sup>112</sup>

Percebe-se com isto que, assim como outros autores dirigindo-se a outras cidades na da mesma época, a narrativa de José Alexandrino se encontra polarizada pela chamada às remodelações urbano-sanitaristas que deveriam ser realizadas em prol do desenvolvimento da cidade de Maceió.

Ainda dentro do escopo da “Geração de 1860”, Thomas do Bom-Fim Espíndola (1832-1889), médico e professor do Liceu Alagoano, considerado fundador dos estudos históricos e geográficos em Alagoas, publicou a obra *“A Geografia Alagoana ou Descrição Physica, Política e Historica da Província das Alagoas”* (1871). Nela, evidenciou proposições propostas semelhantes às de José Alexandrino Dias de Moura e de Antônio Joaquim de Moura, através do incentivo às ações modernizadoras, mediadas pelo incentivo ao comércio, ao estabelecimento de uma cultura de exportação, ao desenvolvimento industrial e à atenção à salubridade do lugar através da erradicação dos miasmas pestilenciais<sup>113</sup>.

A perspectiva das obras aqui suscitadas revelaria com precisão o espaço maceioense como uma realidade social, política e econômica. No início do século XX, estes encaminha-

112 MOURA, 1868 apud LINDOSO, 1995, p. 71.

113 Em relatório anterior, o médico-geógrafo já havia exposto uma série de considerações a respeito da importância de se pautar a questão da salubridade dos sítios de povoamento, indicando a relação entre as febres intermitentes, as doenças endêmicas e os rios e lagoas da região, fato que, mais tarde, acarretaria na alteração do curso do Riacho Salgadinho, na década de 40, e o aterro de regiões pantanosas consideradas miasmáticas: “Porque depois de seus transbordamentos deixam por sobre as margens muitíssimas substâncias vegetais e animais, que vão sendo decompostas pela ação da luz solar, e fornecendo dest’arte incessantemente o elemento da intoxicação paludosa: são mais freqüentes ainda nas margens das lagoas, bem como na lagoa do norte [Mundaú] e do sul [Manguaba], cujos leitões são em grande parte de lama.” (ESPÍNDOLA, 1871 apud DIÉGUES Jr., 2006, p. 229)

mentos se tornariam irrefreáveis, engendrando novas e específicas representações acerca da cidade.

1 MOURA, 1868 apud LINDOSO, 1995, p. 71.

1 Em relatório anterior, o médico-geógrafo já havia exposto uma série de considerações a respeito da importância de se pautar a questão da salubridade dos sítios de povoamento, indicando a relação entre as febres intermitentes, as doenças endêmicas e os rios e lagoas da região, fato que, mais tarde, acarretaria na alteração do curso do Riacho Salgadinho, na década de 40, e o aterro de regiões pantanosas consideradas miasmáticas: “Porque depois de seus transbordamentos deixam por sobre as margens muitíssimas substâncias vegetais e animais, que vão sendo decompostas pela ação da luz solar, e fornecendo dest’arte incessantemente o elemento da intoxicação paludosa: são mais freqüentes ainda nas margens das lagoas, bem como na lagoa do norte [Mundaú] e do sul [Manguaba], cujos leitos são em grande parte de lama.” (ESPINDOLA, 1871 apud DIÉGUES Jr., 2006, p. 229)

### **3.3 A GEOGRAFIA POR UMA OUTRA PERSPECTIVA: O OLHAR-SENTIMENTO DE OCTÁVIO BRANDÃO.**

Entramos no século XX e nele localizamos a obra “*Canais e Lagoas*”, de Octávio Brandão, que, do nosso ponto de vista, atua como um ponto de inflexão entre as representações precedentes e procedentes da paisagem de Maceió. Contrapondo-se às anteriormente vistas narrativas de cunho documental – onde as paisagens eram abordadas através de suas potencialidades econômicas e ufanistas – a obra do autor realiza uma narrativa também naturalista, mas eivada por uma identificação poética com o lugar.

Escrita entre os anos de 1916 e 1917, “*Canais e Lagoas*” se destaca também, portanto, por apresentar um dos poucos estudos desenvolvidos nesta época sobre o complexo estuarino-lagunar Mundaú-Manguaba, limítrofe à capital.

O autor pontua que a Lagoa Mundaú (ou “Lagoa do Norte”) banha uma extensa borda de Maceió, possuindo uma área de aproximadamente 27 km<sup>2</sup>. Surge a partir dos rios Satuba e Mundaú, que escorrem da porção oeste da cidade em direção ao mar e faz limites com Satuba, Santa Luzia do Norte e Coqueiro Seco, todos municípios da região metropolitana de Maceió. Portanto, agora o lugar Maceió vai surgindo não mais como porto, sede de engenho ou centralidade de um triângulo retângulo, mas como local contemplado como um berço geográfico de canais e lagoas.

Já a Lagoa Manguaba (ou “Lagoa do Sul”), é apresentada como a maior de Alagoas com cerca de 42 km<sup>2</sup>, e surge a partir do escoamento do rio Paraíba, fazendo limite com os municípios Marechal Deodoro (antiga capital) e Pilar. Ambas interligam-se com o mar através

de uma rede de aproximadamente de 12 km de canais, que cortam a planície litorânea, e formam um conjunto de pequenas ilhas.

Calcula-se que o autor percorreu cerca de 1500 quilômetros pelo complexo lagunar, entre estes, quinhentos a pé, e os outros, a cavalo e de canoa, registrando o que via e o que o lhe era contado pelas pessoas e comunidades que ali habitavam. Seu objetivo: “*estudar a terra e o homem*”<sup>114</sup>.

Brandão realizou estudos sob os aspectos naturais do complexo lagunar: o elenco dos rios, ilhas canais e lagoas; sua formação geológica; a composição mineral do solo; o papel desempenhado pelo Oceano atlântico na construção de sua morfologia e as variações do clima na região. Alguns dos principais pontos de referência do roteiro trilhado pelo autor na região cós canais e lagoas se encontram indicados na **Imagem 17**.

Por outro lado, “Canais e Lagoas” se insere no contexto geral das narrativas dos autores anteriormente citados, onde a descrição geográfica visava delinear uma imagem precisa para a região.

### **Imagem 17**

---

114 BRANDÃO, 2001, p. 09.



cando não apenas os processos da composição mineral das terras percorridas, mas também os caminhos das águas na cidade, precisando-lhe uma fisionomia através de vieses líquidos:

O Brejo do sobral se comunicava com a zona da Levada. As canoas que chegavam a este lugar penetravam por um braço que aí existia. Atravessavam um brejo na vizinhança da Estação Velha e da Farmácia Pasteur, à rua do Capim, esquina da rua de Santa Maria. Seguiam por este brejo, até o sítio do Sobral, onde iam buscar côco. (...) No brejo vizinho da Estação Velha, lançava-se um córrego que nascia nos fundos da Igreja do Rosário, ao pé da colina, de onde seguia em linha reta pela rua do Açougue, até a esquina da rua Macena. Aí, se dividia em dois ramos. Um ia diretamente à Estação Velha, onde desembocava no braço que vinha da Levada. (...) O outro ramo, seguia pela rua Macena, buscando a praça da Cotinguiba, atualmente Deodoro, por onde descia até o brejo (...) que se estendia da rua do Reguinho ou Dias Cabral até a Estação Velha. Compreende-se que essas ruas e esses prédios não eram assim, 90 anos atrás. Mas fiz a narrativa por essa forma para se compreender a transformação operada. (...) O brejo que ia da Estação Velha ao sítio de coqueiros do Sobral, foi aterrado pelo povo. Em lugar deles, existem hoje duas bombas, uma nos quintais das casas da rua do Capim; a outra, no Aterro do cemitério. O intervalo entre ambas, nos fundos das casas das ruas do Reguinho com Santa Maria, está soterrado. Ainda hoje, atrás de uma vacaria que há no fim da rua do Matapasto, e nos fundos da Avenida Oliveira, há vestígios do brejo primitivo que comunicava a Levada com o brejo de Sobral. O riacho que nascia atrás da igreja do Rosário desapareceu. (...) O solo [foi] todo revolvido e a nascente teve de desaparecer.<sup>116</sup>

Percebe-se que tanto os personagens quanto a problematização da nova paisagem urbana de Maceió são elididos, ou surgem secundariamente. A cidade de logradouros e edificações, que indicam um aporte às dinâmicas do espaço habitado, é subserviente à uma cenografia específica para os percursos das águas no lugar, e as alterações sofridas por ela ao longo dos anos.

Apesar de buscar uma descrição objetiva da cidade, o conteúdo documental sobre as parcelas observadas vão fundindo-se ao registro emocional dos lugares vivenciados, indicando a passagem da sensação ao sentimento, da observação científica sobre a natureza à contemplação estética e à submersão emocional realizadas perante a paisagem.

Na verdade, o teor lírico de sua narrativa torna-se patente já no início da referida obra, quando o autor nos introduz ao que seria a primeira *miragem* da visualidade das lagoas:

Elas aparecem na curva de um caminho ou na dobra de um canal, quando o viajante julga que a estrada, térrea ou líquida, se vai fechar. **Aparecem avassaladoramente.** E, por mais inculta, a alma que segue por **elas espelnde em emoções profundamente duradouras.** Talvez nunca mais seus olhos se derramem pelas lagoas. Mas de sua memória jamais a **visão prodigiosa daquelas paragens** sairá. **É que há nelas a tristeza insondável do passado, a beleza incomparável do presente e a grandeza insuperável do futuro.** (...) E ao ver a **alvura** de cada lagoa, **lacerada pelo arranhão do [vento] nordeste ou acariciada pelo carinho maternal da solidão** (...) cuidei-a **uma aranha de ventre alvíssimo, aranzholizando-se em rios e canais.**<sup>117</sup> [grifo nosso]

Se por um lado “Canais e Lagoas” pode ser entendido como um estudo balizado pela tentativa de precisão científica no elenco e caracterização dos aspectos da geografia natural

116 BRANDÃO, 2001, p. 95- 96.

117 BRANDÃO, 2001, p. 29-30.

do lugar, também se torna patente, ao longo da obra, a busca do autor pelo estabelecimento de uma mirada criativa e emocional para a paisagem do lugar. Tanto as caracterizações geológicas, mineralógicas, quanto climáticas realizadas por Brandão interpolam-se ao seu registro poético das paisagens. As sinonímias do lugar passam a ser estendidas ao uso da imaginação, estabelecendo um contexto onde objetividade e subjetividade atuam como faces e forças complementares.

A partir da construção de uma narrativa realizada entre a objetividade e a subjetividade, o autor tece para seu leitor um percurso para a fruição simbólica da paisagem natural experimentada. Como na construção de uma cena cinematográfica, percebe-se existir nas narrativas de Brandão um movimento de condução, uma *direção de arte* sobre o espaço da paisagem, onde os enquadramentos para o olhar são cuidadosamente selecionados e fixados como incrementos para o visto. Através de dispositivos de criatividade artística, o autor recria a natureza através da proposição de *efeitos* sobre a realidade:

Nos CANAIS, a beleza das paisagens é tão grande, a temperatura em certas horas é tão deliciosa, a viração tão macia, a languidez das coisas tão grande, o céu tão lindo, a água tão clara, que só dá vontade de dormir. Pendem as mangas suculentas nas mangueiras frondosas. Caem das árvores os enxertos de passarinho, como espessas cabeleiras. As canoas elevam os altos mastros com as velas pandas ao vento. Milhões de pingos de luz, como numa verdadeira festa veneziana, fervilham dentro da água – gotas prateadas, estrelas de ouro, caindo no líquido elemento. Em certas colinas redondas, o artista julga ver os úberes da Terra, com os bicos apontados para o infinito. Ai que lindas, essas tetas virginais da Terra!118 [grifo nosso]

Conforme destacado na citação, o próprio autor parece se colocar em uma condição estético-imaginativa em relação aos objetos de sua observação. Seduzido pela visualidade das lagoas, o viajante-aprendiz formalizou, com a voz do artista-poeta, a representação da paisagem.

O espaço geográfico afetivado realizava a construção de uma paisagem constituída não apenas pelo “preenchimento” de uma superfície ou pela limitação de uma territorialidade, mas também por modelações sinestésicas a mediar as objetividades vivenciadas. Assim, as representações textuais de Brandão consolidaram criativamente as paisagens visitadas, dando existência material a visualidades que só poderiam existir como tais no próprio registro do autor:

Cada uma das lagoas é como um coração a contrair-se na sístole da vazante e a dilatar na diástole da enchente. Os rios fazem o papel de veias, isto é, de vasos que levam o sangue do coração. Os canais são artérias a conduzir e a dispersar a água das lagoas. E a nossa alma, ao abandonar a estreiteza relativa dos canais pela imensidade das lagoas, dilata-se, estende-se, amplia-se como as ondas produzidas pelo cair de

---

118 BRANDÃO, 2001, p. 66 - 77.

uma pedra na água imóvel e morta de um açude manso. Os canais apertam-se entre uma longa faixa de colinas e uma estreita de terra arenosa, ou um labirinto confuso e informe de ilhas e mais ilhas. (...) Gradação, variedade, diversidade. Curiosa fisiografia!<sup>119</sup>

Através de uma escrita geopoética<sup>120</sup>, a natureza é transformada em uma imago-paisagem particular. Retornando ao pensamento de John Kirtland Wright a sua concepção de uma geografia imaginária, percebe-se, em semelhança, a importância concedida por Brandão aos domínios e à escala do pessoal, utilizados como filtros emocionais para o estudo e à exposição do conhecimento geográfico das paisagens naturais das lagoas. Salientamos que, em suas representações da paisagem, a subjetividade não parece ser utilizada para concepção de imagens ilusórias da realidade, mas surge para indicar o quanto, e o como, a visualidade das paisagens afetaram, ou puderam ser afetadas, pela personalidade e concepção de mundo próprias do autor.

Na região dos CANAIS e das LAGOAS, as duas estações – o inverno e o verão – são de uma irregularidade sem limites, principalmente a primeira. No inverno: dias longos, tristes, de chuva. (...) Há uma fermentação universal. Atmosfera abrumadora. Fervilham os tapurús nos pântanos. A lua dá a idéia de uma lagoa anêmica e palúdica de bactérias inumeráveis. **Fervilham os desejos maus nas almas. Doem os nervos. Tudo irrita. A melancolia comunica-se ao espírito dos homens.** (...) No verão: dias longos, quentes, escaldantes. Um sol terrível. Às vezes, porém, lá vêm as chuvas. Julga-se ter voltado ao inverno. Mas chega novamente o sol. (...) Aqui, às vezes o calor é acompanhado de uma deliciosa viração, mas ao meio dia, o vento escasseia. Então, as ruas da Levada ficam desertas. **Parece que o povo teme os raios de sol.** O calor, subindo a 30 e 31, é insuportável. Entretanto, as manhãs, embaladas pelas brisas, são deliciosas. (...) Pelas manhãs de Verão, o céu em tons de azul de cobalto, acordo com a alma em festa. Cantam nos ramos altos as aves pequeninas. Murmura no meu velho tanque a água ágil. **Cantam nos galhos soberanos de minha alma as idéias novas.** E, diante disso, começo a escrever. (...) **Sim, Calor, tu vives em mim. Sou um filho do Fogo, um filho do Sol – um verdadeiro nortista. Tudo em mim respira energia, entusiasmo. Sou todo feito de incêndios. Alma rubra.**<sup>121</sup> [grifo nosso]

Neste trecho, Brandão tece um conjunto de idéias, que apontam a uma crítica à ação patogênica do clima sobre o lugar, onde o calor, ao contrário do que era comumente propagado pelas doutrinas deterministas<sup>122</sup>, surge como um viés positivo, capaz de vencer os lamaçais

119 BRANDÃO, 2001, p. 41.

120 Os estudos geopoéticos realçam ligações de afeto e desafeto, construídas pelo indivíduo, consciente ou inconscientemente, em concordância com o que guardou de experiências pretéritas (reminiscências) ou com aquilo que experiencia presentemente. (GRATÃO, Lúcia Helena Batista. (À) Luz da Imaginação! “O RIO” se revela na voz do personagem do LUGAR-ARAGUAIA. Disponível em <http://geografiahumanista.files.wordpress.com/2009/11/lucia.pdf>. Acesso em 12 de maio de 2010).

121 BRANDÃO, 2001, p. 123 - 129

122 Tal concepção é formulada em parte pelo naturalismo do século XVIII, com Montesquieu e sua famosa teoria dos climas: “Tem-se, assim, mais vigor nos climas frios (...). Esta força maior deve produzir muitos efeitos. Por exemplo: mais confiança em si mesmo, isto é, mais coragem, mais conhecimento de sua superioridade, isto é, menos desejo de vingança; mais certeza de sua segurança, isto é, mais franqueza, menos suspeitas, menos política, menos malícia (...). Os povos das regiões quentes são tímidos, como os anciãos; os das regiões frias são corajosos como os jovens.” (MONTESQUIEU, 1997, p. 277-279). Durval Muniz de Albuquerque Jr. comenta a influência deste pensamento na construção do imaginário sobre o nordeste no princípio do século XX, onde a região surgiu como “condenada ao insucesso” devido “à manutenção dos e-

das lagoas. Contudo, o autor também tece um conjunto de relações particulares de seus humores para com as variações climáticas. Com isso, ele estabelece uma dimensão simbólica para as paisagens das lagoas, reforçando também a condição afetiva associada aos contextos *experenciados*:

A região das lagoas é como uma Canaã magnífica. É como uma Colchida plena de ouro da fartura. É como uma flor insólita aflorando das ondas do oceano. É como um golfo de Coríntio aberto aos desejos dos povos. E o meu espírito – exercitado no sonho e tateante na vida – foi por ela como por entre paisagens de Ruysdael pintadas em seda real da China.<sup>123</sup>

Nota-se nesta passagem o reforço dado pelo autor à condição potencialmente imaginária da paisagem vivenciada, que é indicada aqui pela suas relações simbólicas como outras regiões e visualidades conhecidas ou imaginadas no passado: a fartura eterna (Canaã), a riqueza lendária (Colchida), a beleza histórico-geográfica (golfo de Coríntio) e a tranquilidade pictórica (paisagens de Ruysdael). O uso de metáforas permearia toda a discursividade de Octávio Brandão, constituindo - via retórica - um elenco de imagens análogas à visualidade da região dos canais e lagoas. O fenômeno geográfico dos canais e lagoas é, com ele, estendido a um imaginário paisagístico de múltiplas significações estéticas.

Natureza e poesia formulam um pacto simbólico-emocional, escapando ao foco único de sua retinianidade, conforme percebemos acontecer em trecho no qual Brandão nos apresenta a um dia de verão passado na Lagoa Mundaú:

Pelo verão, mas alvoradas sereníssimas, sob o ozônico azul do céu, **a Lagoa do Norte levanta-se alegre e enfeita-se em seu espelho, a fim de esperar o Sol.** E todos se preparam para a audiência magnífica. Os canais espiralando-se em curvas mil... O nevoeiro leve esfiapando-se... O rubro alizarina das barreiras do Cadoz... O sapezal do tabuleiro, açoutado pelo nordeste... Os coqueiros, de caule esguio que, visto de longe, se vão afinando, até desaparecer, ficando apenas um feixe de palmas, como um círculo, **como uma gota de fucsina alcoolizada, suspensa no espaço – inquieta, ondulante, longínqua...** Os massunins do Félix Bandeira. Os aratús cor de fogo emergindo de suas tocas negras, por entre a verdura dos mangais da Ponta da Caieira. (...) **A lagoa manda buscar o velo mais diáfano, mais rico que houve no Reino Encantado do Sonho.** (...) **Então, a lagoa utiliza:** o branco das asas das libélulas; a transparência das ametistas; os cristais límpidos do quartzo; e a seda real das asas de borboleta leucania vitelina... **De tudo isto e de mais coisas de que não me lembro, se faz a mescla, leva-se ao braseiro e daí sai o sutil alvor imponderável, translúcido, flexível, da Lagoa a esperar pelo Sol. E quando este chega, é uma alegria universal. Tudo treme, tudo vibra, nesta imensa apoteose.** (...) Chega a hora final do crepúsculo, **o bordado imortal do poente**, cheio de recamaduras insólitas. (...) No horizonte, como que paralisadas, nuvens de um vermelho de cinábrio parecem rubras jaçanãs que tivessem **banhado os corpos dentro da bacia do sol.** (...) E ao cair da **noite silenciosa e sonâmbula, a Lagoa do Norte vai para o País do Ne-grume, enervada de tanto prazer.**<sup>124</sup> [grifo nosso]

---

lementos negros e mestiços, com sua inteligência viva e pronta, mas turbulenta, com sua inércia e indolência.” (ALBUQUERQUE Jr., 2001, p. 58)

123 BRANDÃO, 2001, p. 29.

124 BRANDÃO, 2001, p. 50 – 51.

A lagoa, através da narrativa de Brandão, é chama a viver e realizar ações tipicamente humanas e femininas: intencionalmente alegrar-se, enfeitar-se e aguardar a chegada de um outrem masculino: o sol. Nesta abordagem, o narrador coloca-se como espectador do contexto de maneira solene, através do que virá a ser uma “audiência magnífica”. E não apenas ele: todos os outros elementos compositivos da paisagem lagunar são tornados personagens do drama a ser representado pela Mundaú: os canais a sua volta, o delicado nevoeiro que a roça, a cor que existe nas barreiras, as terras estéreis dos sapezais, os coqueiros e os aratús. Todos *aguardam* e *anseiam* pelo surgimento espetacular da lagoa. Criados a personagem principal e seu público, o autor também tece um cenário para o ato a ser em breve realizado. O local surge como uma metáfora do desejo da própria protagonista aquática, que “manda buscar” o véu que media a cor e a luz de sua própria aparição. Para isto, servirão o “branco das asas das libélulas”, a transparência e limpidez de pedras preciosas e o brilho contido nas asas das borboletas. O despontar do sol surge como o ápice dramático – e metaforicamente sexual - da narrativa: “tudo treme, tudo vibra nesta imensa apoteose”. A cena findará com a chegada do poente - que tudo parece avermelhar - e com o cair da noite, que apesar de silenciosa, permanece ativa em sonambulismo. A lagoa se retira assim como chegou, humanizada, lassa “de tanto prazer”<sup>125</sup>.

O enquadramento continua a agir como um limite essencial para a narrativa sobre o visto. Mais uma vez, é cuidadosamente apagada da paisagem a presença da população e do espaço construído à volta da Lagoa Mundaú, que nesta época, já se encontrava dinamizada pelas atividades econômicas do bairro da Levada. Localizada à margem da lagoa, era considerado de grande importância, por estar perto do comércio central e possibilitar a ligação com a cidade de Marechal Deodoro. Cortado pela linha férrea, abrigando um porto e sediando um pequeno aeroporto, o bairro surgia como porta de entrada e cartão postal da cidade, inserindo-se ativamente nos rumos da nova visualidade urbana de Maceió<sup>126</sup>.

