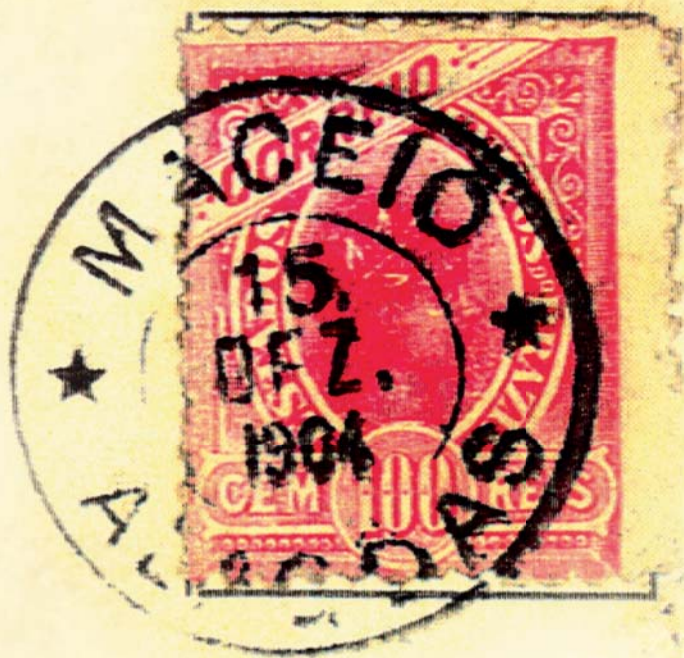




A construção coletiva da imagem de Maceió:
CARTÕES-POSTAIS 1903/1934

Maria de Fátima de Mello Barreto Campello

A Construção Coletiva da Imagem de Maceió: cartões-postais 1903/1934

Maria de Fátima de Mello Barreto Campello

Tese de Doutorado - Recife, 2009
Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano
Universidade Federal de Pernambuco
Orientadora: Virgínia Pontual

Campello, Maria de Fátima de Mello Barreto

A construção coletiva da imagem de Maceió:
cartões-portais 1903/1934 / Maria de Fátima de Mello
Barreto Campello. - Recife: O Autor, 2009.

253 folhas: il., fig.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de
Pernambuco. CAC. Desenvolvimento Urbano, 2009.

Inclui bibliografia.

1. Maceió - História. 2. Cartões postais. 3. História
visual. I. Título.

711(091)
711.09

CDU (2.ed.)
CDD (20.ed.)

UFPE
CAC 2009-90



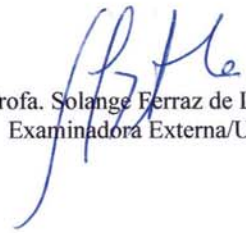
Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano
Universidade Federal de Pernambuco

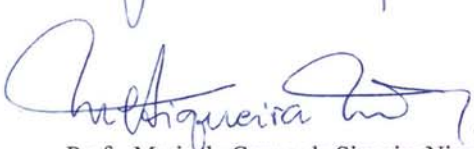
Ata de Defesa de Tese em Desenvolvimento Urbano da doutoranda **Maria de Fátima de Mello Barreto Campello**.

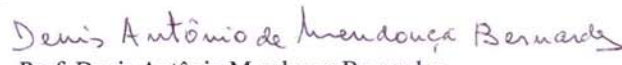
Às 14.00 horas do dia 09 de outubro de 2009 reuniu-se na Sala de Aula do Programa, a Comissão Examinadora de tese, composta pelos seguintes professores: Virgínia Pontual (orientadora), Solange Ferraz de Lima (examinadora externa), Maria do Carmo de Siqueira Nino (examinadora externa), Denis Antônio Mendonça Bernardes (examinador externo) e Fernando Diniz Moreira (examinador interno) para julgar, em exame final, o trabalho intitulado: "A construção coletiva da imagem de Maceió: cartões-postais - 1903/1934", requisito final para a obtenção do Grau de Doutor em Desenvolvimento Urbano. Abrindo a sessão, a Presidente da Comissão, Profa. Virgínia Pontual, após dar conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata, para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Pelas indicações, a candidata foi considerada APROVADA. O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar eu Rebeca Júlia Melo Tavares, lavrei a presente ata, que será assinada por mim, pelos membros participantes da Comissão Examinadora e pela candidata. Recife, 09 de outubro de 2009.

- Indicação da Banca para publicação ☒


Profa. Virgínia Pontual
Orientadora


Profa. Solange Ferraz de Lima
Examinadora Externa/USP


Profa. Maria do Carmo de Siqueira Nino
Examinadora Externa/UFPE/Deptº de Teoria
da Arte e Expressão Artística


Prof. Denis Antônio Mendonça Bernardes
Examinador Externo/UFPE/PPG Serviço Social


Prof. Fernando Diniz Moreira
Examinador Interno – UFPE/MDU


Rebeca Júlia Melo Tavares
Secretária do Programa


Maria de Fátima de Mello Barreto Campello
Candidata

Para Helinho, por acreditar sempre.

Agradecimentos

. Virgínia Pontual, pela dedicação e empenho, e por aceitar conduzir a orientação por tantos caminhos sugeridos pelos cartões-postais, até se chegar ao que resulta hoje neste trabalho.

. Elysio de Oliveira Belchior, Josebias Bandeira de Oliveira, Jamil Nassif Abib, Yolanda Roberto, colecionadores que generosamente abriram seus álbuns de cartões-postais para consulta e reprodução dos exemplares.

. Ulpiano Meneses, pela generosidade em ajudar a construir um estudo com imagens, apontando sempre horizontes mais amplos para a compreensão delas.

. Fernando Diniz, Maria do Carmo Nino e Antonio Montenegro, pela leitura cuidadosa e sugestões feitas por ocasião do Exame de Qualificação.

. Luiz Sávio de Almeida, pelo entusiasmo e incentivo a reflexões que, com o tempo, se tornaram chave.

. Moacir Medeiros de Sant'Ana, Jayme Lustosa de Altavila, por possibilitarem a consulta e disponibilizarem documentos que estavam, muitas vezes, em processo de catalogação no Arquivo Público de Alagoas e no Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

. Solange Ferraz de Lima e Vania Carneiro de Carvalho, ajudas fundamentais na pesquisa no Museu Paulista e na imersão no mundo dos estudos com a fotografia. Roberto Dias, pela recepção e disponibilidade durante a pesquisa no Museu Tempostal.

. José Luiz Mota Menezes, pela iniciação com os cartões-postais.

. Ney Dantas, por proporcionar um ambiente favorável ao debate de idéias nas agradáveis reuniões na sua casa.

. Renata Cabral, companhia preciosa para o fechamento do trabalho.

. Maria Beatriz Camargo Cappello, pela acolhida e interlocução durante o semestre em São Paulo.

. Taís Normande, Morgana Duarte, Juliana Loureiro, Leonardo Bittencourt que souberam compreender as dificuldades de se dividir o fechamento de uma tese com as atividades de sala de aula.

. Augusta Martins, auxiliar valiosa na revisão.

. Ana Margarida, Urbano José e Carminha, pelo respaldo durante a pesquisa no Rio de Janeiro, em Salvador e durante os trabalhos em Recife.

. Nara e Iran Normande, por compartilharem por tantos anos um cotidiano de elaboração de tese.

Sumário

Resumo

Abstract

Introdução	1
Gênese	3
Contribuição	7
Apresentação	11
Parte I	15
Cap. 1 Visualidade e representações	17
Cartões-postais como suportes de representações	19
Dimensão visual dos fenômenos	24
Significado dado pelo uso e pela apropriação	29
Séries e leituras das imagens	34
Cap.2 A Natureza dos cartões-postais fotográficos	37
Invenção.....	39
A Conquista do público	45
Estratégia de validação	51
Parte II	53
Cap. 3 Corpo documental	55
Séries de cartões-postais	57
Fotógrafos e editores	144
Cap. 4 Três olhares na construção coletiva da imagem da Cidade ..	157
A cidade dos fotógrafos	160
A cidade dos editores	167
A cidade do público	187
Conclusão: A Maceió dos cartões-postais	209
Acervos consultados	239
Referências	241

Resumo

Nesta pesquisa estudamos os cartões-postais fotográficos de Maceió entre 1903 e 1934 para qualificar a construção da imagem da Cidade a partir desses artefatos como fruto de um *olhar coletivo*, resultado de três olhares seletivos que se voltam para ela: o olhar dos fotógrafos, o olhar dos editores e o olhar do público.

Nosso intento é mostrar que essa representação não se reduz a mera idealização purificadora da realidade, é uma construção coletiva da imagem da Cidade, portanto carregada de valores e significados históricos e existenciais. Assim, nos contrapomos à visão corrente dos cartões-postais como representações descoladas da realidade vivida, e fruto apenas de um trabalho artístico/autoral do fotógrafo.

Para realizar tal debate, trazemos para o centro a representação de *torrão natal* presente no discurso do editor pioneiro de cartões-postais de Maceió, e verificamos a pertinência dessa representação nas imagens de cada uma das quinze séries de cartões-postais produzidas ao longo do período em estudo, assim como nas apropriações que o público consumidor faz desses cartões-postais no mesmo intervalo de tempo.

Este percurso parte do pressuposto de que essas imagens fotográficas se tornam efetivamente *cartões-postais*, em seu sentido de catalisador de marcos paisagísticos coletivos, porque se realizam publicamente, isto é, após a *aquisição/apropriação* pela população. Para nós, portanto, a *Maceió dos cartões-postais*, que apresentamos no fechamento do trabalho, não é fruto apenas de uma sensibilidade de autor (fotógrafo), mas de uma sensibilidade coletiva envolvendo três co-artífices: os fotógrafos, os editores e o público.

Palavras-chave: Historia Visual, cartões-postais, Maceió.

Abstract

In this research we study the photographic postcards of Maceió between 1903 and 1934. We use these artefacts to show how the construction of the image of the City is the result of a collective view of the City, which is itself the result of three selective ways of looking at it: the way the photographer sees it, the way the publisher sees it, and the way the general public sees it.

Our intention is to show that this form of representation is not just a simple, purified, idealisation of reality, but rather is a collective construction of the image of the City, and as such carries with it historical and existential values and meaning. In this sense we take a position contrary to the current vision of postcards as being representations which are unconnected to real life, and are just the fruit of an artistic/authorial work of the photographer.

To advance the debate we focus on the representation of the passion for the hometown which is present in the production of the pioneering publisher of postcards of Maceió, and verify the extent to which this representation is present in the images of each one of the fifteen series of postcards produced throughout the study period, and in the uses which the consuming public makes of these postcards during the same period of time.

This approach is based on the idea that these photographic images effectively become postcards, in the sense that they are catalysts which identify collectively important elements of the landscape, because they do this publicly, that is as a result of their acquisition/appropriation by the population. For us, therefore, the Maceió of the postcards, which we present at the end of the work, is not just fruit of the sensibility of the author (the photographer), but also of the collective sensibility of three co-participants: the photographers, the publishers and the public.

Keywords: Visual History, postcards, Maceió.



Introdução

Gênese

A atração pelas imagens visuais se manifesta em nosso percurso acadêmico desde a elaboração da nossa dissertação de mestrado quando escolhemos os croquis e fotografias como caminho para analisar a obra da arquiteta Lina Bo Bardi.¹

No caso do doutorado, o desafio de trazer à tona os significados e valores historicamente dados às imagens visuais de Maceió é o que guia nossos propósitos. Desafio que nasce das dificuldades encontradas no âmbito das atividades de pesquisa: dificuldades de acesso às imagens da Cidade para conhecer a extensão dessa documentação, de datá-las, de atribuir-lhes autoria e, sobretudo, obter conhecimento histórico a partir delas.

Desafio que nasce também e, principalmente, da constatação que, na bibliografia pesquisada sobre a história de Maceió – como acontece com a grande maioria de trabalhos deste tipo – as imagens são tratadas apenas como ilustração de textos elaborados a partir de outras fontes e, no máximo, se busca nelas conhecimento imediato sobre o referente, a cidade de Maceió, sem considerar a imagem como uma construção, e, como tal, fonte ela mesma de conhecimento histórico.

Algumas peças iconográficas de Maceió têm sido comumente usadas como ilustração nos trabalhos realizados, mas sem uma preocupação maior em relação aos dados de sua feitura. Isto faz que elas permaneçam soltas no tempo e sejam, muitas vezes, convocadas para representar a Maceió em períodos bastante distanciados daqueles em que foram produzidas, sem que isso fique explicitado². A fidelidade na reprodução das marcas do tempo sobre os traços dos

1. CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto (1997). Lina Bo Bardi. As moradas da alma. São Carlos. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.

2. Ver, por exemplo, as ilustrações do livro que é ainda hoje importante referência para os estudos sobre história da Cidade: COSTA, Craveiro (1981, C1939). Maceió. Maceió, Sergasa. A partir dessa primeira publicação, algumas delas passam a ser usadas na mesma condição em inúmeros trabalhos.

desenhos originais, também fica comprometida em muitos trabalhos acadêmicos, destituindo estes artefatos imagéticos de sua expressão primeira, o que os esvazia de parte de seus significados. Um salto qualitativo no sentido de superar estas limitações se fazia necessário.

O desafio que enfrentamos é duplo porque, além da dificuldade metodológica inerente ao tema, tínhamos também pela frente uma segunda dificuldade: a voz corrente no meio intelectual da Cidade de Maceió que depunha sobre a total precariedade e rarefação da documentação visual existente sobre a Cidade. Nosso primeiro passo deveria ser dado, então, no sentido transpor este segundo obstáculo.

Com esta intenção, percorremos os principais acervos públicos brasileiros e várias coleções privadas e conseguimos superar tal impasse³. Encontramos um rico conjunto iconográfico composto de mapas, atlas, litografias, pinturas, fotografias, álbuns, cartões-postais e filmes, referentes principalmente ao século XIX e início do XX, o que justificaria um trabalho que a ele dedicasse.

A busca pelos bilhetes-postais – como são chamados os cartões-postais no início do século XX – deu início ao processo. Cada novo exemplar encontrado vinha acompanhado da sensação de preencher, com uma imagem densa de significados e de vida, um pedacinho da cidade que permanecera por muito tempo em branco. Para nossa surpresa, reunimos um material riquíssimo e, em grande parte inédito: duzentos e sessenta e um exemplares de cartões-postais fotográficos que documentam fartamente as primeiras três décadas do século XX. Isto sem considerar os exemplares avulsos.

A segunda grande surpresa foram as fotografias mais antigas de Maceió, exibidas em 1881 na exposição História do Brasil, na Biblioteca Nacional. Tínhamos a pista da existência delas dada

3. No Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Arquivo Nacional, Biblioteca Nacional, Mapoteca do Itamaraty, Arquivo Histórico do Exército, Biblioteca da Marinha, Museu Histórico Nacional, Museu da Imagem e do Som, Instituto Moreira Salles, coleção Elysio de Oliveira Belchior, coleção Yolanda Roberto. Em São Paulo: Museu Paulista, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Biblioteca Mário de Andrade, coleção Monsenhor Jamil Nassif Abib. Em Salvador: Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, Museu Tempostal. Em Recife: Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico de Pernambuco, Arquivo Público de Pernambuco, Fundação Joaquim Nabuco, Museu do Estado de Pernambuco, Museu da Cidade do Recife, Fundarpe, Museu da Imagem e do Som, coleção José Luiz Mota Menezes. E em Maceió: Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, Arquivo Público de Alagoas, Museu da Imagem e do Som de Alagoas.

pelo Catálogo da Exposição⁴, mas não sabíamos se as fotografias ainda existiam e onde se encontravam. Por meio da listagem que as descrevia as localizamos no Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, depois de consultar todo o acervo da Instituição. Elas se encontravam sem nenhuma identificação, e em precário estado de conservação. Formam, hoje, um conjunto de vinte e três exemplares, já que duas desapareceram⁵, e são as fotografias pioneiras de Maceió, dadas como perdidas por Gilberto Ferrez⁶.

Lidamos assim com períodos férteis de imagens visuais, e períodos significativos de ausência delas, intervalos de tempo nos quais a cidade permanece como uma tela em branco.

Para nós, a produção material de formas e figuras está associada à criação de ideias. Assim, podemos imaginar que os períodos de ausência de estampas – quando não significam perda da documentação produzida – correspondem à inexistência de novas representações que se elaboram no campo da visualidade sobre o território, a cidade e a arquitetura. Da mesma forma que os períodos de abundância correspondem a uma farta produção de novas experiências nesse campo.

Tendo em mente este pressuposto, selecionamos os cartões-postais fotográficos de Maceió, produzidos entre 1903 e 1934 – período chamado de clássico pelos cartofilistas – como sendo as imagens visuais mais significativas para nosso estudo, principalmente porque caracterizam um período de abundância, o que significa que neste momento está se produzindo uma imagem da Cidade, e também porque são documentos de mesma natureza, permitindo assim, mais facilmente, a identificação de padrões e o estabelecimento de comparações entre eles. Para apoiar este material, selecionamos também a “Planta da Cidade de Maceió – 1902”, “Levantada pelo engenheiro Reinhold Vickse por ordem do Governo Municipal de Maceió. Cópia tirada do Arquivo da Intendencia Municipal pelo Alferes (...) José Antonio Marques”, inédita, que vem cobrir uma lacuna de 1869 a 1927 sem mapas da Cidade.⁷

4. CATÁLOGO da Exposição de História do Brasil. (1981, C1881). Brasília, Editora da Universidade de Brasília. p.1414.

5. Sobre estas fotografias consultar CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto. Enquadrando a cidade: Maceió na fotografia do século XIX. /Apresentado no VII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, Salvador, 2002/

6. FERREZ, Gilberto (1985). A fotografia no Brasil, 1840-1900. Rio de Janeiro, Funarte / Fund. Nacional Pró- Memória. p.141.

7. Pertence ao acervo do Arquivo Histórico do Exército.

Para lidar com todo esse material documental encontrado completamente disperso em vários acervos públicos e coleções particulares do Brasil, além do primeiro esforço de reuni-lo, despendemos igual energia para conseguir ordená-lo, sistematizá-lo em séries, datar as séries e atribuir-lhes autoria.

Restava-nos, então, enfrentar o segundo desafio: como trazer à tona os significados e valores historicamente dados aos cartões-postais de Maceió? Com este objetivo no horizonte demos prosseguimento à pesquisa e construimos o capítulo teórico e metodológico da tese, que abre este trabalho.

Contribuição

Existe um senso comum sobre a natureza dos cartões-postais ilustrados com fotografias da cidade que pode comprometer o seu entendimento como fonte valiosa para o estudo da história da cidade e do urbanismo. O fato de serem eles imagens visuais extremamente estetizadas, praticamente sinônimos de paisagem fotogênica, nutre a tendência a tomá-los como representações descoladas da realidade vivida.

Tendência que se revela radicalmente no seguinte juízo elaborado por Vasquez:

(...) Fotografias antigas sempre mentem, cartões-postais fotográficos mentem mais ainda, pois são feitos a partir de fotografias que, longe de exhibir a realidade tal como ela é, oferecem uma visão idealizada desta, mostram um panorama aperfeiçoado, que não chega a ser falso – posto que baseado em dados concretos, visíveis, reproduzíveis –, mas não inteiramente real, pois só tem focalizado **a melhor faceta**. (...) ⁸ (grifo nosso).

Este tipo de colocação traz à tona um interessante debate sobre a questão da apreensão corrente dos cartões-postais como uma “idealização”, no sentido de uma purgação da realidade, promovida por fotógrafos. Esta leitura é redutora do potencial dos cartões-postais como documento histórico, pois sugere que neles se veicula uma imagem pouco significativa, frívola mesmo, e faz com que sejam tratados quase que pejorativamente, chegando-se a cunhar o termo “imagem de cartão-postal” para designar fotografias com tais atributos.

8. VASQUEZ, Pedro Karp (2002). *Postaes do Brazil. 1893 – 1930*. São Paulo, Metalivros. p.65.

Ao apresentar uma visão mais matizada, no depoimento que se segue, Meneses oferece um gancho interessante para a discussão que pretendemos travar:

O cartão-postal, por seu turno, vai se tornar um catalisador poderoso dos marcos paisagísticos, predominantemente urbanos. Marcos, todavia, que **nem sempre correspondem a um peso existencial**.⁹ (grifo nosso).

Este autor emite tal ideia ao situar os cartões-postais como a versão urbana de uma visão nostálgica da paisagem, que impregna a fotografia de massa das duas últimas décadas do século XIX na Inglaterra, quando esta arte se alia ao turismo de massa. Isto porque, tal visão nostálgica ofereceria uma fuga para as dificuldades de uma realidade em acentuada transformação pela Revolução Industrial.

No centro deste debate situa-se a ideia de *representação*. Representações são idealizações efetivamente, não no sentido de um falseamento da realidade, mas no sentido de uma construção imagética que dela se faz. Ou, como diz Chartier, o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler¹⁰, a despeito da variabilidade, da pluralidade de compreensões dessa realidade, e da subjetividade das representações.

Ao nos propormos a estudar o alcance dessas representações tomando o universo dos cartões-postais do dito período clássico de Maceió, pretendemos integrar este debate. Nosso intento é mostrar que essas representações além de não se reduzirem a meras idealizações purgatórias da realidade, são uma construção coletiva da imagem da cidade, portanto carregada de valores e significados históricos e existenciais.

O percurso que construímos para seguir nesta direção parte do pressuposto que estas imagens fotográficas só se tornam efetivamente *cartões-postais*, em seu sentido de catalisador de marcos paisagísticos coletivos, quando se realizam publicamente, isto é após a *aquisição/apropriação* pela população. É central em nossa tese a ideia de que só quando esta validação por parte do público se efetiva, de uma maneira ampla, é que se consolida a imagem da cidade pelo olhar coletivo. Para nós, portanto, *a cidade dos cartões-postais* não é fruto apenas de

9. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. (2002). A paisagem como fato cultural. In: Yazigi, Eduardo A., coord. Turismo e paisagem. São Paulo, Contexto. p. 15. p.6.

10. CHARTIER, Roger. (2002). A história cultural entre práticas e representações. Lisboa, Difel. p. 16-7.

uma sensibilidade de autor (fotógrafo), mas de uma sensibilidade coletiva envolvendo fotógrafos, editores e público.

A experiência de tomar estas pequenas imagens da cidade como nossa fonte principal de pesquisa, estudando nelas o fenômeno da construção coletiva da imagem de Maceió, especificamente em sua manifestação no campo da visualidade, faz com que o nosso trabalho traga para o campo de estudo da História da Cidade a abertura para uma nova problematização, ainda muito pouco estudada hoje, a da dimensão visual dos fenômenos que envolvem a cidade. Propõe-se, assim, um cotejamento entre duas áreas de estudo, a da História da Cidade e a da História Visual¹¹.

Para realizar este experimento – que põe em prática um referencial teórico e metodológico elaborado para o enfrentamento de imagens visuais de maneira a garantir construir com elas significados historicamente dados, referencial que, sabidamente, envolve um certo grau de dificuldade de ser exercitado por pressupor, para isso, a existência de informações sobre os usos e as funções que as imagens assumem ao longo do tempo estudado –, criamos nossos próprios procedimentos. Tais procedimentos se ajustam especificamente ao nosso material empírico e, por isso, não pretendemos que sejam universais e possam ser aplicados a qualquer situação. Mas, por buscarmos o confronto entre duas naturezas distintas de imagens: imagens verbais e imagens visuais criadas por editores, fotógrafos e público de cartões-postais de Maceió, podem sugerir caminhos para a realização de novos trabalhos.¹²

11. Para mais informações sobre a constituição do campo da História Visual que, no Brasil, é ainda bastante recente, consultar o capítulo 1 desta Tese, mais especificamente o segundo item: Dimensão visual dos fenômenos. Como experiência anterior de cotejamento entre os campos de estudo da História da Cidade e da História Visual, consultar CARVALHO, Vânia; LIMA, Solange (1997). *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954*. Campinas, Mercado de Letras e Fapesp. Entre outras publicações que contemplam esse campo de estudo no Brasil podemos citar: FABRIS, Annateresa, org. (1998). *Fotografia. Usos e funções no século XIX*. São Paulo, Edusp e COSTA, Helouise (1999). *A Exposição Universal de 1889*. São Paulo, Edições Loyola. Para situar os estudos que contemplam o campo da visualidade no universo dos estudos que, no Brasil, lançam mão da fotografia, consultar: CARVALHO, Vânia; LIMA, Solange (1994). *Fotografia e história: ensaio bibliográfico*. Anais do Museu Paulista. História e cultura material. São Paulo. v. 2, jan.-dez.

12. Importante para traçar esse caminho foi, para nós, conhecer a experiência de VELLOSO, Verônica Pimenta (2000). *Cartões-postais*. In: Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, v. 32, ao trabalhar com cartões-postais.

Ao identificar a dimensão coletiva da construção da imagem da cidade de Maceió nos cartões-postais desta época que, por envolver fotógrafos, editores e público, atribui a esta imagem muito mais peso do que normalmente se lhe confere, nosso trabalho colabora para erguer este corpo documental a uma condição de fonte privilegiada para a realização de estudos sobre história da Cidade.

Como contribuição ao campo de conhecimento a tese traz ainda à tona toda uma documentação de origem fotográfica em grande parte inédita, que contempla a cidade de Maceió e o Estado de Alagoas. Iconografia que varre praticamente as três primeiras décadas do século XX. Apresenta também, pela primeira vez, uma proposta de sistematização de toda esta documentação, com a construção da biografia das peças, a organização delas em séries e a atribuição de data e autoria, arrolando-se, assim, dados sobre sua produção, circulação e consumo. Tais insumos devem permitir que se avancem os estudos sobre a história da Cidade nesse período.

Apresentação

Esta pesquisa estuda os cartões-postais de Maceió no período que se situa entre 1903 e 1934, intervalo de tempo que se inicia com a circulação entre o público da primeira série de cartões-postais fotográficos impressos da Cidade, e se estende até a circulação da última, que fecha esse ciclo de produção. Trata, mais especificamente, da construção coletiva da imagem de Maceió por meio de três olhares seletivos que se voltam para ela. Primeiramente pelo olhar dos fotógrafos; em seguida pelo olhar dos editores e, por fim, pelo olhar do público.

Estrutura-se com duas abordagens distintas para o tema: uma teórica e metodológica, que se dedica a construir o argumento central e lançar as bases para o seu enfrentamento, que constitui a **Parte I** da Tese, e uma de cunho prático que se volta para verificar a pertinência desse argumento central no universo empírico dos cartões-postais de Maceió, e constitui a **Parte II**.

Na primeira abordagem, capítulo 1 da Tese, **Visualidade e representações**, inserimos primeiramente o trabalho no universo teórico e metodológico das representações sociais traçado por Chartier, no item intitulado **Cartões-postais como suportes de representações**. Nele, solicitamos, principalmente, o conceito de representação de Chartier e sua ideia sobre a aferição de significados históricos delas para pensar os cartões-postais de Maceió como depositários de representações, cujos significados são historicamente dados.

Em seguida, integramos o trabalho no universo teórico e metodológico da História Visual desenhado por Meneses. Nesse universo, a argumentação que desenvolvemos está agrupada em três blocos: **Dimensão visual dos fenômenos**, **Significado dado pelo uso**

e pela apropriação, e Séries e leituras das imagens. Nesses blocos, conclamamos principalmente o entendimento de Meneses sobre a visualidade, sobre as imagens como um sistema de ação, sobre os sentidos históricos das imagens, e sobre o trabalho serial para situar os cartões-postais de Maceió como fonte principal de pesquisa de uma história das experiências visuais coletivas vividas por fotógrafos, editores e público.

É ainda na abordagem teórica, capítulo 2 da Tese, **A natureza dos cartões-postais fotográficos**, que construímos nosso argumento central. Para isso articulamos três conjuntos de informações, organizadas como itens do capítulo. O primeiro item, **Invenção**, é referente à gênese do cartão-postal fotográfico e nele caracterizamos a figura de empreendedor do editor de cartões-postais. O segundo, **A conquista do público**, diz respeito ao fenômeno de popularização da imagem fotográfica e nele distinguimos a figura do público consumidor de cartões-postais.

No terceiro e último, **Estratégia de validação**, nos apoiamos na fala do editor de cartões-postais francês, Robert Girault, para trazer à tona o argumento central de nossa Tese, que vincula editores, fotógrafos e público consumidor. Explicitamos que o caráter eminentemente de mercadoria que os cartões-postais fotográficos assumem desde sua gênese faz com que exista por parte dos editores um claro propósito de construir uma representação de cidade que possa ser assimilada pelo público no ato da *aquisição/apropriação*.

Esse levantamento inicial de conceitos e pressupostos que realizamos no capítulo um, e o argumento central que construímos no capítulo dois, guiam todo nosso percurso na segunda parte da Tese. É, a partir deles, que montamos nossa estratégia de abordagem do material empírico e estruturamos os dois capítulos seguintes, com o intuito de verificar se realmente esse percurso de construção das representações acima explicitado chega a se completar nos cartões-postais de Maceió.

Abre, assim, a Parte II de nossa tese, a apresentação do material empírico sobre o qual nos debruçaremos, capítulo 3, que denominamos **Corpo documental**. Nele explicitamos todo o trabalho de sistematização que realizamos depois de reunir o conjunto de quinhentos e onze cartões-postais que se encontravam dispersos em acervos públicos e coleções particulares no Brasil. Tal tarefa, para ser realizada, exigiu de nós o esforço de conhecer toda a produção de

fotografias de Maceió existente nos acervos pesquisados, e o universo de fotógrafos e editores atuando na Cidade desde o século XIX até a década de 1930.

No primeiro item do capítulo, **Séries de cartões-postais**, são as quinze séries de cartões-postais que resultam desse trabalho de sistematização que expomos. Acompanha cada série a biografia de cada uma das peças que a compõem, com informações sobre o número de exemplares encontrados, a autoria da fotografia, impressões anteriores ou posteriores da imagem, a data de circulação, o destino para onde ele é enviado, se é postado ou não nos correios; um mapa onde se localiza o ponto de tomada escolhido pelo fotógrafo para obter cada imagem e; por fim, uma descrição dos elementos que nos levaram a tomá-la como uma série, além dos indícios de possíveis reedições.

No item **Fotógrafos e editores** são os fotógrafos e editores responsáveis pelas séries que trazemos para conhecimento. Ao trazê-los, nosso intento é também o de evidenciar a condição de *mercadoria* que os cartões-postais de Maceió assumem ao serem produzidos por suas casas editoras e destinados à venda.

É proposital na nossa Tese não explorar ainda neste capítulo qual a Maceió que os cartões-postais revelam. Ela se mostra apenas de maneira bruta, pela apresentação das duzentas e sessenta e uma imagens singulares e pela localização delas no mapa, sem que dessas imagens se retirem ainda sínteses. Pela lógica do trabalho que articulamos, só quando a podemos mostrar como produto de uma construção coletiva, de fotógrafos, editores e público, já com os valores que esses três co-artífices atribuem aos marcos paisagísticos que, um a um, a constituem, teria sentido explorá-la. Esse coroamento do argumento que percorre toda a Tese reservamos para a conclusão.

Fecha, então, a Parte II da Tese o capítulo quatro, **Três olhares na construção da imagem coletiva da Cidade**. A narrativa que se desenvolve em torno do olhar coletivo neste capítulo está agrupada em três blocos principais. A cada um desses blocos cabe estudar a contribuição de um co-artífice na construção da imagem de Maceió: o primeiro reservamos para o olhar do fotógrafo, o segundo para o do editor, e o terceiro para o do público.

No primeiro dos três, **A cidade do fotógrafo**, nos dedicamos a estudar os cartões-postais com as fotografias de Gabriel Jatubá, Luiz Lavenère e Antenor Pitanga, e dos outros fotógrafos de cartões-postais

de Maceió, anônimos, como um extrato da produção das imagens da Cidade obtidas por cada um deles. Analisamos como a indústria editorial determina esse olhar e corrobora o argumento de que a cidade dos cartões-postais não é exclusivamente uma representação de autor, no caso o fotógrafo, mas sim uma construção coletiva para a qual concorrem outros artífices.

No item **A cidade do editor**, segundo do capítulo, nos dedicamos a verificar a pertinência da imagem verbal de *torrão natal* que aferimos do discurso de um dos editores de cartões-postais de Maceió, o pioneiro, nas imagens visuais de cada uma das quinze séries do período em estudo. Assim procedemos para entender que, no percurso de construção da imagem da Cidade, o trabalho dos editores não se limita a uma mera seleção de imagens, mas se constitui uma verdadeira interferência na construção da imagem da Cidade.

No último bloco, **A Cidade do público**, investigamos como o público se torna co-artífice da *cidade dos cartões-postais*, juntamente com os fotógrafos e editores. Para realizar essa tarefa criamos duas categorias para a *apropriação/aquisição* dos cartões-postais: a de *consumo seletivo* e a de *criação de significado* por meio das quais verificamos se o público reitera o significado de *torrão natal* que os editores pretendem ou atribui às imagens novos significados.

Na conclusão da Tese, apresentamos como **A Maceió dos cartões-postais** se constitui com todos os seus marcos paisagísticos coletivos. Para revelá-la como resultado dessa construção coletiva, aferimos o valor que fotógrafos, editores e público atribuem aos marcos paisagísticos e construímos uma escala.

No decorrer de todo o trabalho, optamos por usar a grafia antiga das ruas, praças, edifícios, da maneira como ela é referida nas legendas dos cartões-postais.

Parte I



Capítulo 1.

Visualidade e representações

Cartões-postais como suportes de representações

É no âmbito do estudo do mundo como representação que se insere nosso trabalho sobre Maceió. Entendemos que, ao tomarmos os cartões-postais como nossa fonte principal de pesquisa, para estudá-los como imagens em toda sua complexidade, o que se traduz por buscar seus valores e significados, estamos estudando a Cidade como representação.¹³

O mundo como representação é objeto de estudo da História Cultural. Estudar esse objeto é, para Chartier, “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”¹⁴. Ao articular o enunciado acima, fica evidente que ele constrói um conceito de representação estreitamente vinculado ao lugar e ao tempo no qual as representações são produzidas ou apropriadas.

No percurso para elaborar seu conceito, Chartier¹⁵ se apoia em duas ideias básicas, associadas à noção de representação, presentes já nas sociedades anteriores à Revolução Francesa.

Apoia-se primeiramente na ideia de representação como substituição de um objeto ausente por uma imagem, na qual se estabelece uma relação inteligível entre a representação e o que está sendo representado, entre imagem e coisa.¹⁶

13. Ver o conceito de representações sociais elaborado por Meneses, que dá conta da “complexidade” da imagem e pode congrega outros elementos como: “conhecimento imediato, esquemas de inteligibilidade, classificações, memória, ideologia, valores, expectativas, etc.” em MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. (1996). Morfologia das cidades brasileiras – introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. Revista da Usp. n. 30, jun.- ago. p.6.

14. CHARTIER, Roger. (2002). A história cultural entre práticas e representações. Lisboa, Difel. p. 16-7.

15. Ibid., p. 20-2.

16. Ibid., p. 20.

O autor torna essa ideia muito clara, ao tomar o exemplo do boneco de cera, madeira ou couro, denominado na época de “representação”, colocado em cima do caixão fechado do rei morto para substituir a presença do rei, sem mais condições de ser exibida. E também ao tomar outro tipo de exemplo do mesmo contexto histórico – menos direto que o anterior – no qual esta relação entre objeto e representação expressa padrões morais: o da esfera como símbolo da inconstância ou o do pelicano como símbolo do amor paterno.¹⁷

Para enriquecer essa primeira ideia exposta, ele lança mão da elaboração feita no seiscentos pelos gramáticos e lógicos de Port Royal que, ao estudarem as representações do mundo social e natural expressas nas imagens e nos textos antigos, identificam nelas variabilidade e pluralidade de compreensões desse mundo.¹⁸

Em segundo lugar, Chartier apoia-se na ideia surgida da constatação da teatralidade da vida social no Antigo Regime de que, entre a identidade do ser e o papel que ele representa na sociedade existe uma diluição de fronteiras, que faz com que a aparência passe a valer pelo real, que “a coisa não exista a não ser no signo que a exhibe”¹⁹. A exemplo da aparência de médicos e juristas, dada por suas indumentárias, que lhes conferem autoridade e subordinação, e fazem com que representação e pessoa se confundam, e com que a pessoa passe a existir apenas no que ela aparenta ser. Por trás dessa segunda ideia, importa notar, o objeto não está ausente como na primeira.²⁰

Oramas²¹, em um estudo sobre Frans Post, nos permite melhor compreender ambas as ideias de Chartier – a de representação como substituição de um objeto ausente por uma imagem, e a de que o objeto existe apenas no que ele aparenta ser. O texto se refere à condição de Post como primeiro pintor da paisagem brasileira e ao entendimento corrente de que ele teria pintado uma paisagem primeira, primitiva e intocada.

17. Ibid., p. 20.

18. Ibid., p. 21.

19. CHARTIER, Roger. (2002). A história cultural entre práticas e representações. Lisboa, Difel. p. 21.

20. Ibid., p. 21-2.

21. ORAMAS, Luiz Perez. (1999). Frans Post, invenção e aura da paisagem. In: HERKENHOFF, Paulo, org. O Brasil e os holandeses, 1630-1654. Rio de Janeiro, Sextante Artes.

Conforme Oramas – que se apoia nas ideias de Mender sobre Brueghel –, para se observar uma paisagem intocada, seria necessário que se fosse um elemento da própria natureza, ser “mais uma de suas árvores, um de seus pássaros e um de seus pedregulhos”²² –; afinal, a partir do momento em que a paisagem entra em contato com o olhar, ela perde a condição de intocada para se tornar uma representação. Antes de Post não existia uma paisagem brasileira e, com ele, ela não existe por si, e é neste ponto que queremos chegar: passa a existir apenas na imagem que dela ele constrói.

Essa noção básica de representação, construída por Chartier a partir das duas ideias principais a que nos referimos acima, permeia todo o nosso estudo.

Trazer a primeira dessas ideias para a cena significa dizer que os cartões-postais são capazes de atribuir a Maceió uma configuração, são capazes de reconstituí-la visualmente sem a sua presença. Nesse sentido, eles substituem Maceió por uma representação.

E, neste ponto, é importante que não se confunda imagem visual com representação: a imagem visual é “uma forma que serve de suporte a representações”²³. Trazer à tona as representações contidas nos cartões-postais é desvendar os sentidos e valores nelas presentes.

Enriquecer essa primeira ideia como fez Chartier, significa para nós, entender, como ele, que existem maneiras plurais e variadas de compreender a “realidade social”, e, assim, ajustar o enunciado a ela, afirmando que os cartões-postais são parte ativa de um ou mais desses modos de entender essa realidade.

Circunscrever a segunda ideia em torno de nosso objeto significa entender que a aparência que Maceió assume nos cartões-postais confunde-se com a própria Cidade, que a Cidade não existe por si, e sim apenas como imagem, como no exemplo que trouxemos de Oramas sobre Franz Post. O resultado, então, é que a busca e referência a elementos de uma Maceió “real” ficam fora dos propósitos de nosso trabalho. Dessa maneira, quando estudamos os cartões-postais, o que procuramos conhecer não é a Cidade em si, mas sim os olhares que se voltam para ela.²⁴

22. Ibid., p. 218.

23. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. (1996). Morfologia das cidades brasileiras – introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. Revista da Usp. n. 30, jun.-ago. p.7, 11-2.

24. Sobre este entendimento de que o conhecimento está no olhar e não na cidade, consultar MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. (1996). Morfologia das cidades brasileiras – introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. Revista da Usp. n. 30, jun.-ago. p.13.

Ainda segundo Chartier, para estudar o mundo como representação, abraçando a história cultural, é primeiramente necessário superar o falso embate colocado entre duas maneiras de fazer história presentes na França nas décadas de 1960 e 1970, entre os praticantes da história cultural. Uma, defendida por aqueles que fazem a história serial, de caráter quantitativo, trabalha com grandes grupos ou classes e se propõe a estudar a “objetividade das estruturas”; e a outra, que trabalha com a “*microstoria*”, com os valores comportamentais de pequenos grupos, e busca a “subjetividade das representações”.²⁵

Superar esta questão, para ele, significa retomar o interesse por abordagens mais atentas à historicidade das representações, e entender que: “as estruturas do mundo social não são um dado objetivo, tal como não são as categorias intelectuais e psicológicas: todas elas são historicamente produzidas pelas práticas articuladas, (políticas, sociais, discursivas) que constroem as suas figuras”²⁶.

E ainda, entender que as representações são específicas de cada grupo e por isso são “... matrizes de discursos e de práticas diferenciadas”, mas, permeando-as existem “demarcações da própria organização social”.²⁷

Ele²⁸ também defende que a historicidade das representações deve ser tomada em conta no estudo dos processos de apropriação destas por parte do leitor. Neste caminho, ele critica a estética da recepção e a fenomenologia por trabalharem com uma ideia de sujeito universal, e deixa claro que são plurais os modos de emprego e funções das representações nos momentos nos quais se realizam as leituras, e que estas são definidas pela situação do leitor.

Esta retomada da historicidade no estudo, tanto das representações quanto das práticas que as originam, e das apropriações que se fazem delas (das representações), leva incondicionalmente a um rompimento “com a antiga idéia que dotava os textos e as obras de um sentido intrínseco, absoluto, único” o qual cabia ao estudioso identificar.²⁹

25. CHARTIER, Roger. (2002). A história cultural entre práticas e representações. Lisboa, Difel. p. 17-8.

26. Ibid., p. 27.

27. Ibid., p. 18.

28. CHARTIER, Roger. (2002). A história cultural entre práticas e representações. Lisboa, Difel. p. 24-7.

29. Ibid., p. 27.

Estudar os cartões-postais de Maceió como representações, segundo esta perspectiva que está sendo construída, pressupõe reconhecer que eles estão impregnados pelas marcas da “organização social”, como para Chartier, e admitir, além disso, considerando a especificidade do nosso estudo, que eles estão impregnados pelas marcas da organização visual própria do grupo de fotógrafos e editores de cartões-postais que os produziu e do público que os validou. Quer dizer também, para nós, buscar seus significados vinculados ao momento e ao lugar que desejamos estudar, isto é, ao momento de sua produção, lançando mão, para isso, das apropriações que deles faz o público neste intervalo particular de tempo.

É nessa direção que avançam os estudos mais recentes dos historiadores da arte. As pistas para a efetivação do rompimento com os significados absolutos e a construção de um estudo que considere essa historicidade serão exploradas em item mais adiante deste capítulo. Antes de passar para o estudo delas, torna-se necessário delimitar melhor o universo de nosso trabalho.

Realidade visual, mundo visual, organização visual, práticas visuais são as palavras que usamos até o momento para inscrever nosso estudo, com sua especificidade, dentro do arcabouço teórico traçado por Chartier, e assim demonstrar nosso interesse em torno das questões da visualidade. Cabe agora inseri-lo dentro do campo de estudo da História Visual e tentar construir conceitualmente esse campo.

Dimensão visual dos fenômenos

Segundo Meneses, as fontes visuais só assumem o estatuto de fontes privilegiadas de estudo para os historiados a partir da década de 1960, e esse impulso dado a elas, que tem origem na escola dos *Annales*³⁰, leva alguns especialistas a falar, hoje, em uma verdadeira “virada figurativa”, comparável à virada linguística ocorrida nas ciências sociais.

Referindo-se às dificuldades dos historiadores em lidar com as imagens como fonte, por ser uma aquisição muito recente, Meneses elenca os principais equívocos cometidos por eles nesta atividade, para então propor um campo de estudos que denomina de “História Visual”, que se constitua de maneira a evitar tais equívocos.

A principal dificuldade que Meneses³¹ aponta seria a de os historiadores lidarem com a especificidade da imagem, e por isso eles seriam levados a centrar seus estudos nas imagens em si e não nas problemáticas históricas da visualidade que elas são capazes de trazer à tona. Por visualidade deve-se entender aqui todo “um conjunto de discursos e práticas que constituem distintas formas de experiência visual em circunstâncias historicamente específicas”.³²

Isso os levaria a três situações indesejáveis: a primeira delas seria a de reduzir a imagem a um discurso verbal; a segunda, a de tratá-la como um elemento inativo, que funcionaria apenas como elo entre práticas e representações, sem que sua materialidade seja

30. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. (2005). Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Silvia Caiuby, orgs. (2005). O imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru, Edusc. p. 39-40.

31. Ibid., p. 40-1.

32. CHANEY apud MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. (2003a). Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História. V. 23, n. 45. p.28. O texto de Chaney encontra-se em inglês e foi traduzido pela autora.

reconhecida; e a terceira, a de usá-la apenas com a função ilustrativa de uma história produzida a partir de outras fontes.

Meneses vai mais adiante na sua revisão, envolvendo nela os historiadores que fazem uma História Social da Arte e, assim, estudam os contextos de produção, circulação e consumo das imagens, pondo em prática, ao trabalhar com a imagem, um modo de fazer história empregado tradicionalmente para outros objetos de estudo. No seu ponto de vista, nem mesmo esses historiadores, trabalhando com elementos considerados tão relevantes como os contextos de produção, circulação e consumo das imagens, escapam das armadilhas mais acima comentadas, porque tratam a arte como reflexo do mundo social e, assim, também não conseguem ver, nem sua especificidade, nem o caráter ativo que as obras assumem.³³

Meneses³⁴ também tem reservas quanto à atitude de historiadores que não se valem de outros tipos de fontes, as verbais ou materiais, que pudessem auxiliar o enfrentamento da problemática histórica da visualidade, em conjunto com as fontes visuais.

Faz restrições ainda, para finalizar, em relação aos trabalhos que, ingenuamente, buscam nas imagens, principalmente nas imagens fotográficas, os traços do referente, sem se darem conta da autonomia da representação diante do objeto representado. E aqui ele nos remete diretamente ao enunciado de Chartier, que exploramos no segundo ponto do seu conceito de representação.

Nesse sentido, as imagens não devem substituir os temas ou problemáticas históricas, não são redutíveis a conteúdos verbais, não são inertes, não são mera ilustração, não são reflexo do mundo social e não necessariamente contêm traços do referente. Lidar com sua especificidade significa entender que elas devem ser consideradas em sua materialidade e que, por isso, são ativas dentro do jogo social.

Ao fazer todas essas observações, ele propõe que se constitua um campo de estudos que nomeia de História Visual, para dar conta não das fontes visuais, mas sim dos problemas históricos da visualidade, em uma abordagem que reconheça na imagem visual a sua especificidade. A História Visual é concebida, então, como um campo de estudos que amplia o da História, mas, ao mesmo tempo,

33. Ibid., p. 41.

34. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. (2005). Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sílvia Caiuby, orgs. (2005). O imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru, Edusc. p. 43.

como um campo que é apenas operativo, já que “conviria incorporar a visualidade como dimensão possível de ser explorada em qualquer dos segmentos correntes da História”.³⁵

Seguindo, então, o raciocínio de Meneses, a História Visual não deve ser compreendida como uma parte da história que se faz apenas com documentos visuais. Nesse sentido, todas as categorias de documentos podem ser convocadas para o estudo das experiências visuais, inclusive textos, desde que tratem dessas práticas e representações. Mas, por trazer naturalmente à tona problemas visuais, a imagem visual é fonte privilegiada neste tipo de estudo. E, quando outros documentos são convocados para estudar os problemas da visualidade, deve-se ficar atento para entender que não necessariamente eles constroem representações que convergem e reiteram as contidas nas imagens visuais.³⁶

A História Visual não deve também ser compreendida como estudos que tratam unicamente da origem e da trajetória das peças iconográficas, que incluiriam dados sobre autoria, produção e circulação dessas imagens. Estudos que se voltam para mapear a vida útil de cada imagem, sua “biografia”. Esta seria, para ele, uma “história iconográfica”, de alcance restrito, embora bastante importante como base documental para suportar estudos mais abrangentes e, também, pela implicação que ela tem no reconhecimento da importância da biografia das imagens para o entendimento da sua historicidade.³⁷

Também não deve ser tomada como uma história que tem o foco em outras problemáticas diferenciadas das da visualidade, e lança mão das imagens para ilustrar a posteriori um conhecimento construído fora delas.

Ao construir conceitualmente este campo, Meneses propõe que os trabalhos se agrupem nele em torno de três grandes eixos de questões: o do visual, o do visível e o da visão; entendendo que esses

35. Ibid., p. 33.

36. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. (2005). Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Silvia Caiuby, orgs. (2005). O imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru, Edusc. p. 44.

37. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. (2003a). Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História. V. 23, n. 45. p. 25-6. E também: MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. (1996). Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Silvia Caiuby, orgs. (2005). O imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru, Edusc. p. 43, 52.

eixos não são estanques e podem se superpor³⁸. E, como seria de se esperar, porque nele são tratadas as questões do olhar como fato cultural, ficam de fora dessas categorias as questões da ótica, dos equipamentos e dos aparelhos físicos da visão.

Na esfera do visual ele encaixa os temas bastante abrangentes, relativos à “iconosfera”, ou seja, ao “conjunto de imagens guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage”. São os “ambientes visuais de uma sociedade”³⁹. Trazemos como exemplo de trabalhos de tal magnitude, os estudos da perspectiva como sistema visual que, a partir do Renascimento, passa a ser construída segundo o ponto de vista de um único observador e, com tal configuração, se firma no século XIX como sistema visual dominante a partir da invenção da fotografia.

No âmbito do visível, Meneses localiza os trabalhos que tratam do que pode ou não pode, e do que deve ou não deve ser visível, incluindo aí as questões da invisibilidade. Dá como um dos exemplos mais claros nesse campo os estudos de Foucault sobre o controle visual exercido, nos manicômios e nas prisões, sobre os loucos e criminosos.⁴⁰

Nos domínios da visão, ele situa “os instrumentos e técnicas de observação, os papéis do observador, os modelos e modalidades do olhar”. Entre as categorias de olhar, ele cita “o olhar de relance, o olhar patriarcal, o olhar reificador, o olhar masculino, o olhar turístico, o olhar erótico, o olhar casto, o olhar reprimido ou condicionado”.⁴¹

É nessa última esfera, a da visão, que se encaixa nosso estudo. O **olhar coletivo** que, para nós, é próprio dos cartões-postais, e resulta da articulação de três instâncias de olhares, o do fotógrafo, o do editor e o do público, é a modalidade de olhar que escolhemos para nos debruçar sobre. Deve ser entendido como Meneses, citando Urry, o qualifica: “(...) O olhar coletivo solicita a presença de co-participantes que confirmem a pertinência de estar num lugar – ‘onde é preciso estar’. (...)”⁴².

38. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. (2005). Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Silvia Caiuby, orgs. (2005). O imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru, Edusc. p. 35-9.

39. Ibid., p. 35.

40. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. (2005). Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Silvia Caiuby, orgs. (2005). O imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru, Edusc. p. 36.

41. Ibid., p. 38.

42. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. (2002). A paisagem como fato cultural. In: Yazigi, Eduardo A., coord. Turismo e paisagem. São Paulo, Contexto. p. 15. São dois os livros de Urry referidos por Meneses: URRY, John (1990). The tourist gaze. London, Sage e URRY, John (1995). Consuming places. London, Routledge.

Não pretendemos abranger as discussões sobre o poder e a ideologia que perpassam a construção da visualidade da cidade de Maceió e situariam nosso estudo no campo conceitualmente construído como do visível. E, como a abrangência do nosso trabalho se restringe a esta Cidade, não será na ampla esfera do visual sua contribuição, embora entendamos, como Meneses, que esses campos de estudo não estão isolados e, nesse sentido, a visualidade de Maceió se constrói, com suas especificidades, como parte de um ambiente visual mais amplo.