## Imagem 18

---

125 Vale aqui destacar a inversão proposta por Brandão no contexto de narrativas sexualizantes da paisagem. Anteriormente vimos, com alguns autores, a construção de uma sexualização realizada por um viés sociológico-moralizante, como, por exemplo, em Lindoso (2005, p. 87) e sua menção às “puras matas”, “desvirginadas” por “sesmeiros ganhões”, e em Freyre (1937, p. 74), que aponta o contraste entre a cana “gorda e triunfante” e a “vegetação virgem”. Em Brandão, a sexualidade aparentemente surge como uma característica da “personalidade” e da “inter-relação” humanizadas dos próprios “personagens” conformadores da paisagem, que são descritos em uma atuação que se perfaz ingênua e despercebida do julgamento do próprio autor.

126 DUARTE, 1965, p. 15



**O bairro da Levada nas primeiras décadas do século XX. A entrada do Porto da Levada.**

Fonte: <http://picasaweb.google.com/golberylessa/Levada#5198856093653704434>. Acesso em 22 de maio de 2010.

**Imagem 19**



**O bairro da Levada nas primeiras décadas do século XX. Praça Emílio da Maia com o Mercado Central ao fundo.**

Fonte: <http://picasaweb.google.com/golberylessa/Levada#5198856093653704434>. Acesso em 22 de maio de 2010.

Estas marcas da urbanidade se encontram silenciadas pelas narrativas de Octávio Brandão, que elege, na paisagem lagunar cenograficamente desabitada, o lugar quase único de sua visualidade. Também percebemos que a sua paisagem das lagoas se configuraria paulatinamente em acordo à própria natureza múltipla e variante da constituição de seu meio natural: a *mobilidade* das águas, a *contração* e a *dilatação* dos canais, as *variações* das estações, as *mudanças* do clima e da cor ao longo de um único dia, a *evolução* das ilhas e das croas, a *erosão*,

a *diluição* e o *acúmulo* de suas areias e de suas terras, a *transição* de seus minerais, o lento e *contínuo trabalho de construção e destruição* empreendido pelo mar.

A alma do geógrafo desvaira no meio de tantas ilhas e pontas, e tantos canais e canaletos e camboas. O aspecto geral varia extraordinariamente, de modo que a cartografia (...) é essencialmente instável. **A terra é nova, ainda menina, incerta, revolta, desordenada, em perene transformação. Terra indecisa, terra menina.** (...) Tal terra, tal estilo. O estilo subordina-se ao homem, isto é, ao gênio do autor, e subordina-se ao assunto.<sup>127</sup> [grifo nosso]

Acreditamos que a tanto a mobilidade da natureza quanto a negação da cidade são abordada por Brandão não apenas como uma condição inerente à paisagem visualizada, mas também em consonância às próprias atribuições pessoais de suas vivências.

Reconhecido em sua importância na atualidade, Octávio Brandão foi um personagem da história alagoana que, em seu próprio tempo, foi relegado ao ostracismo em consequência dos ideais comunistas que havia abraçado, suscitando críticas e perseguições. Em 1920, ligou-se ao Grupo Clarté<sup>128</sup>, de Paris, e através do Grupo Comunista Brasileiro Zumbi, filiou-se ao PCB, em 1922, tornando-se dirigente nacional e responsável pela fundação do jornal “A Voz Operária”, em 1925. Também foi redator-chefe da “Nação”, em 1927, órgão de estudos e informações sobre a vida do PCB, recém-fundado em 1922. Considerado como uma figura agitadora e perigosa pelas autoridades alagoanas, foi obrigado a deixar o Estado e ir para o Rio de Janeiro em 1919, de onde seria deportado para exílio em Moscou em 1931, somente voltando ao Brasil em 1946.

Suas publicações se destacariam pelo teor revolucionário, incluindo a tradução para português do “Manifesto Comunista” de Marx e Engels, em 1923, e o livro “Agrarismo e Industrialismo”<sup>129</sup>, em 1926, considerado a primeira obra de interpretação marxista da realidade brasileira, publicada na Argentina<sup>130</sup>.

Percebe-se que seus textos trazem à tona este afastamento, através da diluição da presença do espaço construído (marca inequívoca da reprodução da sócio-cultural do período) e dos personagens com os quais o autor parecia entrar em desacordo ideológico. A abordagem não se realiza sobre o fato urbano em si: Maceió é abordada através de sua margem líquida,

---

127 BRANDÃO, 2001, p. 45.

128 Grupo dirigido pelo escritor francês Henri Barbusse, onde aglutinava centenas de intelectuais progressistas. O grupo propunha-se a articular a intelectualidade progressista em todo o mundo em torno da bandeira da defesa da Revolução Russa e da defesa do socialismo. Disponível em <http://fmauriciograbois.org.br/portal/>. Acesso em 22 de maio de 2010.

129 Obra escrita sob o pseudônimo de Fritz Meyer.

130 OLIVEIRA, José Roberto Guedes de. O inesquecível Octávio Brandão. Disponível em <http://kplus.cosmo.com.br/materia.asp?co=200&rv=Literatura>. Acesso em 23 de maio de 2010.

pela interface que realiza com a Lagoa Manguaba. Em muitas passagens de “Canais e Lagoas” torna-se evidente seu descontentamento com o domínio sócio-cultural da região:

As ilhas evoluem e hão de evoluir por muitos anos mais, pois **nessas paragens, tudo avança, exceto o Homem, que estacionou há muito.** (...) Natureza, elevas, arrebatas, reconfortas. Como a dor, esta minha imensa dor de artista, a querer voar entre as quatro paredes ásperas, nuas, frias apertadas, do meu lar – Lagoas – como esta **minha dor de viver entre um povo que não me compreende, um povo do qual só encontro frieza, indiferença** – como esta minha dor se acalma em contacto com teu bálsamo poderoso! (...) **Somos um povo de retrocessos: literariamente, a copiar o bizantinismo; moralmente, a ampliar a decadência romana; religiosamente, a repetir o misticismo da Idade Média.** (...) Como essa Natureza tão rica e tão prodigiosa, **só o Homem é infeliz.** Com este sol de uma alegria tão excelsa; com as nossas florestas entoando um hino à fartura; com as nossas lagoas como ampulárias a guardarem o sonho, a beleza e a fecundidade; com a sinfonia que os vem dos horizontes, cantando a alegria das terras além – **só o homem é triste e desconfiado.** (...) **Vivemos em uma dolorosa inconsciência da vida; em um estado marasmático, estúpido, aniquilador. Somos uns nirvanizados dentro da vida.**(...) A luta é o estado primordial e primacial. Letargia é sono, é morte. Que não haja estagnação. Tudo vive, isto é, luta. Há faina no ar, na água, na luz, na selva. (...) **Acabemos com a nossa inércia.**(...) Estudemos a nossa Natureza.(...) **Não compreendo tua alma, ó Alagoas.** És como um anfíbio que se conserva frio, mesmo batido pelo sol. Tu também, batida pelo fulguramento do meu amor, **vives, no entanto, fria, indiferente.** És como a água do meu tanque, que mesmo sacudida, agitada ao sol, **se conserva álgida, fria, gelada.**<sup>131</sup> [grifo nosso]

A natureza, em “Canais e Lagoas” parece surgir como um contraponto simbólico a aquilo que o autor considera como a mazela essencial do lugar: a inércia social perante os rumos tomados pela construção de uma modernidade:

A nossa frente única só poderá ser realizada pelas massas. Empurraremos os revolucionários pequeno-burgueses sempre para frente. Ao mesmo tempo, criticaremos as suas ilusões e oscilações, e demonstraremos a sua incapacidade para dirigir as massas na luta. Explicaremos sem cessar às massas laboriosas que elas não poderão ser libertas pelos ‘heróis’, pelos ‘cavaleiros da esperança’. Só poderão ser libertas pelas suas próprias organizações revolucionárias, pela sua própria aliança revolucionária. Explicaremos às massas que a direção da pequena-burguesia já lhes tem custado muito sangue e muito sofrimento. No final, as massas foram traídas. Tal direção acarretará sempre novas derrotas e novas traições.<sup>132</sup>

A obra de Octávio Brandão se materializa sob a ordem de uma nova temporalidade social, econômica e espacial. Sentindo-a em profundidade e em desalento, o autor deu vazão as suas decepções através de um processo de resignificação simbólica e emocional das paisagens naturais que circundavam a sua vivência em uma cidade ao qual era ideologicamente refratário. A paisagem lagunar apresenta-se reconfigurada, atuando como um manifesto pessoal do autor, onde o teor revolucionário e o libelo de sua esperança se assentam sobre o elogio à constante capacidade de mutação da própria natureza.

131 BRANDÃO, 2001, p. 128

132 Entrevista concedida por Octávio Brandão para “O Jornal”, do Rio de Janeiro. In OLIVEIRA, José Roberto Guedes de. O inesquecível Octávio Brandão. Disponível em <http://kplus.cosmo.com.br/materia.asp?co=200&rv=Literatura>. Acesso em 23 de maio de 2010.

## *4. Maceió e outras águas: mares e visualidade.*



*Com quanta carícia o olhar se derrama sobre a vossa macieza.*

Octávio Brandão

Até o presente momento, acompanhamos representações sobre a paisagem da região através de narrativas escritas, onde as particularidades do lugar ganhavam vagarosamente relevo. Em paralelo a estas representações, vimos também ser consolidada historicamente a ambi-

ência geográfica da cidade de Maceió, que no decorrer do século XIX afirmaria sua centralidade e importância. As representações do lugar, neste processo, mostraram-se também mediadas pelas narrativas que propunham a “modernização” da cidade, relacionando-se à origem e ao desenvolvimento de sua fisionomia urbana. Neste momento, as suas representações paisagísticas passariam a ser realizadas pela escrita de geógrafos e naturalistas, em abordagens direcionadas ao elenco e à análise das condições do espaço físico, da constituição etnográfica, das potencialidades econômicas e das formas organizacionais administrativas da cidade. Conforme apresentado em sessão anterior, a obra “Canais e Lagoas” possivelmente formaliza as primeiras representações do lugar, mediadas não temática econômica, mas relacionadas às parcelas “naturais” presentes na cidade.

No traçado de um panorama referente à construção da idéia de paisagem em Maceió, acessaremos, finalmente, as suas primeiras representações visuais, localizado-as entre as últimas décadas do século XIX e a primeira metade do século XX: a obra pictórica realizada pelo pintor alagoano José Paulino de Albuquerque Lins (1893 – 1971).

José Paulino surge como o primeiro artista a realizar uma obra com referências visuais do lugar. Este dado encontra-se corroborado pela pesquisa iconográfica e documental realizada nas coleções de obras de arte disponibilizadas em acervos públicos<sup>133</sup> e particulares, bem como pelas informações bibliográficas colhidas nas publicações realizadas sobre a história da arte local, que darão suporte a esta seção dedicada a sua obra pelo papel que desempenha na construção da idéia de paisagem para Maceió.

Vale aqui ressaltar que uma primeira dificuldade em propormos uma abordagem sobre a produção de José Paulino relaciona-se à dispersão de suas obras. À exceção dos acervos da Fundação Pierre Chalita, do Instituto Histórico e Geográfico Alagoano e das pinturas murais realizadas na Associação comercial de Maceió, as obras selecionadas para análise nesta sessão foram buscadas em coleções particulares, nem sempre acessíveis.

Importante ainda mencionarmos a exiguidade de publicações realizadas acerca da biografia e trajeto artístico do referido pintor. Das fontes atualmente disponíveis, destacam-se: os livros “*Uma Visualidade: Trajetória e Crítica da Pintura Alagoana*”<sup>134</sup>, “*ABC das Alagoas:*

---

133 Foram realizadas visitas aos seguintes acervos públicos: Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, Fundação Pierre Chalita, Museu da Imagem e do Som de Alagoas, Museu do Palácio Floriano Peixoto, Museu do Comércio de Alagoas, Associação Comercial de Maceió.

134 CAMPOS, Celia. Uma visualidade. Trajetória e crítica da pintura alagoana: 1892- 1992. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

*Dicionário bibliográfico, histórico e geográfico das Alagoas*<sup>135</sup> e “*Palácio do Comércio: uma história de bastidores entre 1919 e 1928*”<sup>136</sup>; o ensaio “*José Paulino e a invenção da paisagem alagoana*”<sup>137</sup> e o catálogo publicado<sup>138</sup> na exposição comemorativa do centenário de nascimento do pintor, realizada através de parceria entre a Pinacoteca Universitária da Universidade Federal de Alagoas e a Fundação Pierre Chalita, em Maceió, no ano de 1993.

O livro de Célia Campos, produção de caráter acadêmico realizada sobre a história e crítica da pintura alagoana, menciona o pintor em foco. Ainda assim, mesmo nesta obra, são poucas as informações específicas sobre a vida e obra de José Paulino. As análises críticas realizadas sobre sua pintura discutem-na por um viés sociológico, esclarecendo sobre o lugar de seu trabalho na história da cultura visual da cidade.

Por sua vez, tanto o texto curatorial de Pierre Chalita<sup>139</sup>, presente no catálogo da exposição comemorativa, quanto o ensaio de Francisco Oiticica, trazem à tona os olhares pessoais dos autores, procurando indicar as possíveis causas relacionadas à opção temática pela paisagem realizada pelo pintor. Apesar de suscitar uma proximidade com o tema desta dissertação, os documentos contêm as idiossincrasias comuns aos textos de crítica de arte, fato este que chama-nos à cautela, exigindo que filtremos as informações obtidas a partir de inferências balizadas diretamente pela verificação e análise pessoal das obras selecionadas.

O texto de Benedito Ramos traz informações a respeito da construção do Palácio do Comércio de Maceió, onde José Paulino realizou uma pintura mural no Salão Nobre. O texto de Ramos elucidamos sobre detalhes da concorrência realizada para a escolha do artista, bem como indica as características gerais do estilo utilizado por Paulino nesta obra. Já o texto de Reinaldo Barros, traz dados relacionados à biografia do artista, indicando, em linhas gerais, os caminhos de sua atuação profissional na cidade de Maceió.

## 4.1 VISUALIDADES INAUGURAIS

---

135 BARROS, Francisco Reinaldo Amorim de. ABC das Alagoas. Dicionário bibliográfico, histórico e geográfico das Alagoas. Brasília: Senado federal, 2005.

136 RAMOS, Benedito. A construção do palácio do governo. Uma história de bastidores entre 1919 a 1928. Maceió: EDUFAL, 2003.

137 OITICICA FILHO, Francisco Elias da Rosa. José Paulino e a invenção da paisagem alagoana. Urupe-ma, Revista de cultura alagoana, Maceió, p. 6 - 12, 01 abr. 2008.

138 CHALITA, Pierre. José Paulino In “José Paulino 1893-1971”. Catálogo da exposição de pinturas. Pinacoteca Universitária da UFAL, 1993, p. 6-7.

139 Pierre Chalita, artista e colecionador de arte alagoano, foi curador da mostra “José Paulino; 1893 – 1971”, realizada no ano de 1993.

As primeiras manifestações visuais registradas nos estudos urbanos acerca de Maceió são produzidas em consonância ao desenvolvimento da história local durante o século XIX<sup>140</sup>.

A primeira delas – uma gravura realizada entre 1825 e 1850 representa o Largo da Capela Nossa Senhora dos Prazeres (**Imagem 20**). Segundo o historiador Craveiro Costa<sup>141</sup>, o local foi o sítio inaugural do povoado de Maceió, que aí teria surgido e se desenvolvido em consequência da instalação do Engenho Massayó, localizado às margens do riacho homônimo e propriedade do Capitão Apolinário Fernandes Padilha e de sua esposa, Beatriz Ferreira. Segundo Duarte (1965, p. 21), estes também foram os primeiros doadores do patrimônio da antiga capela, erigida no sapé do morro em louvor a São Gonçalo<sup>142</sup>. Posteriormente, ao redor do engenho<sup>143</sup> teriam se formado pequenas propriedades, que mais tarde teriam cedido lugar à construção das vias públicas. O desenvolvimento do povoado foi impulsionado pelo porto de Jaraguá, sendo desmembrado da Vila das Alagoas em 05 de dezembro de 1815, quando D. João VI assinou o alvará régio. Em 1819, foi criada a Freguesia de Nossa Senhora dos Prazeres e decidiu-se que uma matriz deveria ser erguida justamente onde se achava a antiga capela.

Através da gravura, percebe-se que o autor buscou representar possivelmente os edifícios mais significativos do lugar – capela e Casa de Pólvora – e o casario abrindo-se em um largo. A vista representada privilegia os elementos edificados, em detrimento dos compósitos da paisagem natural. A planície e o platô sobre o qual se assentam as construções não contam com a presença de quaisquer elementos naturais anteriormente mencionados como pertencen-

---

140 A este ponto, vale lembrarmos que as representações visuais acerca da parte sul da territorialidade Pernambucana não podem ser consideradas inexistentes ou especificamente posteriores à narratividade da escrita sobre Alagoas, pois desta forma, negaríamos a contribuição deixada pela ocupação holandesa durante o decorrer do século XVII, quando vemos surgir as imagens de Frans Janszoon Post (1612-1680) e de Albert Eckhout (1610-1666), que incluíam, em seus repertórios, parcelas visuais da atual Alagoas, tais como Porto Calvo e o rio São Francisco, e mais generalizadamente os engenhos, a população nativa e mestiça, a flora e a fauna da região nordeste. Todavia, tais imagens permanecem indeterminadas em relação à região Maceió, sendo portanto, ineficientes para a investigação da formação da visualidade do lugar.

141 COSTA, 2001, p.17.

142 Uma lenda sobre origem da capela é assim narrada: “Numa tarde, olhando o seu roçado na ladeira, próxima à capela, o senhor de engenho avistou um navio afundando no mar. Ajoelhou-se e fez uma promessa a Nossa Senhora dos Prazeres, para que a navegação não chegasse a afundar. E conseguiu essa graça, prometendo transformá-la na padroeira do engenho, no lugar de São Gonçalo. Mandou trazer uma imagem de Portugal e daí em diante ela perpetuou-se como padroeira do engenho, do povoado, da vila (em 5 de dezembro de 1815) e da capital alagoana (em 9 de dezembro de 1839).” (PIMENTEL, Jair Barbosa. O Engenho Massayó. Disponível em <http://www.ojornalweb.com/2010/03/17/o-engenho-massayo/>. Acesso em 19 de junho de 2010.) No ano de 1819, foi criada a Freguesia Nossa Senhora dos Prazeres

143 Segundo o historiador Abelardo Duarte, o engenho se localizava no terreno onde hoje assenta a Assembléia Legislativa: “O episódio é por demais conhecido e recorda que, ao cavarem-se os alicerces para a construção do Palacete da Assembléia Provincial, foram encontrados os destroços da fábrica de açúcar, [tendo sido] verificado distintamente a boca da fornalha do mesmo, ao descambar da ladeira nessa mesma direção do palacete.” (DUARTE, 1965, p. 19)

tes à paisagem natural do lugar. Significativa, sobretudo, a ausência absoluta da vegetação: o sítio representado encontra-se totalmente limpo. Não são vistos quaisquer indícios do traçado de vias e a ausência de elementos humanos parece reforçar a fragilidade da urbanidade acondicionada sob a história das edificações.

### **Imagem 20**



### **Largo da Capela Nossa Senhora dos Prazeres.**

Fonte: Instituto Histórico Geográfico de Alagoas.

A despeito desta primeira representação visual, a paisagem local sofreria alterações, sobretudo através da construção de novas edificações, conforme se pode averiguar através da litografia realizada em 1864 (**Imagem 21**). Embora possivelmente realizada poucas décadas após a primeira, retratará um ambiente mais urbanizado, como uma cidade outra. Aqui, não é o largo da capela que recebe a atenção, mas a frente marítima, justo onde a cidade provavelmente era mais ocupada por edificações.

Nela, a paisagem litorânea da cidade é oferecida ao observador, que é chamado a adentrar na ambiência do lugar a partir de um ponto de vista localizado no mar. A vista proposta é

formada por uma horizontalidade que abarca a extensão mais importante deste período, formada pela região de seu ancoradouro marítimo.

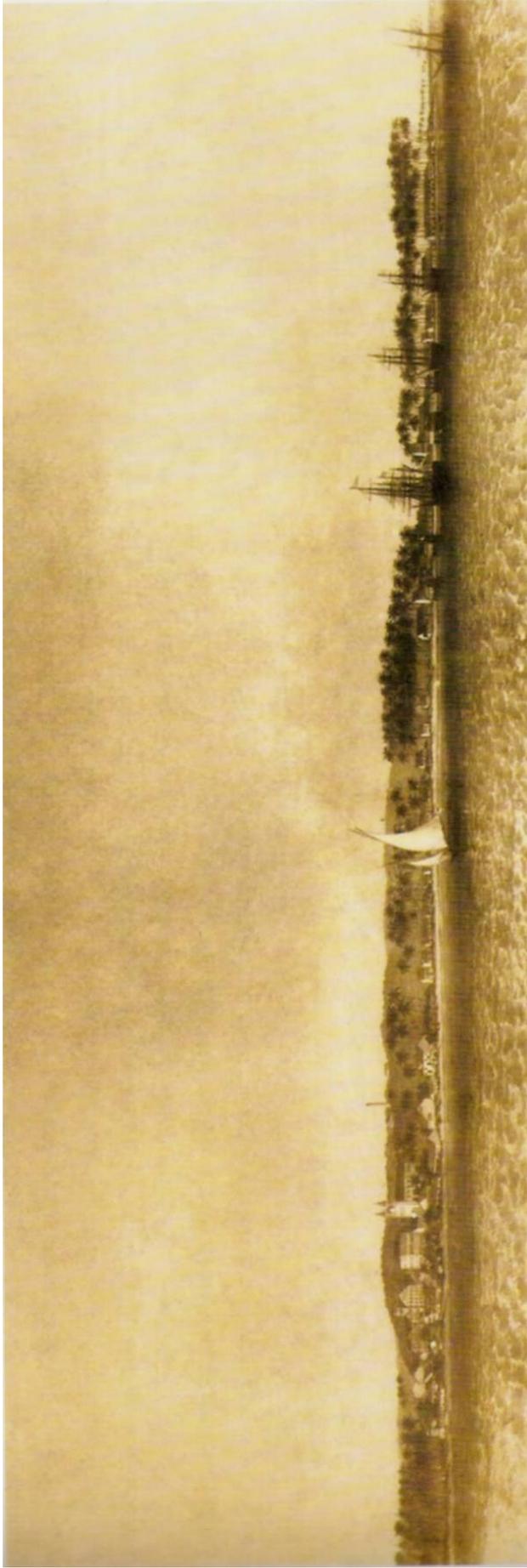
A imagem nos convida a atracar no porto oferecido pela enseada do Jaraguá, onde algumas embarcações de pequeno e médio porte indicam as ações de chegada e partida de tripulações e produtos. Um contraste entre as metades esquerda e direita pode ser percebido a partir do ponto central da litografia. Ao sul, o domínio da paisagem construída da região central e sua tênue verticalização, onde despontam a Igreja Matriz (agora distante), o Prédio do Tesouro, a Casa de Detenção, o farol e alguns sobrados; ao norte, a região portuária, com suas embarcações e com seus trapiches.