Não pretendemos lançar mão dos cartões-postais de Maceió como ilustrações que se anexam a uma história construída com foco em outro tipo de problemática que não a da visualidade, mas sim explorá-los como fonte principal de pesquisa de uma história das experiências visuais coletivas vividas por fotógrafos, editores e público de cartões-postais, nas três primeiras décadas do século XX na Cidade. Deve ficar claro, também, que lançaremos mão de textos que referenciem essa experiência, principalmente as missivas dos próprios cartões-postais.

Também, pelo estabelecido acima, deve ficar clara a importância de construirmos, antecipadamente, como primeiro passo do trabalho, a biografia das peças com as quais iremos trabalhar, para então, a partir dela, podermos enfrentar o estudo da visualidade.

Ajustado o foco de nosso trabalho, podemos voltar à questão que ficou pendente no item anterior: como efetivar o rompimento, proposto por Chartier, com a ideia de que textos e obras têm um sentido imanente, único, o qual cabe ao historiador identificar; e assim efetivar um estudo que considere a historicidade das representações. Vejamos a seguir.

Significado dado pelo uso e pela apropriação

Ao construir conceitualmente o campo da História Visual, Meneses não deixa dúvidas quanto à sua pretensão de estudar as práticas e representações em sua historicidade, como propõe Chartier.

O autor deixa claro que esse caminho não pode ser, como se quer hoje, o da Semiótica; nem como se quis recentemente o da Iconografia/Iconologia de Panofsky, porque, se ambos têm acento na “imanência” e na “estrutura”, não podem dar conta do histórico. Para ele, a Semiótica é válida para se conhecer o potencial semiótico dos documentos, mas o alcance dela passa a ser menor quando se trata de visualidade e não de imagens.⁴³

Ao constatar que existem imagens feitas para agir e não apenas para comunicar sentidos –imagens que não representam, mas são o duplo da coisa, como a ideia do vudu – Meneses se alia a outros estudiosos na crítica à Semiótica, pelo fato de ela reduzir as imagens pelos modelos linguísticos, descompromissados com os sentidos, fazendo assim com que se perca o elo com a condição material que elas têm. E é exatamente essa condição de materialidade que, segundo ele, dá às imagens seu caráter ativo na construção das identidades sociais e que vai propiciar estudá-las na sua historicidade.

Segundo Meneses⁴⁴, essa condição de coisas que as obras de arte têm, já colocada desde 1935, por Heidegger, vai ser trazida para a História da Arte por meio do trabalho no campo da antropologia da arte de Alfred Gell, que dá bastante importância às ações e aos suportes físicos das obras. Nas palavras de Meneses:

43. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. (2005). Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Silvia Caiuby, orgs. (2005). O imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru, Edusc. p. 45-8.

44. Ibid., p. 45.

“Em lugar da comunicação simbólica, ele propõe ver a arte como sistema de ação, voltado mais para mudar o mundo do que para codificar proposições simbólicas a seu respeito. Como está o sistema semiótico incorporado na prática social? (...) É possível (...) ler as mensagens semióticas das imagens, mas elas muitas vezes são diferentes das intenções e efeitos das imagens, como coisas topicamente produzidas e empregadas.”⁴⁵

E, neste ponto, é importante resgatar a ideia de Meneses sobre a importância de entender a relação entre observador e objeto como uma via de mão dupla, no sentido de que o objeto devolve ao observador seu olhar. Segundo essa leitura, ao aprendermos a manipular os objetos no cotidiano, eles nos inventam, nos instituem como “pessoas sociais”.⁴⁶

Meneses apoia-se em Sauvageot para dar mais amplitude a essa ideia, ao trazer a reflexão que ela desenvolve sobre a relação que se estabelece entre olho e mundo. Para ela, é na observação do mundo material que a “racionalidade” do homem se conforma, as “revoluções do olhar” correspondem às “reorganizações sucessivas do mundo material”. Nesse sentido, o mundo material teria um papel determinante na instituição do ser social.⁴⁷

Apoia-se também em Freitas⁴⁸, para trazer os pressupostos do trabalho de Baxandall, para quem a obra de arte e o meio cultural no qual ela se insere interagem instituindo o observador, em duas direções: as experiências do cotidiano propiciam que ele perscrute com mais acuidade a obra; enquanto que a experimentação da obra com suas configurações e organizações visuais exerce papel semelhante, propiciando que ele perceba melhor o meio no qual vive.

Materialidade e ação⁴⁹ são as condições que contribuem para possibilitar que a imagem seja tratada na sua historicidade, porque assim se entende que ela age diferentemente, em cada condição específica de tempo e lugar, podendo assumir usos e funções diversos ao longo de toda a sua trajetória. Dessa maneira, a imagem deixa de ter um sentido único, imanente, o qual cabe ao estudioso desvendar; adquire vários sentidos, vinculados, cada um, ao lugar e à situação nos quais ela é apropriada.

45. Ibid., p. 49.

46. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. (2005). Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sílvia Caiuby, orgs. (2005). O imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru, Edusc. p. 52.

47. Ibid., p. 50.

48. Ibid., p. 41-2.

49. Ibid., p. 49-50.

Para Meneses, então, para estudar as significações que uma obra assume em várias circunstâncias, ou seja, estudá-la em sua historicidade, é indispensável não separá-la dos seus usos e das suas funções e considerar que tanto esses usos como essas funções são determinados também por sua materialidade. E são os historiadores da arte que estão à frente nesse percurso com o exemplo da obra de Baxandall⁵⁰, que busca “o olho da época” nas experiências cotidianas do homem do Renascimento, identifica nos usos que esse homem faz da pintura os significados que ela assume, abandonando a busca por um significado que possa ser universal.

Com essa proposição apresentada por Meneses, parte-se para uma postura diferenciada da postura da Semiótica: a imagem é vista com a possibilidade de “mudar o mundo”, e não apenas de “codificar proposições simbólicas” sobre ele, como na Semiótica⁵¹. A imagem “faz”, e não apenas ela “é ou significa”, como na Semiótica. A imagem forma “identidades sociais e subjetivas” e não é simplesmente um “objeto a ser visto ou texto a ser lido”, como na Semiótica⁵².

Esses novos estudos, realizados em consonância com a necessidade de inserção histórica das representações, pretendem, segundo Meneses, dar um passo adiante em relação à Semiótica, mas sem negar seus avanços. Pretendem estudar as imagens não apenas nas suas “formas discursivas”, como na Semiótica; mas também nas formas “exibitórias”, entendendo que essas formas são determinantes de seus significados.⁵³

As dificuldades de encontrar documentação para se proceder a um trabalho como esse, no qual seria necessário ter disponíveis documentos sobre os usos e as funções que as imagens assumem no momento no qual se quer estudá-las são grandes, já que os pesquisadores não têm o hábito de registrar o contexto de uso no qual as imagens são encontradas.⁵⁴

Aproximar nosso trabalho do arcabouço teórico e metodológico traçado por Meneses significa, em primeiro lugar, tomar as imagens

50. BAXANDALL, Michael (1998). El ojo de la época. In: Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el quattrocento. Barcelona, Gustavo Gilli.

51. MENESSES, Ulpiano T. Bezerra de. (2005). Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Silvia Caiuby, orgs. (2005). O imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru, Edusc. p. 49.

52. Ibid., p. 50.

53. Ibid., p. 52.

54. Ibid., p. 53.

em sua materialidade; o que quer dizer, para nós, não separar as fotografias de seus suportes, entendê-las como cartões-postais, como objetos de fácil portabilidade que têm um papel ativo no jogo social. Ao serem usados, comprados para serem guardados em álbuns, exibidos como quadros nas paredes ou enviados com a imagem e a missiva à mostra, sem envelopes, pelo correio, sugerem aos que deles usufruem determinados modos de ver a cidade de Maceió.

Significa entender, em segundo lugar, que o reconhecimento dessa natureza material dos cartões-postais permite que eles sejam estudados na sua historicidade, porque, como objetos que são, eles ganham diversos sentidos que lhes são atribuídos ao longo da experiência da vida cotidiana pelos que deles se apropriam. Buscar esses sentidos é tentar localizá-los nos usos e nas funções que lhes são atribuídos no tempo específico que queremos estudar.

Como, para nós, interessam principalmente os sentidos que os postais assumem no momento em que são produzidos, tentaremos trazer à tona, seus usos naquele momento. Para isso, lançaremos mão das informações contidas nos próprios cartões.

Cumprido o objetivo de propor um caminho para efetivar o rompimento com a ideia de que textos e obras têm um sentido imanente, único, e realizar um estudo que considere a historicidade das representações, voltaremos a Chartier para trazer uma nova questão: a das representações como produto de grupos específicos, sejam classes sociais, grupos de intelectuais ou outros.

Para Chartier, a apreensão do mundo social é feita por grupos específicos, segundo arcabouços perceptivos próprios, os quais são “esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado”⁵⁵.

E ainda seguindo seu pensamento, essas representações pretendem-se universais, mas “são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam”⁵⁶ e estão intimamente relacionadas com o lugar de observação de quem as constrói. Nesse sentido, para ele, não existe neutralidade nas maneiras de filtrar o mundo e produzir dele representações. Essas representações geram estratégias e práticas que tentam se afirmar como verdadeiras,

55. CHARTIER, Roger. (2002). A história cultural entre práticas e representações. Lisboa, Difel. p. 17.

56. Ibid., p. 17.

estabelecendo-se uma competição pela supremacia de umas sobre as outras. A relevância desse tipo de disputa o leva a dizer que:

“As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, o seu domínio.”⁵⁷

No nosso caso, a apreensão da realidade de Maceió é feita pelo grupo de fotógrafos e editores de cartões-postais e depois se estende para o público.

Quanto aos fotógrafos, não resta dúvida sobre o contato deles com a Cidade, as fotografias são testemunhas desse embate sensorial, do corpo a corpo que se estabelece entre homem e urbe. Em relação aos editores, o papel deles não é de captar a realidade visual de Maceió em contato direto com ela, mas sim o de filtrar e reelaborar o olhar do fotógrafo, que atua diretamente junto a ela. E isso acontece na seleção das fotografias e na edição e diagramação dos cartões-postais.

Esse grupo de fotógrafos e editores possui seus próprios esquemas perceptivos e, por meio deles, decifra o espaço de Maceió atribuindo-lhe sentidos e construindo representações. É central em nosso trabalho a ideia de que, ao adquirir os cartões-postais, o público se apropria dessas representações, e passa a fazer parte integrante desse grupo. As representações deixam, então, de ser restritas ao grupo de fotógrafos e editores para se tornarem coletivas.

57. Ibid., p. 17.

Séries e leituras das imagens

A busca pelos esquemas perceptivos próprios do grupo dos fotógrafos, editores e público de cartões postais, e não pelos esquemas perceptivos individualizados, autorais, de responsabilidade de um só fotógrafo, de um só editor e de apenas uma parte do público, é que nos levou a trabalhar com todo o conjunto de cartões-postais clássicos de Maceió (1903 a 1934).

Trabalhar com a apropriação desse conjunto de documentos seriados, centrando o foco em uma mesma problemática, significa incorporar a noção de série, muito cara para o ofício da História, por possibilitar a identificação de “padrões e tendências” no conjunto, e possíveis “linhas de transformações”⁵⁸. Como esclarece Meneses:

“É imprescindível estudar séries iconográficas para chegar a qualquer resultado mais sólido. Ainda que se tenham pontos de condensação (a foto ‘única’, dotada de força gravitacional suficiente foi um ideal do jornalismo), não se concebe como calibrar o alcance das conclusões na análise de documentos singularizados. (...)”⁵⁹

No nosso caso, o conjunto iconográfico completo que montamos é composto por quinze séries de cartões-postais. Cada série é formada por um conjunto de cartões-postais lançados por um editor numa determinada data e com diagramação específica, de forma que um mesmo editor pode ser responsável por publicar várias séries com data e diagramação diferentes.

58. Expressões usadas por MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. (1996). Morfologia das cidades brasileiras – introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. Revista da Usp. n. 30, p.10, jun.- ago.

59. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. (2003b). A fotografia como documento. Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. Tempo. n. 14, p. 13, jan.-jun.

Na operação de leitura desses documentos quatro etapas devem ser cumpridas⁶⁰:

A primeira etapa é a da montagem da biografia das peças, na qual verifica-se o estado civil das imagens, elenca-se informações sobre sua produção, circulação, consumo e apropriação. São dados de autoria das fotografias, edição das séries autorais, datação, procedência, técnicas, dimensões, suportes, reproduções, publicações, exposições, recepção e informações sobre os fotógrafos e editores.

A segunda etapa é a de descrever as imagens, peça por peça. Para realizá-la é importante considerar que o ato de descrever contém duas ações: a de ver, que corresponde ao esforço de denotar, ou seja, simplesmente indicar, mostrar, observar; e a de inferir, que corresponde à tentativa de conotar, ou seja, de atribuir sentido, estabelecer relações⁶¹. Sabemos que é praticamente impossível descrever sem inferir e esta é uma das principais críticas que se faz hoje ao método desenvolvido por Panofsky nos seus estudos sobre o Renascimento⁶², nos quais se mostra a proximidade das duas operações e a não obrigatoriedade da precedência de uma sobre a outra.

A operação de denotar abrange os elementos figurativos presentes nas imagens e os elementos formais que organizam esses elementos figurativos no campo fotográfico. A ação de inferir anota informações históricas ainda isoladas, de cada imagem. O objetivo desta etapa é o de conhecer profundamente as imagens, em todos os seus aspectos.

A terceira etapa é a de organizar as informações obtidas em um esforço de síntese e, nesse ponto, devem se somar as informações relativas à biografia das imagens levantadas na primeira etapa e outros dados arrolados. Sua finalidade é identificar questões gerais que possam permear todo o conjunto.

A quarta e última etapa do trabalho se caracterizaria por um retorno às imagens, ou seja, um retorno à forma, para estudar mais profundamente as questões identificadas como pertinentes.

60. ANOTAÇÕES DE AULA. (2003). Disciplina: Fontes Iconográficas na Pesquisa Histórica. Prof. Ulpiano T. Bezerra de Menezes. Depto. de História da Usp. Prof. Ulpiano T. Bezerra de Menezes.
MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. (2003b). A fotografia como documento. Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. Tempo. n. 14, jan.-jun.

61. Sobre as operações de conotar e denotar consultar BARTHES, Roland (1964). *Rhétorique de l'image*. Communications, 4.

62. Cf. KLEIN, Robert (1998). Considerações sobre os fundamentos da iconografia. In: *A forma inteligível*. São Paulo, Edusp.

No nosso caso, os dados obtidos na primeira etapa resultam na biografia de cada um dos cartões-postais na sistematização deles em séries; na elaboração de um quadro síntese de cada série, e de um mapa dos pontos de tomada de cada uma das fotografias dos cartões-postais.

Com esses dados em mãos produzimos, na segunda etapa, uma ficha para cada um dos cartões-postais descrevendo-os tanto sob o aspecto figurativo, como sob o aspecto formal, o que nos permitiu, na etapa seguinte, identificar a questão central do *olhar coletivo*, sobre a qual escolhemos nos debruçar.

Na última etapa, então, reorganizamos todo o material agrupando os cartões-postais em linhas de recorrência – considerando, ao mesmo tempo, o sítio ou monumento fotografado e a maneira de vê-lo – identificando com elas os marcos paisagísticos que condensam, neles, o olhar coletivo e constituem a *Maceió dos cartões-postais*.



Capítulo 2.

A natureza dos cartões-postais fotográficos

Invenção

O cartão-postal, hoje praticamente sinônimo de paisagem fotogênica⁶³ e, por isso, impensável para nós sem imagem, surge no século XIX sem nenhuma ilustração.

Esse novo tipo de correspondência, diferente das existentes até então por ser aberta e de pequeno formato, é proposta pelo austríaco Emmanuel Hermann, em 1869, em artigo no jornal *Neue Frei Press*⁶⁴. Quatro anos antes de Hermann, proposta semelhante é feita pelo alemão Heinrich Von Stephan – a criação de um cartão com selo impresso, do tamanho dos envelopes das cartas – que não chega a ser posta em prática na época⁶⁵. Existe também patente, de 1861, dessa invenção na Filadélfia⁶⁶, que resulta sem uso, já que nenhum cartão-postal circula pelos Correios antes de 1869.

As condições para o seu aparecimento no século XIX são dadas pelas reformas por que passam os Correios na Europa na metade desse mesmo século. Os custos são unificados e a correspondência passa a ser paga pelos remetentes, e não mais pelos destinatários como acontecia antes.⁶⁷

63. Termo usado por Meneses para se referir aos cartões-postais ou às imagens de calendário. MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. (2002). A paisagem como fato cultural. In: Yazigi, Eduardo A., coord. Turismo e paisagem. São Paulo, Contexto. p.5.

64. VASQUEZ, Pedro Karp (2002). *Postaes do Brasil. 1893 – 1930*. São Paulo, Metalivros. p. 25. MIRANDA, Antonio (1985). O que é cartofilia. Brasília, Thesaurus/Sociedade Brasileira de Cartofilia. p. 12.

65. Enquanto Vasquez se refere à proposta feita por Heinrich Von Stephan, Freund se refere a uma lei na Alemanha que propõe o emprego dos cartões-postais em 1865. FREUND, Gisèle (1995). *Fotografia e sociedade*. Lisboa, Veja. p. 101. VASQUEZ, Pedro Karp (2002). *Postaes do Brasil. 1893 – 1930*. São Paulo, Metalivros. p. 28.

66. MIRANDA, Antonio (1985). O que é cartofilia. Brasília, Thesaurus/Sociedade Brasileira de Cartofilia. p. 11.

67. VASQUEZ, Pedro Karp (2002). *Postaes do Brasil. 1893 – 1930*. São Paulo, Metalivros. p. 26.



Figura 1. Fonte: Vasquez (2002). p.27.

Localiza-se a origem remota dos cartões-postais nos cartões de votos e mensagens chineses do século X, na maioria das vezes ilustrados, e nos cartões de visita com imagens, que se difundem pela Europa a partir do Renascimento. Estes cartões têm função social e também publicitária e despertam a atenção pela beleza, tendo sido suporte de trabalhos artísticos de importantes gravadores a partir do século XVIII. Alguns chegam, inclusive, a ser enviados pelos Correios.⁶⁸

Apesar do estranhamento gerado pelo fato de a correspondência poder ser lida por curiosos –principalmente por funcionários dos correios e por outros empregados – a ideia é colocada rapidamente em prática. Para contornar o mal estar causado pelo pretenso “despudor” do cartão-postal, principalmente entre os mais favorecidos, criam-se normas e códigos de ética que regulamentam a atividade.⁶⁹

Os primeiros cartões-postais são, oficialmente, os conhecidos Correspondenz-Karte, do império austro-húngaro, e são criados como monopólio do Estado. Têm o selo postal impresso na frente deles, no mesmo lado do endereço, e o verso completamente livre para a mensagem (Fig.1). Diferentemente dos de hoje, quando é considerada a frente o lado onde está estampada a imagem, contrário ao do endereço.

68. Ibid., p. 12

69. Conforme SCHAPOCHNIK, Nelson (1998). Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: NOVAIS, Fernando, org. História da vida privada no Brasil. v.3. São Paulo, Companhia das Letras. p. 428, e VASQUEZ, Pedro Karp (2002). Postaes do Brazil. 1893 – 1930. São Paulo, Metalivros. p. 25.

Na Alemanha e na Inglaterra eles surgem no ano seguinte, 1870, também por iniciativa do Estado. Enquanto na França, uma lei promulgada em 1872 cria o cartão-postal oficial. É espantoso o imediato sucesso do empreendimento. Cartões-postais passam, imediatamente, a circular no correio em grande quantidade para a época: três milhões no primeiro ano de circulação na Áustria e setenta e seis milhões na Inglaterra⁷⁰. Eles são, inicialmente, muito usados como correspondência de guerra, com notícias breves sobre a saúde dos que vivem o combate. Maneira difícil de imaginá-los quando pensamos nos coloridos cartões-postais de hoje.⁷¹

Pela formidável aceitação obtida, ainda na década de 1870, eles são reconhecidos oficialmente pela União Postal Universal e passam a estampar, no verso, os dizeres “Union Postale Universelle” como condição de circulação.⁷²

Contribui para o sucesso desse novo tipo de correspondência o fato de eles custarem a metade do preço das cartas simples⁷³. Pesa, também, o fato de o correio ser muito eficiente no serviço de coleta e entrega. Duas remessas chegam às mãos dos destinatários por dia e, para que os cartões sejam remetidos, não há necessidade de se ir até a sede dos Correios, pode-se simplesmente deixá-los nas caixas coletoras. Isso não só na Europa, mas também no Brasil. Nessa época, costuma-se comprá-los em dúzias, e chega-se a ter, em Londres, distribuição automática deles no metrô⁷⁴.

Na década de 1870, ainda sem qualquer ilustração além do selo impresso, estes austeros cartões-postais passam a conviver com as belas edições de cartões-postais ilustrados com desenhos, produzidos independentemente por casas editoras particulares, que, dessa maneira, os imprimem fora do controle oficial. Existem controvérsias sobre essa data, segundo Fabris é um livreiro de Oldemburg que, em 1875, inaugura essas edições com duas séries de vinte e cinco cartões-

70. VASQUEZ, Pedro Karp (2002). *Postaes do Brazil. 1893 – 1930*. São Paulo, Metalivros. p.25, 28 e 30.

71. *Ibid.*, p. 26.

72. Esta data é 1878 para MAURY, Gilles (2002). *Le palais du Congo: souvenirs d'un bâtiment excentrique, ou les leçons des cartes postales*. In: KLEIN, Richard; LOUGUET, Philippe, orgs. *La reception de l'architecture*. Lille, École d'Architecture de Lille. p. 182., e 1875 para MIRANDA, Antonio (1985). *O que é cartofilia*. Brasília, Thesaurus/Sociedade Brasileira de Cartofilia. p. 12, 13.

73. MIRANDA, Antonio (1985). *O que é cartofilia*. Brasília, Thesaurus/Sociedade Brasileira de Cartofilia. p. 12.

74. *Ibid.*, p. 30.

postais ilustrados⁷⁵. Miranda retroage essa data para 1870, ano do lançamento dos cartões-postais ilustrados por Leon Bernardeau⁷⁶.

Por causa dos onerosos processos de impressão de ilustrações, os cartões-postais são ainda muito caros nesse início. Só em 1889, com a Exposição Universal de Paris, o cartão-postal ilustrado com desenho ganha um caráter verdadeiramente comercial. Durante esse evento, o cartão-postal da Torre Eiffel, gravado com desenho de Libonis, vende 300.000 exemplares.⁷⁷

Em 1894 a Inglaterra cede o monopólio, liberando para os produtores independentes a publicação dos cartões-postais ilustrados e, em 1898, os Estados Unidos a seguem⁷⁸, o que demonstra a vitalidade das casas editoras particulares atuando nesse campo e o bom negócio que eles representam.

O primeiro cartão-postal ilustrado com fotografia surge em Marselha em 1891. Mas, esse novo tipo de cartão leva também um certo tempo para se democratizar. Só em 1900, com a nova Exposição Universal de Paris, ele atinge essa condição⁷⁹.

Acompanham a inserção da ilustração no cartão-postal, formatado originalmente sem ela, algumas transformações na sua diagramação. A frente, ocupada de início integralmente pelo texto, cede espaço paulatinamente para a imagem que, quando expande seu tamanho e passa a ocupar toda a frente do cartão, expulsa a mensagem para o verso. Cria-se, assim, por sua vez, a necessidade de dividir o verso ao meio, metade do espaço se reserva para a mensagem e metade para o endereço.

Esta mudança de diagramação, por ampliar o tamanho da imagem, é uma estratégia dos editores para tornar os cartões-postais mais atraentes. É proposta pelo editor inglês Frederick Hartmann

75. FABRIS, Annateresa, org. (1998). A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: Fotografia. Usos e funções no século XIX. São Paulo, Edusp. p. 33.

76. MIRANDA, Antonio (1985). O que é cartofilia. Brasília, Thesaurus/Sociedade Brasileira de Cartofilia. p. 13.

77. MAURY, Gilles (2002). Le palais du Congo: souvenirs d'un bâtiment excentrique, ou les leçons des cartes postales. In: KLEIN, Richard; LOUGUET, Philippe, orgs. La reception de l'architecture. Lille, École d'Architecture de Lille. p. 182.

78. VASQUEZ, Pedro Karp (2002). Postaes do Brazil. 1893 – 1930. São Paulo, Metalivros. p.28

79. MAURY, Gilles (2002). Le palais du Congo: souvenirs d'un bâtiment excentrique, ou les leçons des cartes postales. In: KLEIN, Richard; LOUGUET, Philippe, orgs. La reception de l'architecture. Lille, École d'Architecture de Lille. p. 182.



Figura 2. Fonte: Miranda (1985). p.11.

em 1902⁸⁰ e leva aproximadamente cinco anos para ser realmente incorporada às novas edições de cartões-postais. A permissão oficial para essa mudança nos diversos países é dada entre 1904 e 1907.⁸¹

Entre os cartões-postais ilustrados, os tipos preferidos pelos compradores são os de vistas urbanas, oito vezes mais requisitados que os ditos de fantasia, que têm estampas com temáticas variadas⁸². É importante demarcar, com esta preferência, o vínculo estreito que se estabelece entre imagem de cidade e cartão-postal.

No Brasil, os primeiros cartões-postais surgem em 1880, onze anos, portanto, depois do surgimento dos primeiros deles na Áustria. Eles têm como ilustração as armas do império e uma moldura em todo seu perímetro (Fig.2).