Ao contrário da gravura anterior (**Imagem 20**), nesta a vista da cidade encontra-se enquadada por um grande número de coqueiros, que se adensam nos limites da paisagem enquadada. Este adensamento, ao nosso ver, pode atuar como um indicativo da rarefação da ocupação urbana nestas direções (atuais bairros do Pontal da Barra, ao sul, e da Pajuçara e da Ponta Verde, ao norte da cidade). De canto a canto as águas do mar, percorrendo calma e luminosamente o primeiro plano, reforçam o domínio desta materialidade e sublinham sua evidente força na ambiência visual da cidade. Chama-nos a atenção a delicadeza com a qual foram estabelecidas as proporções e os planos horizontais para se mirar a cidade, que surge quase como uma ilha estendida, cuidadosamente equilibrada entre a água e o ar, e arrematada pela suavidade da linha ondulante formada pelo perfil do Planalto da Jacutinga.

Uma outra litografia, realizada em 1897, ilustraria com maior precisão a dualidade da ocupação urbana da cidade de Maceió, tornando claras as polarizações realizadas pela região central e portuária, novamente eleita como um enquadramento essencial para a visualidade paisagística da região (**Imagem 22**).

A história da cidade faz referências à aceleração do processo de urbanização de Maceió durante os anos finais do século XIX, em consequência dos processos de modernização atrelados à Proclamação da República, através de novas construções, da abertura de vias e de serviços que passavam ser oferecidos aos habitantes da cidade, conforme destacado pelo historiador Douglas Apratto:

**Imagem 21**



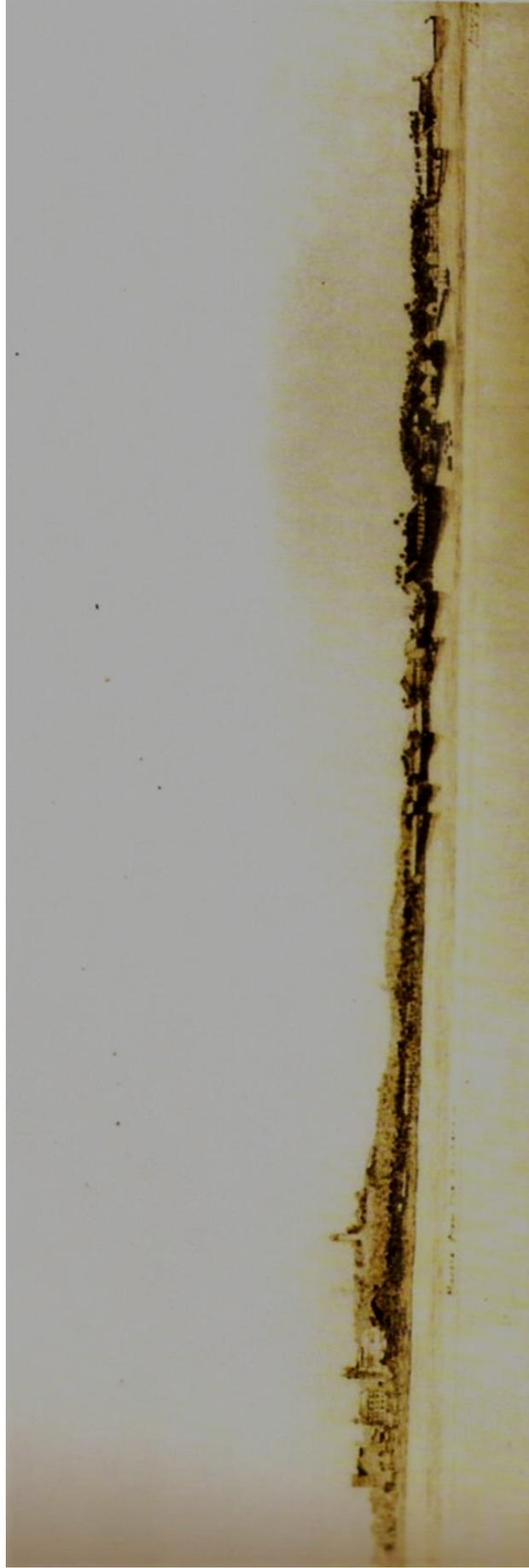
**Reprodução de litografia feita por Manuel Ricardo Couto Pinto em 1864: Maceió, vista pelo seu ancoradouro no Jaraguá.**  
Fonte: AMORIM, 2010.

Tudo o que a nova era apresentou de mais significativo podemos encontrar na capital alagoana nessa época, tendo como vitrine privilegiada o seu bairro portuário e o seu centro na Rua do Comércio: o transporte ferroviário, serviço de tramway entre os seus três bairros principais, começando no trapiche da Barra, a navegação a vapor, ponte de ferro de embarque e desembarque, ruas iluminadas por lampiões a *gaz kerosen*, a expansão das seguradoras e casas bancárias, calçamento das ruas transitadas, estabelecimento de uma rede telegráfica em comunicação com o país, jardins nas praças, (...) e as principais repartições públicas instaladas em prédios sólidos e vistosos como o Consulado Provincial, a Alfândega e a Capitania do Porto”<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> TENÓRIO, 2008, p. 33-38.

**Imagem 22**



**Desenho do Almirantado Britânico de 1897**  
Fonte: AMORIM, 2010.

Sobretudo a partir das discussões propostas pelos intelectuais da “geração de 1860”, vimos surgir observações que procuravam estabelecer a transformação da paisagem do lugar como um correlato à transformação da própria sociedade. Construção de edifícios “neoclássicos” e praças “elegantes”, abertura e calçamento de ruas e o controle dos miasmas “pestilenciais” surgiam como diretrizes para a remodelação urbana da cidade.

Todavia, apesar destas remodelações, a imagem anterior, elaborada apenas três anos antes da virada do século, permanece como um exemplo da expressividade e abrangência espacial da paisagem natural na representação do lugar. A cidade permanece entrevista pelas relações visuais que tece com os limites do mar, com a densidade de seus coqueirais e com a luminosidade de sua atmosfera diurna. Como veremos, estes elementos continuariam a ser privilegiados componentes da identidade visual de Maceió nas primeiras representações pictóricas do lugar realizadas no começo do século XX<sup>145</sup>.

Frente ao passado, apresentavam-se tais concepções como estratégias possíveis para um futuro promissor. As discussões travadas em torno destas ações em prol da “modernização” de Maceió não se encontravam apartadas das discussões travadas em outras capitais nordestinas. No período relativo às primeiras décadas do século XX, eram notórios os esforços traçados pela intelectualidade da região em busca de um direcionamento que pudesse dar consistência a um renovado corpo sócio-cultural:

Se até os oitocentos as experiências diziam respeito a movimentos civilizatórios, partindo da necessidade de domar a natureza estranha e exótica do novo mundo, ocupando seu território, e considerando a insipiente elite intelectual e a técnica luso-brasileira, nos novecentos tratava-se de dotar essa elite de uma racionalidade positivista instrumental, de apagar as experiências anteriores e disseminar idéias de uma cidade que funcionasse como uma máquina, sem disfunções. Não estava mais colocado como idealização domar o ambiente exótico e selvagem, mas o disciplinamento do corpo do homem e da cidade por múltiplos vieses. (...) Estas experiências urbanísticas relegaram o ideário do fim do século XIX e das primeiras décadas do século XX consubstanciado nas noções de embelezamentos, higiene, salubridade e monumentalidade.  
146

Em Maceió, percebe-se que esta reordenação fisionômica estabeleceria uma dualidade para com o imaginário relacionado ao lugar que, apesar de sofrer modificações propostas pelo

---

145 A vida urbana da cidade foi um tema essencial dos cartões postais realizados no começo do século XIX, conforme indicado pela arquiteta Maria de Fátima de Mello Barreto Campello em sua tese de doutorado, intitulada “A Construção Coletiva da Imagem de Maceió: cartões Postais. 1903/1934.” O tempo recente da disponibilização pública deste trabalho (abril de 2010), bem como o interesse específico pelas representações pictóricas do lugar são as principais razões pelas qual a produção de cartões postais não constitui um foco específico nesta dissertação.

146 PONTUAL, Virgínia. Experiências urbanísticas e representações de cidade: o Recife civilizado. In PONTUAL, Virgínia (org.); CARNEIRO, Ana Rita Sá (org.). História e Paisagem: ensaios urbanísticos do Recife e de São Luiz. Recife: Bagaço, 2005, p. 38-39.

incremento da urbanização do começo do século XX, continuava a ser representado socialmente como sede do poder de uma tradição de inequívocas raízes agrícolas:

No Nordeste, ainda a agroindústria canavieira rege a economia, pouco afetada pelo número insipiente de unidades fabris instaladas na transição do século. Mas mesmo assim, os rumores das transformações atingem estas regiões longínquas e débeis discussões vão ganhando corpo, a partir das categorias sociais que mantêm maior interação com as principais capitais brasileiras. O processo de modernização da cultura nacional, com seu início situado pela historiografia na década de vinte, tem reflexo no contexto alagoano nesta mesma década. Alagoas apresenta a configuração própria de uma região dominada pela oligarquia rural, pelo arbítrio, violência e opressão que são inerentes a este sistema. A capital, edificada a partir do período do Império, guarda as expressões de uma cultura conservadora.<sup>147</sup>

Maceió se fazia surgir através de uma fisionomia urbana em crescente desenvolvimento, mas que não se empunha como um contexto a ser problematizado através do imaginário coletivo enquanto *urbanidade*, pois não havia ainda estabelecido rupturas sociais expressivas com seu passado, acarretando uma modernização paradoxalmente inócua porque conservadora:

[Em Maceió] o conservadorismo do campo subsiste no liberalismo da cidade, não havendo uma contrapartida ou disputa, mas a sobreposição do rural sobre o urbano. O modelo de desenvolvimento [adotado] no começo do século XX deveria refletir e aumentar a extensão do poderio de uma organização patriarcal, agrária e interiorana, (...) originando uma sociedade 'rurbana' que não encontraria em sua capital uma cidade suficientemente pujante para culhar uma mitologia própria, dispensar a importação de idéias e valores e a exportação de sua juventude.<sup>148</sup>

Com os dados disponíveis até o presente momento, a história da representação pictórica em Maceió tem seu amanhecer apenas no final do século XIX, através do pintor alagoano Rosalvo Alexandrino Caldas Ribeiro (1865, Marechal Deodoro -1915, Maceió), que foi o primeiro artista local a ter obras adquiridas e conservadas em acervos públicos alagoanos.

Rosalvo Ribeiro foi um pintor acadêmico que, aos vinte anos, mudou-se para o Rio de Janeiro, indo estudar na Academia Imperial de Belas Artes. Três anos depois, em 1888, viaja a Paris com bolsa concedida pelo governo alagoano. Com a intenção de aperfeiçoar-se em suas técnicas, ingressou na Academia Julian, onde estudou com Jean-Baptiste-Édouard Detaille<sup>149</sup>, um dos mais respeitados pintores de temas militares na França do século XIX. Tanto a técnica quanto o estilo do professor exerceram uma grande influência na carreira de Rosalvo Ribeiro, como se pode averiguar na tela "A Carga" (**Imagem 23**) produzida e exposta em Paris, e mais tarde doada ao governo de Alagoas.

---

147 SILVA, 1991, p. 29.

148 OITICICA, 2008, p. 8.

149 <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia>. Acesso em 11 de março de 2010.

**Imagem 23**

**Rosalvo Ribeiro: “A carga”. Óleo sobre tela, 127 x 193 cm, 1897, Paris.**

Fonte: Ana Caroline Gusmão, 2010.

Sendo aprovado em primeiro lugar em desenho, passou a freqüentar a *École des Beaux-Arts* de Paris, ficando sob os cuidados do pintor acadêmico Jules Joseph Lefèbvre. Concluiu seus estudos com o pintor Léon Bonnat<sup>150</sup>. Ao término de seu aprendizado, Rosalvo Ribeiro passou a manifestar os ensinamentos recebidos através de suas obras, dando vazão aos temas históricos, militares e marinhas, muitos deles realizados fora de Alagoas e reportando temas não relacionados ao Brasil, anteriormente mencionadas. Em 1901 regressa à cidade de Maceió, onde recebeu uma menção honrosa, na 13ª Exposição Geral de Belas Artes (1906) e dedicou-se à pintura de retratos e ao ensino até sua morte em 1915. Em 1945, o Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro) realizou-lhe uma pequena retrospectiva. Atualmente, grande parte de sua obra se encontra disponibilizada em acervos públicos da cidade, tais como os presentes no Museu do Palácio Floriano Peixoto e no Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

---

<sup>150</sup> <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia>. Acesso em 11 de março de 2010.

Apesar de nascido em Alagoas, a produção pictórica deste artista não cedeu espaços à representação da paisagem local. Seus estudos, desenvolvidos no Rio de Janeiro e, posteriormente, nas academias francesas, norteariam seus recortes espaciais.

Buscando sistematizar sua produção pictórica, nos acervos públicos foram consultadas e listadas as seguintes obras:

### Quadro 1

<b>Museu do Palácio Floriano Peixoto (Acervo do Governo de Alagoas):</b>
<b>Tema: retratos com captação de paisagem ao fundo (04 obras)</b>
“A pastora”, óleo sobre tela, 98 x 40 cm, 1900, Paris.
“A sesta”, óleo sobre tela, 113 x 87 cm, sem data, Paris.
“Sans Souci”, óleo sobre tela, 90 x 71 cm, 1894, Paris.
“Mendigo octogenário”, óleo sobre tela, 127 x 98 cm, 1895, Paris.
<b>Tema: Retratos com fundo neutro, de uma única cor ( 06 obras)</b>
“Cabeça de índio” <sup>151</sup> , óleo sobre tela, 44 x 34 cm, 1890, Paris
“Crochet”, óleo sobre tela, 85,5 x 66 cm, 1892, Paris.
“Cabeça de velho bretão”, óleo sobre tela, 89 x 73 cm, Paris, 1895.
“Marechal Floriano Peixoto”, óleo sobre tela, 62 x 52 cm, 1896, Paris.
“Marechal Deodoro da Fonseca”, óleo sobre tela, 65x 54 cm, sem data, Paris.
“Dama desconhecida (Sra. Sampaio?)”, óleo sobre tela, 65 x 53 cm, sem data/ sem assinatura.
<b>Tema: Cenas de interiores contendo pessoas (02 obras)</b>
“No Atelier”, óleo sobre tela, 89 x 63 cm, Paris, 1894.
“Interior com duas crianças”, óleo sobre tela, 50 x 60 cm, 1899, Paris.
<b>Tema: Cenas de batalhas (03 obras)</b>
“Avançar”, óleo sobre tela, 13.5 x 91 cm, 1894, Paris.
“A carga”, óleo sobre tela. 127 x 193 cm. 1897, Paris.
“A sentinela”, óleo sobre tela, 120 x 173 cm, 1894, Paris.
<b>Tema: Cenas de paisagens contendo ruínas e construções européias (03 obras)</b>

“Ruínas”, óleo sobre tela, 33 x 46 cm, 1894, Paris

“Porta de Castelo”, óleo sobre tela, 66 x 44 cm, 1895, Paris

“Vilarejo na Bretanha”, óleo sobre tela, 37 x 49 cm, 1894, Paris.

## **II. Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas:**

### **Tema: Retratos com fundo neutro, de uma única cor (11 obras)**

“Coronel Manoel Gomes Ribeiro Júnior”, óleo sobre tela, 70 x 54 cm, 1905, Maceió.

“Ladislau Neto”, óleo sobre tela, 65 x 57 cm, sem data, sem localidade.

“Esboço do retrato de Euclides Vieira Malta”, crayon sobre papel, 150 x 103 cm, sem data, sem localidade.

“Manoel Gomes de Barros”, óleo sobre tela, 70 x 50, 1894, Paris.

“Francisco Ildefonso Ribeiro de Menezes”, óleo sobre tela, 70 x 51 cm, sem data, sem assinatura.

“A irmã do barítono”, óleo sobre tela, 67 x 52 cm, 1895, Paris.

“Euclides Vieira Malta”, óleo sobre tela, 160 x 96 cm, sem data, sem localidade.

“Manoel Baltazar Pereira Diégues Júnior”, óleo sobre tela, 60 x 50 cm, sem data, sem localidade.

“João Francisco Dias Cabral”, óleo sobre tela, 60 x 50 cm, sem data, sem localidade.

“Américo Passos Guimarães”, óleo sobre tela, 66 x 55 cm, 1897, Paris.

“Modelo Corbiriano Vilaça”, óleo sobre tela, 67 x 52 cm, 1895, Paris.

### **Tema: personagem mitológico (01 obra)**

“O fauno”, óleo sobre tela, 80 x 64 cm, 1896, Paris.

**Obras de Rosalvo Ribeiro disponíveis em acervos públicos, com destaque para as temáticas abordadas.** Fonte: Ana Caroline Gusmão, 2010.

A partir dos dados colhidos, torna-se possível comprovar o distanciamento de Rosalvo Ribeiro em relação à representação de temas locais, à exceção de alguns retratos de personagens notórios dentro do contexto social da região.

O levantamento realizado também indica que nenhuma pintura sobre as paisagens locais foi executada por Rosalvo Ribeiro em solo alagoano e, dentre as paisagens realizadas em Paris, todas se mostram exógenas às paisagens do lugar (**Imagens 14, 25 e 26**).

**Imagens 24 e 25**



**Rosalvo Ribeiro: “Vilarejo na Bretanha” e “Porta de Castelo”. A paisagem natal ausente.** Fonte: Ana Caroline Gusmão, 2010.

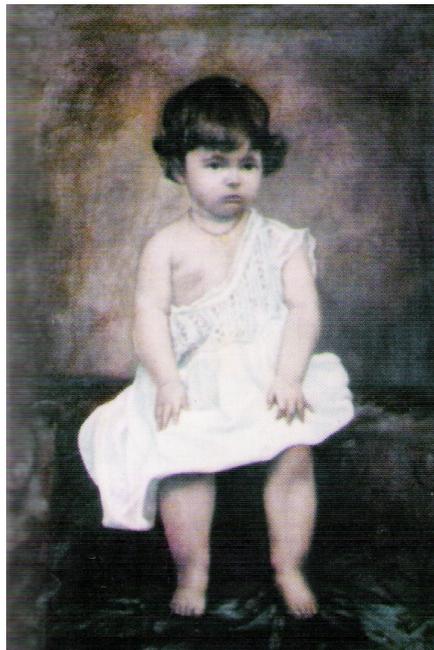
**Imagem 26****Rosalvo Ribeiro: “Ruínas”. A paisagem natal ausente.**

Fonte: Ana Caroline Gusmão, 2010.

Rosalvo Ribeiro também seria o principal responsável pela introdução dos cânones acadêmicos na cultura pictórica de Maceió, mediante transmissão, via ensino de desenho e pintura, das proposições temáticas e soluções técnicas apreendidas no programa das instituições freqüentadas. A produção pictórica realizada pelos alunos de Ribeiro também seria caracterizada por representações excludentes da representação da geografia local: Manuel Teixeira da Rocha (1863-1941), Carlos Leão (1881-1918) Joaquim Brígido de Sá (1870-1917) e Virgílio Maurício (1892- 1927) consagraram-se como pintores igualmente dedicados à pintura de retratos, às narrativas históricas e às naturezas mortas (**Imagens 27, 28, 29 e 30**).

Desta maneira, enquanto ao final do século XIX e começo do século XX se multiplicavam as narrativas escritas que tinham por foco a discussão da ambiência local, as representações do universo pictórico da paisagem permaneciam atreladas a um imaginário exógeno.

Imagem 27, 28, 29 e 30



Da esquerda para direita, de cima para baixo: **Virgílio Maurício**: “Promenade”, óleo sobre madeira, 98 x 60 cm, década de 1910, Maceió, acervo da Fundação Pierre Chalita; **Manuel Teixeira da Rocha**: “Armando Durval junto ao túmulo de Alphonsin Plessis no cemitério de Montmartre”, óleo sobre madeira, 46 x 32 cm, 1937, Maceió, acervo do Museu do Palácio Floriano Peixoto; **Carlos Leão**: retrato sem título, óleo sobre tela, 80 x 67 cm, 1915, Maceió, acervo da Fundação Pierre Chalita; **Joaquim Brígido de Sá**: “Retrato de Maria Luíza”, óleo sobre tela, 60 x 45 cm, década de 1910, Maceió, coleção particular. Fonte: Ana Caroline Gusmão, 2010; CAMPOS, 2000.

**Imagens 31 e 32**

De cima para baixo: **Rosalvo Ribeiro**: “Marinha - RJ”, óleo sobre tela, 101 x 51 cm, 1901, Rio de Janeiro; **José Menezes**: “Paisagem do Morro da Cotia - RJ”, óleo sobre tela, 65 x 80 cm, sem data, Maceió. Fonte: [www.acervo.sp.gov.br/exposicoes/exposicoes](http://www.acervo.sp.gov.br/exposicoes/exposicoes).