Distinguem-se por cores: laranja para os destinados à correspondência internacional, azul para os que circulam entre províncias brasileiras, e vermelho para serem enviados dentro da mesma cidade (criados dois anos depois dos dois anteriores). Custam oitenta, cinquenta e vinte réis respectivamente.⁸³

80. VASQUEZ, Pedro Karp (2002). *Postaes do Brazil. 1893 – 1930*. São Paulo, Metalivros. p.33

81. BELCHIOR, Elysio de Oliveira A invenção da memória postal. In: APRATTO, Douglas Tenório; DANTAS, Carmen Lúcia (2009). *Cartofilia alagoana*. Maceió, Sebrae. p. 82.

82. VASQUEZ, Pedro Karp (2002). *Postaes do Brazil. 1893 – 1930*. São Paulo, Metalivros. p. 49.

83. VASQUEZ, Pedro Karp (2002). *Postaes do Brazil. 1893 – 1930*. São Paulo, Metalivros. p. 56.

Em 1890, pequena estampa colorida do Pão de Açúcar marca a entrada da ilustração nos cartões-postais brasileiros⁸⁴. Com fotografias impressas, são considerados pioneiros os da série alemã de Albert Aust, de 1898, com imagens da Bahia e do Rio de Janeiro. Os que o fotógrafo Marc Ferrez manda imprimir na Suíça com fotografias de sua autoria se situam também entre os pioneiros, embora apenas as fotografias sejam datadas do século XIX, os postais circulam nos Correios só a partir de 1900⁸⁵.

O sucesso desse tipo de empreendimento no país obriga os governantes brasileiros a abrirem o monopólio oficial para editores particulares, o que acontece em 1899. Nesses primórdios, os editores costumam mandar imprimir as séries no exterior, principalmente Alemanha, país que se mantém na posição de liderança nesse campo até a primeira guerra⁸⁶. Pelo alto número de profissionais instalados no Rio de Janeiro nessa época, a edição de cartões-postais pode ser considerada um excelente negócio⁸⁷. Seu pleno desenvolvimento está estreitamente ligado à quebra do monopólio de editoração e comercialização, e à expansão do uso da ilustração⁸⁸.

84. BELCHIOR, Elysio de Oliveira A invenção da memória postal. In: APRATTO, Douglas Tenório; DANTAS, Carmen Lúcia (2009). *Cartofilia alagoana*. Maceió, Sebrae. p. 96.

85. MIRANDA, Antonio (1985). O que é cartofilia. Brasília, Thesaurus/Sociedade Brasileira de Cartofilia. p. 14.

86. VASQUEZ, Pedro Karp (2002). *Postaes do Brazil. 1893 – 1930*. São Paulo, Metalivros. p. 56 e 59.

87. SCHAPOCHNIK, Nelson (1998). Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: NOVAIS, Fernando, org. *História da vida privada no Brasil*. v.3. São Paulo, Companhia das Letras. p. 430.

88. MIRANDA, Antonio (1985). O que é cartofilia. Brasília, Thesaurus/Sociedade Brasileira de Cartofilia. p. 13.

A conquista do público

Os primeiros cartões-postais ilustrados com fotografias impressas, integram, juntamente com as revistas ilustradas, o fenômeno de popularização da imagem fotográfica que ocorre na virada do século XIX para o século XX. Tal fenômeno é resultado do avanço das técnicas de impressão, que só a partir desse período permitem reproduzir esse tipo de imagem rapidamente, em grandes quantidades e a baixo custo.⁸⁹

É no século XIX que a imagem impressa alcança a maioridade⁹⁰. Reproduzir imagens foi sempre possível por imitação, copiando-as de maneira artesanal. Mas, a reprodução por processos mecânicos só acontece de fato na Idade Média com a técnica da xilogravura; prática que é seguida pela da estampa em chapa de cobre; e, já no início do século XIX, pela litografia, inventada ainda nos últimos anos do XVIII⁹¹.

Assim, são três as fases historicamente bem marcadas desse processo: a idade da madeira, a idade do metal e a idade da pedra⁹². A litografia representa, desde o início do século XIX, uma verdadeira revolução nos processos de impressão de ilustrações⁹³. A facilidade

89. Sobre o assunto consultar KOSSOY, Bóris (2000). O cartão-postal: entre a nostalgia e a memória. In: Realidades e ficções na trama fotográfica. 2ª ed. São Paulo, Ateliê Editorial. p. 64-5.

90. FABRIS, Annateresa, org. (1998). Fotografia. Usos e funções no século XIX. São Paulo, Edusp. p. 12.

91. BENJAMIN, Walter (1994). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo, Brasiliense. p. 166.

92. FABRIS, Annateresa, org. (1998). Fotografia. Usos e funções no século XIX. São Paulo, Edusp. p. 11.

93. BENJAMIN, Walter (1994). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo, Brasiliense. p. 166.

do uso da pedra propicia que as imagens sejam copiadas em grande número, com exatidão, rapidez e custo mais baixo⁹⁴.

É na idade da pedra, no bojo das buscas pela reproduzibilidade que caracteriza o pensamento industrial do século XIX, que se torna público, em 1839, o invento da fotografia, datado de 1826⁹⁵. Existe, na época, uma necessidade de reproduzir tudo em grande quantidade para atender à demanda das camadas emergentes da população⁹⁶. Por ser por si só reproduzível, já que seu negativo é uma matriz, a fotografia suplanta de certo modo a nascente litografia.

Os avanços técnicos dos processos fotográficos ao longo do século XIX também dão testemunho da busca de uma maior possibilidade de reproduzibilidade. Do pioneiro daguerreótipo – imagem única como a obra de arte, que não permite a reprodução – passa-se para a fotografia sobre papel – obtida a partir de negativo de vidro sensibilizado com colódio úmido –, que permite infinitas cópias. Os avanços técnicos caminham também no sentido de fazer o equipamento alcançar uma maior portabilidade, na medida em que o negativo de vidro é substituído pela película em rolo e depois pela película em nitrocelulose, até culminar, em 1895, com a câmara Kodak portátil.⁹⁷

Mesmo superando a litografia neste aspecto, até o final do XIX as fotografias são copiadas apenas por revelação, isto é, artesanalmente, e tendo como suporte os caros papéis fotográficos. Associá-las com a palavra escrita só é possível colando-as em suportes de papéis cartonados previamente preparados com legendas. Este demorado e oneroso processo limita as tiragens. Inventar uma maneira de imprimir a imagem fotográfica é uma necessidade que se torna premente. É esta descoberta que vai marcar a última das três etapas fundamentais no consumo e na difusão do retrato fotográfico ainda no século XIX, caracterizadas da seguinte maneira por Freund:

A primeira etapa, que vai de 1839 a 1854, tem a marca dos artistas fotógrafos. Nela, o interesse pela fotografia se resume a pequeno número de pessoas que podem pagar os altos preços cobrados por eles. Nesse período, o acabamento artístico é excepcional,

94. FABRIS, Annateresa, org. (1998). *Fotografia. Usos e funções no século XIX*. São Paulo, Edusp. p. 12.

95. FREUND, Gisèle (1995). *Fotografia e sociedade*. Lisboa, Veja. p. 39.

96. FREUND, Gisèle (1995). *Fotografia e sociedade*. Lisboa, Veja. p. 25.

97. FREUND, Gisèle (1995). *Fotografia e sociedade*. Lisboa, Veja. p. 42 e 92.

predominam os grandes formatos e não se usam retoques, a não ser em casos excepcionais para encobrir alguma mancha accidental. No início dessa fase, além dos artistas fotógrafos, só alguns amadores ricos ou poucos sábios possuem aparelhos fotográficos.⁹⁸

A segunda etapa, a da invenção do cartão de visita fotográfico por Disderi, dá ao retrato uma verdadeira dimensão comercial. Atinge-se com ela o barateamento e a vulgarização do produto pela redução ao tamanho de seis por onze centímetros, e a oito clichês para uma mesma chapa, o que o torna acessível às camadas médias da população. Um retrato encomendado neste período é cinco vezes mais barato se comparado com um da fase anterior, e o cliente recebe doze exemplares de uma só vez. O fotógrafo deixa de ser caracterizado como artista, e passa a ser o fotógrafo de ofício. Trabalham junto com ele os pintores especializados em colorir as fotografias e os retocadores (o retoque de negativo é inventado em 1855).

Nessa fase as fotografias coloridas entram em moda e o retoque é explorado ao máximo para tornar agradável a fisionomia dos retratados, aproximando os resultados o máximo possível de tipos e expressões generalizadas⁹⁹. O cartão de visita com retrato beneficia as classes menos favorecidas por ser mais barato, franqueando a elas o acesso à fotografia ainda nos meados do século XIX.

A terceira etapa se inicia depois de 1880, quando a fotografia já pode ser impressa, e passa a ser eminentemente industrial, sem perder, no entanto, seu caráter artístico¹⁰⁰. O uso corrente de fotografias em jornais só se dá vinte e cinco anos depois dessa data. Tal demora na incorporação da fotografia na imprensa se deve ao fato de que as imagens precisam ser preparadas fora das oficinas tipográficas dos jornais, e isso demanda um tempo de que o jornal de publicação diária não dispõe¹⁰¹.

Entendemos que, por processo de barateamento semelhante ao que passa o retrato, passa também a vista fotográfica urbana com a criação do cartão-postal fotográfico. Mas, por surgir em um período no qual já é possível imprimir a fotografia, o cartão-postal queima a etapa intermediária do retrato, a da *carte de visite*, caracterizada pela redução do tamanho e da manutenção do processo de reprodução por

98. Ibid., p. 47, 53, 57 e 59.

99. FREUND, Gisèle (1995). Fotografia e sociedade. Lisboa, Veja. p. 57, 69, 75 e 76.

100. FREUND, Gisèle (1995). Fotografia e sociedade. Lisboa, Veja. p. 106.

101. FREUND, Gisèle (1995). Fotografia e sociedade. Lisboa, Veja. p. 107.

revelação. Com ele se reduz o tamanho da vista fotográfica urbana, e, ao mesmo tempo, é reproduzido por impressão.

É grande o esforço requerido para se obterem as primeiras fotografias ao ar livre. É necessário que se desloquem para o local tendas, laboratórios ambulantes e aparelhos fotográficos pesados. Na época, as chapas, metálicas ou de vidro, devem ser preparadas e reveladas na hora. O primeiro aparelho fotográfico inventado (de Daguerre) pesa em torno de cinquenta quilos, e a exposição da chapa metálica à luz em dia de grande intensidade que ele requer, é de trinta minutos. Tal situação, além de demandar bastante trabalho, eleva bastante os custos.

Embora a tendência seja que a técnica avance a passos muito rápidos – em 1839 mesmo já se fabrica um aparelho muito mais vantajoso que o de Daguerre, pesa catorze quilos e necessita de apenas quinze minutos de tempo de exposição à luz – e a diminuição subsequente do tempo de exposição progride rapidamente já que em 1841 esse tempo diminui para de dois a três minutos e, em 1842, para vinte e quatro segundos apenas¹⁰²; a dificuldade de tal tarefa fica evidente nos anúncios publicados em jornais do século XIX por fotógrafos de passagem por cidades brasileiras. Eles são em número bem menor, quando se trata de anunciar os serviços de fotografar vistas urbanas ou a paisagem natural, quando comparados com os de retratos.

As fotografias captadas por esses primeiros fotógrafos costumam ter excelente qualidade artística e ser copiadas em grandes e médios formatos com a intenção de serem vendidas. Os cartões-postais fotográficos são herdeiros dessa tradição de comercializar vistas urbanas em prática nessa época¹⁰³. Por serem impressos, se situam como produto da terceira etapa da produção da fotografia caracterizada como industrial por Freund.

A fotolitografia¹⁰⁴, processo baseado no princípio químico de repulsão entre a água e as tintas à base de óleo na preparação da matriz de impressão em pedra; a fotogravura, método baseado na sensibilidade à luz da gelatina bicromada para preparação de matrizes

102. FREUND, Gisèle (1995). Fotografia e sociedade. Lisboa, Veja. p. 41.

103. VASQUEZ, Pedro Karp (2002). Postais do Brasil. 1893 – 1930. São Paulo, Metalivros. p. 54.

104. Cf. BURGI, Sergio. Panorama dos Processos gráficos e fotográficos. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES (2006). Cadernos de Fotografia Brasileira – Georges Leuzinger. p.37.

de impressão em metal¹⁰⁵; e o processo de autotipia com utilização de retículas de vidro para preparação de chapas de impressão de imagens em meio tom¹⁰⁶; são as técnicas de impressão que vão permitir que seja superada a condição de reprodução artesanal das fotografias e propiciar que este tipo de imagem se popularize.

É a descoberta dessas técnicas que vai possibilitar a entrada das imagens fotográficas definitivamente na vida cotidiana, inclusive nas camadas médias da população. Isso acontece por meio de jornais e revistas, e dos cartões-postais, que têm, neste processo, papel fundamental. Com relação às vistas de cidades, são eles os seus maiores veículos de divulgação.

Segundo Freund, com essas novas técnicas de impressão: “o postal tornou-se verdadeiramente **popular** pois o seu preço de compra estava ao alcance de todos.”¹⁰⁷ (grifo nosso). Vasquez situa seu público consumidor em um patamar mais acima, já que têm “preços irrisórios, acessíveis a **qualquer cidadão que soubesse ler e escrever**”¹⁰⁸. (grifo nosso)

Depõe neste sentido o alto consumo dos cartões-postais na época¹⁰⁹. Na passagem do século XIX para o XX se inicia a chamada “idade de ouro” dos cartões-postais que se caracteriza como um período de verdadeiro fascínio coletivo por essas pequenas imagens. Os autores discordam sobre o marco inicial e final desse período. Para Freund o começo é marcado pelo ano de 1900¹¹⁰, no que Kossoy concorda, ao situá-lo no período entre 1900 e 1925¹¹¹. Já para Vasquez, o período se inicia em 1890 e finda com a Primeira Guerra Mundial. Segundo ele, o clima austero que a guerra enseja não condiz com o caráter festivo dos cartões-postais¹¹².

105. Cf. BURGI, Sergio. Panorama dos Processos gráficos e fotográficos. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES (2006). Cadernos de Fotografia Brasileira – Georges Leuzinger. p.37.

106. Cf. BURGI, Sergio. Panorama dos Processos gráficos e fotográficos. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES (2006). Cadernos de Fotografia Brasileira – Georges Leuzinger. p.37.

107. FREUND, Gisèle (1995). Fotografia e sociedade. Lisboa, Veja. p. 101.

108. VASQUEZ, Pedro Karp (2002). Postais do Brasil. 1893 – 1930. São Paulo, Metalivros. p. 30.

109. Ibid., p. 101.

110. Ibid., p. 101.

111. KOSSOY, Bóris (2000). O cartão-postal: entre a nostalgia e a memória. In: Realidades e ficções na trama fotográfica. 2ª ed. São Paulo, Ateliê Editorial. p. 65.

112. VASQUEZ, Pedro Karp (2002). Postais do Brasil. 1893 – 1930. São Paulo, Metalivros. p. 46.

Alguns números podem dar a dimensão desse fenômeno. Em 1900, a Alemanha tem cinqüenta milhões de habitantes e imprime 88 milhões de postais; a Bélgica tem seis milhões e quinhentos mil habitantes e doze milhões de postais; e a Inglaterra tem trinta e oito milhões e quinhentos mil habitantes e catorze milhões de postais.¹¹³

É importante assinalar que outro salto dado no sentido do barateamento desse tipo de imagem é dado em 1907 pela venda de papéis fotográficos industriais no formato de cartões-postais. Esses papéis recebem no verso o título impresso “*Post Card*” e têm ali delimitado o espaço para o endereçamento e para o selo. Com eles se faz o segundo tipo de cartão-postal fotográfico, cujas cópias são obtidas por revelação artesanal, e não por impressão mecânica.

O colecionismo de cartões-postais explode com vigor na época. Os cartões-postais são, então, tão populares, que chegam a ser comparados com a televisão de hoje¹¹⁴. Álbuns confeccionados especificamente para eles ocupam as mesas de centro das salas e são oferecidos aos visitantes como janelas que se abrem para o mundo¹¹⁵. Quadros que emolduram séries inteiras são pendurados nas paredes¹¹⁶.

A época propicia essa disseminação. Vive-se um processo de intensificação das viagens, de desenvolvimento dos meios de transporte, dos trens, do navio a vapor. A possibilidade de multiplicação também propicia essa disseminação. Uma enorme quantidade de um mesmo cartão-postal é disponibilizada ao público. O baixo custo também contribui para isso: todos, a princípio, podem adquiri-los.

113. FREUND, Gisèle (1995). *Fotografia e sociedade*. Lisboa, Veja. p. 102.

114. *Ibid.*, p.15.

115. MIRANDA, Antonio (1985). *O que é cartofilia*. Brasília, Thesaurus/Sociedade Brasileira de Cartofilia. p. 7.

116. Depoimento dado à autora pelo colecionador Josebias Bandeira de Oliveira. Recife, 2009.

Estratégia de validação

Vimos, no primeiro item deste capítulo, ao esboçar a gênese e trajetória dos cartões-postais fotográficos com vistas da cidade, que este tipo de cartão-postal surge e se mantém em todo o mundo, inclusive no Brasil, impulsionado por fotógrafos e casas editoras particulares que forçam a quebra do monopólio estatal. Vimos também, no item seguinte, que caminha junto com esta de quebra do monopólio estatal para a produção do cartão-postal ilustrado, a popularização da imagem fotográfica pela descoberta das técnicas de impressão. Das vistas urbanas de grandes formatos, restritas às pessoas de maior poder aquisitivo, passa-se às imagens em miniatura dos cartões-postais, acessíveis ao grande público. Para fechar este capítulo, traremos aqui um depoimento que evidencia a articulação existente entre esse editor e esse público, que caracterizamos, na construção da imagem da cidade. Tal depoimento é dado em um evento para fotógrafos por Robert Girault, editor de cartões-postais da casa editorial francesa Yvon, atuando no mercado desde 1920:

(...) Tentarei agora vos explicar o que é a fotografia vista pelo cartão-postal, pois na verdade, nós, editores de cartões-postais, temos um certa **visão da fotografia que nos é imposta**. Nós somos obrigados a nos **distrair de nossas preferências pessoais**, para corresponder ao **gosto da multidão**, e **a multidão é um monstro que vos elimina se você não for capaz de satisfazer às suas necessidades**.

Os fotógrafos nos recriminam com frequência por não sermos criativos, não ousarmos. Mas eu faço questão de deixar bem claro que **nós temos, em primeiro lugar, uma função econômica**, à qual nós não podemos nos furtar sob pena de sofrermos sanções bastante severas. (...)

Para concluir, eu gostaria de me erguer um defensor do cartão-postal entre os senhores fotógrafos profissionais, rogando-lhes que compreendam nossa posição, posto que somos imperativamente **obrigados a seduzir com cada fotografia muitos milhares de pessoas**. É isso.¹¹⁷ (grifos nossos).

117. VASQUEZ, Pedro Karp (2002). *Postaes do Brazil. 1893 – 1930*. São Paulo, Metalivros. p. 50 e 51.

Nessa fala, Girault deixa clara a necessidade de vender em grande quantidade, de “seduzir milhares de pessoas”, o que obriga os editores a buscarem o “gosto” desse público. Girault, alude, inclusive, a uma imposição desse gosto, e chega a construir a imagem do público como um “monstro”.

Desse depoimento retiramos a ideia fundamental que, de agora em diante, passa a estruturar nosso trabalho de que, por causa do caráter eminentemente de *mercadoria*¹¹⁸ que os cartões-postais fotográficos assumem desde sua gênese, existe por parte dos editores um claro propósito de construir uma representação de cidade que possa ser assimilada pelo público letrado, seu potencial consumidor, no ato da *aquisição/apropriação*.

Com a construção dessa ideia, sairemos, agora, de um nível de discussão teórica mais geral, que conduz toda a primeira parte de nossa tese, para abraçar, na segunda parte dela, no âmbito dos cartões-postais de Maceió, o debate desta ideia central que acabamos de estruturar. Para isso, torna-se necessário apresentar primeiramente todo material documental com o qual iremos trabalhar: as séries de cartões-postais e os fotógrafos e editores que atuam no ramo produzindo cartões-postais de Maceió.

118. Utilizamos o termo *mercadoria* para caracterizar o cartão-postal como um artefato concebido e produzido com fins específicos de mercado, isto é, para a venda ao público consumidor. Esse termo, portanto, comparece na tese como um conceito operacional, não cabendo aqui discutir a sua acepção do ponto de vista das teorias econômicas.

Parte II



Capítulo 3. Corpo documental

Séries de cartões-postais de Maceió

Pela aparência esmaecida que têm alguns cartões-postais fotográficos de Maceió – do tipo dos obtidos por revelação em papel fotográfico industrial –, chegamos a pensar que eles seriam as peças inaugurais da Cidade. Mas, os quatro exemplares localizados na pesquisa são de 1907 e 1909, enquanto que os primeiros cartões-postais com fotografias impressas da Cidade são datados de 1903, anteriores, portanto, a estes.

Observando os quatro, fica claro para nós que a reprodução por revelação é escolhida por ser mais vantajosa economicamente para a situação de uma tiragem pequena, de interesse restrito de um grupo ou pessoa, já que exime os demandantes do ônus da preparação dos clichês e dos serviços de uma casa editora. Nesse sentido, acreditamos que eles não são produzidos para serem comercializados em larga escala, e sim para o uso restrito dos que os encomendaram.

Comprova essa hipótese o cartão-postal da Usina Leão cuja missiva, que transcrevemos em parte, é escrita por um dos seus proprietários: “(...) repare na importância do nosso machinista, de bonet. Está tão preto coitado, o photographo foi o nosso ingineiro (...)” (Fig.3).

Figura 3. Acervo: Arquivo Público de Alagoas.





Figura 4. Acervo: Arquivo Público de Alagoas.

Corroborar também com ela o fato de um outro cartão-postal desse grupo ser enviado pelo próprio homem que tem sua imagem nele inserida. O exemplar é uma clara montagem, uma inclusão dupla da figura desse homem na fotografia, na frente do hotel e dentro do jardim lateral (Fig.4).

Os dois outros cartões-postais fotográficos que completam o conjunto de quatro que encontramos contribuem também para a construção desse argumento se for, como suspeitamos, pela precária qualidade da diagramação que têm, resultado da produção independente de pequena tiragem de algum fotógrafo amador. (Figs. 5 e 6).

Descartada a possibilidade de esses serem os cartões-postais mais antigos de Maceió como chegamos a pensar, partiremos para caracterizar o universo empírico de nosso trabalho.

São duzentos e sessenta e um cartões-postais com imagens singulares que o constitui, quinhentos e onze quando os somamos às suas cópias originais. É importante ressaltar que os encontramos completamente dispersos em diversos acervos públicos e coleções particulares e que, ordená-las exigiu de nós todo um trabalho prévio de montagem da biografia de cada peça, que agora apresentamos. Eles têm o crivo de serem os primeiros cartões-postais impressos, chamados de clássicos pelos colecionadores e estudiosos atuais¹¹⁹. Distinguem-se claramente dos cartões-postais fotográficos acima, obtidos por revelação, pelo primoroso tratamento artístico que recebem e pela qualidade da reprodução.

119. VASQUEZ, Pedro Karp (2002). *Postaes do Brazil. 1893 – 1930*. São Paulo, Metalivros. p. 22.

Sistematizamos os exemplares encontrados em quinze séries de características homogêneas, identificadas principalmente pela responsabilidade editorial ou por um mesmo padrão de diagramação. Muitas vezes a indicação da responsabilidade editorial pode ser aferida pela indicação do local da venda dos cartões-postais. Em outras vezes ela está claramente indicada na legenda. E, em uma terceira situação, esta responsabilidade é assumida pelos fotógrafos. Cada um destes casos é explorado mais adiante quando apresentamos cada série.

São, para nós, três as categorias nas quais as séries se enquadram: série editoriais, séries autorais e séries de edição desconhecida. Séries editoriais são as cuja responsabilidade pela edição pode ser atribuída a uma casa editora conhecida. Séries autorais são aquelas cujo fotógrafo se torna responsável pela edição. As séries de edição desconhecida são as que, pela padronização, podemos atribuir a uma casa editora, mas essa casa não é conhecida e as fotografias são anônimas.

A cada série editorial ou autoral atribuímos a denominação da casa editora ou do fotógrafo responsável pela edição. No caso das séries de edição desconhecida, as nomeamos por alguma característica que lhes é marcante. Duas delas são intituladas pela língua usada na legenda, a série Esperanto e a série Trilíngue, e uma terceira, a série Cartão Postal, por ser a única que tem no verso a denominação de cartão postal, e não bilhete postal com todas as outras (com exceção da série Trilíngue que usa a denominação *carte postale*).

Não estão incluídas nessa seleção outras séries de cartões-postais clássicos existentes de Alagoas, como as de Penedo, por não conterem nenhuma imagem de Maceió. Também não trabalharemos com cartões-postais avulsos, que não constituem nenhuma série. Assim,

Figuras 5 e 6. Acervo: Arquivo Público de Alagoas



está claramente definido o universo de cartões-postais sobre o qual nos debruçaremos: as primeiras séries de cartões-postais impressas de Maceió e, com elas, o arco temporal abarcado: de 1903, data de circulação da primeira série, a 1934, data de circulação da última.

São, então, as seguintes as séries de cartões-postais de Maceió que constituem o universo empírico de nosso estudo:

1. Série editorial Typ. Commercial (dez. 1903). A Typographia Commercial é a casa editora e Gabriel Jatubá é o autor de todas as onze fotografias.
2. Série editorial Livraria Fonseca 1 (mar. 1904). A Livraria Fonseca é casa editora e Gabriel Jatubá é o autor de dez das dezenove fotografias.
3. Série editorial Litho. Trigueiros (jul.1905). A Lithographia Trigueiros é a casa editora e Gabriel Jatubá é o autor de catorze das vinte fotografias.
4. Série editorial A. Schwidernoch (ago. 1905). A A. Schwidernoch é a casa editora e as fotografias são anônimas.
5. Série editorial Livraria Fonseca 2 (fev. 1907). A Livraria Fonseca é a casa editora e Luiz Lavenère é o autor de nove das vinte fotografias.
6. Série de edição desconhecida Cartão Postal (jun.1910). A casa editora é anônima e as fotografias também.
7. Série autoral Phot. L. Lavenère (mar. 1911). Luiz Lavenère é o autor de todas as vinte e quatro fotografias e a edição é de sua responsabilidade.
8. Série editorial Typ. Commercial M. J. Ramalho (mar. 1912). A Typographia Commercial M. J. Ramalho é a casa editora e Gabriel Jatubá é o autor de seis das trinta fotografias.
9. Série de edição desconhecida Esperanto (jun.1915). A casa editora é anônima e as fotografias também.
10. Série de edição desconhecida Trilíngue (1915). A casa editora é anônima e as fotografias também.
11. Série editorial Typ. Venus (dez. 1920). A casa editora pode ser a Typographia Venus ou a Livraria Fonseca, as fotografias são anônimas.
12. Série Livraria Machado (1921). A casa editora é a livraria Machado e todas as fotografias são de Luiz Lavenère.
13. Série editorial Casa Ramalho (mar. 1927). A Casa Ramalho é a editora e o fotógrafo é anônimo.
14. Série autoral Phot. Amador Antenor Pitanga 1 (fev. 1932).

Antenor Pitanga é o autor das vinte e três fotografias e a edição é de sua responsabilidade.

15. Série autoral Phot. Amador Antenor Pitanga 2 (fev. 1934).

Antenor Pitanga é o autor das sete fotografias e a edição é de sua responsabilidade.

Cada uma dessas séries será apresentada por nós de três maneiras diferentes nas páginas que se seguem:

Primeiramente a partir de uma descrição dos elementos que nos levaram a caracterizá-las como séries. Nesta descrição se inserem as informações sobre sua produção e circulação, lançamento e reedições. Com relação à data a elas atribuídas por nós, consideramos sempre a que precede todas as outras, podendo ser a carimbada pelos Correios, a escrita a punho na missiva, ou ainda a da notícia do jornal sobre o lançamento da série.

Em segundo lugar, a partir de um Quadro Síntese com cada um dos cartões-postais que compõem a série. Acompanha cada cartão-postal os seus dados específicos: número de exemplares encontrados, autoria da fotografia, reproduções da imagem em outras séries ou publicações da época. Além dos dados específicos de cada cópia original dele encontrada: fonte, data de circulação, postagem nos Correios, e destino para onde é enviado.

E, finalmente, de um Mapa dos Pontos de Tomada com a localização dos lugares a partir dos quais cada fotografia é obtida. O mapa usado para tal fim, “Planta da Cidade de Maceió - 1902, Levantada pelo engenheiro Reinhold Vickse por ordem do Governo Municipal de Maceió. Cópia tirada do Archivo da Intendencia Municipal pelo Alferes (...) José Antonio Marques” é inédito, e vem cobrir uma grande lacuna existente neste tipo de documentação da Cidade que deixava em descoberto todo o período de 1869 a 1927¹²⁰. A numeração de cada cartão-postal no mapa corresponde à numeração dele no Quadro Síntese para que se possa visualizar, ao mesmo tempo a imagem do cartão-postal e a sua localização na Cidade.

Nos Quadros Sínteses das séries, que passamos agora a apresentar, usamos as seguintes abreviaturas:

IGEAL: Indicador Geral do Estado de Alagoas.¹²¹

120. Pertence ao Arquivo Histórico do Exército

121. COSTA, Craveiro; CABRAL, Torquato, orgs. (1902). Indicador geral do Estado de Alagoas. Maceió, Typographia Commercial.

Abreviaturas de instituições:

APA: Arquivo Público de Alagoas. Maceió.

Fundaj: Fundação Joaquim Nabuco. Recife.

IHGAL: Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas. Maceió.

IMS: Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro.

MHN: Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro.

MP: Museu Paulista. São Paulo.

MT: Museu Temporal. Salvador.

Abreviaturas de colecionadores:

EOB: Elysio de Oliveira Belchior.

JBO: Josebias Bandeira de Oliveira.

JEG: João Emilio Gerodetti.

JA: Jamil Abib.

JLMM: José Luiz Mota Menezes.

YR: Yolanda Roberto.

Outras abreviaturas:

s.d.: sem data

s.post.: sem postagem nos Correios.

c.post.: com postagem nos Correios.

s.env.: sem enviar.

s.dest.: sem destino.

ileg.: ilegível

s.inf.: sem informação.

Série Typ. Commercial

Circula entre 1903 (dezembro) e 1905 (dezembro).

Identificada pela inscrição “Vende-se na Typ. Commercial” impressa na legenda, abaixo e à direita da imagem. A inscrição é uma dupla informação: da responsabilidade da Typographia Commercial pela editoração¹²² e pela comercialização direta dos exemplares. (Figs. 7 e 8).

Acreditamos que são esses cartões-postais que são anunciados para venda em 1905, no jornal A Tribuna, no setor de papelaria da Livraria, como aparece nos dizeres:

Papelaria

Toda e qualquer quantidade de papel liso, pautado e de cores, enveloppes de todos os formatos, cartões brancos, de cores, em folhas e cortados, para visitas, ditos de fantasia, **bilhetes postaes**, panorama da cidade e outras novidades.¹²³ (grifo nosso).

Diferentes diagramações das imagens no anverso (dimensões e arranjo no campo do cartão)¹²⁴, e os dois tipos de verso existentes¹²⁵, apontam para a possibilidade de os cartões-postais não terem sido impressos de uma só vez, mesmo se mantendo a mesma qualidade do papel e da impressão das fotografias em todos eles. Tais diagramações ainda não se adequam ao novo formato que nessa época já está proposto, seguem o modelo pioneiro no qual o verso é destinado apenas ao endereço.

122. Sobre o assunto, consultar próximo item deste capítulo.

123. LIVRARIA Commercial de M. J. Ramalho (1905). A Tribuna. Maceió. 2 jul. p. 4.

124. Quatro imagens são horizontais e ocupam toda a largura do cartão; quatro outras, apesar de também serem horizontais, o que possibilitaria que tivessem a mesma diagramação, ocupam apenas pouco mais da metade do cartão no mesmo sentido, e as outras três, com predominância da dimensão vertical, não têm uma diagramação padrão.

125. Os versos têm tipos de letra diferentes e, em uma versão dele, está desenhado o retângulo do selo e no outro não.

As fotografias que tomam parte da série estão todas publicadas no Indicador Geral do Estado de Alagoas, no qual o nome de Gabriel Jatubá está indicado como fotógrafo na legenda de cada uma da seguinte maneira: Phot. – Jatubá.¹²⁶

126. COSTA, Craveiro; CABRAL, Torquato, orgs. (1902). Indicador geral do Estado de Alagoas. Maceió, Typographia Commercial.



Figuras 7 e 8. “Gymnasio Alagoano”. Anverso e verso. Coleção Jamil Abib.



Quadro Síntese 1

Série Typ. Commercial

Circulação: dez.1903 a 1905. Fotógrafo: Gabriel Jatubá



1 - Alfandega (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p. 43.)
IHGAL: 03.1904/c.post./Maceió



2 - Arrebalde de Bebedouro (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p. 197)
IHGAL: 12.1904/s.post./Maceió



3 - Azylo das Orphãs (2 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p. 85)
IHGAL: 03.1904/c.post./Maceió
JBO: 1905/s.inf./s.inf.



4 - Estação Central (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p. 33)
IHGAL: 03.1904/c.post./Maceió



5 - Gymnasio Alagoano (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p. 29)
JA: 12.1904/c.post./Italia



6 - Palacio Episcopal (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p. 86)
APA: s.d./s.post./s.env.



7 - Ponte de Embarque (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p. 47)
IHGAL: 03.1904/c.post./Maceió



8 - Quartel de Policia (2 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p. 31)
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
JBO: 1905/s.inf./s.inf.



9 - Recebedoria Estadual (3 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p. 43)
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
APA: 03.1904/s.inf./s.inf.
APA: 1904/s.inf./s.inf.



10 - Rua Floriano Peixoto (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p. 181)
EOB: 12.1903/c.post./Portugal



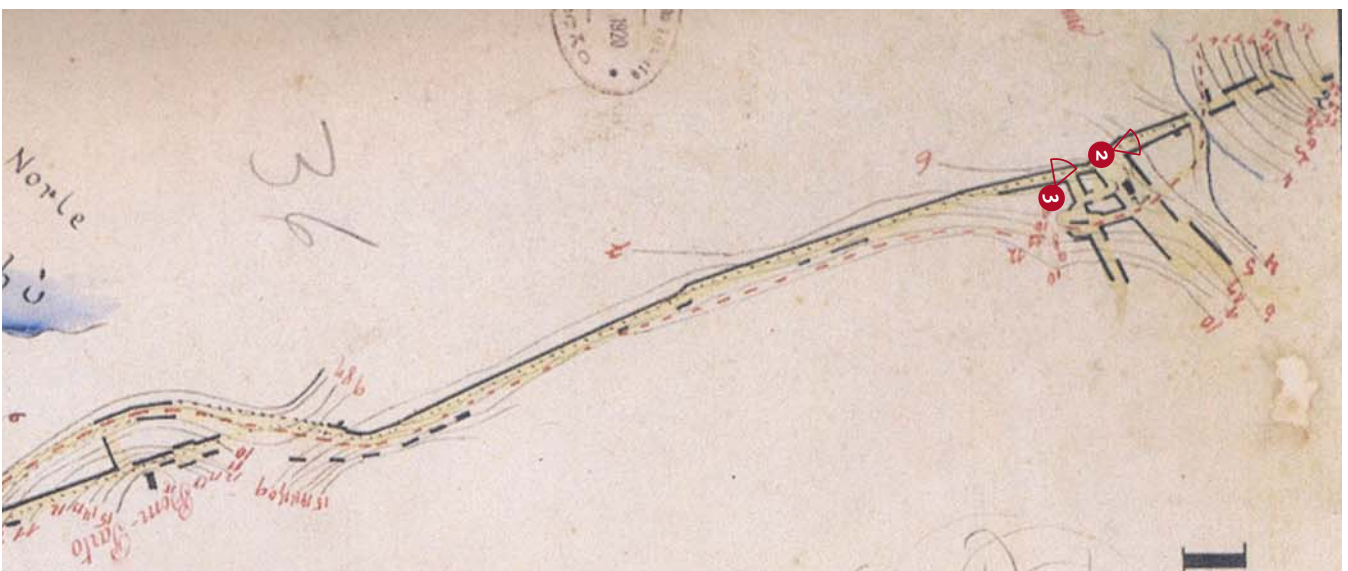
11 - Tribunal Superior (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p. 105)
IHGAL: s.d./s.post./s.env.

PLANT A DA CI DADDE

THE

MAGGIO

1202





Série Typ. Commercial

- 01 - Alfândega
- 02 - Arrebalde de Bebedouro
- 03 - Asylo das Orphãs
- 04 - Estação Central
- 05 - Gymnasio Alagoano
- 06 - Palacio Episcopal
- 07 - Ponte de Embarque
- 08 - Quartel de Policia
- 09 - Recebedoria Estadual
- 10 - Rua Floriano Peixoto
- 11 - Tribunal Superior

Série Livraria Fonseca 1

Circula entre 1904 (março) e 1906 (mês indeterminado).

Identificada pela padronização do título do verso já que, dos vinte e quatro exemplares encontrados, quatro¹²⁷ não contêm a inscrição “Vende-se na Livraria Fonseca” (presente em quinze deles), ou “Livraria Fonseca” (presente em dois deles). A informação que os vincula à Livraria Fonseca indica, ao mesmo tempo, a responsabilidade editorial¹²⁸ e comercialização direta dos cartões-postais. (Figs. 9 e 10).

O tipo e tamanho de letra usado nos dizeres “Bilhete Postal neste lado só o endereço” no título do verso a diferencia de todas as das outras séries, e afasta completamente a possibilidade de aqueles quatro exemplares que não possuem identificação editorial pertencerem à série Tipographia Commercial, já que, em termos de diagramação e qualidade das imagens, as duas séries se assemelham bastante.

A diagramação obedece ao modelo pioneiro. A diversidade encontrada no arranjo da imagem¹²⁹ e da legenda¹³⁰ no anverso pode indicar que a série tenha sido produzida por partes, em diferentes momentos.

Dez das dezenove fotografias da série são comprovadamente de autoria de Gabriel Jatubá, porque publicadas também no Indicador Geral do Estado de Alagoas, com a legenda: Phot. - Jatubá.

127. Um desses quatro tem uma cópia com a indicação “Vende-se na Livraria Fonseca”.

128. Sobre o assunto consultar próximo item deste capítulo.

129. Imagens que ocupam toda a largura do cartão, deixando livre apenas uma faixa estreita na borda de baixo; e imagens de mesma proporção, umas menores e outras maiores, que ficam soltas da margem direita do cartão, deixando livre uma faixa de largura variável, tanto na borda de baixo quanto na borda lateral direita.

130. A legenda de dezesseis cartões-postais é padronizada quanto ao tipo e tamanho dos caracteres e quanto à localização dela no anverso: logo abaixo da imagem, alinhada pelo lado esquerdo, seguida pela indicação do nome da Cidade. Enquanto na de dois outros o nome do logradouro tem o caractere maior. E ainda na de outro, o nome da Cidade antecede o nome do logradouro, em vez de segui-lo. A localização do nome da casa editora não obedece à padronização.

Figuras 9 e 10. “Rua Floriano Peixoto (Ponte dos FONSECAS)”. Anverso e verso. Coleção Yolanda Roberto.



Quadro Síntese 2

Série Livraria Fonseca 1

Circulação: mar. 1904 a 1906. Fotógrafo: Gabriel Jatubá (10 imagens).



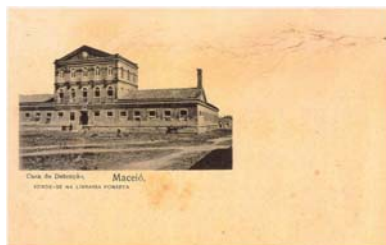
1 - Administração dos Correios (3 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p. 35)
YR: 11.1904/c.post./Bahia,
APA: 1904/s.inf./s.inf.,
Fundaj: s.d./s.post./s.env.



2 - Arrabalde do Poço (1 ex.)
foto: anônima
EOB: ileg.*/c.post./Rio de Janeiro



3 - Asylo de Santa Leopoldina (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p. 207)
EOB: ileg.*/c.post./Rio de Janeiro



4 - Casa de Detenção (1 ex.)
foto: anônima
YR: s.d./s.post./s.env.



5 - Cathedral (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p. 27)
EOB: ileg.*/c.post./Rio de Janeiro



6 - Igreja dos Martyrios (2 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p. 39)
APA: 02.1905/c.post./s.inf.
EOB: ileg.*/c.post./Rio de Janeiro



7 - Levada (1 ex.)
foto: anônima
YR: s.d./s.post./s.env.



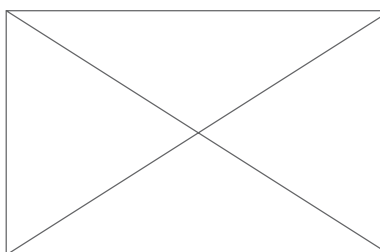
8 - Mercado Publico (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p. 41)
EOB: s.d./s.post./s.env.



9 - Palacio do Governo (2 ex.)
foto: anônima
YR: s.d./s.post./s.env.
EOB: s.d./s.post./s.env.



10 - Parada em frente ao Palacio do Governo (1 ex.)
foto: anônima
EOB: ileg.*/c.post./Rio de Janeiro



11 - Praça D. Pedro de Alcantara (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p. 277)
APA: 1904/s.inf./s.inf.
Obs: este cartão-postal não foi reproduzido porque em 04/01/2006 não foi mais encontrado no APA.



12 - Quartel de Linha e Asylo de S. Leopoldina (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p. 218)
EOB: s.d./s.post./s.env.



13 - Rua da Alfandega-Jaraguá (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p. 68)
EOB: ileg.*/c.post./Rio de Janeiro



14 - Rua da Matriz - Cidade das Alagôas (1 ex.)
foto: anônima
EOB: 1906*/c.post./Rio de Janeiro



15 - Rua Floriano Peixoto (Ponte dos FONSECAS) (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá
(IGEAL p. 181, série Typ. Commercial)
YR: s.d./s.post./s.env.



16 - Thesouro Estadual (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p. 37)
IHGAL: 03.1904/c.post./USA (Filadelfia)



17 - Trecho da rua 15 de Novembro (2 ex.)
foto: anônima
YR: s.d./s.post./s.env.
IHGAL: 09.1904/c.post./Macaé



18 - Trecho da rua do Commercio (1 ex.)
foto: anônima
EOB: ileg.*/c. post./Rio de Janeiro



19 - Tribunal de Justiça (1 ex.)
foto: anônima
IHGAL: 03.1904/c.post./Belém

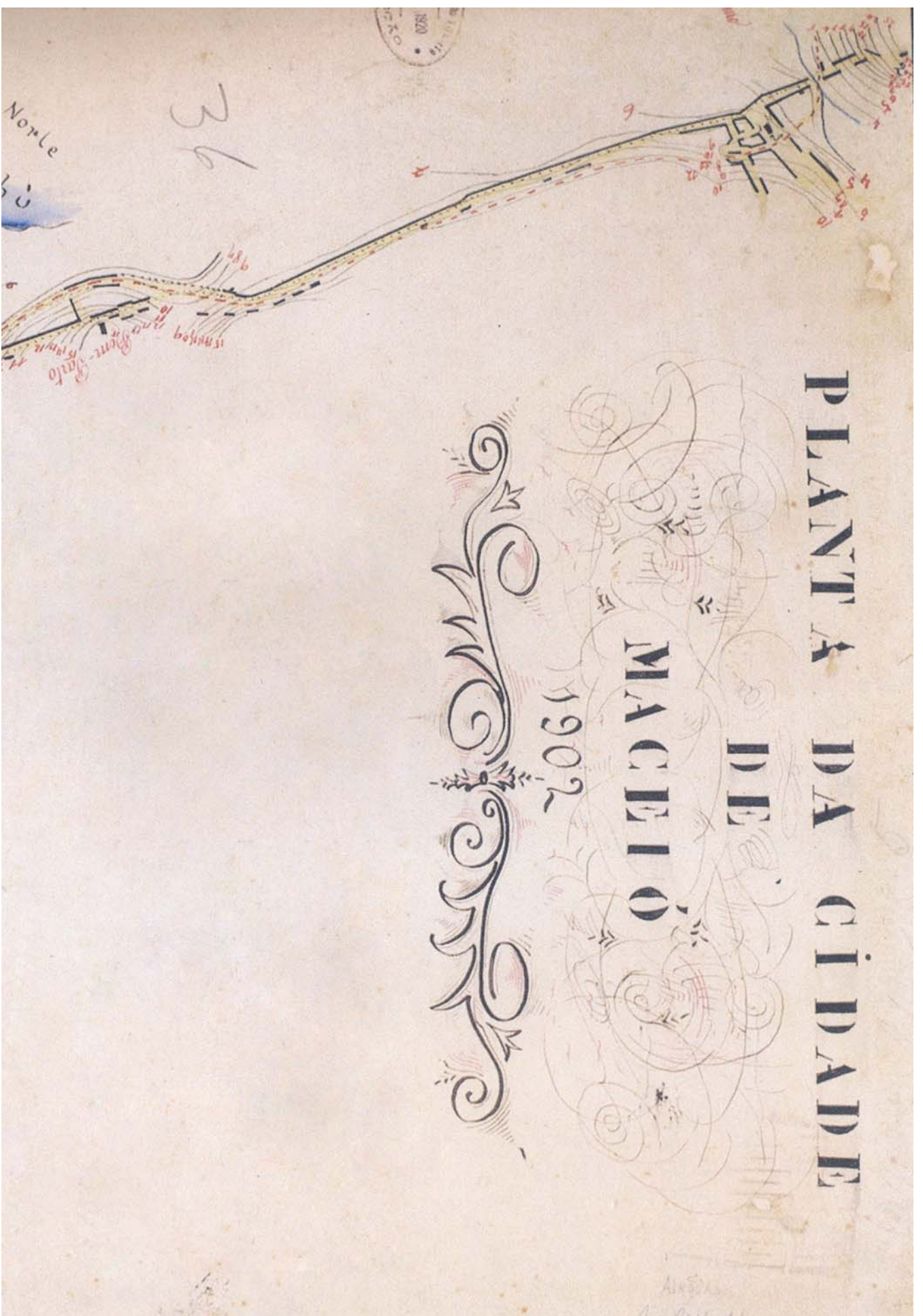
* É bastante provável que todos esses postais, marcados com asterisco na data, tenham sido enviados no dia 27 de janeiro de 1906. No carimbo de todos eles podemos ler o dia 27, em alguns deles podemos ler o mês de janeiro e também em alguns o ano de 1906.

PLANTA DA CIDADE

DE

MACEIO

1902



Escala 1:10000

- Série Livraria Fonseca 1**
- 01 - Administração dos Correios
 - 02 - Arrabalde do Poço
 - 03 - Asylo de Santa Leopoldina
 - 04 - Casa de Detenção
 - 05 - Cathedral
 - 06 - Igreja dos Martyrios
 - 07 - Levada
 - 08 - Mercado Publico
 - 09 - Palacio do Governo
 - 10 - Parada em frente ao Palacio do Governo
 - 11 - Praça D. Pedro de Alcantara
 - 12 - Quartel de linha e Asylo de S. Leopoldina
 - 13 - Rua da Alfandega
 - 14 - Rua da Matriz - Cidade das Alagôas*
 - 15 - Rua Floriano Peixoto (Ponte dos Fonssecas)
 - 16 - Thesouro Estadual
 - 17 - Trecho da rua 15 de Novembro
 - 18 - Trecho da rua do Commercio
 - 19 - Tribunal de Justiça

*Cartão-postal fora do mapa (Marechal Deodoro)



Série Litho. Trigueiros

Circula entre 1905 (outubro) e 1911 (julho).

Identificada pela inscrição “Litho. Trigueiros”, localizada abaixo e à direita da imagem, e pela numeração de um a vinte existente em todos os exemplares. A inscrição é uma indicação da responsabilidade editorial da Lithographia Trigueiros. (Figs. 11 e 12).

Não temos informação sobre se essa responsabilidade se estende também à comercialização direta dos cartões-postais. Sabemos que Protásio Trigueiros, proprietário da litografia, se encarrega pessoalmente de promover a série junto a jornais locais:

Cartões postaes

O nosso particular amigo sr. Protasio Trigueiros, operoso proprietário da importante Lithographia Trigueiros, nos offereceu hontem umas amostras de bellos cartões postaes, manufacturados em suas officinas.

A nitidez e perfeição do trabalho nos deixaram a convicção do adiantamento em que estão nesta capital as artes graphicas.

Quase podemos afirmar que não nos causam inveja as obras desse gênero, que importamos de outras praças.¹³¹

131. CARTÕES postaes (1905). A Tribuna. Maceió. 13 jul., p. 2.

Figuras 11 e 12. “Praça de Bebedouro (Arrabalde)”. Anverso e verso. Coleção José Luiz Mota Menezes.





Figuras 13 e 14. “Praça de Bebedouro (Arrabalde)”. Anverso e verso. Acervo da Fundaj.

Esse contato de Trigueiros com o jornal A Tribuna, em 1905, marca, muito provavelmente, o lançamento da série. Não resta dúvidas para nós do lançamento dos seus vinte exemplares como uma coleção. Contribui para isso o fato de eles seguirem rigorosamente uma padronização definida dentro do modelo pioneiro, e de terem uma diagramação que difere da de três exemplares reeditados que encontramos. Estes últimos, por serem mais novos, se adequam à nova norma geral do Correio que divide o verso entre a mensagem e o endereço, e possuem, além do mais, outras pequenas diferenças em relação aos primeiros¹³² (Figs. 13 e 14).

Quinze das vinte fotografias são de autoria de Gabriel Jatubá, elas estão publicadas no Indicador Geral do Estado de Alagoas com a legenda “Phot. – Jatubá”. Das cinco restantes, duas são vistas panorâmicas bastante semelhantes à vista panorâmica do postal “Panorama do Poço”, assinada por Jatubá, o que aumenta bastante a probabilidade de as duas serem também de autoria dele.

A morte do fotógrafo acontece quatro meses antes da primeira notícia que temos da publicação da série¹³³.

132. No postal n. 8, Porto da Levada, a numeração muda de lugar. O da Rua 15 de Novembro não tem numeração nem indicação da casa editora. O da Praça de Bebedouro é colorido e sem numeração. Do último postal existe também uma segunda reedição, sem cores, e com a legenda em preto, em vez de em vermelho.

133. 13 de julho de 1905. Conforme CARTÕES postaes (1905). A Tribuna. Maceió. 13 jul., p. 2.

Quadro Síntese 3

Série Litho. Trigueiros

Circulação: out. 1905 a jul. 1911. Fotógrafo: Gabriel Jatubá (14 imagens)



1 - Praça dos Martyrios (1) (2 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p.318)
JA: 1910/s.inf./s.inf.
JLMM: s.d./s.post./s.env.



2 - Rua Barão de Anadia (2) (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p.247)
JLMM: s.d./s.post./s.env.



3 - Rua do Apollo (3) (3 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p.81)
JLMM: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.inf./s.env.
Autora: s.d./s.post./s.env



4 - Rua 15 de Novembro (4) (2 ex.)
foto: anônima
JLMM: s.d./s.post./s.env.
JA: 07.1911/c.post./Bahia



5 - Rua 15 de Novembro (5) (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL s.p.)
JLMM: s.d./s.post./s.env.



6 - Mercado Publico (6) (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p.41, série Livraria
Fonseca 1)
JLMM: s.d./s.post./s.env.



7 - Praça da Matriz (7) (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá
(IGEAL p.277, série Livraria Fonseca 1)
JLMM: s.d./s.post./s.env.