É também neste período em que surgem em Maceió as agremiações literárias, criadas por jovens intelectuais com o propósito de discutir coletivamente quais seriam os caminhos mais eficientes para se realizar, em paralelo ao panorama da cultura nacional, a consumação da modernidade alagoana. A “Academia dos Dez Unidos” (1923), o “Cenáculo Alagoano de Letras” (1926) e o “Grêmio Literário Guimarães Passos” (1927) são exemplos de coletivos

que, entre as décadas de 20 e 30, iniciaram em Maceió as primeiras discussões travadas entre o regionalismo e o modernismo, sob a influência de autores regionalistas tais como José Lins do Rego e Gilberto Freyre, e modernistas, como Joaquim Inojosa e Paulo Menotti del Picchia;

Na época, a região parece premida para tomar uma posição nítida em sua produção cultural, recebendo intensa propaganda dos novos movimentos estético: de um lado, ela registra o movimento regionalista de Recife, de forte aproximação geográfica e pela identificação das raízes sócio-culturais; do outro lado ela é estimulada pelo Modernismo paulista, com o sentido de ruptura frente ao passado colonialista, ao mesmo tempo em o sente como uma ameaça velada de nova imposição cultural.<sup>152</sup>

A ambigüidade de posicionamentos frente a uma e outra tendência pode ser comprovada através do confronto entre os manifestos escritos no período e as ações realizadas, onde estas parecem não acompanhar a afã dos ideais propagados. A exemplo, a “Festa da Arte Nova”<sup>153</sup>, ocorrida em 1928, pode ser vista como uma tentativa de combate ao anacronismo da cultura alagoana:

Na arte, faremos o combate à Arte indolente dos artistas velhos. Queremos a Arte cheia de nervos. De traços elétricos e tintas ululantes (A ousadia das linhas e das nuances). Ansiamos pela Arte que traga, para ruborizar as gentes passadistas, o malabarismo abraçadabramente das cores. Arte que viva na alma sonora do pensamento musculoso dos Artistas. (...) Os artistas modernos fazem agora esta Arte Nova (...). A Arte Nova traz, para o desvairamento dos Artistas Velhos, as ânsias doidas e os loucos ideais da Beleza Impossível! Na Arte gritaremos, desesperadamente, os gritos bárbaros do escândalo.<sup>154</sup>

Todavia, se os valores ambicionados pareciam se situar como proposições de contemporaneização da arte perante os preceitos do modernismo<sup>155</sup>, os através trabalhos artísticos expostos no referido evento apontavam par um caminho oposto, se caracterizado como devedores das soluções técnicas e/ou das escolhas temáticas propostas pelos artistas acadêmicos atuantes no final do século XIX:

A produção pictórica da época não parece ter feito ‘combate à Arte indolente dos artistas velhos’. Ao contrário, as telas revelam o quanto a influência dos antigos professores, como Rosalvo Ribeiro e Carlos Leão, e o exemplo de Virgílio Maurício, permanece viva e atuante. (...) Em nenhum momento se estabelece, com nitidez, a observância, na área da pintura, dos princípios básicos da semana paulista de 22, nem tampouco os objetivos de revitalização regional do movimento pernambucano.<sup>156</sup>

---

152 CAMPOS, 2000, p. 76-77.

153 Este evento, que teve como inspiração a Semana de Arte Paulista de 1922, teve duração de apenas um dia.

154 CAVALCANTI, Valdemar. A gostosa pateada dos modernos. Lembrando a Festa da Arte Nova In SAN’ANA, Moacir Medeiros de. História do Modernismo em Alagoas (1922-1932). Maceió: EDUFAL, 2003, p. 30.

155 Vale destacar que o Modernismo, em Alagoas, por vezes foi considerado como semelhante ao Futurismo, concretizando uma falsa indiferenciação entre eles: “Na verdade, o Modernismo tem acesso aos meios alagoanos comprometido com as tendências futuristas. Há uma certa confusão entre os termos e se fazem ouvir algumas considerações próximas do movimento europeu original. A postura de negação do passado enquanto valia ao presente é um delas.” (SILVA, 1991, p. 30.). A obra realizada pelo pintor Lourenço Peixoto (1897 – 1984) é um exemplo deste equívoco conceitual

156 CAMPOS, 2000, p. 68.

A este ponto, vale destacar que o Modernismo, em Alagoas, por vezes foi considerado como semelhante ao Futurismo, concretizando, durante algum tempo, uma falsa indiferenciação entre eles:

Na verdade, o Modernismo tem acesso aos meios alagoanos comprometido com as tendências futuristas. Há uma certa confusão entre os termos e se fazem ouvir algumas considerações próximas do movimento europeu original. A postura de negação do passado enquanto valia ao presente é um delas.<sup>157</sup>

A obra realizada pelo pintor alagoano Lourenço Peixoto (1897 – 1984) é um exemplo deste equívoco de ordem conceitual. Historicamente considerado como “o inventor do modernismo na arte em Alagoas”<sup>158</sup>, sua obra tornou-se uma referência visual supostamente realizada em sintonia ao brado antitradicionalista propagado por participantes das referidas agremiações literárias. Sua produção é destacada no cenário da cultura visual devido às das inovações plásticas realizadas pelo pintor ainda na primeira metade do século XX. Já na “Festa da Arte Nova”, onde expôs três trabalhos (“Corista”, “Nega Fulô” e “Almocreve”), verificou-se o elogio à técnica estabelecida pelo artista que, tendo “a coragem de botar nas suas telas o atrevimento dos traços e as cores espalhafatosas”, realizou “um jogo de ângulos e losangos que punha uma nota de originalidade no conjunto”<sup>159</sup>.

Apesar da ruptura técnica, a obra realizada por Lourenço Peixoto nos possibilita perceber a dubiedade de seu posicionamento perante os caminhos estéticos desenvolvidos pelas vanguardas do começo do século XX, fossem elas regionalistas ou modernistas. Apesar da tênue semelhança do pintor em relação a algumas técnicas pictóricas disseminadas por pintores cubistas e dos futuristas (como a fragmentação de imagens e o divisionismo cromático) suas experimentações não chegaram a explorar temáticas referentes ao contexto paisagístico vivenciado.

---

157 SILVA, 1991, p. 30.

158 CAVALCANTI, 1928 apud SANT'ANA, 2003, p. 31.

159 CAVALCANTI, 1928, apud SANT'ANA, 2003, p. 32-33.

### Imagens 33 e 34



**Lourenço Peixoto. À esquerda: “Moleque”. Óleo sobre tela, 45 x 70 cm, óleo s/b tela, década de 1940/50, Maceió, coleção particular. À direita: “O sentinela”. Óleo sobre tela, 104 x 79 cm década de 1960, Maceió, coleção particular.** Fontes: Ana Caroline Gusmão, 2010; CAMPOS, 2000.

Apresentando certo parentesco com a estética do Modernismo europeu, o artista também não pode ser situado como adepto do Regionalismo, que procurava, neste período, estabelecer uma “proposta de valorização do homem nordestino e de sua cultura, desatrelada da herança academicista”<sup>160</sup>. Apesar de, em momentos pontuais, focar os personagens considerados típicos do lugar nordestino - “Nega Fulô”, “Almocreve” e “Moleque” (**Imagem 33**) - sua obra não chega a problematizar consistentemente a cultura do lugar.

É preciso mencionar que a técnica do jogo ótico pelo uso das cores, vinda a público pela primeira vez na Festa, é elaborada pelo pintor durante anos, tornando-se mais complexa na década de 60. Ele lhe dá o nome de paralelismo. Entretanto, Lourenço Peixoto permanece trabalhando tanto na pintura de feitura tradicional (...) quanto nas suas experiências de efeito ótico. Tal atitude evidencia que o pintor não se lança, nem antes nem depois, na conquista completa de uma inovação plástica, impossibilitando a si mesmo o desencadear e o amadurecimento de experiências estéticas mais consistentes. (...) Em nenhum momento se estabelece, com nitidez, a observância, na área da pintura, dos princípios básicos da semana paulista de 22, nem tampouco os objetivos de revitalização regional do movimento pernambucano.<sup>161</sup>

<sup>160</sup> SILVA, 1991, p.31.

<sup>161</sup> CAMPOS, 2000, p. 75-76.

No campo das artes visuais, outra exposição seria realizada em 1930, intencionando incrementar o bojo das discussões travadas pelos rumos da literatura. Organizada pelo Grêmio Literário Guimarães Passos, a “Semana das Cores” (1930) contaria com a presença do pintor alagoano José Paulino de Albuquerque Lins:

Em Maceió, a casualidade reuniu um grupo de jovens intelectuais igualmente sonhadores, preocupados com a sobrevivência de uma herança deixada por brancos, índios e negros. Estimulados com a presença temporária de José Lins do rego, Rachel de Queiroz e Santa Rosa, os alagoanos Valdemar Cavalcante, Carlos Paurflo, Aluízio Branco, Aurélio Buarque de Holanda, Jorge de Lima, Carlos Moliterno, Júlio Auto, Lourenço Peixoto, Emílio de Maia e outros, criaram o ‘Grêmio Literário Guimarães Passos’, para, em torno de uma mesa, discutirem problemas de ordem intelectual. José Paulino está presente, pintando ‘O acendedor de Lampiões’, da autoria de Jorge de Lima.<sup>162</sup>

É neste contexto em que historicamente está localizada a obra pictórica deste artista que, conforme veremos, inaugura nas primeiras décadas do século XX, uma sistemática local para as representações pictóricas das paisagens do lugar.

## 4.2 APRESENTANDO JOSÉ PAULINO

Nascido em São Luiz de Quitunde, Alagoas, e filho de Francisco Acyoli de Albuquerque Lins, um senhor de engenho<sup>163</sup>, José Paulino pretendia inicialmente seguir carreira como engenheiro civil. Visando este objetivo, matriculou-se na Escola de Engenharia da Bahia, em Salvador, cursando-a entre os anos de 1910 e 1914.

Antes de finalizar seus estudos, Paulino é chamado a Alagoas em razão do falecimento de seu pai. A partir daí, abandonaria a meta de se tornar engenheiro, passando a residir em Maceió e a dividir seu tempo entre a produção artística autodidata e o magistério.

**Imagem 35**



**José Paulino (1893-1971)**  
Fonte: UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS, 1993.

<sup>162</sup> CHALITA, Pierre. José Paulino In UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS. Pinacoteca Universitária. José Paulino: 1893-1971. Pinturas. Maceió: Imprensa Universitária da UFAL, 1993. (Catálogo da Exposição), p. 6-7.

<sup>163</sup> Engenho Santo Antônio Grande, situado ao norte do estado de Alagoas. (BARROS, 2005, p. 283).

Ingressou como desenhista na antiga Intendência Municipal, cargo que deixou em 1917, quando foi nomeado professor da Escola de Aprendizes Artífices. Em 1928, passou a trabalhar como desenhista no Departamento de Viação e Obras Públicas, transferindo-se depois para o Departamento Estadual de Estatística, no qual exerceu o cargo de desenhista-cartógrafo. Foi também professor de desenho, contratado por dois anos, no Liceu Alagoano.<sup>164</sup>

São registradas cinco exposições de José Paulino em Maceió. A primeira no ano de 1917, em um dos pavilhões construídos na praça D. Pedro II, em decorrência das comemorações do Centenário da Emancipação Política do Estado, onde o artista apresentou 30 trabalhos a óleo e a aquarela. A segunda e a terceira mostras ocorreriam em 1920 e 1922, ambas na galeria da Casa Mercúrio. Uma quarta exposição seria locada no foyer do Cine Teatro<sup>165</sup> Floriano Peixoto, na Rua do Comércio, em 1925. A quinta e última mostra, no ano de 1927, ocorreu no cinema Odeon. Nestas exposições, as paisagens locais já figuravam como uma temática essencial de sua produção pictórica, a perceber pelos títulos das obras expostas em algumas destas mostras, e elencados por Moacir Sant'ana<sup>166</sup>:

## Quadro 2

<b>Exposição realizada nos pavilhões da Praça D. Pedro II, em 1917.</b>			
<b>Título da obra</b>	<b>Paisagem não local</b>	<b>Paisagem local</b>	<b>Temas alegóricos</b>
“Carro de Bois”		X	
“Caverna”		X	
“Caminho da Mata”		X	
“Castelo da Cardona” (aquarela)	X		
“Cristo como médico”			X

164 BARROS, 2005, p. 283.

165 “A sala de cinema fixa em Maceió só existiu a partir de 1909, com a instalação da Pathé-Prères no cinema Veneza; daí por diante, salas de exibição foram progressivamente instaladas: Helvética (1910), Popular (1911), Cine Teatro Floriano Peixoto (1913), Odeon (1915), Pathé (1917), Moderno (1919) e Capitólio (1927). “ (MIRANDA,; RAMOS, 2000, p. 15)

166 SANT'ANA. Efemérides Alagoanas, 1993 In UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS. Pinacoteca Universitária. José Paulino: 1893-1971. Pinturas. Maceió: Imprensa Universitária da UFAL, 1993. (Catálogo da Exposição), p. 12- 13.

<b>Exposição Realizada na Galeria da Casa Mercúrio, em 1920.</b>			
<b>Título da obra</b>	<b>Paisagem não local</b>	<b>Paisagem local</b>	<b>Temas alegóricos</b>
“Boca da Caixa”		X	
<b>Exposição realizada no Cine Teatro Floriano Peixoto, em 1925.</b>			
<b>Título da obra</b>	<b>Paisagem não local</b>	<b>Paisagem local</b>	<b>Temas alegóricos</b>
“Ventania – Praia de Paripueira”		X	
“Volta d’água”		X	
“Luar na Lagoa Manguaba”		X	
“Fornalha de engenho”		X	
“Amanhecer”		X	
“Sobral”		X	
“Caieiras”		X	
“Lagoa Manguaba”		X	
“Matas”		X	
“Poente”		X	
“Efeito do luar”		X	
“Um sítio”		X	
“Entrada de um engenho”		X	
<b>Total</b>	<b>01/19</b>	<b>16/19</b>	<b>01/19</b>

**Títulos de pinturas de José Paulino expostos em mostras realizadas em Maceió entre os anos 1917-1925 e elencados por Moacir Sant’Ana, com destaque para temática abordada.**

Fonte: Ana Caroline Gusmão, 2010.

Apesar de não fornecer dados mais precisos sobre as obras expostas, ou mesmo o elenco completo das obras expostas pelo artista nestas e em outras mostras realizadas, a relação realizada por Moacir Sant’Ana indica a presença majoritária da temática paisagística na produção

de José Paulino. Dos 19 títulos, 18 delas são contextualizações paisagísticas e 17 fazem referência a locais em Maceió ou Alagoas. Vale destacar a originalidade do artista também no tocante à representação das paisagens agrícolas da região, de onde procurou salientar os elementos pertencentes aos engenhos alagoanos.

No ano de 1928 o pintor executou uma pintura mural no Salão Nobre da Associação Comercial de Maceió. O acontecimento é narrado pelo historiador Benedito Ramos:

Era 6 de março de 1928, uma data que parecia próxima demais [da inauguração do edifício] para ainda surgir outro problema. Mas surgiu. De repente, depois que os móveis chegaram, o prédio por dentro pareceu nu. Estava despojado demais. As paredes e o teto mereciam receber alguma decoração. Coisa digna da beleza dos móveis. O presidente havia perdido o sossego. Devia olhar para as paredes e ter a sensação de que não havia feito nada. Razão pela qual apressa-se em pedir um projeto ao pintor José Paulino de Albuquerque Lins. Mesmo assim, achava que, embora esteja de seu agrado o mesmo projeto, em parte, diz que o pedido teve em mente apenas formar uma idéia sobre o que deveria ser a mesma pintura. Entretanto, como se trata de um trabalho de certo vulto, julga que o melhor é submeter o caso à concorrência, a fim de evitar censuras futuras. (...) [Dentre as] submetidas a julgamento, as propostas apresentadas pelos Srs. Lourenço Peixoto, Carlos Breda Filhos, Mário Santos e José Paulino de Albuquerque Lins para a pintura e decoração do salão de honra da Sede [ou Salão Nobre], foi aprovada a do último na importância de 4.330.\$000 por ser a mais conivente.<sup>167</sup>

Depois da década de 30, o artista realizou algumas exposições fora do Estado, onde se destaca a ocorrida em Recife, no saguão do Cinema Parque, em 1939, a realizada no Rio de Janeiro, na sede da Associação dos Empregados do Comércio, em 1945, e a sediada na Bahia, no VII Salão de Alá, Exposição Anual de Arte do Estado da Bahia, em 1950.

A ampla aceitação de sua pintura e a posição social de sua família lhe proporcionariam viver praticamente da venda de suas telas (CAMPOS, 2000, p. 50), fato que acreditamos comprovado pelo número de exposições realizadas e de telas espalhadas em acervos particulares.

Ainda que o rápido contato com uma escola superior lhe houvesse dado a oportunidade de sobreviver com um emprego público de desenhista, não faltaram encomendas que lhe proporcionassem uma existência decente e confortável.<sup>168</sup>

Após seu falecimento, uma retrospectiva de sua obra foi montada na Pinacoteca da Universidade Federal de Alagoas, em Maceió. A mostra, ocorrida em 1993, foi intitulada “José Paulino: 1893-1971. Pinturas”. Foram expostas 17 telas e dois objetos pintados: um biombo e uma luminária. À exceção da releitura da tela “Vilarejo na Bretanha”, de Rosalvo Ribeiro

167 RAMOS, 2003, p. 62-63.

168 CHALITA, Pierre. José Paulino. In UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS. Pinacoteca Universitária. José Paulino: 1893-1971. Pinturas. Maceió: Imprensa Universitária da UFAL, 1993. (Catálogo da Exposição), p. 6-7.

(“Village”, 34 x 46 cm, óleo s/tela, Maceió, sem data, coleção particular) e da pintura intitulada “Cão” (18 x 22 cm, guache sobre papel, Maceió, sem data, coleção particular), todas as outras obras de Paulino tinham como tema à representação de paisagens locais, conforme explicitado pelos títulos das obras expostas na ocasião:

**Quadro 03.**

<b>Exposição “José Paulino: 1893-1971. Pinturas”.</b>	
<b>Curadoria: Pierre Chalita.</b>	
<b>Telas</b>	
“Caminho na mata”.	Óleo sobre cartão, 32 x 48 cm, Maceió, 1917, coleção particular.
“Pontal da Barra”.	Óleo sobre tela, 18 x 46 cm, Maceió, 1927, coleção particular.
“Ao luar”	Óleo sobre tela, 34 x 64 cm, Maceió, 1939, coleção particular.
“Ao luar”.	Óleo sobre tela, 18 x 24 cm, Maceió, 1937, coleção particular.
“Praia de Ponta Verde”.	Óleo sobre tela, 13 x 24 cm, Maceió, 1941, coleção particular.
“Gogó da Ema”.	Óleo sobre tela, 18 x 13 cm, Maceió, 1951, coleção particular.
“Sete Coqueiros”.	Óleo sobre tela, 22 x 32 cm, Maceió, 1953, coleção particular.
“Carro de boi”.	Óleo sobre tela, 50 x 80 cm, Maceió, 1954, coleção particular.
“Praia de Ponta Verde”.	Óleo sobre tela, 18 x 24 cm, Maceió, 1955, coleção particular.
“Passagem na Mata”,	Óleo sobre tela, 60 x 90 cm, Maceió, 1958, coleção particular (atualmente, parte do acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas).
“Praia”.	Óleo sobre tela, 70 x 100 cm, Maceió, 1962, coleção particular.
“Mata tropical”.	

Óleo sobre tela, 70 x 50 cm, Maceió, 1967, coleção particular.
“Trapiche da Barra”. Óleo sobre tela, 45 x 74, cm, Maceió, sem data, coleção particular.
“Ao luar”. Óleo sobre tela, 40 x 65 cm, Maceió, sem data, coleção particular.
<b>Objetos pintados</b>
Luminária (com paisagens rurais e lagunares). Tinta vitral s/b vidro com armação de ferro, 60 x 60 x 60 cm, Maceió, sem data, coleção particular.
Biombo (com paisagem rural). Óleo s/b madeira, 160 x 100 cm, Maceió, sem data, coleção particular.

**Trabalhos de José Paulino expostos em retrospectiva realizada na pinacoteca da Universidade Federal de Alagoas.** Fonte: UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS. 1993.

O artista, conforme sublinhado pelas temáticas em foco na retrospectiva realizada, notoriamente foi consagrado através de suas representações das paisagens do lugar. Veremos, a seguir, exemplos visuais das temáticas eleitas pelo artista e realizadas pelo trajeto de sua produção pictórica.

Através de pesquisa realizada junto aos acervos públicos e às coleções particulares, procedeu-se a um levantamento de obras de José Paulino. Nesta ação, foi registrado um total de 36 trabalhos, desenvolvidos pelo artista entre as décadas de 20 e 60 do século XX. Em sequência, apresentamos a listagem ilustrada:

## Marinhas em Maceió

Imagem 36



**“Praia”.** Óleo s/b tela, 36 x 50 cm, 1951, Maceió, coleção particular.  
Fonte: Francisco Oiticica, 2009.

Imagem 37



**“Praia de Pajuçara”.** Óleo s/b tela, 40 x 60 cm, 1956, Maceió, coleção particular. Fonte:  
Ana Caroline Gusmão, 2010.

Imagem 38



**“Praia da Ponta Verde”.** Óleo s/b tela, 27 x 35 cm, s/ data, Maceió, coleção particular. Fonte: Ana Caroline Gusmão, 2010.

Imagem 39



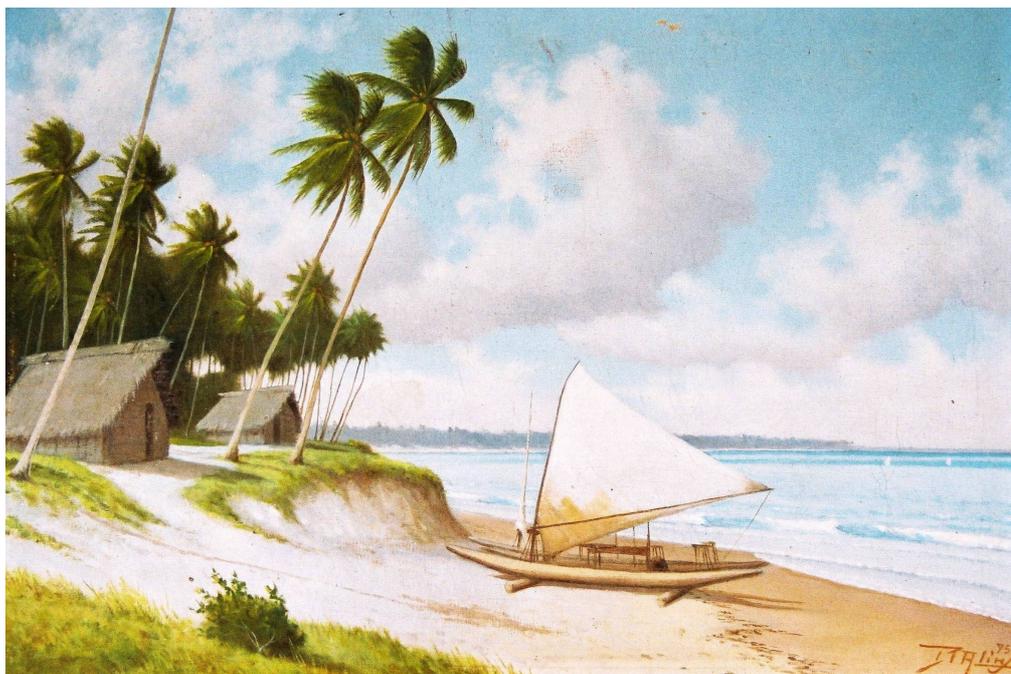
**“A queda do Gogó da Ema”.** Óleo s/b tela, 50 x 70 cm, 1957, Maceió, coleção particular. Fonte: Ana Caroline Gusmão, 2010.