8 - Porto da Levada (8) (3 ex.)
foto: anônima
JA: 1906/s.inf./s.inf.
JLMM: s.d./s.post./s.env.
Fundaj: 08.1907/s.post./Pernambuco



9 - Estação Central da Great Western (9) (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p.33)
JLMM: s.d./s.post./s.env.



10 - Rua Floriano Peixoto e Ponte dos Fonecas (10)
(1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p.181, série Typ.
Commercial, série Livraria Fonseca 1)
JLMM: s.d./s.post./s.env.



11 - Rua do Comercio (11) (2 ex.)
foto: anônima
JA: 1907/s.inf./s.inf.
JLMM: s.d./s.post./s.env.



12 - Delegacia Fiscal e Correio (12) (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá
(IGEAL p.35, série Livraria Fonseca 1)
JLMM: s.d./s.post./s.env.



13 - Quartel do Batalhão 33 (13) (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p.219a)
JLMM: s.d./s.post./s.env.



14 - Quartel do Batalhão Policial (14) (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá
(IGEAL p.31, série Typ. Commercial)
JLMM: s.d./s.post./s.env.



15 - Alto do Jacutinga (15) (1 ex.)
foto: anônima
JLMM: s.d./s.post./s.env.



16 - Rua Libertadora - Vista do Jacutinga (16) (3 ex.)
foto: anônima
JA: 1910/s. inf., /s.inf.
JLMM: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



17 - Ponte dos Fonecas - Vista do Jacutinga (17) (2 ex.)
foto: anônima
JLMM: s.d./s. post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



18 - Panorama do Poço (18) (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p.213)
JLMM: s.d./s.post./s.env.



19 - Praça de Bebedouro (Arrabalde) (19) (3 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL s.p)
APA: 1906/s. inf./s.inf.
JLMM: s.d./s.post./s.env.
Fundaj: s.d./s.post./Recife



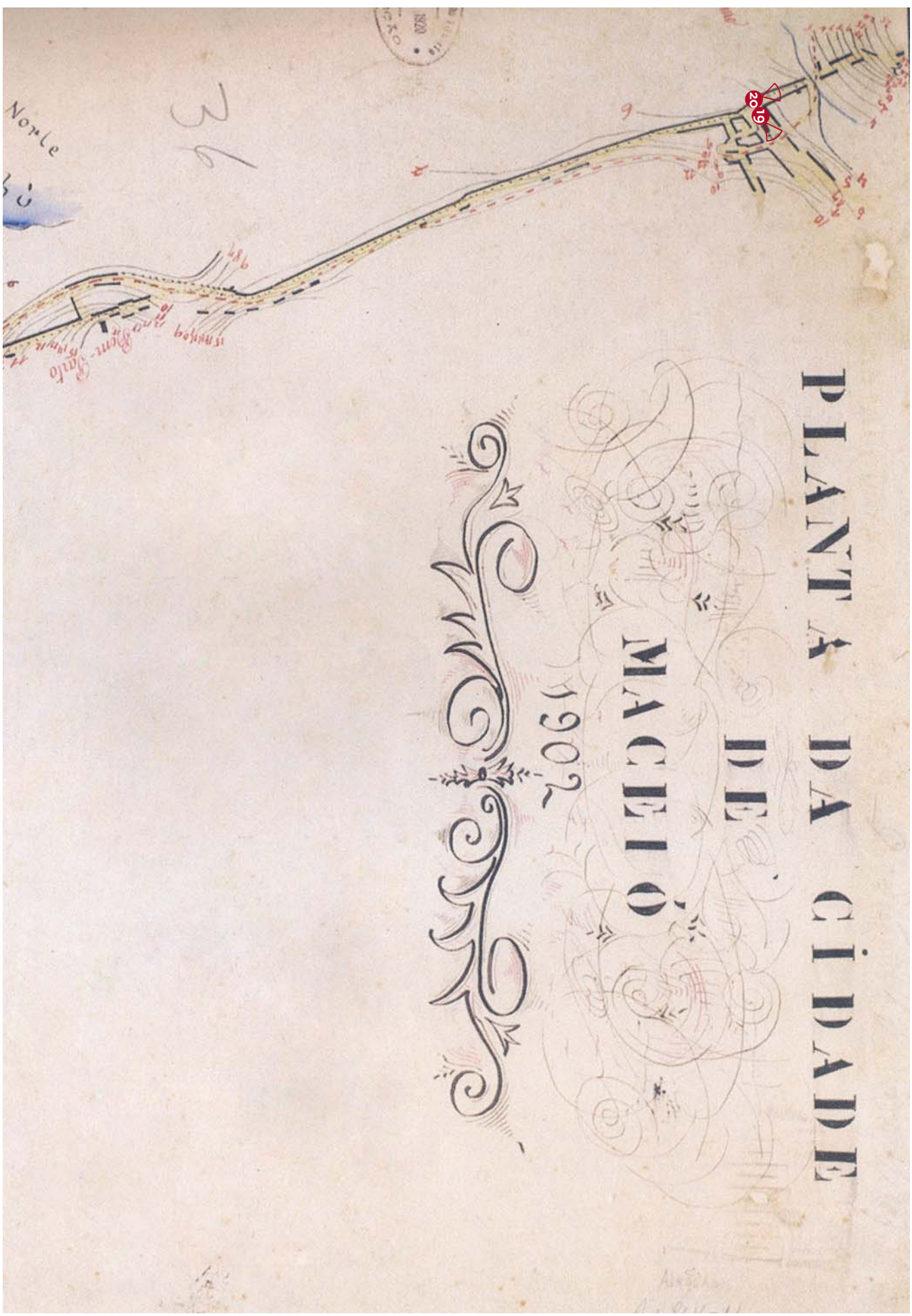
20 - Bebedouro - Ponto terminal da linha de bonde (20) (1 ex.)
foto: Gabriel Jatubá
(IGEAL p.197, série Typ. Commercial)
JLMM: s.d./s.post./s.env.

PLANTA DA CIDADE

DE

MACEIO

1902



Escala 1:10000

Série Lithographia Triqueiros

- 1 - Praça dos Martyrios
- 2 - Rua Barão de Anadía
- 3 - Rua do Apollô
- 4 - Rua 15 de Novembro
- 5 - Rua 15 de Novembro
- 6 - Mercado Publico
- 7 - Praça da Matriz
- 8 - Porto da Levada
- 9 - Estação Central da Great Western
- 10 - Rua Floriano Peixoto e Ponte dos Fonecas
- 11 - Rua do Commercio
- 12 - Delegacia Fiscal e Correio
- 13 - Quartel do Batalhão 33
- 14 - Quartel do Batalhão Policial
- 15 - Alto do Jacutinga
- 16 - Rua Libertadora - Vista do Jacutinga
- 17 - Ponte dos Fonecas - Vista do Jacutinga
- 18 - Panorama do Poço
- 19 - Praça de Bebedouro (Arrabalde)
- 20 - Bebedouro - Ponto terminal da linha de bonde



Série A. Schwidernoch

Circula entre 1906 (mês indeterminado) e 1908 (mês indeterminado).

Série identificada pela inscrição “A. Schwidernoch – Deutsch Wagan (Austria), Europa” situada na borda inferior do anverso dos exemplares, seguida pela numeração que vai de 8518 a 8529: informação que atribui a responsabilidade pela edição à casa editora austríaca A. Schwidernoch situada na cidade de Deutsch Wagan. (Figs. 15 e 16).

A Loja Doria assume a responsabilidade pela comercialização direta da série, que é a primeira com fotografias coloridas de Maceió: “Cartões-postais. A acreditada Loja Doria esta vendendo lindos cartões postaes de vistas desta capital coloridas e nitidamente impressas.”¹³⁴

Embora circule nos correios apenas em 1906, em agosto de 1905 a série já está lançada:

134. CARTÕES postaes (1906). Gutenberg. Maceió. 30 jan., s/p.

Figuras 15 e 16. “Rua bonselheiro Sinimbú”. Anverso e verso. Coleção José Luiz Mota Menezes.



Cartões postaes

Os srs. Araújo & Doria & Filho, estabelecidos nesta praça, acabam de nos offerer um mimoso cartão postal de sua rica e variada collecção, ultimamente vinda pelo vapor do sul.

Os mesmos srs. os estão vendendo em seu estabelecimento por preços baratíssimos.

Gratos.¹³⁵

É bastante provável que essa data de lançamento possa ser retroagida em mais um mês, passando a ser julho de 1905, porque a nota publicada nessa data que anuncia o lançamento da série Litho. Trigueiros a compara com “obras desse gênero, que importamos de outras praças.”¹³⁶ Que obras desse gênero teríamos nessa condição além da série A. Schwidernoch?

Retroagi-la mais ainda seria possível se a data de 1904, anotada à mão, encontrada no exemplar Rua do Commercio, do Museu Tempostal, fosse referendada pela de 1906 encontrada no carimbo do mesmo cartão.

Quanto às fotografias da série, não encontramos nenhuma referência que pudesse identificar o nome do fotógrafo ou sua condição de origem. Por ela ter sido editada em cores podemos talvez associá-la a Julio Von Sihkopp, fotógrafo, retocador e crayonista, formado em Berlim, que está estabelecido em Maceió pelo menos desde junho de 1905, exatamente no antigo ateliê de Gabriel Jatubá (Fig. 17).

Von Sihkopp permanece na Cidade até, pelo menos, meados do ano seguinte¹³⁷. Entre as suas especialidades estão reproduções coloridas.

NOVA PHOTOGRAPHIA
JULIO VON SIHKOPP
(retocador e crayonista
diplomado em Berlim na Allemanha)
MACEIO'
Rua da Alegria 79
(antiga casa Gabriel Jatubá)

Recommenda o seu trabalho ao
d'istincto publico d'esta cidade no
estyllo art noveaut em papel glacè e
platina.
Especialidade: ampliações e repro-
duções em preto e colorido até um
metro de tamanho.
Trabalho garantido
Preços modicos

Figura 17. Anúncio publicado por Julio Von Sihkopp no jornal A Tribuna no dia 28 de junho de 1905 e nos dias 1, 2 e 3 de agosto do mesmo ano. p.4.

135. CARTÕES postaes (1905). A Tribuna. Maceió. 9 ago., p. 2.

136. CARTÕES postaes (1905). A Tribuna. Maceió. 13 jul., p. 2.

137. LAVENÈRE, Luiz; SANT'ANA, Moacir Medeiros de (1962). A fotografia em Maceió (1858-1918). Revista do Arquivo Público de Alagoas. n.1, p. 133-4.

Quadro Síntese 4 Série A. Schwidernoch Circulação: 1906 a 1908. Fotógrafo: anônimo



1 - Enfermaria Militar (8518) (2 ex.)
foto: anônima
MT: 1906/s.inf./s.inf.
JLMM: s.d./s.post./s.env



2 - Palácio do Governo (8519) (3 ex.)
foto: anônima
JLMM: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.inf./s.env.
JBO: 1907/s.inf./s.inf.



3 - Administração dos Correios (8520) (3 ex.)
foto: anônima
MT: 1908/s.inf./s.inf.
JBO: 1907/s.inf./s.inf.
JLMM: s.d./s.post./s.env.



4 - Rua Floriano Peixoto (8521) (2 ex.)
foto: anônima
JLMM: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.



5 - Igreja dos Martyrios (8522) (1 ex.)
foto: anônima
JLMM: s.d./s.post./s.env.



6 - Rua Barão de Anadia (8523) (3 ex.)
foto: anônima
MT: 1906/s.post./s.inf.
APA: s.d./s.post./s.env.
JLMM: s.d./s.post./s.env.



7 - Praça dos Martyrios (8524) (3 ex.)
foto: anônima
MT: 1906/s.inf./s.inf.
APA: s.d./s.post./s.env.
JLMM: s.d./s.post./s.env.



8 - Empresa de Luz Electrica (8525) (2 ex.)
foto: anônima
MT: 1908/s.inf./s.inf.
JLMM: s.d./s.post./s.env.



9 - Ruaonselheiro Sinimbú (8526) (1 ex.)
foto: anônima
JLMM: s.d./s.post./s.env.



10 - Estação da Great Western (8527) (2 ex.)
foto: anônima
MT: 1906/s.inf./s.inf.
JLMM: s.d./s.post./s.env.



11 - Thesouro do Estado (8528) (3 ex.)
foto: anônima
APA: 1906/s.inf./s.inf.
MT: 1907/s.inf./s.inf.
JLMM: s.d./s.post./s.env.



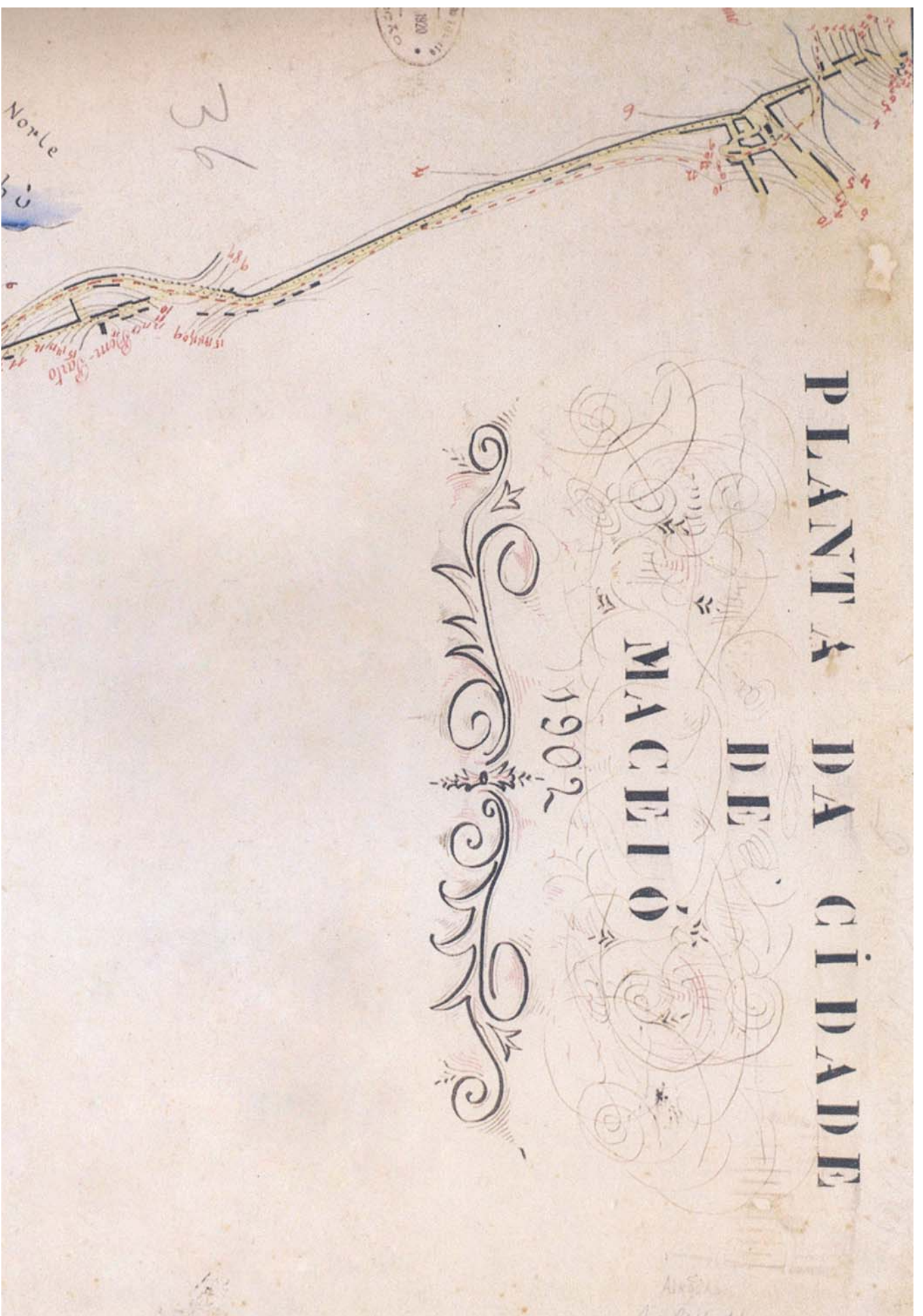
12 - Rua do Commercio - Jaraguá (8529) (4 ex.)
foto: anônima
MT: 1906/s.inf./s.inf.
MT: 1906/s.inf./s.inf.
JLMM: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.

PLANTA DA CIDADE

DE

MACEIO

1902





Série Livraria Fonseca 2

Circula entre 1907 (fevereiro) e 1910 (março).

Identificada pela inscrição “Vende-se na Livraria Fonseca”, posicionada na vertical, no lado esquerdo da figura. A inscrição refere-se à responsabilidade da Livraria Fonseca pela edição e pela venda direta dos cartões-postais. (Figs. 18 e 19)

É bastante provável que estes cartões-postais tenham sido lançados por partes, porque nem as imagens nem o título do verso seguem um mesmo padrão. Algumas imagens têm as bordas curvas, outras têm as bordas em ângulo reto e seus tamanhos são variados. “Bilhete Postal”, que é o título do verso, é impresso com três tipos diferentes de letras.

Poderíamos pensar que os três tipos de versos corresponderiam a três reedições dos mesmos cartões. Mas não é, na prática, isso o que acontece: existem alguns cartões impressos com um tipo de verso, outros com o outro, e mais alguns com o terceiro. Todos seguem o modelo pioneiro de diagramação que, dessa maneira, se mantém em uso ainda em 1907.

A autoria de nove fotografias pode ser atribuída a Luiz Lavenère, porque quatro anos depois elas são reproduzidas na série Phot. L. Lavenère (1911), e assinaladas no verso da seguinte maneira: “Phot. L. Lavenère”.

Figuras 18 e 19. "Maceió". Anverso e verso. Coleção Yolanda Roberto.



Quadro Síntese 5

Série Livraria Fonseca 2

Circulação: fev. 1907 a mar. de 1910. Fotógrafo Luiz Lavenère (9 imagens)



1 - Asylo de Orphãos (2 ex.)
foto: anônima
JA: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.inf./s.inf.



2 - Bebedouro - Ponte (1 ex.)
foto: anônima
JA: s.d./s.post./s.env.



3 - Beledouro (1 ex.)
foto: Luiz Lavenère (série Phot. L. Lavenère)
JA: s.d./s.post./s.env.



4 - Bôca de Maceió (2 ex.)
foto: Luiz Lavenère (série Phot. L. Lavenère)
EOB: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.inf.



5 - Carrada de Lenha (2 ex.)
foto: anônima
MT: 12.1908/c.post./Bahia,
APA: s.d./s.inf./s.inf.



6 - Convento de S. Francisco - Alagôas (1 ex.)
foto: anônima
JA: s.d./s.post./s.env.



7 - Levada (1 ex.)
foto: Luiz Lavenère (série Phot. L. Lavenère)
JA: s.d./s.post./s.env.



8 - Maceió (2 ex.)
foto: anônima
YR: 10.1907/c.post./Rio de Janeiro
JA: s.d./s.post./s.env.



9 - Maceió (2 ex.)
foto: anônima
JA: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.inf./s.inf.



10 - Mercado Público (2 ex.)
foto: Luiz Lavenère (série Phot. L. Lavenère)
JA: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.inf./s.inf.



11 - Paço episcopal (1 ex.)
foto: Luiz Lavenère (série Phot. L. Lavenère)
MT: 07.1909/c.post./Bahia



12 - Palácio do Governo (3 ex.)
foto: Luiz Lavenère
YR: s.d./s.post./s.env.
APA: 12.1908/s.inf./s.inf.
Autora: s.d./s.post./s.env.



13 - Praça da Cathedral (2 ex.)
foto: Luiz Lavenère (série Phot. L. Lavenère)
Fundaj: 03.1909/s.post./Recife
APA: s.d./s.post./s.inf.



14 - Praça da Cathedral (2 ex.)
foto: anônima
EOB: 02.1907/c.post./São Paulo
APA: s.d./s.post./s.inf.



15 - Rua Augusta (2 ex.)
foto: Luiz Lavenère (série Phot. L. Lavenère)
Fundaj: 08.1909/s.post./Recife
APA: s.d./s.post./s.inf.



16 - Rua do Commercio (2 ex.)
foto: Luiz Lavenère (série Phot. L. Lavenère)
JA: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.inf.



17 - Rua do Commercio (2 ex.)
foto: anônima
Fundaj: 09.1908/c.post./Recife
APA: s.d./APA/s.post./s.inf.



18 - Rua do Commercio (3 ex.)
foto: anônima
Fundaj: 03.1910/s.post./Recife
EOB: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.inf.



19 - Taparaguá - Alagôas (1 ex.)
foto: anônima
JA: s.d./s.post./s.env.



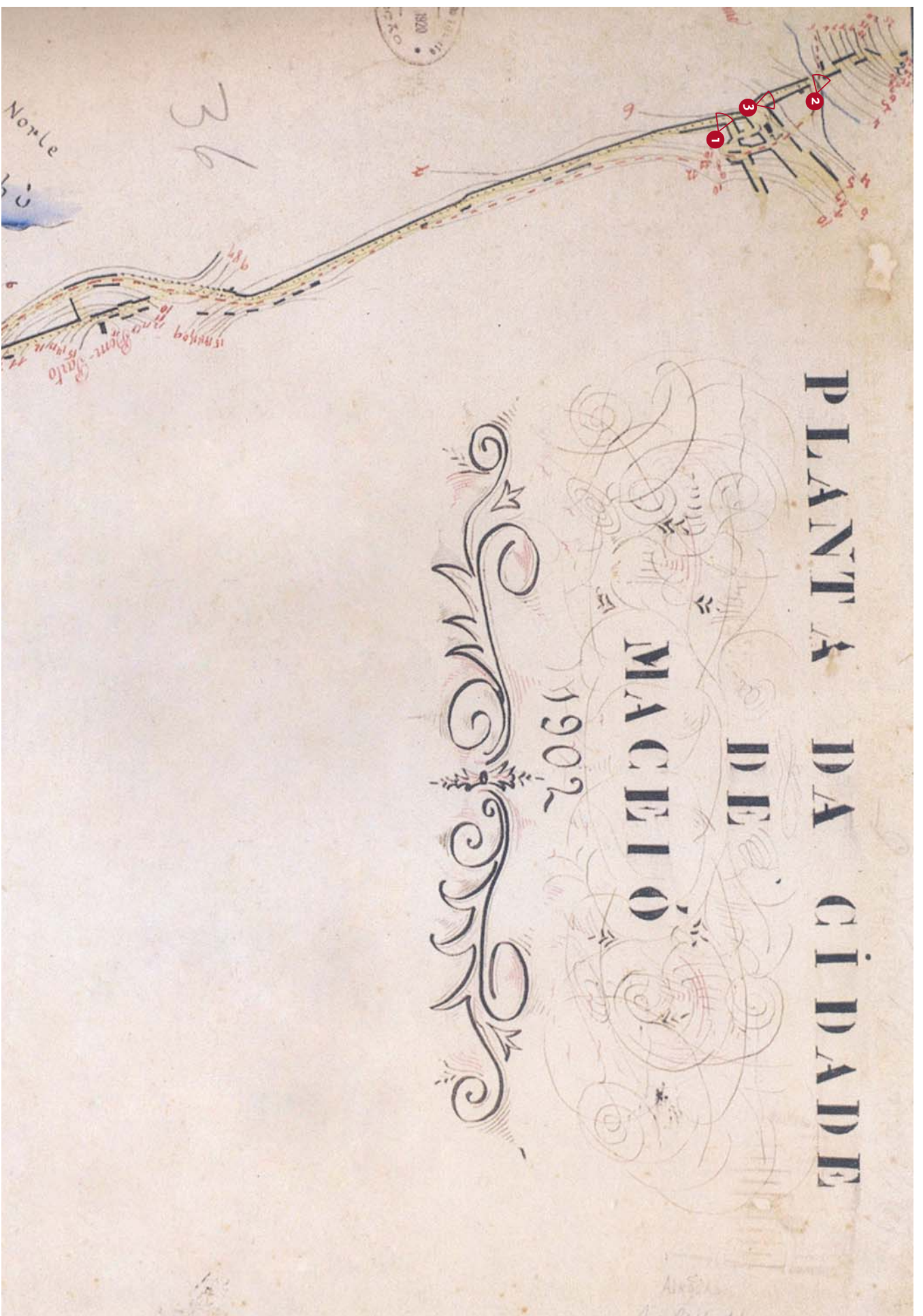
20 - Vendedor de louça de barro (2 ex.)
foto: anônima
Fundaj: 10.1908/c.post./Recife
EOB: s.d./s.post./s.env.

PLANTA DA CIDADE

DE

MACIÃO

1902



Escala 1:10000

Série Livraria Fonseca 2

- 01 - Asylo de Orphãs
- 02 - Bebedouro - Ponte
- 03 - Bebedouro
- 04 - Bôca de Maceió
- 05 - Carrada de Lenha*
- 06 - Convento de S. Francisco - Alagôas**
- 07 - Levada
- 08 - Maceió
- 09 - Maceió
- 10 - Mercado Publico
- 11 - Paço episcopal
- 12 - Palacio do Governo
- 13 - Praça da Cathedral
- 14 - Praça da Cathedral.
- 15 - Rua Augusta.
- 16 - Rua do Commercio
- 17 - Rua do Commercio
- 18 - Rua do Commercio
- 19 - Taparaguá - Alagôas**
- 20 - Vendedor de louça de barro*

*Cartões-postais com localização não identificada

**Cartões-postais fora do mapa (Marechal Deodoro)



Série Cartão Postal

Circula entre 1910 (junho) e 1911 (dezembro).