Imagem 40



**“Praia da Pajuçara”**. Óleo s/b tela, 35 x 70 cm, 1957, Maceió, coleção particular.  
Fonte: Ana Caroline Gusmão, 2010.

Imagem 41



**“Marinha com mocambos e jangada”**. Óleo s/b tela, 40 x 60 cm, 1957, Maceió, coleção particular. Fonte: Ana Caroline Gusmão, 2010.

Imagem 42



**“Marinha com mocambo e curral”.** Óleo s/b tela, 36 x 65 cm, s/ data, Maceió, coleção particular. Fonte: Ana Caroline Gusmão, 2010.

Imagem 43



**“Praia de Ponta Verde”.** Óleo s/b tela, 40 x 50 cm, s/ data, Maceió, acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas. Fonte: Ana Caroline Gusmão, 2010.

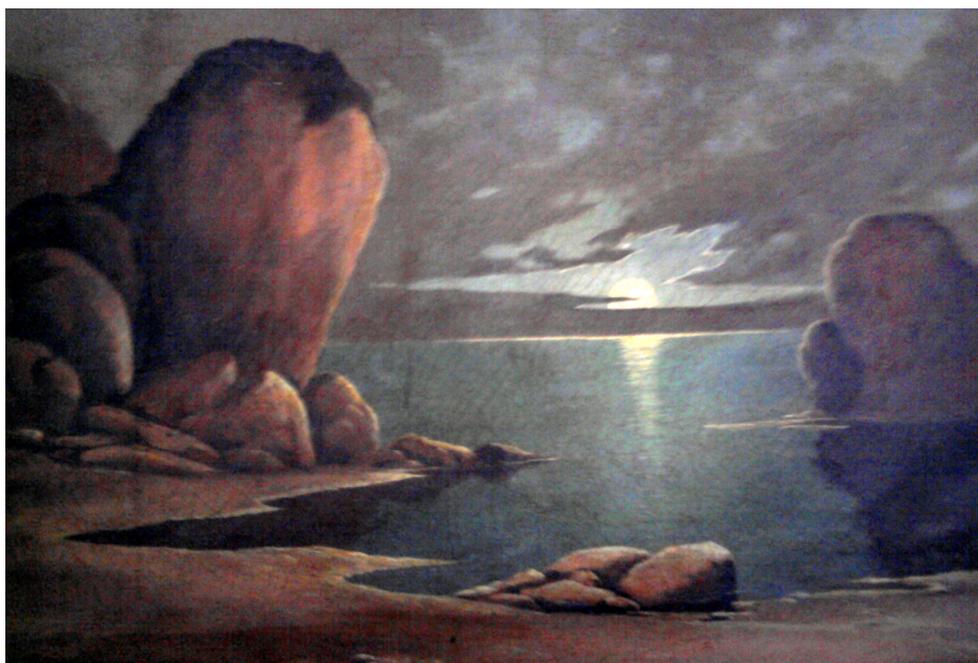
Imagem 44



“Praia de Pajuçara”. Óleo s/b tela, 50 x 70 cm, s/ data, Maceió, coleção particular.  
Fonte: UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS, 1993.

### Marinha em Barra de Camaragibe

Imagem 45



“Morro do Camaragibe”. Óleo s/b tela, 98 x 65 cm, 1925, Maceió, acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas. Fonte: Ana Caroline Gusmão, 2010.

## Paisagem urbana

Imagem 46



“Barracos”. Óleo sobre tela, 47 x 56 cm, 1965, Maceió, coleção particular. Fonte: Francisco Oiticica, 2009.

## Lagoas, rios e matas.

Imagem 47



“Pontal da Barra”. Óleo s/b tela, 18 x 46 cm, 1927, Maceió, coleção particular. Fonte: UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS, 1993.

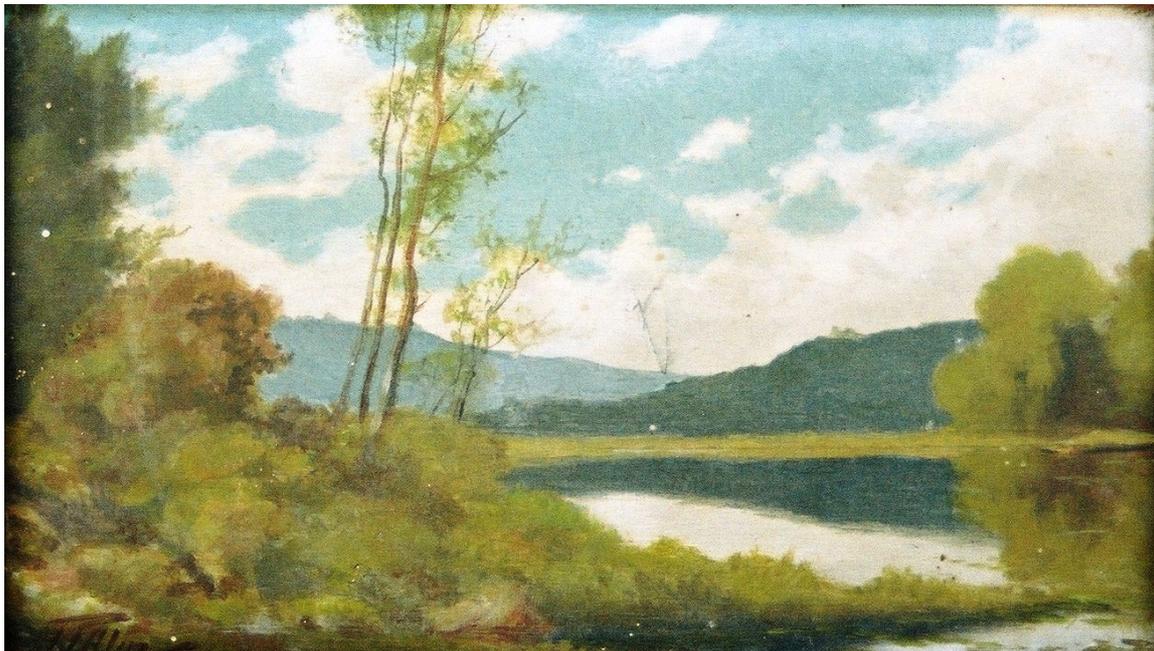
**Imagem 48**

“Massagueira”. Óleo s/b tela, 50 x 70 cm, 1936, Maceió, coleção particular. Fonte: Ana Caroline Gusmão, 2010.

**Imagem 49**

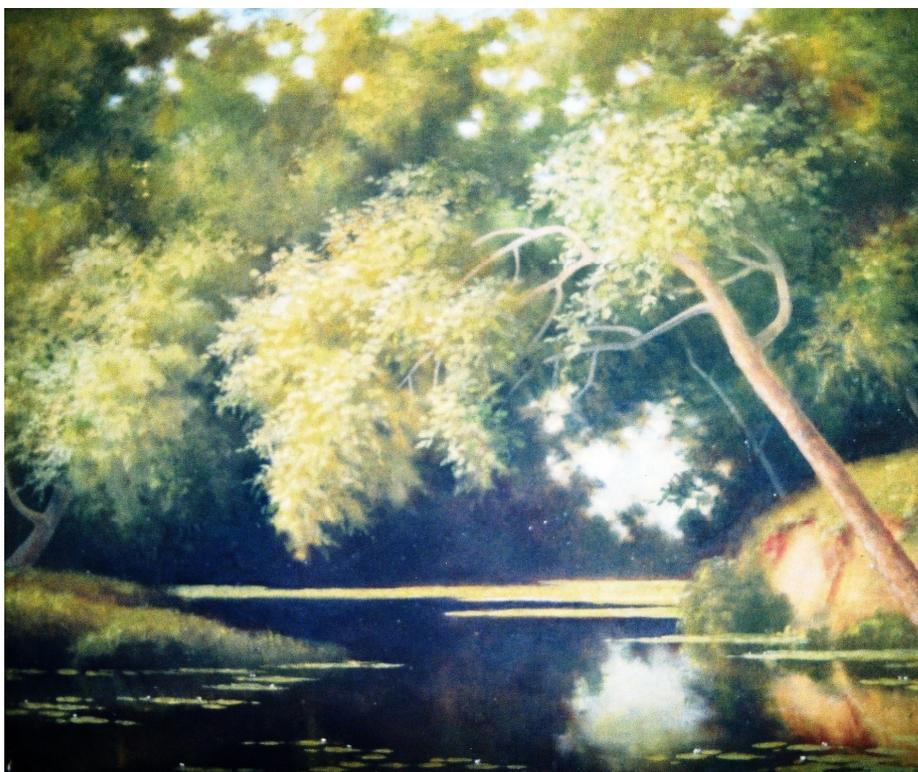
“Passagem na mata”. Óleo s/b tela, 60 x 90 cm, 1958, Maceió, acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas. Fonte: Ana Caroline Gusmão, 2010.

**Imagem 50**



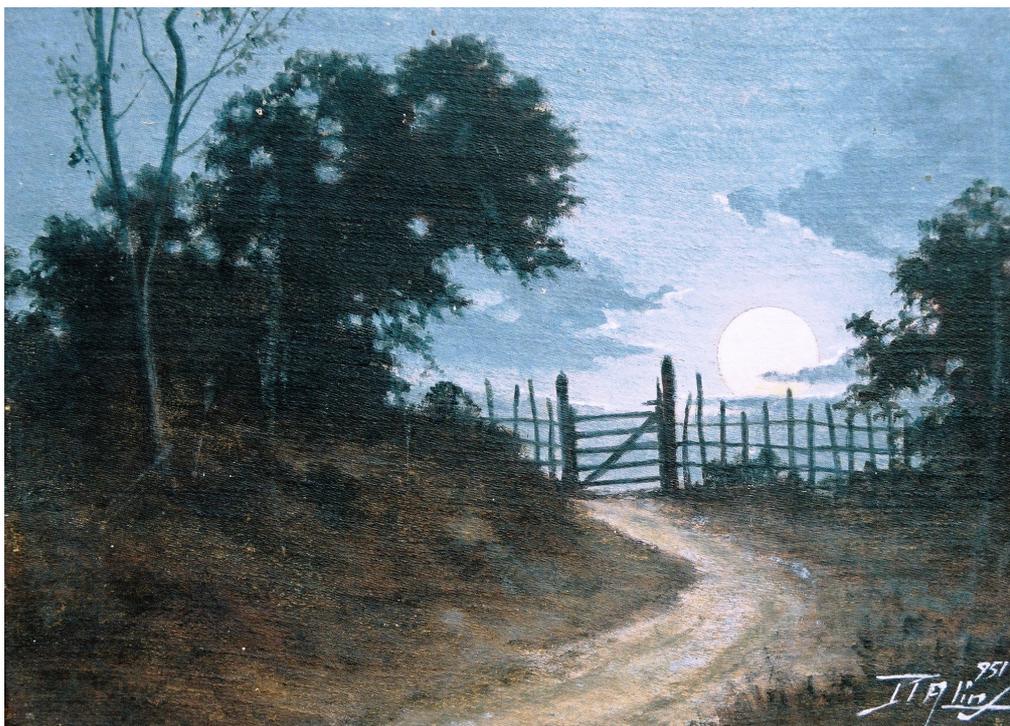
**“Lagoa”.** Óleo s/b tela, 10 x 17 cm, s/ data, Maceió, coleção particular. Fonte: Francisco Oiticica, 2009.

**Imagem 51**



**“Bambuzal”.** Óleo s/b tela, 49 x 59 cm, s/ data, Maceió, coleção particular. Fonte: Francisco Oiticica, 2009.

**Cenas rurais, engenhos e usinas de açúcar.**

**Imagem 52**

**“Ao luar”.** Óleo s/b tela, 18 x 24 cm, 1951, Maceió, coleção particular. Fonte: Francisco Oiticica, 2009.

**Imagem 53**

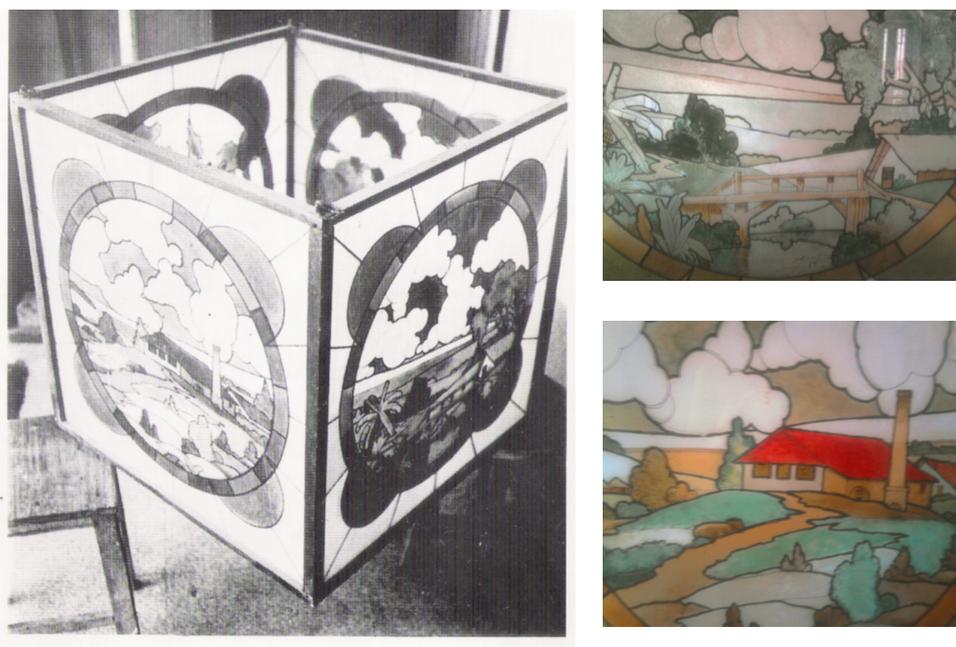
**“Carro de Boi”.** Óleo s/b tela, 50 x 80 cm, 1954, Maceió, coleção particular. Fonte: UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS, 1993.

Imagem 54



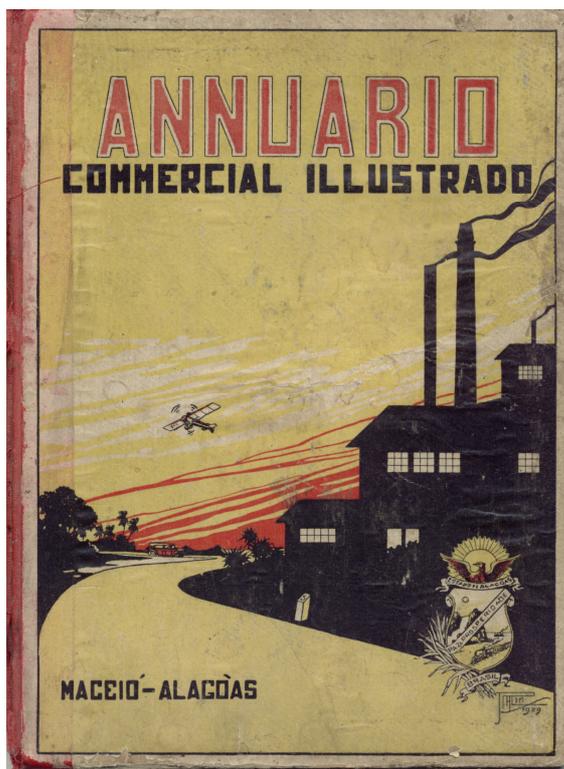
**Paisagem em Biombo. Óleo s/b madeira, 160 x 100 cm, s/ data, Maceió, coleção particular. Fonte: UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS, 1993.**

Imagem 55



**Paisagens em Luminária com detalhes ampliados ao lado. Tinta vitral sobre vidro, 60 x 60 x 60 cm, s/ data, Maceió, coleção particular. Fontes: UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS, 1993; Ana Caroline Gusmão, 2010.**

Imagem 56

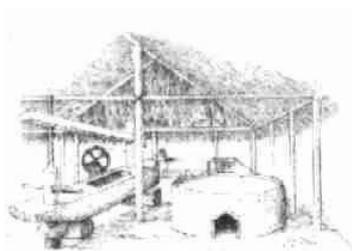


Capa do Anuário da Associação Comercial de Maceió (Recife: Off. Graphica Diário da Manhã, 1929). Fonte: Ana Caroline Gusmão, 2010.

### Casas de farinha de Riacho Doce

Todas as ilustrações: Técnica/ Data/ Local: Bico de pena sobre papel, década de 1960, Maceió.

Imagens 57, 58 e 59



De cima para baixo, da direita para a esquerda: “Habitação típica (sapim)”; “Casa de farinha – vista geológica”; “Casa de farinha – vista geológica”. Maceió, 1960.

“Casa de farinha – vista geológica da Coleção Marro-”

## Imagens 60, 61 e 62

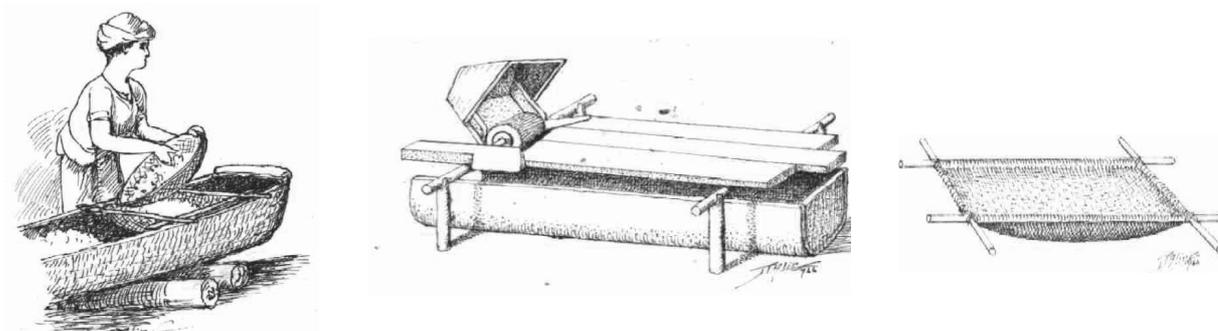


“Forno (assando beijus)”;

“Mulheres fazendo beijus”;

“Transporte da mandioca”. Fonte: Catálogo Arqueológico da Coleção Marroquim. EDUFAL/IHGAL/SECULT. Maceió, 1996.

## Imagens 63, 64 e 65

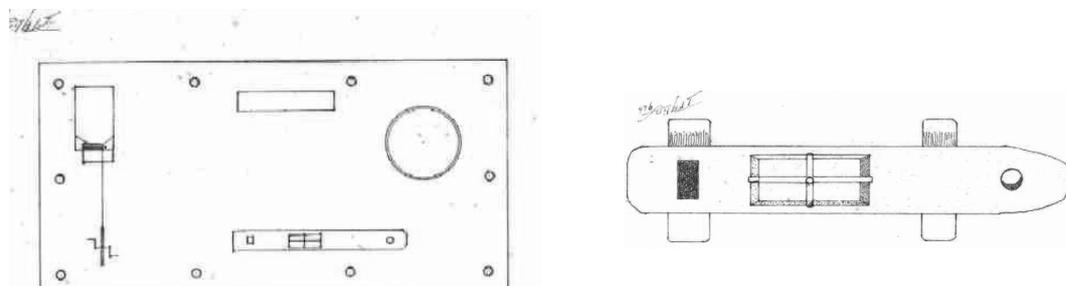


“O cocho”;

“Veio e caititu”;

“Peneira”. Fonte: Catálogo Arqueológico da Coleção Marroquim. EDUFAL/IHGAL/SECULT. Maceió, 1996.

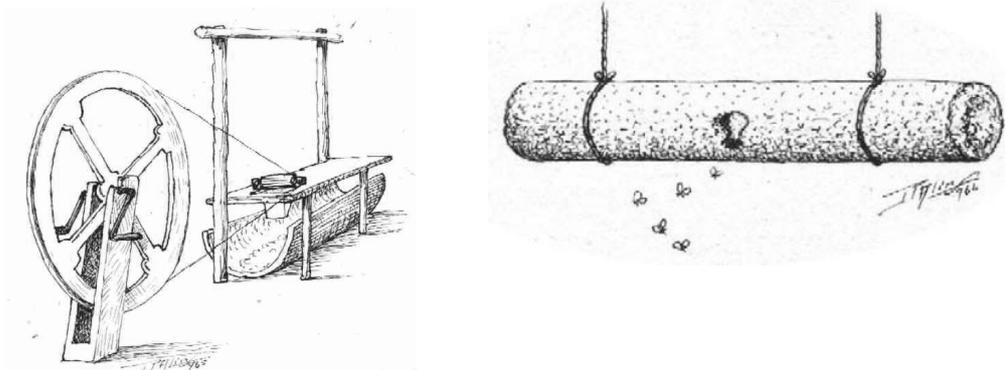
## Imagens 66 e 67



“Planta baixa - casa de farinha”;

“Planta baixa - prensa”. Fonte: Catálogo Arqueológico da Coleção Marroquim. EDUFAL/IHGAL/SECULT. Maceió, 1996.

Imagens 68 e 69



“Caititu: outro ângulo”; “Colméia”. Fonte: Catálogo Arqueológico da Coleção Marroquim. EDUFAL/IHGAL/SECULT. Maceió, 1996.

**Pintura mural com representação de paisagens alagoanas.**

(Realizada no Salão Nobre da Associação Comercial de Maceió, em 1928.)

Imagem 70



**Friso pintado no teto do Salão Nobre da Associação Comercial de Maceió.** Fonte: Ana Caroline Gusmão, 2010.

Imagem 71



**O Brasão da Associação Comercial de Alagoas, a mata, as Usinas, o litoral marítimo e a cachoeira de Paulo Afonso em sua margem alagoana. Detalhes do friso pintado no teto do Salão Nobre da Associação Comercial de Maceió. Fonte: Benedito Ramos , 2010.**

A partir das 36 produções catalogadas, tem-se a seguinte distribuição temática:

**Quadro 04**

<b>Tema</b>	<b>Obras</b>
Marinhas em Maceió	<b>09</b>
Marinhas em praias que não Maceió	<b>01</b>
Paisagens urbanas de Maceió	<b>01</b>
Lagoas, rios e matas e Alagoas	<b>05</b>
Cenas rurais e representativas de engenhos e usinas de açúcar alagoanos.	<b>05</b>
Casas de farinha de Riacho Doce, em Maceió, Alagoas.	<b>14</b>
Pintura mural com representações de paisagens alagoanas	<b>01</b>

**Distribuição temática das obras catalogadas de por José Paulino.** Fonte: Ana Caroline Gusmão, 2010.

A listagem possibilita-nos confirmar a atuação sistemática do artista nos caminhos referentes à produção de representações pictóricas da paisagem local em um período que se estenderia até meados da década de 60.

### ***4.3 A VISUALIDADE POR UMA OUTRA PERSPECTIVA: O OLHAR-PENSAMENTO DE JOSÉ PAULINO***

Alheio aos temas históricos e à produção de retratos realizada por seus contemporâneos, José Paulino desenvolveria um conjunto pictórico mediado pela apreensão meditativa dos aspectos naturais do lugar, traduzindo *o sentimento telúrico de sua época em termos visuais*<sup>169</sup>.

Quem quiser conhecer Zé Paulino ande por aí, percorra os caminhos dos bosques sombrios do litoral norte, contemple os imensos canaviais verdes sem fim, acompanhe o movimento dos coqueiros iluminados pela ardência do sol e pelos devaneios dos crepúsculos nas lagoas, descubra os velhos engenhos da infância do nosso artista que, certamente, ainda junta tintas para pintar. Quem quiser saber do Zé Paulino, vá

---

169 OITICICA, 2008, pp. 06-12.

encontrá-lo enamorado da paisagem bucólica da nossa região, fixando a imagem dos bambuzais refletida nas águas paradas dos alagados de outrora.<sup>170</sup>

Dentro deste universo, ganham destaque as ambiências marinhas, as orlas lagunares e seus canais, as matas e as paisagens agrícolas, sobretudo aquelas existentes ao redor dos engenhos de açúcar.

Nos abarcamentos pictóricos da natureza da região, percebem-se, através das obras elencadas e mesmo nos dos títulos de obras expostas, que as paisagens marinhas seriam os temas específicos mais constantes na sua obra de José Paulino.

As regiões litorâneas representadas por Paulino – as praias da Pajuçara, Ponta Verde – eram praticamente desabitadas nas primeiras décadas do século XX. Talvez por isso, foram estabelecidas pelo artista como locais preferenciais de sua mirada sobre a ambiência natural da cidade. A obra de José Paulino também se sucede de maneira original devido à escolha dos lugares representados, que ainda não haviam se postado à tela. Como vimos anteriormente, grande parte das narrativas associavam a identidade da cidade à sua interface com a região lagunar, em decorrência da importância desta área para o transporte e a comunicação na região. Apesar do papel desempenhado pela região portuária, o litoral não havia surgido ainda como uma visualidade vivenciada através de uma contemplação estética a ser realizada pela arte pictórica local.

Em contraste com as litografias de marinhas do século anterior, as marinhas de José Paulino formalizam uma visualidade paisagística estabelecida por um olhar pessoal carregado de emotividade. Isto pode ser percebido a partir dos arranjos plásticos realizados pelo pintor, onde a perspectiva, a proporção e o enquadramento adotados sustentam, subjetivamente, a inserção do observador dentro do próprio contexto representado. Através da ordenação espacial dos planos e dos elementos compositivos da paisagem, Paulino convida o observador de suas marinhas a percorrer os mesmos caminhos trilhados por ele. Tal como ocorre nas representações literárias de Octávio Brandão sobre as paisagens lagunares, o litoral da cidade de Maceió, na pintura de José Paulino, surge como uma cenografia maturada por um olhar localizado entre a realidade e a imaginação, indicando um processamento simbólico dos aspectos naturantes da região.

---

170 CHALITA, Pierre. José Paulino. In UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS. Pinacoteca Universitária. José Paulino: 1893-1971. Pinturas. Maceió: Imprensa Universitária da UFAL, 1993. (Catálogo da Exposição), p. 4.

Nas litografias, a própria distância colocada entre o observador e os elementos terrestres da paisagem dilui o teor do arrebatamento emocional propiciado pelos mesmos. A ausência de outras cores que não o ocre dominante nas gravuras não potencializa a amplitude espaço majoritário dedicado à figuração do céu e da águas marinhas. As texturas do relevo, as indicações atmosféricas a surtir efeito na vegetação, o movimento das embarcações ocasionado pelas ondulações do mar: nada disso é permitido a um olhar desatento ou contemplativo do observador, ao qual é exigida a adoção de uma postura investigativa e minuciosa sobre a longínqua paisagem.

De maneira contrária, a representação pictórica de Paulino indica uma atenção para com os aspectos mais *gratuitamente* sensuais da paisagem: a luminosidade clara - mas não ofuscante - do dia, a harmonia entre os diversos tons de azuis e verdes presentes no céu, na água e na vegetação; o equilíbrio entre os elementos verticais e horizontais; a proporção entre os planos, que, assim como em uma leitura textual, parecem conduzir a uma “leitura” vetorizada da esquerda para direita e de cima para baixo; a pregnância visual proporcionada pela escolha sintética dos elementos representados.

#### Imagens 72



**Contraste entre as soluções plásticas adotadas por Manuel Ricardo Couto Pinto e José Paulino.** Fonte: Ana Caroline Gusmão, 2010.

Os arranjos da paisagem representada se encontram aptos a *driblar os artifícios* de sua composição, surgindo como trechos paradoxalmente *semelhantes* à realidade observada. O processo pelo qual as imagens passam a ser validadas como representações equivalentes à realidade se encontra mediado por acionamentos retóricos. As paisagens marinhas de Paulino podem parecer velar sua retórica, ou seja, elas parecem tornar *invisíveis* os artifícios de composição. Todavia - e conforme discutido anteriormente - a própria constituição destes artifícios apresenta-se como devedora de uma matriz de origens culturais.

A aparente consonância entre a *realidade do visto* e a sua *representação* tem sua origem longínqua nos esquemas perceptivos originados no seio da própria cultura visual ocidental, de onde historicamente parecemos ter herdado a credibilidade nos esquemas representativos nascidos da organização de elementos visuais através da perspectiva, que em seu *modus operandi* nos possibilitaria ver *a realidade* das coisas, e também os simbolismos imaginados por detrás delas, se lembrarmos Cauquelin:

Por meio de qual conviência quase-divina o que eu sei que sei sobre o estado das coisas que me cercam poderia coincidir com as impressões de meus sentidos? (...) Enquanto eu reproduzia a idéia das coisas tal como as concebia, a torre bem que podia figurar a cidade e seu poder, a palmeira resumia o deserto, e São Jerônimo podia brincar com um leão três vezes maior que a gruta que lhe servia de abrigo... Mas, se eu confio em meus olhos, se existe uma ordem da visão, então como fazer para coincidir a idéia da torre (potência, triunfo, grandeza) – torre que se oculta no centro da cidade e da qual só parcialmente me apercebo – com sua pequenez ou quase-desaparição? Isso só é possível em virtude de um plano preestabelecido, de um desígnio geral, fortemente ‘mostrado’: **a exibição do vínculo existente entre o pensamento e a visão.** (...) É a lei da perspectiva que tece, **entre os elementos armazenados no saber, a tela de uma visão sintética.** A proporção e a superposição dos planos levam a ‘ver’, ou seja, a compreender aquilo que a visão sensível, particular, muitas vezes dissimula. A organização do conjunto terá validade para o conhecimento da *istoria*, cujos reféns são os objetos pintados.<sup>171</sup>

A imagem derivada da visualização de um lugar pode ser percebida como um fomento que possivelmente atribui uma verossimilhança *mais precisa* em relação àquilo que é representado: as palavras parecem *poder mentir*, ao contrário das imagens, que sugerem *tornar fixo e mais real* aquilo que existe, contribuindo para o processo de afirmação imaginária de uma realidade específica:

Se a descrição poética, romanesca, geralmente vem por primeiro na ordem dos fatos, a imagem pintada ou o desenho especializado, vêm, ambos, por primeiro na ordem de afirmação de uma realidade. (...) Por um efeito de retorno, quase uma anamorfose, a imagem, então, parece tomar a dianteira: é o relato que parece seguir a representação pictórica... Não posso ler Rousseau sem me remeter ao parque de Ermenoville, sem ‘ver’ o jardim de Julie; não posso pensar ‘praia’ sem ajuda dos Boudin. (...) É exatamente a pintura que ‘encadeia’ os elementos da natureza. Uma retórica, bem formada, governa desde já as relações do conhecido e do visível, e isso na ordem do verossímil e no registro da sedução. A questão da pintura (...) governa a apreensão de uma paisagem que parece, para nós, evidente.<sup>172</sup>

---

171 CAUQUELIN, 2007, p. 83-84.

172 CAUQUELIN, 2007, p. 98.

Em concordância à citação de Anne Cauquelin, percebe-se que o próprio olhar parece retroceder e ceder aos esquemas de percepção tramados pela história da cultura visual ocidental, na qual surge a preponderância do sentido da visão sobre outros órgãos de percepção espacial. A relação entre o olhar e a realidade tem marcado o processo civilizatório de maneira clara. É notório o uso que as sociedades fizeram do olho – e do olhar – enquanto instrumento irmanado ao conhecimento. Sentido privilegiado, sobretudo devido à rapidez de seu poder intelectual, a visão contou ao longo de sua história com inúmeros meios de estender-se e sondar realidades supostamente veladas: lupas, microscópios, telescópios, câmeras fotográficas, raios x, televisão, cinema... Tantos dispositivos e tantas possibilidades de captar e reproduzir a realidade acarretaram, para além da especialização visual da espécie humana, uma crença irrefreável na “veracidade” das imagens.

Especificamente nas marinhas de José Paulino, percebemos a manutenção de um conjunto de operações plásticas que nos fazem acreditar na consonância entre o visto e o representado:

A ‘retórica’, tal como a entendo aqui, compreende o conjunto das operações que tornam os objetos da percepção adequados à forma simbólica: a passagem da realidade à imagem, por um lado, e, por outro, as operações feitas sobre o sentido dos termos. Passagem de um termo a outro por associação literal, por adição ou por subtração, por contigüidade ou fragmentação. É assim, por exemplo, que determinada linha no horizonte entrará, por contigüidade, na designação de ‘colina’; que o vapor cinza que percebo no horizonte marinho não será visto como montanha, apesar de ter a mesma forma, mas como nuvem; que os planos se escalarão em perspectiva, mesmo que eu não distinga as arestas; que o prado será verde, mesmo que o matiz esteja mais para o violeta (...). Todo um empreendimento de retificação se apodera dos objetos da visão para torná-los semelhantes ao enunciado ‘paisagem’, que é um enunciado cultural.<sup>173</sup>

Neste processamento entre a invisibilidade do artifício-paisagem e a visibilidade da realidade-natureza, a perspectiva atua na obra do artista como um acionamento primeiro a tornar coincidentes o visto e o representado. Mais do que a aplicação de um conjunto de leis geométricas e matemáticas, ela se perpetua como um modelo de organização e racionalização de um espaço visual hierárquico, acurado a partir de um ponto de vista de um sujeito determinante. Nós *vemos* em perspectiva: por que a imagem que a traduz seria outra coisa que não a *equivalência da realidade*?

Desde que, por volta de 1415, a perspectiva criou as condições para a reunião em um todo unificado dos elementos naturais, cresce a força simbólica da pintura de paisagens para daí adquirir, segundo Cauquelin, a “consistência de uma realidade para além do quadro, de uma

---

173 CAUQUELIN, 2007, p. 118.

realidade completamente autônoma, ao passo que de início era apenas uma parte, um ornamento da pintura”<sup>174</sup>.

Nas marinhas de José Paulino, a perspectiva adotada exclui a locação de pontos de fuga marcantes ou dramáticos para seu desenvolvimento. Em suas paisagens, a profundidade é dada sem surpresas, a partir da sucessão e da sobreposição dos planos, em uma ordenação constante (**Imagem 73**).

A areia e as formações vegetais de gramíneas, pequenos arbustos e coqueirais ocupam o plano inferior das imagens, que é dividido por uma linha diagonal formada pelo encontro, em perspectiva, da superfície da areia úmida com a margem da água do mar (destacado na **Imagem 74** pela linha roxa tracejada). A altura do observador é estabelecida de maneira igualmente constante, onde a linha do horizonte é situada a cerca de um terço da margem inferior de suas telas, concedendo espaço maior para o céu e para as nuvens. (destacado na **Imagem 74** pela linha vermelha tracejada).

A escala adotada pelo pintor/observador sugere um ato de contenção diante da paisagem, quiçá um distanciamento, pois nenhum elemento ou cor parece se destacar no todo proposto pela visão. A tônica dominante da horizontalidade das pinturas somente é quebrada pela forma alongada dos coqueiros que, colocados nas laterais das telas, contribuem para o equilíbrio do conjunto, relativizando o peso visual dos elementos construídos, tais como os mocambos por vezes representados (destacado na **Imagem 74** pelas linhas laranja tracejadas).

No centro dos quadros ou em sua proximidade, por vezes são inseridas representações de jangadas que, apesar da posição privilegiada, não parecem se estabelecer como assuntos principais, pois são suplantadas pela dominância, formal e colorística, dos elementos naturais da ambiência retratada. A superposição da cor branca das velas à cor branca das nuvens também contribui para a harmonização do elemento central proposto pelas jangadas junto à totalidade abarcada pela perspectiva adotada (**Imagem 75**).

---

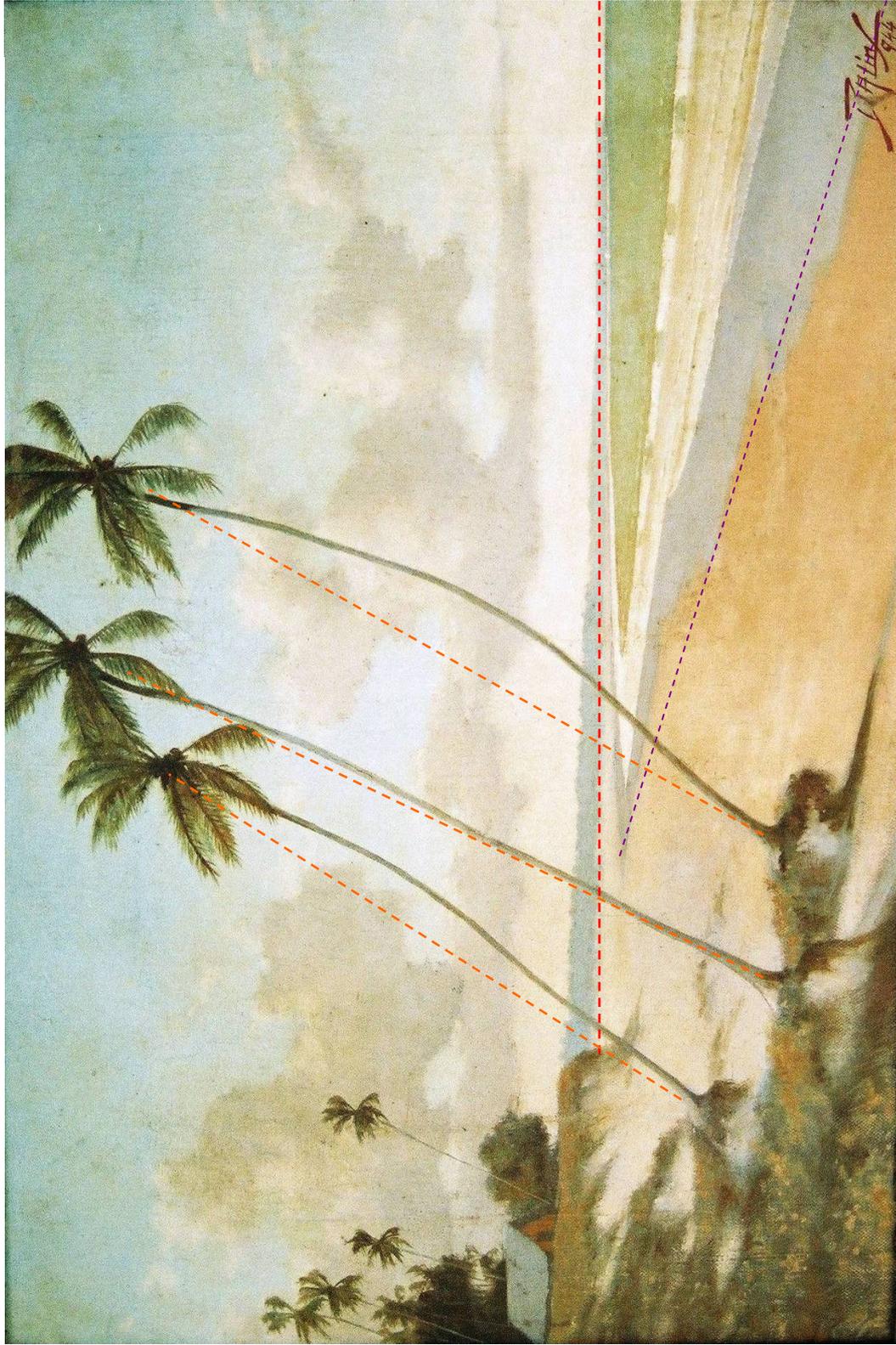
174 CAUQUELIN, 2007, p. 37.

## Imagens 73



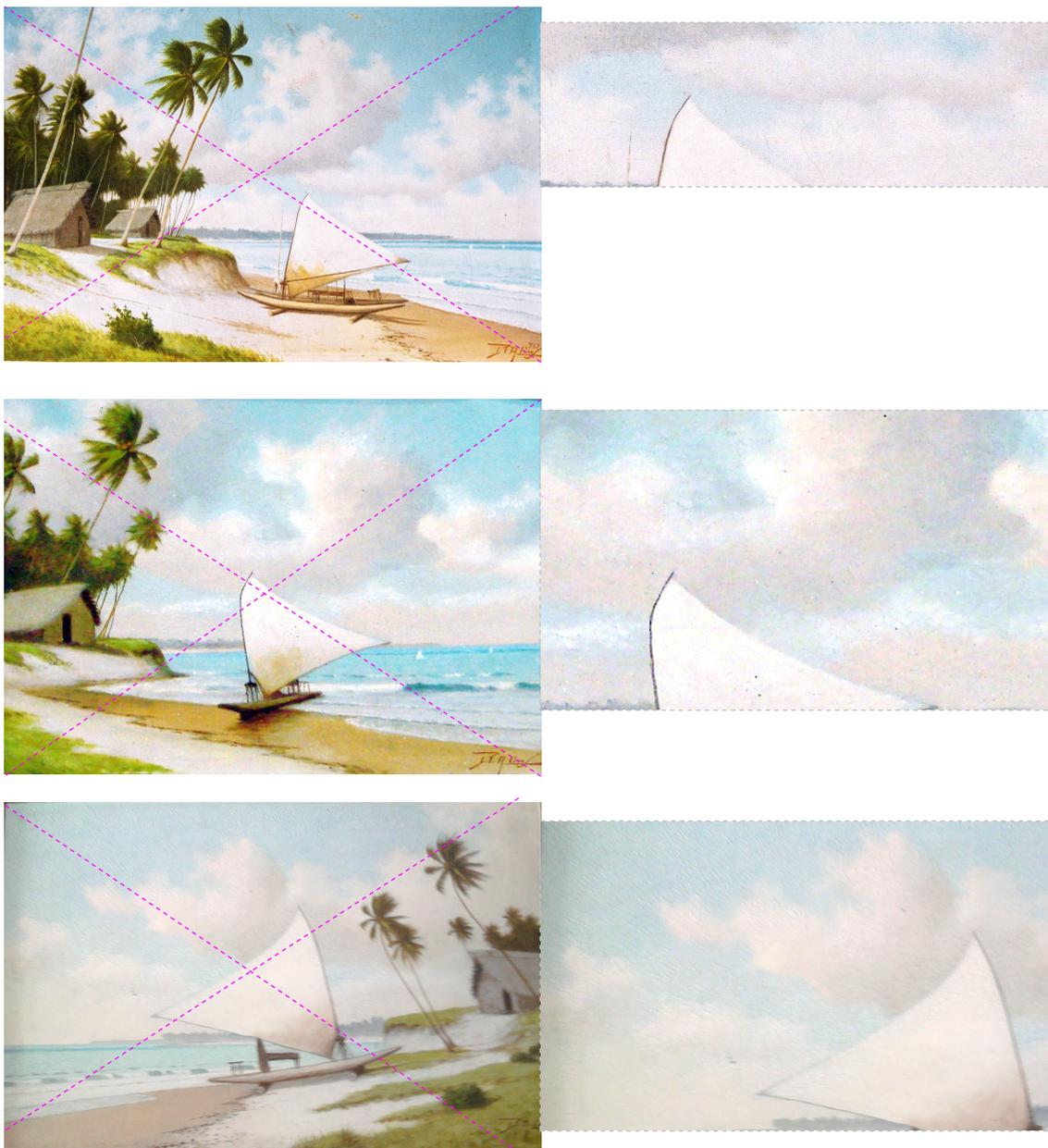
A perspectiva adotada por José Paulino na representação da paisagem litorânea de Maceió: ausência de pontos de fuga marcantes. Fotografia: Ana Caroline Gusmão, 2009.

Imagem 74



A organização espacial na obra de José Paulino: linhas gerais da composição. Interferência gráfica sobre imagem: Ana Caroline Gusmão

Imagem 75



À esquerda: a organização espacial na obra de José Paulino: a neutralização dos elementos centrais (jangadas). À direita: detalhes da sobreposição do branco das jangadas ao branco das nuvens. Interferência gráfica sobre imagens: Ana Caroline Gusmão, 2010.

Em pelo menos 05 das 09 marinhas locais registradas, o escalonamento das alturas das formações vegetais encontra sua harmonização no estratagema proposto pelo alinhamento entre o a altura dos barrancos laterais e a altura da vegetação distante, localizada na linha do horizonte. Assim dispostos, estes alinhamentos também contribuem para pregnância visual da heterogeneidade dos elementos compositivos, unificando-os (destacado na **Imagem 76 pelas linhas vermelhas tracejadas**). O uso desta ordenação espacial na tela se transformaria em

uma marca inequívoca das marinhas paulinianas, conforme observado através da manutenção das soluções adotadas, no tocante ao enfrentamento desta temática. (**Imagem 77 e 78**).

**Imagem 76**



**A harmonia do conjunto mediante alinhamento do segundo e do último planos.** Interferência gráfica sobre imagem: Ana Caroline Gusmão. 2010.

**Imagem 77**



**A manutenção das soluções plásticas adotadas em marinhas voltadas à direção norte de Maceió. Olhando o litoral norte.**  
Interferência gráfica sobre imagem: Ana Caroline Gusmão, 2010.

**Imagem 78**



**A manutenção das soluções plásticas adotadas em marinhas voltadas à direção sul de Maceió. Olhando o litoral sul.**  
Interferência gráfica sobre imagem: Ana Caroline Gusmão, 2010.

Se a perspectiva surge historicamente como um prenúncio da ordenação pelo qual no habilitamos a transpor a realidade para um universo de imagens, na formalização visual das paisagens, outras operações retóricas também se fazem notórias na representação dos olhares sobre o lugar. Vemos a imagem, e ela não é a *natureza em si*, mas uma *paisagem*...