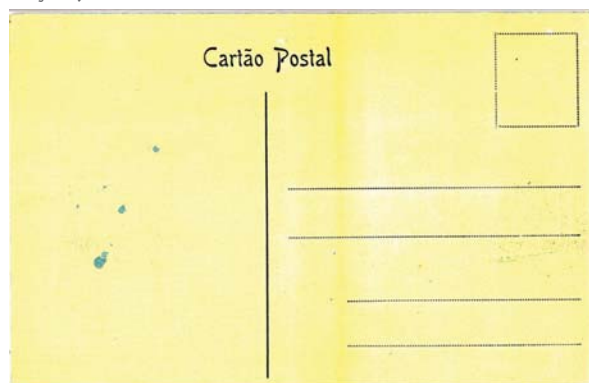
Identificada pela inscrição “Cartão Postal” impressa no verso, em vez de Bilhete Postal, como ocorre em todas as outras séries cujo título está em português. Não há nenhuma inscrição indicativa da responsabilidade pela edição, nem pela comercialização dos cartões-postais. (Figs. 20 e 21).

É a segunda série a ser editada completamente em cores. E, tardiamente, a primeira a ter o verso dividido entre o endereço e a mensagem. Como consequência, a imagem se expande e passa, pela primeira vez, a ocupar toda a frente do cartão.

Circula nos Correios pela primeira vez em junho de 1910. É importante anotar que, no postal da Praça dos Martyrios da série, encontramos essa praça em obras de urbanização, o que poderia nos levar a datar essa série como posterior à série Typographia Commercial M. J. Ramalho, de 1912, já que, nesta última, tal praça ainda não está urbanizada. Mas, não podemos confundir a data das fotografias com a do lançamento da série, já que, muitas vezes as fotografias são muito anteriores à edição das séries.

As fotografias são anônimas.

Figuras 20 e 21. “Praça Euclides Malta”. Anverso e verso. Coleção Jamil Abib.



Quadro Síntese 6

Série: Cartão-Postal

Circulação: jun. 1910 a dez. de 1911. Fotógrafo: anônimo



1 - Colégio do Sacramento. Rua do Arame. Jacutinga
(1 ex.)
foto: anônima
EOB: 12.1911/s.post./s.env.



2 - Estação da Great Western (2 ex.)
foto: anônima
APA: 1910/s.inf./s.inf.
MHN: s.d./s.post./s.env.



3 - Hospital de S. Vicente (1 ex.)
foto: anônima
Fundaj: s.d./s.post./Recife



4 - Levada (1 ex.)
foto: anônima
Fundaj: s.d./s.post./Recife



5 - Mercado (1 ex.)
foto: anônima
Fundaj: 02.1911/s.post./Recife



6 - Panorama (1 ex.)
foto: anônima (catálogo de venda sem referências)
JBO: s.inf./s.inf./s.inf.



7 - Panorama (1 ex.)
foto: anônima
JA: s.d./s.post./s.env.



8 - Panorama (1 ex.)
foto: anônima
EOB: 10.1910/c.post./Recife



9 - Pharol (1 ex.)
foto: anônima
MT: 06.1910/c.post./Bahia



10 - Praça Euclides Malta (1 ex.)
foto: anônima
JA: s.d./s.post./s.env.



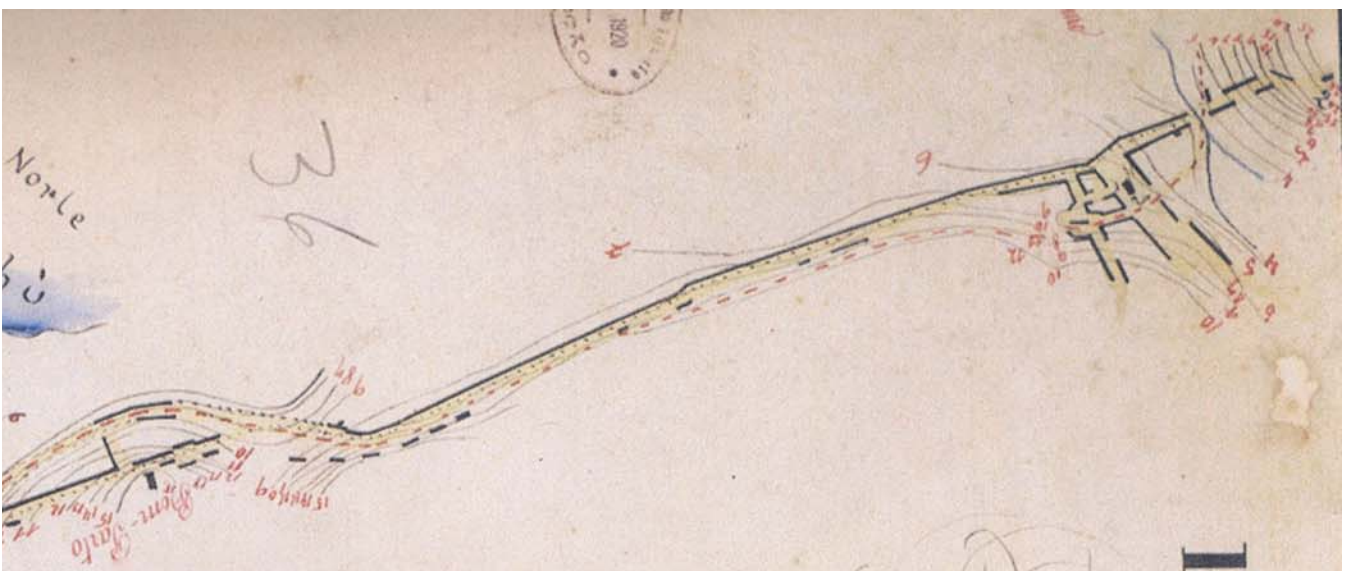
11 - Praça dos Martyrios (1 ex.)
foto: anônima
JA: s.d./s.post./s.env.

PLANTA DA CIDADE

DE

MACEIO

1902



Série Phot. L. Lavenère

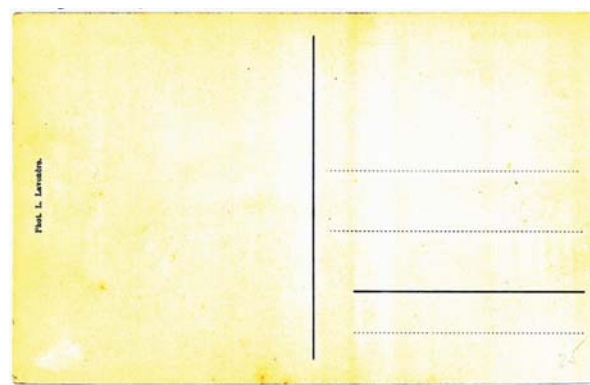
Circula entre 1911 (março) e 1917 (agosto).

Identificada pela seguinte inscrição: “Phot. L. Lavenère” impressa no verso de todos os exemplares. Informação que se refere à autoria das fotografias, e também à responsabilidade do fotógrafo e jornalista Luiz Lavenère pela edição¹³⁸. (Figs. 22 e 23).

Existem duas versões da diagramação dos cartões-postais apenas no que se refere à legenda do anverso: em uma parte dos postais ela está escrita próxima da borda superior e, na outra, está escrita perto da borda inferior. É possível que uma das duas versões corresponda a uma reedição dos cartões-postais, porque existem os mesmos exemplares com as duas versões de legenda. O grande período de circulação no Correio pode ser indicativo de novas tiragens.

São dois tipos de tratamento no que se refere à cor que os cartões-postais recebem: existem os coloridos e os em preto e branco.

138. Na produção dos cartões-postais o nome indicado na legenda é sempre o do editor. É o que observamos na série Livraria Fonseca 1 cujas fotografias são também de Luiz Lavenère, mas como ele não é o editor, o nome que comparece na legenda é o da Livraria.



Figuras 22 e 23. “Praça dos Martyrios”. Anverso e verso. Coleção: Jamil Abib.

Quadro Síntese 7

Série Phot. L. Lavenère.

Circulação: mar. 1911 a ago. 1917. Fotógrafo: Luiz Lavenère



1 - Asylo Santa Leopoldina (2 ex.)
foto: Luiz Lavenère
JA: s.d./s.post./s.env.
IHGAL: s.d./s.post./s.env.



2 - Bebedouro (2 ex.)
foto: Luiz Lavenère (série Livraria Fonseca 2)
EOB: 04.1911/c.post./Bahia
JA: s.data/s.post./s.env.



3 - Bôca de Maceió (1 ex.)
foto: Luiz Lavenère (série Livraria Fonseca 2)
EOB: 02.1916/c.post./Recife



4 - Cathedral e Pharol (2 ex.)
foto: Luiz Lavenère
IHGAL: ileg./c.post./Bahia
JA: 04.1911/s.post./Bahia



5 - Maceió. Chegada em Palacio, recepção do Dr. Affonso Penna (2 ex.)
foto: Luiz Lavenère
JA: s.d./s.post./s.env.
IHGAL: s.d./s.post./s.env.



6 - Escola Normal (5 ex.)
foto: Luiz Lavenère
MHN: s.d./s.post./s.env. IHGAL: s.d./s.post./s.env.
Autora: s.d./s.post./ileg.
JBO: s.d./s.inf./s.inf.
JBO: 04.1911/s.post./Bahia



7 - Estação da Great Western (1 ex.)
foto: Luiz Lavenère
JA: 04.1911/s.post./Bahia



8 - Estatua de D. Pedro II (2 ex.)
foto: Luiz Lavenère
JA: 04.1911/s.post./Bahia
Autora: s.d./s.post./Maceió



9 - Intendencia Municipal (4 ex.)
foto: Luiz Lavenère
APA: 03.1911/s.post./Maceió
JA: s.d./s.post./s.env.
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.inf./s.inf.



10 - Levada (2 ex.)
foto: Luiz Lavenère (série Livraria Fonseca 2)
EOB: s.inf./s.inf./s.inf.
IHGAL: s.d./s.post./s.env.



11 - Mercado Publico (2 ex.)
foto: Luiz Lavenère (série Livraria Fonseca 2)
JA: s.d./s.post./s.env.
JA: s.d./s.post./s.env.



12 - Paço episcopal (1 ex.)
foto: Luiz Lavenère (série Livraria Fonseca 2)
JA: s.d./s.post./s.env.



13 - Palacio do Governo (1 ex.)
foto: Luiz Lavenère
IHGAL: 05.1911/c.post./Bahia



14 - Ponte de Embarque (2 ex.)
foto: Luiz Lavenère
EOB: 01.1912/c.post./Portugal
JA: 04.1911/c.post./Bahia



15 - Praça da Cathedral (4 ex.)
foto: Luiz Lavenère (série Livraria Fonseca 2)
IHGAL: 05.1911/c.post./Bahia
JA: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.inf./Bahia
JBO: 04.1911/s.inf./s.inf.



16 - Praça Euclides Malta (2 ex.)
foto: Luiz Lavenère
EOB: 06.1912/c.post./Argentina
JBO: s.d./s.post./s.inf.



17 - Praça dos Martyrios (1 ex.)
foto: Luiz Lavenère
JA: s.d./s.post./s.env.



18 - Praça Wanderley de Mendonça (2 ex.)
foto: Luiz Lavenère
APA: 10.1911/s.post./Maceió
JBO: s.d./s.post./s.inf.



19 - Quartel da Policia (2 ex.)
foto: Luiz Lavenère
JA: 08.1917/c.post./Bahia
JA: 1911/s.post./Bahia



20 - Recebedoria Central (2 ex.)
foto: Luiz Lavenère
EOB: 09.1912/c.post./Rio de Janeiro (Campos)
JA: s.d./s.post./s.env.



21 - Rua Augusta (3 ex.)
foto: Luiz Lavenère (série Livraria Fonseca 2)
JEG: s.inf./s.inf./s.inf.
JA: 04.1911/s.post./Bahia
JBO: s.d./s.post./s.env.



22 - Rua do Commercio (2 ex.)
foto: Luiz Lavenère (série Livraria Fonseca 2)
JA: 04.1911/s.post./Bahia
APA: s.d./s.post./s.env.



23 - Thesouro e Congresso (3 ex.)
foto: Luiz Lavenère
JA: 12.1912/c.post./França (Lille)
EOB: s.d./s. post./Bahia,
Autora: 08.1915/c.post./Bahia

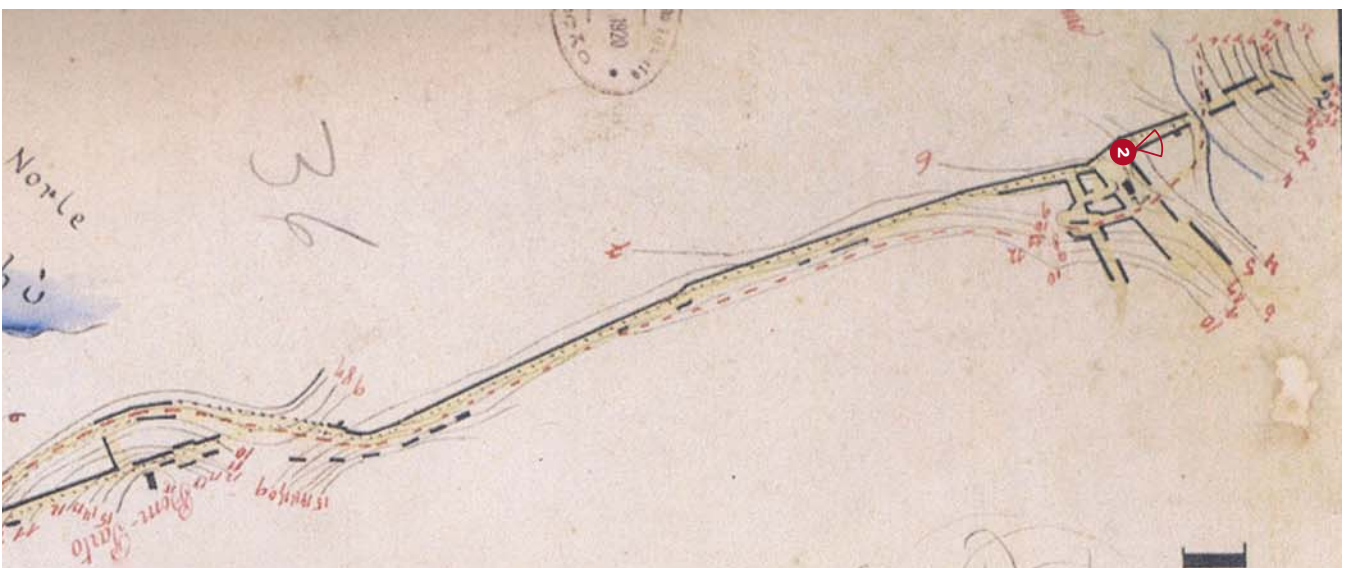


24 - Trapiche da Barra (2 ex.)
foto: Luiz Lavenère
JA: s.d./s.post./s.env.,
IHGAL: s.d./s.post./Maceió

PLANTA DA CIDADE

MACIÃO

1902





Escala 1:1000

Série Phot. L. Lavenère

- 01 - Asylo Santa Leopoldina
- 02 - Bebedouro
- 03 - Bôca de Maceió
- 04 - Cathedral e Pharol
- 05 - Chegada em Palacio, recepção do Dr. Afonso Penna
- 06 - Escola Normal
- 07 - Estação da Great Western
- 08 - Esttua de D. Pedro II
- 09 - Intendencia Municipal
- 10 - Levada
- 11 - Mercado Publico
- 12 - Paço episcopal
- 13 - Palacio do Governo
- 14 - Ponte de Embarque
- 15 - Praça da Cathedral
- 16 - Praça Euclides Malta
- 17 - Praça dos Martyrios
- 18 - Praça Wanderley de Mendonça
- 19 - Quartel da Policia
- 20 - Recebedoria Central
- 21 - Rua Augusta
- 22 - Rua do Commercio
- 23 - Thesouro e Congresso
- 24 - Trapiche da Barra*

*Cartão-postal fora do mapa

Série Typ. Commercial M. J. Ramalho

Circula entre 1912 (março) e 1918 (março).

Identificada pela inscrição “Typ. Commercial M. J. Ramalho. Maceió” no verso de todos os exemplares. Inscrição que informa a responsabilidade da Typographia Commercial M. J. Ramalho pela edição. (Figs. 24 e 25).

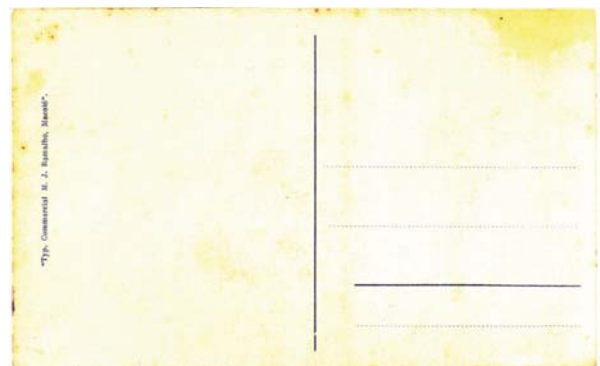
Os exemplares que apresentam diferenças na diagramação do anverso¹³⁹, ao nosso ver, não caracterizam reedições da série, porque não se encontram o mesmos cartões com as duas situações de legenda.

São seis as que são comprovadamente de autoria de Gabriel Jatubá, por estarem assim indicadas no Indicador Geral do Estado de Alagoas. Com certeza não são dele os postais: “Escola Normal” e “Praça Deodoro”; “Theatro Deodoro”; “Theatro e Praça Deodoro”; “Palacete Municipal”; “Monumento a Deodoro”; “Monumento a Floriano”; e da “Praça Euclides Malta”, porque são de edificações construídas depois de sua morte.

É interessante anotar aqui o procedimento adotado pelo editor para conseguir ter uma série atualizada ao incorporar nela imagens de edificações e logradouros recém construídos na Cidade, mantendo, ao mesmo tempo fotografias que já completaram pelo menos 10 anos.

139. A legenda do anverso, a despeito de todo o restante dos elementos que se mantém dentro de determinado padrão, assume pequenas variações de posição quando situada em cima: mais para a esquerda, ou mais para a direita. Mas, muda realmente de posição em apenas três cartões-postais, quando passa para baixo em dois deles (Cachoeira de Paulo Affonso e Quartel do Exercito) e para o verso em um (Typos indigenas), acreditamos que por problemas de legibilidade.

Figuras 24 e 25. “Entrada de Bebedouro”. Anverso e verso. Coleção Jamil Abib.



Quadro Síntese 8

Série: Typ. Commercial M. J. Ramalho

Circulação: mar. 1912 a 1918. Fotógrafo: Gabriel Jatubá (6 imagens)



1 - Asylo dos Orphãs (2 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGAL p.85)
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.



2 - Cachoeira de Paulo Affonso - E. Alagôas (4 ex.)
foto: anônima
EOB: ileg./c.post./S. Paulo,
APA: s.d./s.post./s.inf. | JBO: s.d./s.post./s.inf.
JBO: s.d./s.post./s.env.



3 - Engenho de assucar - E. de Alagôas (3 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



4 - Entrada de Bebedouro (4 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGAL p.197, séries Typ. Com-
mercial e Litho. Trigueiros)
JA: s.d./s.post./s.env. | APA: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env. | JBO: s.d./s.post./s.env.



5 - Escola Normal e Praça Deodoro (3 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



6 - Feira de Coruripe - E. de Alagôas (2 ex.)
foto: anônima
JA: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.



7 - Feira de Pão de Assucar - E. de Alagôas (1 ex.)
foto: anônima
IHGAL: ileg./c.post./Maceió



8 - Lavagem de roupa - S. Francisco - Alagôas (3 ex.)
foto: anônima
EOB: ileg./c.post./S. Paulo
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



9 - Margem da Estrada de Ferro (3 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



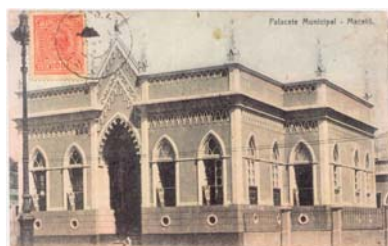
10 - Margem da Lagôa (1 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.



11 - Monumento a Deodoro (2 ex.)
foto: anônima
EOB: ileg./c.post./S. Paulo | APA: s.d./s.post./s.env.



12 - Monumento a Floriano (3 ex.)
foto: anônima
JEG: 1912/c.post./s.inf.
APA: s.d./s.post./s.env. | APA: s.inf./s.inf./s.inf.



13 - Palacete Municipal (2 ex.)
foto: anônima
EOB: ileg./c.post./S. Paulo
JBO: s.d./s.post./s.env.



14 - Palacio do Governo (3 ex.)
foto: anônima
MT: 03.1918/s.post./Bahia
APA: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



15 - Piranhas - Alagôas (1 ex.)
foto: anônima
JA: 03.1912/c.post./França



16 - Ponte de Embarque (2 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p. 47, série Typ. Commercial)
EOB: ileg./c.post./S. Paulo
APA: s.d./s.post./s.env.



17 - Porto da Levada (2 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p. 219a)
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



18 - Posto Zootecnico - Alagôas (1 ex.)
foto: anônima
EOB: ileg./c.post./S. Paulo



19 - Praça Euclides Malta (2 ex.)
foto: anônima
MT: 1912/s.inf./s.inf.
IHGAL: s.d./s.post./s.env.



20 - Quartel do Exército (3 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



21 - Rocha - Penêdo - Alagôas (4 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p.78)
YR: 09.1914/c.post./Rio de Janeiro
APA: s.d./s.post./s.env. | JBO: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



22 - Rua Aristheo de Andrade (3 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



23 - Rua do Commercio (2 ex.)
foto: Gabriel Jatubá (IGEAL p. 82)
EOB: ileg./c.post./S. Paulo
APA: s.d./s.post./s.env.



24 - Rua do Commercio-Penêdo - Alagôas (3 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./Maceió
APA: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



25 - Samba - Costumes de Alagôas (2 ex.)
foto: anônima
EOB: ileg./c.post./S. Paulo
APA: s.data/s.post./s.env.



26 - Sitio Catuçaba-Margem da Lagôa (3 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



27 - Sitio na margem da Lagôa (2 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



28 - Theatro Deodoro (2 ex.)
foto: anônima
APA: s.d./s.post./s.env.
IMS: s.inf./s.inf./s.inf.



29 - Theatro e Praça Deodoro (2 ex.)
foto: anônima
EOB: ileg./c.post./S. Paulo
JBO: s.d./s.post./s.env.



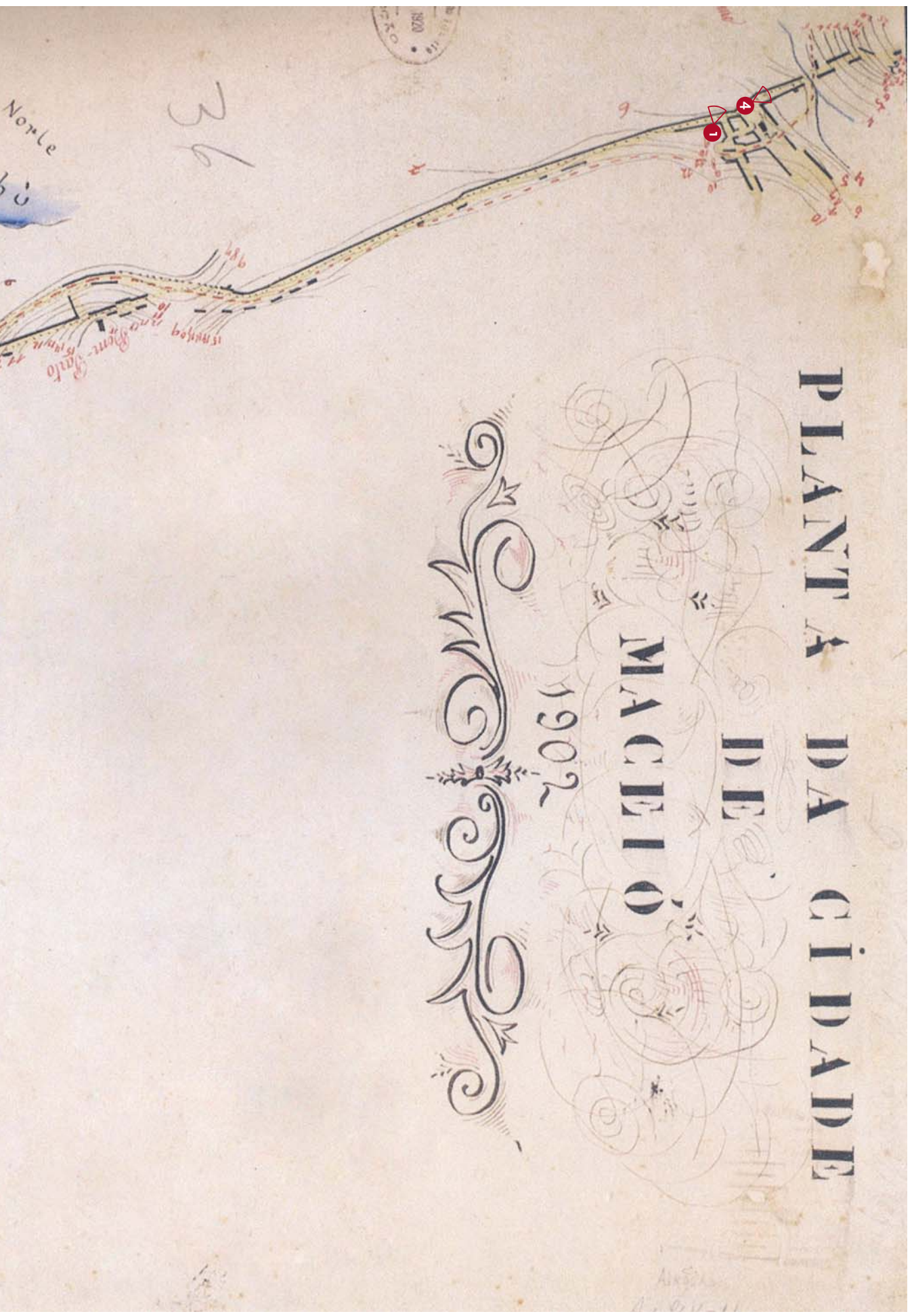
30 - Typos indígenas - E. Alagôas (2 ex.)
foto: anônima
JA: 04.1914/c.post./Austria
APA: s.d./s.post./s.env.