O enquadramento pode ser considerado como uma segunda operação retórica indispensável à consolidação da “veracidade” visual das paisagens paulinianas. Relação por contraste, adição por subtração, equivalência por antonímia. É na diferença inserida entre a continuidade da natureza (*o que está lá, por toda parte*) e os limites propostos pelo artifício do enquadramento (*o que só pode ser visto pelo artista e de onde estava pela subtração do todo a sua volta*) onde melhor podemos perceber a retórica da construção visual realizada pela obra paisagística de José Paulino:

Não há dúvida de que temos aqui uma condição *sine qua non*: a janela e a moldura são ‘passagens’ para as *vedute*, para ver a paisagem ali onde, sem elas, haveria apenas... a natureza. (...) Porque a moldura corta e recorta, vence sozinha o infinito do mundo natural, faz recuar o excedente, a diversidade. O limite que ela impõe é indispensável à constituição de uma paisagem como tal. Sua lei rege a relação de nosso ponto de vista (singular, infinitesimal) com a ‘coisa’ múltipla e monstruosa. (...) ‘Não estou vendo nada, está confuso’. E piscamos os olhos para focalizar a visão, usamos a mão como viseira para focalizar a visão, usamos lunetas, máquinas fotográficas. Subimos paredes, estendemos telas, toldo, pórticos. (...) Arcos para o deserto. Suas ‘portas’, diremos. Divisórias, corredores e o batente da porta-janela. Tudo é bom para fechar a paisagem, para dar-lhe acabamento. (...) O horror do desmesurado, a selvageria de uma tal força irruptiva da natureza conduz a esse encolhimento em torno de objetos mensuráveis, ao núcleo traçado pelo olho em redor do que ele quer ver.<sup>175</sup>

A natureza existia, existe e existirá. Todos os tempos verbais lhe pertencem sem que precisemos nos esforçar para tal. Ela habita em tudo: circunda os lados de dentro e mergulha nas interioridades da mesma forma impessoal. Sua lógica é absoluta e seu tamanho imponderável. Como uma folha em branco, ela define apenas a existência e sua perpetuação indefinida para todos os lados. Quando dizemos falar da natureza, entender a natureza, agir sobre a natureza, conseguimos lidar com esta suposição primordial acerca dela? Não será mesmo a natureza *um certo ângulo* desta total espacialidade? Porque ao pensarmos paisagem, pensamos em enquadramento.

O enquadramento surge como o artifício doador da paisagem. Sugere e possibilita a humanização da natureza através do olhar, sem o qual ela permaneceria à mercê de sua existência infinita. Com os limites propostos pela moldura, o visto se formaliza enquanto amalgama do

---

175 CAUQUELIN, 2007, p. 137-139.

pensamento. Mais uma vez, entretecem-se o visível e a invisibilidade, posto que as molduras seriam, antes de mais nada, anteparos para o *não ver* e com isso o *enxergar* daquilo que, de outra forma, desapareceria pela rapidez continuada de uma natureza indefinidamente *aberta*.

Um papel, uma tela sobre um cavalete, o caderno de esboços ou o guia turístico são, sobretudo, anteparos expressamente montados para ‘não ver’. Se falta, se não conseguimos ajustar nosso olhar no limite fictício de uma moldura absoluta, então recuamos para tomar distância. (...) A janela, como tudo o que constrói, lembra o esforço de manter o selvagem a distância, o arco que emoldura, a coluna que designa e corta, uma simples extensão de um muro, que detém a invasão da floresta, a ruína que marca o tempo é signo de que ele pode ser tomado por uma marca: todos esse aparatos são os mesmo que o temor estabeleceu para que a natureza-artifício triunfe, aquela que sabemos poder domar (olhar).<sup>176</sup>

Através dos jogos de distância e proximidade propostos pelo enquadramento, José Paulino autoriza ao seu observador evitar os conflitos gerados pela diversidade da natureza, interpondo entre ela e ele o seu *análogon* civilizado:

Um papel, uma tela sobre um cavalete, o caderno de esboços ou o guia turístico são, sobretudo, anteparos expressamente montados para ‘não ver’. Se falta, se não conseguimos ajustar nosso olhar no limite fictício de uma moldura absoluta, então recuamos para tomar distância. (...) A janela, como tudo o que constrói, lembra o esforço de manter o selvagem a distância, o arco que emoldura, a coluna que designa e corta, uma simples extensão de um muro, que detém a invasão da floresta, a ruína que marca o tempo é signo de que ele pode ser tomado por uma marca: todos esse aparatos são os mesmo que o temor estabeleceu para que a natureza-artifício triunfe, aquela que sabemos poder domar (olhar).<sup>177</sup>

Neste sentido, cabe perguntarmos: o que o artista nos faz enxergar? Quais seriam os aspectos visuais selecionados à diversidade das possibilidades geografia natural existente à beira mar? Pois, a partir do uso dos dispositivos de ordenação espacial ainda pouco suscitados, torna-se patente que suas representações não podem ser vistas enquanto cópias *inocentes* da realidade, devendo ser compreendidas com visões particulares de uma ambiência vivenciada historicamente. O “*mostrar-se*” da paisagem é um ato consumado pela intencionalidade do artista.

Alguns elementos se destacam na visualidade proposta pelo enquadramento das marinhas paulinianas, sendo sempre revisitados: a vegetação (gramíneas, arbustos e coqueirais), a areia, os barrancos formados pela ação do mar, as águas, o céu e as nuvens. Dos primeiros planos em direção aos últimos limites instaurados pela profundidade de suas paisagens, vemos surgir os elementos selecionados, quase sempre a partir de uma mesma ordenação.

As águas salgadas - que repetidamente dividem o espaço do plano inferior com a presença da areia - são representadas de maneira a indicar a constância de seus movimentos (va-

---

176 CAUQUELIN, 2007, p. 138-139.

177 CAUQUELIN, 2007, p. 138-139.

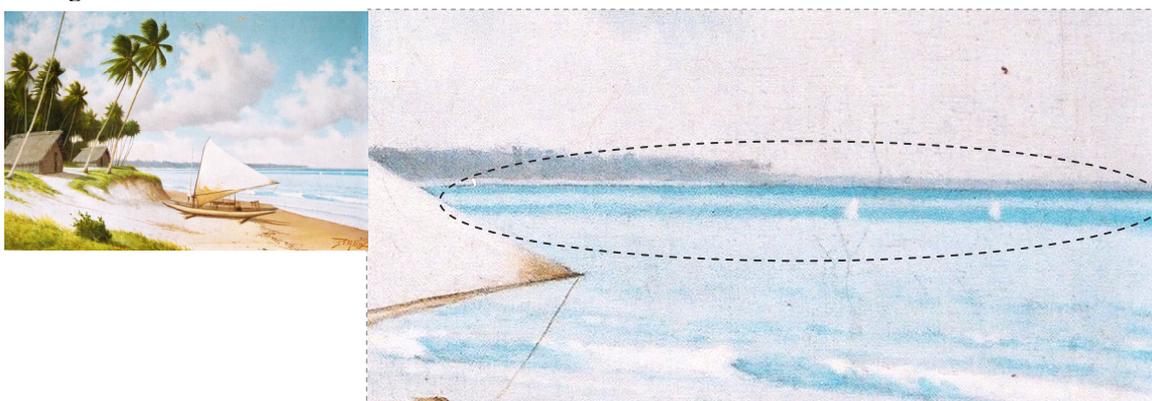
zantes e enchentes), insinuados mais pela aparência úmida da areia à beira mar, do que pelo tratamento dado a continuidade da superfície líquida pintada. As pequenas marolas a quebrar a beira mar também mostram a mobilidade das águas, conforme exemplo dado pelas imagens em sequência.

**Imagem 79**



**A constância do mar indicada pela linha da areia molhada e da trilha de sargaços.** Interferência gráfica sobre imagens: Ana Caroline Gusmão, 2009.

**Imagem 80**

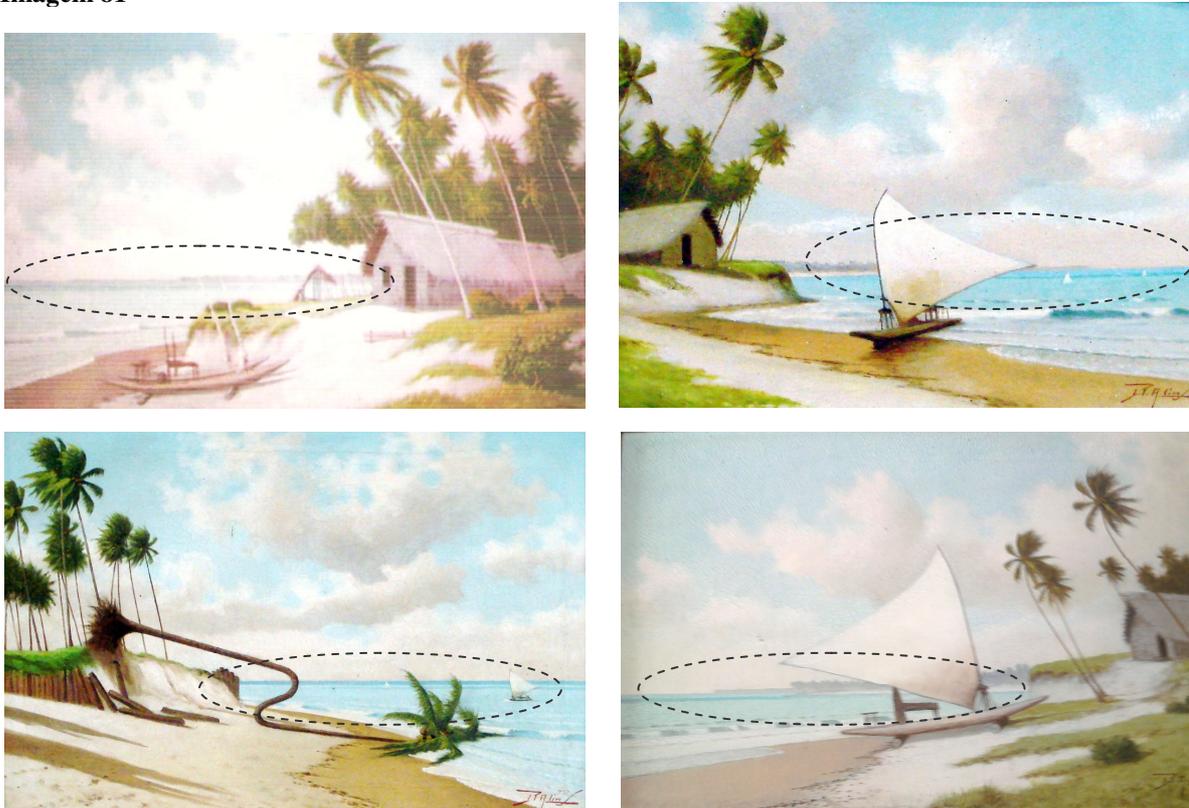


**Artifícios para construção da placidez e da transparência das águas.** Interferência gráfica sobre imagens: Ana Caroline Gusmão, 2010.

Neste sentido, nos chama atenção a relação estabelecida entre as narrativas realizadas por Octávio Brandão e a visualidade pictórica proposta por José Paulino. Se Brandão realizaria seu enunciado da paisagem a partir de uma mobilidade aquática aplicada à quietude das águas lagunares (ver citações na sub sessão 2.3), Paulino perfaz um caminho inverso, dotando de serenidade à constante agitação das águas do mar. O movimento do mar é pacificado a partir da construção de uma quietude estilizada, estabelecida pelas linhas horizontais em dois tons de azul. Estes traçados reforçam a placidez imaginária do ambiente marítimo, e tecem, pelo contraste com o azul mais claro utilizado, o efeito de transparência nas águas do mar.

Além do exemplo anterior, este procedimento foi percebido em mais quatro<sup>178</sup> telas das nove marinhas catalogadas.

**Imagem 81**



**A repetição do artifício.** Interferência gráfica sobre imagens Ana Caroline Gusmão, 2010.

Por sua vez, o aspecto liso e uniforme da areia úmida, contrasta, a partir de uma linha sinuosa de sargaços deixados pelo movimento das águas, com a aparência revolvida da areia seca. Pouco a pouco, sobre esta superfície revolvida, surgem as pinceladas verdes, em tonalidades que vão do verde fluorescente ao verde escuro, geralmente reservado para as formações arbustivas, para as (raras) árvores e para as folhas dos coqueirais. Estipe.

Não nos é possível o reconhecimento das espécies vegetais utilizadas nas proposições visuais do artista, à exceção dos coqueiros gigantes<sup>179</sup>. Estes são utilizados com frequência

178 Duas marinhas registradas se encontravam em estado de conservação deteriorado, não possibilitando a identificação de suas cores originais. Uma delas somente foi acessada através de imagem em preto e branco, impossibilitando o reconhecimento do mencionado artifício.

179 O coqueiro gigante – espécie que vemos ser representada nas pinturas de José Paulino - foi introduzido pela primeira vez no Brasil em 1553, no Nordeste, sendo procedente das ilhas de procedente das ilhas de Cabo Verde. Variedade *Typica Nar.*, conhecida como coqueiro gigante é predominantemente de polinização cruzada devido as flores masculinas se formarem antes das flores femininas. As plantas têm estipe, com circunferência média de 84 centímetros e atinge, em média, altura de 18 metros. As folhas são compridas, com comprimento médio de 5,5 metros. O florescimento é tardio, ocorrendo normalmente entre seis e oito anos

por José Paulino. Não há, em sua abordagem visual das paisagens marinhas, a representação de outra espécie vegetal em que o movimento do vento se torne mais nítido. Há nos coqueiros a construção de uma mobilidade constante, onde sempre os mesmos ventos parecem assomar à ambiência representada. Pelo movimento das palhas, nos é possível perceber que os ventos indicados têm sua precedência no mar, podendo ser sudeste ou nordeste. Esta indicação é consonante ao regime de ventos dominante nas regiões que foram representadas pelo artista, a lembrar, as localidades das praias da Pajuçara e da Ponta Verde.

Também podemos ver na presença dos coqueirais de Paulino a fixação de uma visualidade específica para o lugar, que pela primeira vez se fazia surgir pelos aspectos de sua caracterização dupla, realizada entre o ambiente marinho e o clima tropical. Além da constante presença desta palmácea em nas marinhas realizadas, algumas obras foram especificamente dedicadas à representação do coqueiro mais famoso de Maceió: o Gogó da Ema (**Imagem 82**).

Este coqueiro, nos primeiros 50 anos do século XX, foi simbolicamente elevado à condição de marco popular da paisagem local. É o historiador Luis Veras Filho quem traz à tona a sua representatividade histórica e afetiva no contexto da identidade da paisagem da cidade:

Lembro-me, quando menino, vi o "Gogó-da-Ema" pela primeira vez: o dia era claro e a luminosidade cobria a terra; e eu, boquiaberto, admirava aquela silhueta que se lançava ao mar e ao firmamento. Fiquei deslumbrado por algum tempo, olhando aquela paisagem maravilhosa que mais parecia imaginária. Veio o entardecer, uma brisa suave agitava os meus cabelos salgados, o vento tornava-me sonolento, o manto escuro começava a substituir a luminosidade do sol que se tornava rubro cada vez mais, tornando a paisagem tão bonita que nenhum pintor deste universo, por gênio que fosse, conseguiria transpor para sua tela. (...) Era uma espécie de monumento da Natureza, o qual, naquela solidão, vivia confortado pela lembrança de todos os que o visitavam para ver se, de fato, aquele vegetal tinha mesmo, no tronco, a curva parecida com a do pescoço dos pernaltas. Ele ficava na ponta do semi-cabo que conhecemos como Ponta-Verde, como se fosse um farol, mostrando as adjacências dos pontos-de-partida dos destemidos jangadeiros. E, naquele recanto, ele era como se fosse uma pessoa contando-nos uma história que só terminava quando se saía de lá. O coqueiro amigo era como recanto para todas as idades, porque era o recanto para todas as mocidades. O local onde ele dominava tornara-se o ponto-de-encontro escolhido dos namorados e das conquistas arriscadas. Nas tardes amenas, era o passeio preferido pelo encanto maravilhoso da paisagem marítima e pelos que se deliciavam com a água saborosa do coco verde.<sup>180</sup>

## Imagem 82

---

após o plantio. (SIQUEIRA; ARAGÃO; TUPINAMBÁ **A introdução do coqueiro no Brasil. Importância histórica e agronômica.** Documentos 47. Aracajú, 2002. Disponível em <http://www.cpatc.embrapa.br/download/Documentos47.pdf>. Acesso em: 10 de abril de 2010.

180 FILHO, Luiz. **O Gogó da Ema.** In Maceió: história e costumes. Fohetim n 46. Maceió: FUNTED, [1990?]. Disponível em [http://tc.al.gov.br/tcweb/index.php?option=com\\_content&task=view&id=51&Itemid=51](http://tc.al.gov.br/tcweb/index.php?option=com_content&task=view&id=51&Itemid=51). Acesso em: 25 de abril de 2110.



“A queda do Gogó da Ema”. Óleo s/b tela, 50 x 70 cm, 1957, Maceió, coleção particular. Fonte: Ana Caroline Gusmão, 2010.

Segundo Veras Filho, ninguém sabe ao certo quem o batizou, mas afirma-se que o coqueiro-símbolo de Maceió existia desde 1910, no sítio anteriormente pertencente a Francisco Venâncio Barbosa, conhecido como *Chico Zu*. O formato sinuoso do tronco deste coqueiro necessitava de uma máxima fixação ao solo. Com o avanço das marés, pouco a pouco esta fixação foi sendo fragilizada. As autoridades municipais tentaram coibir o avanço das águas sobre o local, colocando à sua frente um cais de proteção, formado por troncos de outros coqueiros, pedaços de arrecifes e cimento. Mesmo com estas ações, não foi possível estancar a sua queda, registrada em 28 de julho de 1955. Estes fatos são narrados pelo supracitado historiador alagoano, que também indica o sentimento de comoção coletiva relativo à queda do Gogó da Ema:

Uma onda de tristeza, lamentos e protestos invadiu Maceió na manhã do dia 28 de julho de 1955, ao ser divulgado, amplamente, o tombamento - no sentido drástico do vocábulo - do "Gogó-da-Ema". Lá estava, deitado, moribundo, na areia alva da Ponta Verde, a palmácea poética da cidade. Há muito que se esperava o espetáculo. Os jornais e a população clamavam por uma proteção mais segura ao coqueiro. Desprezado pelas autoridades, apesar de gabado e sempre apresentado por todos os maceioenses aos visitantes da cidade, o "Gogó-da-Ema" (...) teve sua proteção fortemente invadida pelas águas impetuosas do Atlântico; e, finalmente, sem mais se conter em suas raízes, caiu, naquela encantadora hora de início de crepúsculo, como são os fins-de-tarde da Pajuçara e da Ponta Verde. (...) Tentaram ressuscitar o coqueiro, com a participação de centenas de pessoas, autoridades e agrônomos, além do Corpo de Bombeiros, o qual, com a ajuda de um guindaste, ergueu a árvore. (...) Mas, em 1956, foi o "Gogó-da-Ema" dado como morto definitivamente. O saudoso coqueiro, como já foi dito, sempre foi muito querido pelos namorados, a quem

acolhia nas manhãs e tardes ensolaradas, ou nas noites de luar. Talvez, por isso, tantas visitas teve depois de moribundo. A solidariedade foi tamanha, que parecia que todos eram parentes do coqueiro. (...) E, mesmo sendo o "Gogó-da-Ema" o recanto predileto dos namorados, que lá se encontravam cheios de amor, por incoerência morreu por falta desse sentimento.<sup>181</sup>

### Imagens 83, 84 e 85.



**Momentos da história do coqueiro Gogó da Ema: como ponto de encontro; amparado por alicerce para evitar seu tombamento; tentativa de reerguê-lo, com ajuda do Corpo de Bombeiros.**

Fontes: [pousadadoturista.blogspot.com/2009/09/tunel-d](http://pousadadoturista.blogspot.com/2009/09/tunel-d); [cassimirofarias.zip.net](http://cassimirofarias.zip.net); [www.picasaweb.google.com/golberylessa](http://www.picasaweb.google.com/golberylessa)

José Paulino realizou uma série de pinturas tendo como foco central a presença da “*palmeira poética da cidade*”, antes e após a sua queda, sendo por ele eternizada sob os mesmos códigos de organização das paisagens anteriores<sup>182</sup>. Além de José Paulino, inúmeras representações do Gogó da Ema foram realizadas através de cartões postais e fotografias.

Um outro foco da atenção do pintor se realiza na captação das condições atmosféricas da paisagem da cidade, sendo inserido em sua obra através do céu e das nuvens. Este conjunto de elementos seria incorporado ao contexto de suas pinturas, sendo mediados em suas aparições, pela presença de uma luminosidade ofuscante, pertencente inequivocamente aos solstícios do verão local.

### Imagem 86

181 FILHO, Luiz. **O Gogó da Ema**. In Maceió. História e costumes. Fohetim n 46. Maceió: FUNTED, [1990?]. Disponível em [http://tc.al.gov.br/tcweb/index.php?option=com\\_content&task=view&id=51&Itemid=51](http://tc.al.gov.br/tcweb/index.php?option=com_content&task=view&id=51&Itemid=51). Acesso em: 25 de abril de 2110.

182 Após sua queda, o Gogó da Ema também passaria ser lembrado por um sem número de composições musicais e literárias realizadas sobre a memória de seus dias. Atualmente, na região em que se localizava o coqueiro, existe uma praça de nome homônimo, construída em sua homenagem.



**A manutenção do padrão atmosférico como uma forma de estancar a passagem do tempo.**  
Interferência gráfica sobre foto: Ana Caroline Gusmão, 2010.

Estancando a passagem do tempo e detendo-se à imobilidade da cena perpetuada, José Paulino consolida uma visualidade paisagística plasmada pela cristalização simbólica de sua temporalidade atmosférica.

#### ***4.4 A PAISAGEM DESABITADA***

As reproduções a seguir nos mostram duas paisagens: uma lagunar e a outra marinha. Apesar de diferentes contextos, estas vistas possuem algo que as une de maneira inequívoca: ambas elidem a presença humana, que apesar de ser indicada, não se realiza no plano pictórico.

Imagem 87



**As paisagens desabitadas.** Fonte: Ana Caroline Gusmão, 2010.

As paisagens do lugar propostas por José Paulino trazem consigo a possibilidade de problematização dos conteúdos que, se não se deixam ver pela sua invisibilidade, chamam-

nos a atenção para a investigação dos sintomas relacionados à sua exclusão: tanto a parcela mais urbana da cidade construída quanto os elementos humanos foram omitidos nas visualidades propostas nestas composições.