PLANTA DA CIDADE

DE

MACIÃO

1902





Série Typ. Commercial M. J. Ramalho

- 01 - Asylo das Orphas - Maceió
 - 02 - Cachoeira de Paulo Affonso - E. Alagôas*
 - 03 - Engenho de assucar - E. de Alagôas*
 - 04 - Entrada de Bebedouro - Maceió
 - 05 - Escola Normal e Praça Deodoro - Maceió
 - 06 - Feira de Coruripe - E. de Alagôas*
 - 07 - Feira de Pão de Assucar - E. de Alagôas*
 - 08 - Lavagem de roupa - S. Francisco - Alagôas*
 - 09 - Margem da Estrada de Ferro - Maceió**
 - 10 - Margem da Lagoa - Maceió*
 - 11 - Monumento a Deodoro - Maceió
 - 12 - Monumento a Floriano - Maceió
 - 13 - Palacio do Governo - Maceió
 - 14 - Palacete Municipal - Maceió
 - 15 - Piranhas - Alagôas*
 - 16 - Ponte de Embarque - Maceió
 - 17 - Porto da Levada - Maceió
 - 18 - Posto Zootecnico - Alagôas*
 - 19 - Praça Euclides Malta - Maceió
 - 20 - Quartel do Exercito - Maceió
 - 21 - Rocheira - Penêdo - Alagôas*
 - 22 - Rua Aristheo de Andrade - Maceió
 - 23 - Rua do Commercio - Maceió
 - 24 - Rua do Commercio-Penêdo - Alagôas*
 - 25 - Samba - Costumes de Alagôas**
 - 26 - Sítio Catuçaba-Margem da Lagoa - Maceió *
 - 27 - Sítio na margem da Lagoa - Maceió *
 - 28 - Theatre Deodoro - Maceió
 - 29 - Theatre e Praça Deodoro - Maceió
 - 30 - Tipos indígenas - E. Alagôas**
 - 39 - Tipos postais fora do mapa
- ** Cartões-postais com localização não identificada

Série Esperanto

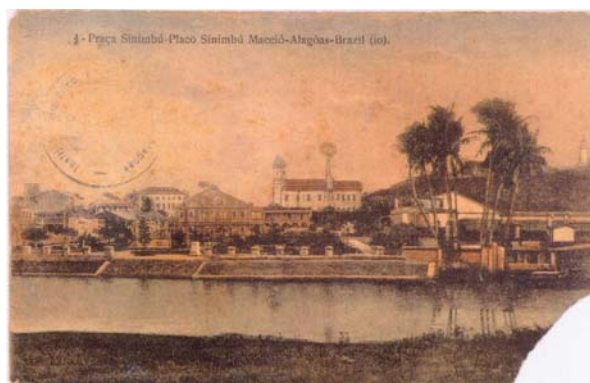
Circula entre 1914 (dezembro) e 1920 (mês indeterminado).

Identificada por ser numerada de um a vinte, e por ser a única a ter a legenda escrita em esperanto e, ainda, por ter uma segunda numeração no verso, de G9710 14 a G9729 14. A responsabilidade editorial não está indicada em nenhuma inscrição. (Figs. 26 e 27).

Não temos notícias de reedições da série como um todo, nem de exemplares avulsos, que pudessem ser identificados por pequenas modificações na diagramação. A única indicação nesse sentido que encontramos é uma cópia do cartão-postal de número vinte sem cores, o que não significa que ele seja uma reedição, já que a prática na época é imprimir em preto e branco e depois colori-los um a um, a mão.

As fotografias são anônimas. Seis delas são editadas anteriormente, como cartões-postais da série Typ. Commercial M. J. Ramalho (1912): “Intendencia municipal”; “Praça Theatro Deodoro”; “Cachoeira Paulo Affonso”; “Margem do rio S. Francisco”; “Engenho de Assucar” e “Feira do interior”. Mas não são as de autoria de Gabriel Jatubá, inclusive as duas primeiras listadas são de edificações construídas depois da morte do fotógrafo.

Figuras 26 e 27. “Praça Sinimbú”. Anverso e verso. Acervo: Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.



Quadro Síntese 9

Série: Esperanto.

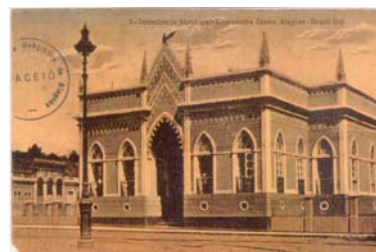
Circulação: dez. 1914 a 1920. Fotógrafo: anônimo



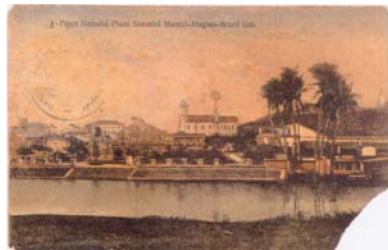
1 - **Pharol - Lumturo (1)** (1 ex.)
foto: anônima
MP: s.d./s.post./s.env.



2. **Palacio Do governo - Palaco de l'Registro (2)** (2 ex.)
foto: anônima
EOB: 11.1917/c.post./USA - California
APA: s.d./s.post./s.env.



3 - **Intendencia Municipal - Kamunuma Domo (3)** (3 ex.)
foto: anônima (série Typ. Commercial M.J. Ramalho)
JBO: 1918/s.inf./s.inf. | IHGAL: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.



4 - **Praça Sinimbú - Placo Sinimbú (4)** (1 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.



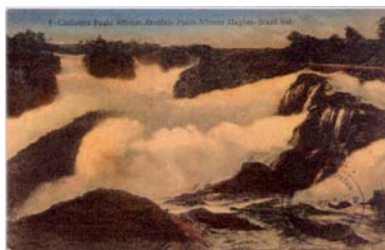
5. **Praça e Theatro Deodoro - Placo Theatrejo Deodoro (5)** (2 ex.)
foto: anônima (série Typ. Commercial M.J. Ramalho)
EOB: 10. 1916/c.post./Portugal (Porto)
MT: 08.1916/s.inf./s.inf.



6 - **Estação de Caminho de Ferro - Fervoja Stacidomo (6)** (4 ex.)
foto: anônima
EOB: 06.1915/c.post./Portugal (Porto)
APA: s.d./s.post./s.env. | Autora: s.d./s.post./s.env.
Autora: s.d./s.post./s.env.



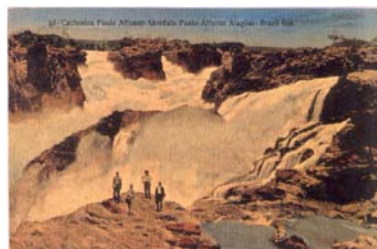
7 - **Cachoeira Paulo Affonso - Akvofalo Paulo Affonso (7)** (2 ex.)
foto: anônima
EOB: s.d./s.post./s.env. | APA: s.d./s.post./s.env.



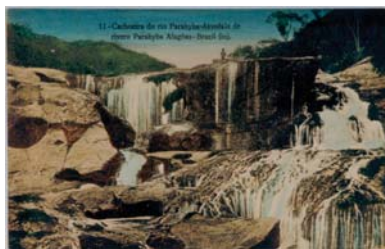
8 - **Cachoeira Paulo Affonso - Akvofalo Paulo Affonso (8)** (2 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
APA: 1920/s.inf./s.inf.



9 - **Cachoeira Paulo Affonso - Akvofalo Paulo Affonso (9)** (2 ex.)
foto: anônima (série Typ. Commercial M.J. Ramalho)
IHGAL: s.d./s.post./s.env. | JBO: 1915/s.inf./s.inf.



10 - **Cachoeira Paulo Affonso - Akvofalo Paulo Affonso (10)** (2 ex.)
foto: anônima
EOB: s.d./s.post./s.env. | APA: s.d./s.post./s.env.



11 - **Cachoeira do rio Parahyba - Akvofalo de rivero Parahyba (11)** (2 ex.)
foto: anônima
MP: s.d./s.post./s.env.
JBO: 08.1915/s.inf./Rio Grande do Sul (Pelotas)



12 - **Margem Do Rio S. Francisco - Bordo de Rivero S. Francisco (12)** (1 ex.)
foto: anônima (série Typ. Commercial M.J. Ramalho)
EOB: 06.1916/c.post./Portugal (Porto)



13 - **Margem Do Rio S. Francisco - Bordo de Rivero S. Francisco (13)** (2 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
MT: 1920/s.inf./s.inf.



14 - **Piranhas - Alagoas. Brazil. Piranhas (14)** (4 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
Autora: s.d./s.post./s.env. | APA: s.d./s.post./s.env.
JBO: 06.1917/c.post./Colombia (Bogotá)



15 - **Engenho de Assucar - Sukerfabrikejo (15)** (2 ex.)
foto: anônima (série Typ. Commercial M.J. Ramalho)
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
MT: 1919/s.inf./s.inf.



16 - Feira do Interior - Kampa Foiro (16) (3 ex.)
foto: anônima (série Typ. Commercial M.J. Ramalho)
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
Autora: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env



17 - Lavanderia - Kampa Tollavejo (17) (4 ex.)
foto: anônima
Autora: s.d./s.post./s.env.
Autora: s.d./s.post./s.env.
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.



18 - Canôas - Unutrunkaj Boatoj (18) (2 ex.)
foto: anônima
EOB: 12/1915/c.post./Portugal (Porto)
APA: s.d./s.post./s.env.



19 - Margem de um lago - Casas Rusticas - Kampaj Domuj sur Lagbordo (19) (4 ex.)
foto.: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
Autora: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.
JPA: 12.1914/c.post./s.inf.



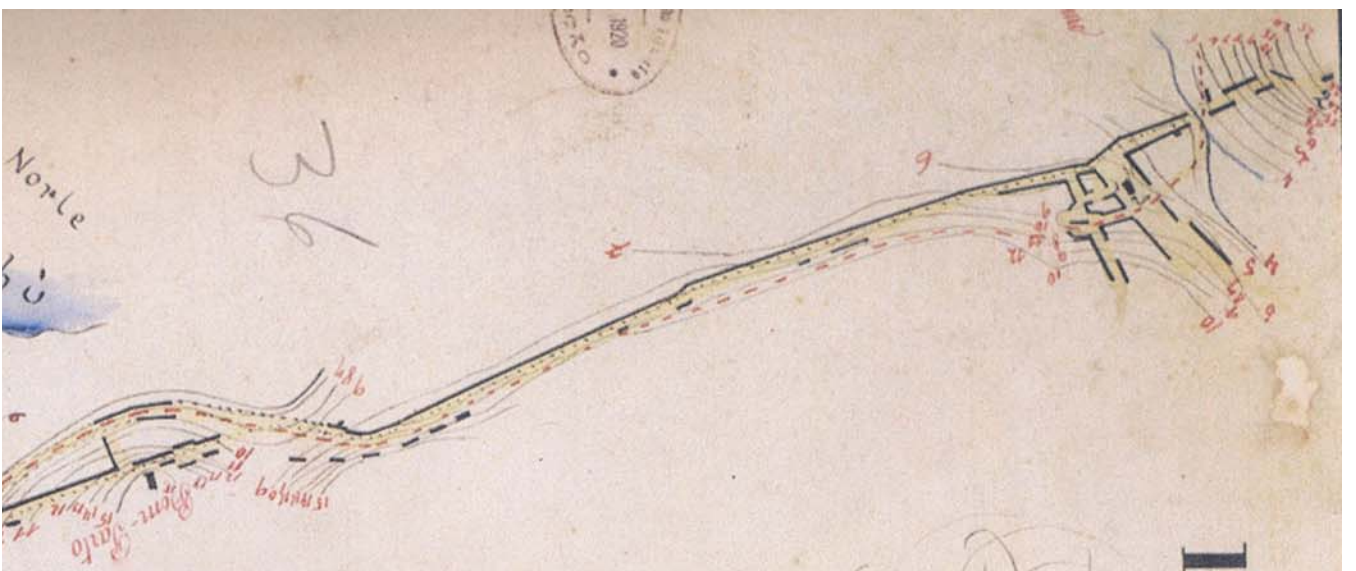
20 - Ponte Rustica - Kampa Ponto (20) (3 ex.)
foto: anônima
EOB: 11.1915/c.post./Rio Grande do Sul (Pelotas)
APA: s.d./s.post./s.env.
JBO: 01.1918/c.post./USA

PLANTA DA CIDADE

DE

MACEIO

1902



Escala 1:1000

Série Esperanto

- 01 - Pharol
- 02 - Palácio do Governo
- 03 - Intendencia Municipal
- 04 - Praça Simimbú
- 05 - Praça e Theatro Deodoro
- 06 - Estação de Caminho de Ferro
- 07 - Cachoeira Paulo Affonso*
- 08 - Cachoeira Paulo Affonso*
- 09 - Cachoeira Paulo Affonso*
- 10 - Cachoeira Paulo Affonso*
- 11 - Cachoeira do rio Parahyba *
- 12 - Margem Do Rio S. Francisco*
- 13 - Margem Do Rio S. Francisco*
- 14 - Piranhas*
- 15 - Engenho de Assucar*
- 16 - Feira do Interior*
- 17 - Lavanderia*
- 18 - Canôas*
- 19 - Margem de um lago*
- 20 - Ponte Rustica*

*Cartões-postais fora do mapa



Série Trilíngue

Sem datas legíveis nos exemplares que circulam.

Identificada pela legenda em francês, português e alemão, impressa em vermelho. A responsabilidade editorial não está indicada. (Figs. 28 e 29).

Não encontramos nenhuma pista sobre possíveis reedições da série. A variação da localização da legenda do anverso, próxima da borda superior ou da borda inferior do cartão, não se configura como tal, o que parece justificar essa variação é a possibilidade de torná-la mais legível, quando superposta com a fotografia.

A altura da palmeira, situada dentro dos jardins do Palácio do Governo, no postal do Palácio, pode ser usada também como critério de datação quando a comparamos com imagens de outras séries. O uso desse critério, no caso da série em pauta, nos informa que ela é posterior à série Esperanto, também de 1915, e anterior à série Vênus, de 1920.

Sabemos que esse critério é mais eficaz em relação à datação da fotografia, porque a data de produção da fotografia nem sempre coincide com a data de edição da série.

Todas as fotografias dessa série são anônimas e não são reproduções de qualquer outra anteriormente publicada.

Figuras 28 e 29. “Estação Central”. Anverso e verso. Coleção: Jamil Abib.



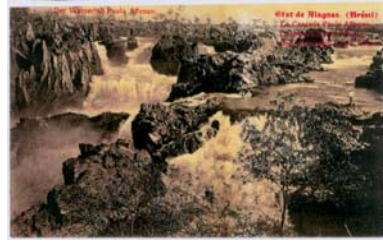
Quadro Síntese 10

Série: Trilíngüe

Fotógrafo: anônimo



1 - La cascade Paulo Affonso. Cachoeira Paulo Affonso. Der Wasserfall Paulo Affonso. (3 ex.)
foto: anônima
EOB: s.d./s.post./s.env. | APA: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env



2 - La Cascade Paulo Affonso. Cachoeira Paulo Affonso. Der Wasserfall Paulo Affonso. (2 ex.)
foto: anônima
JA: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.



3 - La fabrique "Cachoeira" (Tissus de coton). Fabrica de tecidos "Cachoeira". Die Fabrik "Cachoeira" (Baumwollenzug). (1 ex.)
foto: anônima
EOB: s.d./s.post./s.env.



4 - La fabrique "Penedense" (Tissus de coton). Fabrica de tecidos "Penedense". Die Fabrik "Penedense". (Baumwollenzug). (1 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.



5 - La fabrique "Penedense" (Métiers à tisser de coton). Fabrica "Penedense" (Teares). Die Fabrik "Penedense" (Webstühle f. Baumwolle). (2 ex.)
foto: anônima
EOB: s.d./s.post./s.env. | APA: s.d./s.post./s.env.



6 - La Gare. Estação Central. Der Bahnhof. (2 ex.)
foto: anônima
JA: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.



7 - La Mairie. Intendencia Municipal. Das Rathaus. (1 ex.)
foto: anônima
JA: s.d./s.post./s.env.



8 - Le fleuve S. Francisco. Rio S. Francisco. Der Fluss S. Francisco. (4 ex.)
foto: anônima
Autora: s.d./s.post./s.env. | EOB: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env. | JBO: s.d./s.post./s.env.



9 - L'Eleyage. Industria Pastoril. Die Vichzucht. (1 ex.)
foto: anônima
EOB: s.d./s.post./s.env.



10 - Le Palais du Gouvernement. Palacio do Governo. Das Regierungsgebäude. (3 ex.)
foto: anônima
JA: s.d./s.post./s.env. | Bélgica (Bruxelas)
APA: s.d./s.post./s.env. | JBO: s.d./s.post./s.env.



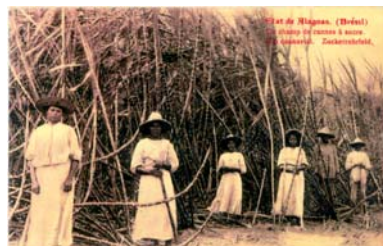
11 - Le Palais de Justice. Palacio da Justiça. Der Justizpalast (2 ex.)
foto: anônima
EOB: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.



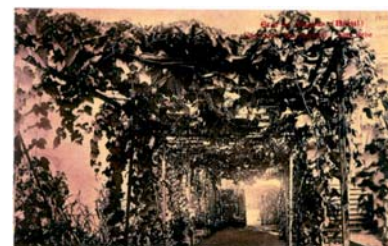
12 - L'hôpital "S. Vicente". Hospital S. Vicente. Das Krankenhaus S. Vicente. (3 ex.)
foto: anônima
JA: s.d./s.post./s.env. | APA: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



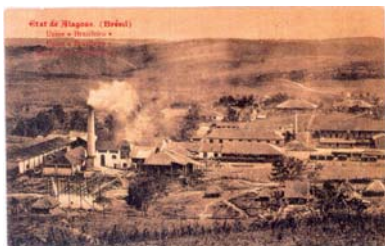
13 - Place Deodoro. Praça Deodoro. Deodoroplatz (2 ex.)
foto: anônima
MT: ileg./c.post./USA
APA: s.d./s.post./s.env.



14 - Un champ de cannes à sucre. Um cannvial. Zuckerrohrfeld (2 ex.)
foto: anônima
JA: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.



15 - Une vigne. Um Parreiral. Eine Rebe. (2 ex.)
foto: anônima
JA: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



16 - Usine "Brazileiro". Usina "Brazileiro". Die Fabrik "Brazileiro" (2 ex.)
foto: anônima
EOB: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.



17 - Usine "Brazileiro". Transport de cannes à sucre. Usina "Brazileiro". Transporte de cannas. "Brazileiro" Anstalt. Transport von Zuckerröhren (2 ex.)
foto: anônima
Autora: s.d./s.post./s.env. | APA: s.d./s.post./s.env.



18 - Usine "Leão". Usina "Leão". Die Anstalt "Leão" (2 ex.)
foto: anônima
EOB: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.



19 - Usine "Leão". Ecole pour les enfants des ouvriers. Usina "Leão". Escola para os filhos dos operarios. "Leão" Anstalt. Arbeiterkinderschule (1 ex.)
foto: anônima
EOB: s.d./s.post./s.env.



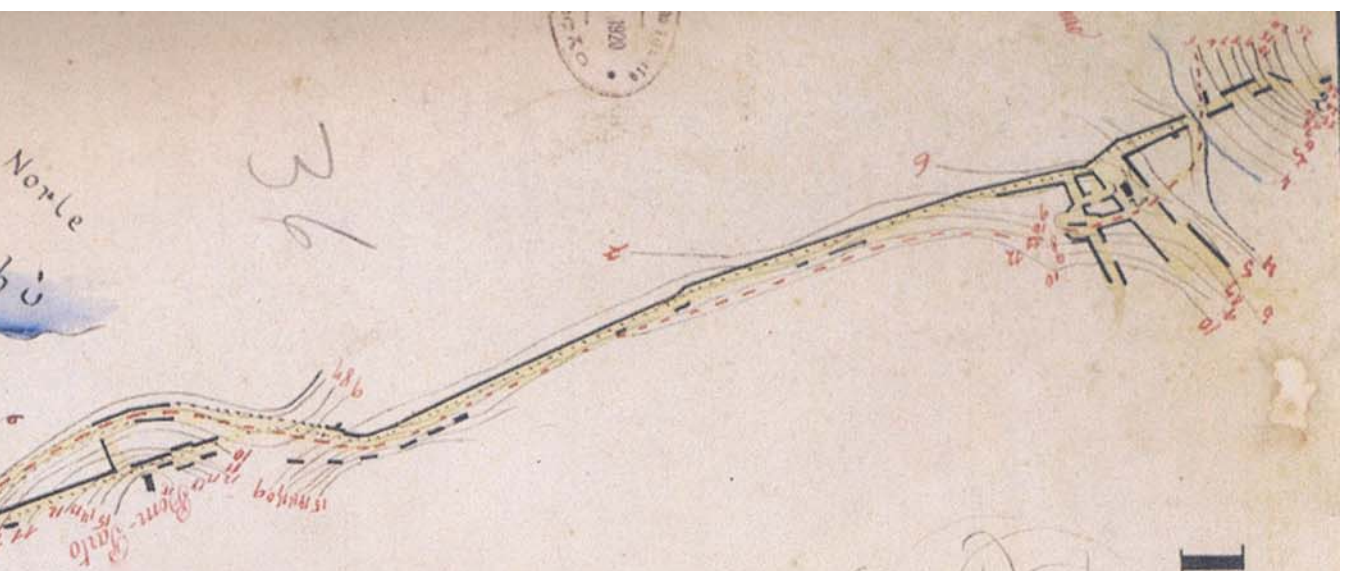
20 - Usine "Leão". Les Bambous. Usina "Leão". Bambual. Anstalt "Leão". Die Bambus (2 ex.)
foto: anônima
JA: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.

PLANTA DA CIDADE

DE

MACEIÓ

1902



Série Typ. Venus

Circula entre 1920 (dezembro) e 1924 (agosto).

Série identificada no verso pela inscrição: “Typ. Venus-Rio” em todos os exemplares. Informação que não é precisa porque pode indicar a responsabilidade pela edição ou apenas a da impressão dos cartões-postais. (Figs. 30 e 31)

A imprecisão da informação se configura por causa de duas outras inscrições: “Vende-se na Livraria Fonseca – Rua do Commercio n. 40 – Maceió” existente no verso de vinte e oito exemplares; e “Vende-se no GRANDE PONTO HOTEL – Maceió, Alagôas”, no verso de quatro. Sabemos que a Livraria Fonseca é uma editora de cartões-postais. Seria dela a responsabilidade pela edição neste caso e para a Typ. Venus se reservaria apenas a tarefa de impressão especializada ou de ser um editor associado?

Figuras 30 e 31. “Praça D. Pedro II, edifício do Thesouro Estadual e Cathedral de Maceió”. Anverso e verso.

Acervo: Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.



Temos alguma notícia da Typographia Venus por ter sido nesse estabelecimento que foram impressos alguns cartões-postais de Sergipe, sob encomenda de Guilherme Rogato.¹⁴⁰

Rogato é fotógrafo e cinegrafista italiano que passa por Maceió em 1918 para preparar uma exposição fotográfica que acontece no ano seguinte. Em 1921 ele retorna a Maceió onde decide fixar residência. Seria Rogato – que, antes de se estabelecer em Maceió, possui seu ateliê fotográfico no Rio de Janeiro – o responsável por mandar imprimir esses cartões-postais? Seriam de sua autoria as fotografias?

Seriam os postais da série vendidos primeiramente na Livraria Fonseca e só depois então no Grande Ponto Hotel, ou vice versa? Ou seriam eles vendidos simultaneamente nos dois locais? No caso de confirmação da primeira hipótese, pode ter havido uma reedição da série.

No verso de alguns exemplares procedentes do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas encontra-se outro tipo de anotação de data que não é a que geralmente acompanha a missiva, é provavelmente de arquivamento.

¹⁴⁰. BARRETO, Luiz Antonio (2004). 1920, a década da imagem. www.infonet.com.br. p.2-3

Quadro Síntese 11

Série: Typ. Venus

Circulação: dez.1920 a ago.1924. Fotógrafo: anônimo



1 - Arrabalde de Bebedouro (3 ex.)
foto: anônima
JA: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



2 - Cadeia e Quartel da Força Pública (3 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



3 - Estação da Great Western (2 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
IHGAL: s.d./s.post./s.env.



4 - Mercado Público (1 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.



5 - Palacio do Governo (2 ex.)
foto: anônima
MT: 01.1921/c.post./Bahia
APA: s.d./s.post./s.env.



6 - Panorama de Maceió (3 ex.)
foto: anônima
APA: s.d./s.post./s.env.
IMS: s.d./s.inf./s.inf.
JBO: s.d./s.post./s.env.



7 - Pharol de Maceió (1 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.



8 - Ponte dos Fonsêcas e Praça Sinimbu (2 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



9 - Praça Deodoro (1 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.



10 - Praça D. Pedro II, edifício do Thesouro Estadual e Cathedral de Maceió (1 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.



11 - Praça de Jaraguá e Capitania do Porto (3 ex.)
foto: anônima
EOB: s.d./s.post./s.env.
Autora: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.



12 - Praça da Liberdade e Ponte de desembarque do Porto de Jaraguá (2 ex.)
foto: anônima
IMS: s.d./s.inf./s.inf.
JBO: s.d./s.post./s.env.



13 - Quartel do 20. Batalhão de Caçadores e Asylo Santa Leopoldina (3 ex.)
foto: anônima
IMS: s.d./s.inf./s.inf. | APA: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



14 - Rua 15 de novembro (1 ex.)
foto: anônima
IMS: s.d./s.inf./s.inf.



15 - Rua Floriano Peixoto (