Estas ausências podem ser observadas como constantes nas paisagens paulinianas, onde as narratividades se concentram na fixação dos elementos naturais. Daí que uma primeira caracterização de suas obras ser a aparência erma e silenciosa dos lugares representados.

Tanto o silêncio quanto o aspecto desabitado das paisagens do artista apresentam-se como artificialidades conscientemente construídas. Neste sentido, a ancoragem das explicações por vezes atrela-se à problematização surginte da crescente vida urbana da cidade:

O equilíbrio entre o depoimento e o documento, na pintura de paisagem de Zé Paulino, é obtido com o inventário das áreas naturais preservadas que compunham o espaço habitado pela memória afetiva do pintor. Não há, propriamente, a apologia ao lugar, mas a sua apreensão meditativa. (...) Advertido pelo incremento das técnicas de intervenção mecânicas sobre a natureza, na primeira metade do século XX, com as quais toma conhecimento pela formação (incompleta) de engenheiro, José Paulino descobre para o alagoano uma paisagem no momento em que se inicia seu apagamento, o conflito entre progresso industrial e estilo de vida primitivo, o despertar de um desejo de retorno às coisas elas mesmas com o que o moderno se debatia. (...) Aí está presente o caráter provocativo do anacronismo aparente de seus trabalhos: é como se o pintor atribuísse àquela paisagem bucólica circundante qualidades entrópicas frente à chegada da modernidade em Alagoas.<sup>183</sup>

Nas marinhas urbanas e nas regiões lagunares periféricas à cidade de Maceió, uma forte e estranha expectativa parece preencher os ambientes representados, que, apesar de desertos, deixam transparecer os movimentos de uma humanização rarefeita, indicada por elementos tais como jangadas e canoas aportadas, currais de pesca e modestas construções de taipa e alvenaria.

A inclusão destes elementos – característicos de vivências periféricas ao contexto das regiões centrais de Maceió - pode ser vista como um indício da opção pelo distanciamento do olhar-pensamento do artista em relação à ambiência urbana da cidade. Apesar de indicarem a presença de atividades humanas, a figuração dos prováveis personagens do lugar não segue à aparição dos artefatos figurados. É o olhar do observador que, ao nosso ver, é chamado a realizar o processo de humanização das paisagens representadas, preenchendo o vazio humano com conhecimento próprio das ações a serem potencialmente realizadas contextos representados. Ao vermos o curral, sabemos da pesca; com a presença das embarcações, nos é possível

---

183 OITICICA, Francisco. **José Paulino leva a paisagem alagoana para além do regionalismo e do modernismo do início do século 20.** In Urupema, Maceió, n. 4, 2008, p. 10.

reconstituir as ações do trabalho; as construções possibilitam resgatar as dinâmicas da morada e as relações sociais travadas na particularidade da organização familiar.

A manutenção do aspecto bucólico da paisagem natural é reforçada pela simplicidade dos artefatos, estabelecendo uma referência simbólica para a suposta harmonia existente entre o ambiente e a população que habitava a região. Neste sentido, Paulino também parece elidir a ruptura do homem em relação ao meio natural, que pouco a pouco passava a ser concretizada através da parcial mecanização do trabalho proposta pela face sócio-econômica das parcelas urbanas da cidade. As paisagens marinhas e lagunares representadas condicionam e congelam os ritmos determinados unicamente pelos tempos da natureza e do trabalho de pesca artesanal.

Assim como proposto pela narrativa de Octávio Brandão em “Canais e Lagoas”, naqueles pedaços de naturalidades quase desabitadas propostas pelo pintor, estariam imaginariamente guardadas as conotações simbólicas que levavam ao retorno da vivência em meio à natureza como algo *benfazejo*. A cidade e seus ritmos, as casas e seus habitantes, as festividades e as multidões em movimento: tudo seria silenciado pela retina pensante de José Paulino, que criaria imagens plasmadas igualmente pela solidão.

Mesmo nas raras representações do espaço construído, o artista elidiria a representação de personagens, dotando às visões propostas de qualidades cenográficas e fantasmagóricas, como em “Barracos”:

Nesse caso, a serenidade que estes quadros nos sugerem é falsa, inquietante: algo, ou alguém nos espreita. Circunscrevemos a paisagem em um todo organizado para nos descobrirmos sozinhos, desprotegidos e entregues à própria sorte. Toda expectativa de chegada de algo, ou alguém é infrutífera. A ausência da figura humana na maioria de suas composições obseda-nos: chegamos àquele lugar tarde demais – foram todos embora – ou chegamos muito cedo, às vésperas de um acontecimento que desconhecemos e para o qual não fomos convidados.<sup>184</sup>

As paisagens naturais propostas pelo artista, portanto, foram separadas das turbulências sociais e espaciais pertinentes à nascente urbanidade da cidade.

---

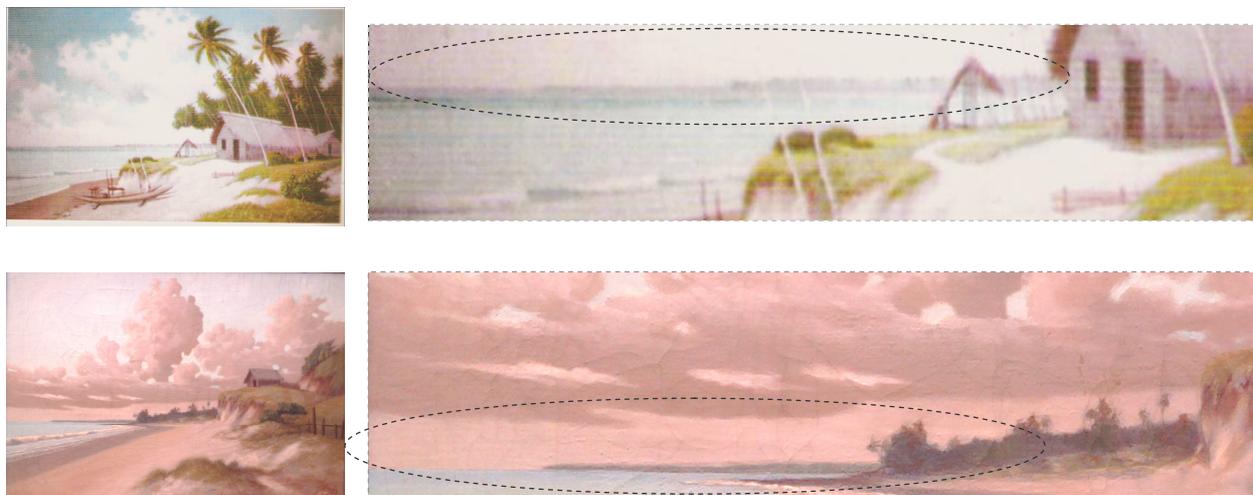
184 OITICICA, Francisco. **José Paulino leva a paisagem alagoana para além do regionalismo e do modernismo do início do século 20.** In Urupema, Maceió, n. 4, 2008, p. 11.

**Imagem 88**

**“Barracos”**. Óleo sobre tela, 47 x 56 cm, 1965, Maceió, coleção particular. Fonte: Francisco Oiticica, 2009.

Especificamente nas marinhas, o vazio de suas paisagens também se relacionaria à direção proposta pelo olhar do artista, lançado às paisagens do litoral norte da cidade (neste período, parcamente habitado). Este acionamento pode ser percebido pela aparição do mar no lado direito de suas composições. Quando seu olhar se voltava à porção centro-sul do litoral da cidade, procura evitar cuidadosamente o enquadramento das disposições urbanas/portuárias propostas pela visualidade do Jaraguá, mediante diluição colorística da linha do horizonte (**Imagem 89**)

Imagem 89



**Detalhe: a diluição do horizonte como artifício usado para não se mostrar a paisagem habitada.** Interferência gráfica sobre imagem: Ana Caroline Gusmão: 2010.

Ao “desmaterializar” intencionalmente as presenças dos elementos construídos e dos seres humanos, o artista nos lança a uma visualidade paisagística que passa a se apresentar claramente como uma concepção inventiva de seu olhar sobre a natureza e sobre a sociedade. Distanciando-se da visualidade citadina e diluindo metodicamente o poder do automatismo *naturante* da geografia do lugar, os artifícios de representação pictórica de José Paulino alcançam a *natureza*, que por sua vez é suplantada ou substituída pela sua *imago-paisagem*.

A representação pictórica da paisagem maceioense inaugurada por José Paulino se estabelece como uma dualidade para o olhar que pouco a pouco se cristaliza sobre a cidade. Por um lado, a expressividade da retórica visual utilizada pelo artista faz ecoar a conexão imaginária entre artifício e natureza nos domínios da construção da paisagem local. Por outro, ao se apresentar como um *continuum* de procedimentos visuais perceptivelmente eleitos e cuidadosamente reencenados, sua obra põe em xeque a gênese *naturante* desta paisagem, que pela mirada pauliniana, reforça-se continuamente como um projeto do olhar- pensamento sobre o visto. Situada entre essas duas instâncias, as paisagens de José Paulino marcam este ponto singular na construção da identidade paisagística do lugar, e onde se transversalizam o “evidente e suas dobras”<sup>185</sup>.

185 CAUQUELIN, 2007, p.186.

## APONTAMENTOS FINAIS

No processo de construção da identidade do lugar, a paisagem natural surge como uma referência comum em muitas das narrativas e imagens pictóricas observadas, sejam elas correlacionadas a um viés econômico em relação ao meio, sejam elas nascidas de aproximações estéticas e emocionais para com a realidade circundante. Verificou-se que, de um meio ou de outro, os elementos naturais se impõem a qualquer acionamento mais vigoroso da paisagem construída.

Se a cidade, desde sua origem, conforma-se como uma espacialidade em constante desenvolvimento – o que notoriamente modifica sua paisagem – em Maceió parece subsistir uma identidade outra que permanece, ao longo do tempo, atrelada aos elementos naturais da geografia local, estabelecidos como fundamentais desde o período colonial. Isto parece ocorrer em consonância aos modos como, na contemporaneidade, se entende e se visualiza a paisagem local.

Estes modos sugerem uma dada inversão da maneira pela qual geralmente pensamos ou imaginamos poder identificar as cidades modernas. Este processo de identificação, de modo genérico, se correlaciona a um afastamento em relação ao *naturante* da natureza, afastamento este que é derivado do processar da própria urbanidade, quando pouco a pouco a natureza parece ceder terreno à conformação humanizada das paisagens culturais. Nesta condição urbana, os termos *natureza* e *artifício* atuam em uma relação de contraste. São os vestígios destas diferenças que conduzem à expressão maior de um (o natural) e de outro (o urbano) ambientes. As cidades parecem se constituir em vetores que vão da natural ao artificial, numa relação de crescente dominação da natureza pela urbanidade.

Maceió parece instituir uma relação inversa a este encaminhamento quando aparentemente, em suas formas de apresentação mais usuais, é a ambiência natural que parece preceder e também proceder à formalização de seus artifícios urbanos. Nesta percepção, acreditamos que a paisagem da cidade transveste-se de uma espontaneidade *naturante* que mantém invisível os meios processuais de sua composição. Desta maneira, natureza e paisagem parecem se tornar sinônimas, sendo a identidade consonante de ambos reafirmada por uma constituição retórica dominada pelo elenco de seus elementos naturais. As águas lagunares e marítimas, os coqueirais (agora de coqueiro anão) e a luminosidade difusa ainda dominam a paisagem, fazendo ecoar a “natureza naturante” presente nas mais distantes representações do território elencadas.

Tanto a narrativa de Otávio Brandão quanto a obra pictórica de José Paulino formalizam, historicamente, pontos de inflexão nas trajetórias das representações das paisagens de Maceió. Ao deixarem registrados seus olhares particulares sobre o lugar, acabaram forjando significados emocionais para os ambientes selecionados, ampliando-os, para além de espaços geográficos, como processualidades culturais de certas configurações do olhar sobre o visto. Apesar das regiões abordadas por estes personagens terem passado por modificações devido ao processo de urbanização da cidade, as paisagens criadas por eles perduram como uma possibilidade de reencontro com os ritmos de uma Maceió de outrora, ainda entregue aos sabores de sua indefinição enquanto palco de uma urbanidade insipiente.

Em caminhos posteriores, sabe-se que no final dos anos setenta, as ações de remodelação urbana surgiram no encaixo da midiaticização turística da cidade, em paralelo ao desenvolvimento de uma nova vetorização urbana<sup>186</sup> do território:

É em 1974, na gestão do prefeito João Sampaio, que ocorre a urbanização da orla da Pajuçara no trecho compreendido entre o cais do Porto e o Alagoas Iate Clube. É neste período que várias iniciativas são tomadas por parte do Governo do estado e da Prefeitura Municipal no sentido de incentivar a implementação do turismo no Estado e no município. É criada a EMATUR (Empresa Alagoana de Turismo), que estimula os grupos a construir hotéis.<sup>187</sup>

Neste processo, a nova vetorização urbana alteraria definitivamente a visualidade da paisagem natural do Bairro da Pajuçara, estendendo-se, posteriormente, aos bairros da Ponta Verde e da Jatiúca, mediante crescentes processos de verticalização e adensamento do solo urbano, ocorridos a partir da década de oitenta:

Em nível de investimentos públicos, destaca-se, no início dos anos 80, a continuidade das obras de ‘urbanização’ da beira-mar, desta vez, estendendo-se ao longo das praias de Ponta Verde e Jatiúca, até o encontro do Hotel Jatiúca, no cruzamento da Avenida Álvaro Otacílio com a João Davino em Mangabeiras. No mesmo período ocorre a pavimentação da Via Leste Oeste que, partindo do trapiche da Barra e margeando a Lagoa Mundaú, atravessa os bairros do Farol e Jacintinho, indo ao encontro do bairro de Mangabeiras. Estas duas obras, pode-se dizer, constituíram a ‘galinha dos ovos de ouro’ dos investidores privados ligados à incorporação imobiliária e ao turismo. A primeira, imprimiria uma **aparência de ‘civilização’** à orla e facilitava o acesso aos hotéis e aos imensos vazios urbanos ainda existentes na região, revalorizando-os inclusive.; a segunda, possibilitava a ligação direta dos bairros com os situados na baixada sul e na região dos tabuleiros. (...) O apartamento na orla, a instalação dos hotéis Alteza Jatiúca, em 1979, e Ponta verde, 1980, inauguram uma nova fase de usufruto da orla maceioense como espaço de turismo e lazer.<sup>188</sup> [grifo nosso]

---

186 Os principais fatores relacionados a este redirecionamento urbano da cidade foram a implantação da indústria química da Salgema, no Bairro do Sobral, e do Pólo Cloroquímico, no município vizinho de Marechal Deodoro. Estas indústrias passariam a atuar como um fator de desaceleração na ocupação da porção sul, e da consequente aceleração da ocupação das paisagens ao norte da cidade.

187 NORMANDE, 2000, p. 103.

188 NORMANDE, 2000, p. 108.

A hoje tão celebrada beleza marítima passaria a ser vivenciada pela população através da acessibilidade engendrada pelos novos agenciamentos urbanos, que trariam, como contrapartida, o enobrecimento e hierarquização do solo urbano (devido à valorização proporcionada pelo do mercado imobiliário), e a paulatina degradação dos recursos naturais da paisagem litorânea, tais como a rarefação de seus sítios de coqueirais e a balneabilidade de suas águas<sup>189</sup>. Turismo, mercado imobiliário e alterações na paisagem passariam a andar juntos em Maceió a partir da segunda metade do século XX. Os indícios de uma modernização chegariam, desta forma, a uma região que vivia até então apartada do resto da cidade. Em um pequeno espaço de tempo, ocorreriam mudanças significativas, que alterariam a paisagem e a vivência da até então bucólica região.

**A beleza natural estava escondida da maioria dos habitantes da cidade, mas com a urbanização houve a descoberta do belo** – poucos tinham o privilégio de desfrutá-lo. O coqueiral, o mar e a Lagoa da Anta, ao serem apresentados ao grande público, pareciam um objeto exposto à venda na vitrine da loja. Os coqueiros foram derrubados e em seu lugar foram erguidos edifícios que passaram a ser vistos como a paisagem do bairro. É um novo bairro, aquele bucólico sumiu, restando apenas o mar (...). A longa barreira formada por coqueiros gigantes foi destruída. (...) As denominadas urbanização e reurbanizações foram engolindo os coqueiros e a faixa de área marinha. A prefeitura vem se dedicando sistematicamente a derrubar os coqueiros, a impermeabilizar o solo e usar cada vez mais o asfalto, desnecessariamente. O sociólogo pernambucano Gilberto Freyre disse que o alagoano é um povo anfíbio. No entanto, isto não sensibilizou o governador e o prefeito quando entregaram a Lagoa da Anta aos proprietários das Casas Pernambucanas, à família Lundgreen, que aterrou a lagoa e sobre as suas águas ergueu o imponente Hotel Alteza Jatiúca. O primeiro cinco estrelas de Alagoas nasceu engolindo as águas mornas e límpidas da Lagoa da Anta. A outra margem foi entregue ao ex-governador de Sergipe, para construir um conjunto habitacional, o Parque Jatiúca. Hoje a região é um bairro consolidado. (...) Restou da Lagoa da Anta apenas um espelho d'água poluída e represada que, 'generosamente', o Hotel Jatiúca protege. (...) A orla está decorada com alguns poucos coqueiros, sobra daqueles coniventes das tardes e noites de amor livre. É possível, sem muito esforço físico, contá-los. A beleza tem sido punida em Maceió. É uma tara nefanda. Não duvidem se um dia qualquer for publicado no Diário Oficial decreto municipal com os seguintes termos: 'Fica terminantemente proibido olhar a beleza do mar em Jatiúca'.<sup>190</sup> [grifo nosso]

---

189 Em um site reservado à divulgação das condições de balneabilidade das praias nordestinas, em Maceió, as praias da Pajuçara e da Jatiúca (inclusa, pelos trechos indicados, a Praia da Ponta Verde) foram consideradas como impróprias para banhos (informação atualizada pelo site em 16/07/2009). Segundo as Secretarias de Meio Ambiente, uma praia considerada imprópria não está necessariamente infectada por doenças, porém os riscos de contaminação são significativos, devido ao elevado nível de coliformes fecais. Disponível em <http://www.praiacerta.com.br/portal/balneabilidade.php>. Acesso em 05 de maio de 2010.

190 MAJELLA, Geraldo de. **Jatiúca, essa é a minha praia**. Disponível em <http://majellablog.blogspot.com/2010/04/jatiuca-essa-e-minha-praia.html>. Acesso em 07 de maio de 2010.

**Imagem 90**

**A urbanização da orla da Jatiúca com os edifícios da Ponta Verde ao fundo.** Fonte: <http://picasaweb.google.com/golberylessa>.

É sob a perspectiva destas remodelações em que vemos estar contida a potencialidade realizada pela narrativa de Otávio Brandão e pelas pinturas de paisagens de José Paulino. Ao examinar atentamente estas representações, (re)descobrimos a ambiência bucólica do lugar.

Em suas produções, nos são oferecidas visões plasmadas pela tentativa de harmonização dos elementos conformadores do lugar. Suas afetividades e simpatias para com as paisagens locais transparecem na atemporalidade com qual parecem querer fixar o passar das nuvens, os brilhos, os ritmos e as delicadeza das cores e dos jogos das formas em meio à amplitude dos espaços abarcados.

Esta identidade visual mediada pelos elementos naturais da paisagem local – e aí, em especial, as parcelas marinhas - perpassa as décadas, estendendo-se ao presente da história do Estado e da cidade de Maceió. Este fato também pode ser comprovado pela ausência de representações culturais expressivas sobre as outras parcelas visuais da região. Apesar de contar com uma dada diversidade de paisagens, tais como as que conformam o agreste, a zona da

mata e o sertão alagoanos, apenas as parcelas litorâneas do Estado são mencionadas com frequência, prática que aqui consideramos negativa quando observada a ausência de visibilidade para as riquezas culturais específicas destas regiões.

Percebemos que este imaginário atrelado a visualidade das águas é uma construção recente, e que em uma perspectiva histórica, se mostra como um dado recente na conformação cultural do olhar-pesamento sobre o lugar da paisagem local. Apesar da força com a qual esta face “naturante” da paisagem é inserida nos domínios das representações culturais locais, é preciso que se leve em consideração os processos de degradação desta mesma paisagem. Apesar de surgir como uma potente retórica sobre a identidade do lugar, ela pouco a pouco passa a sofrer os efeitos da degradação ambiental proveniente do crescimento urbano desordenado, comprovando manutenção da subserviência desta “paisagem naturante” aos propósitos econômicos, obviamente tornados mais perversos pela velocidade e proporção com a qual solapam os ecossistemas naturais. Apesar das constantes agressões ao meio natural, grande parte dos slogans turísticos e empreendimentos imobiliários têm seu apelo ao público construído em meio ao elogio à paisagem natural, conforme sintetizado pelo trecho publicitário a seguir:

**O paraíso**, essa é a definição, com casas sem muros ou grades, uma **interação com a natureza**, tranquilidade e segurança. Isto é o Laguna, o melhor e mais moderno residencial de Alagoas. Tudo foi planejado para **desfrutarmos a natureza, com águas cristalinas, mangues, e muito, muito verde**. [grifo nosso]

Apesar do apelo aos aspectos naturais do empreendimento imobiliário, o mesmo foi assentado sobre uma extensa área de mangue, destruindo a sua delicada flora e desabrigando os espécimes de sua fauna, entre outras possíveis conseqüências ambientais<sup>191</sup>.

Além de indicar um mascaramento das deteriorações infligidas ao meio natural, a manutenção de uma identidade paisagística balizada pelos aspectos naturais pode ser vista como um indicativo simbólico das tensões operacionalizadas junto à concretização da visualidade

---

191 “A destruição da Prainha na Barra Nova pode ter sido causada pela construção do condomínio Laguna. O empreendimento de alto luxo foi construído em uma extensa área de mangue. As fotos captadas por meio de um programa gratuito de imagens de satélite revelam que em cerca de dois anos a boca da Barra Nova foi completamente redesenhada. Houve modificações até mesmo no curso das águas das lagoas Mundaú e Manguaba, que se tornaram mais violentas. (...)Para um técnico do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (Ibama) que preferiu não se identificar, há grandes possibilidades de que o desastre ambiental tenha sido causado pela construção do megaempreendimento imobiliário. ‘Não é que aquele ecossistema já não fosse frágil. Mas a destruição do mangue, com certeza, piorou a situação daquela região’, explicou. Ele preferiu ocultar sua identidade por medo de represálias.” Disponível em [http://www.alagoasdiario.com.br/index.php/diario\\_ambiental/15587.html](http://www.alagoasdiario.com.br/index.php/diario_ambiental/15587.html)



ERROR: stackunderflow  
OFFENDING COMMAND: ~

STACK: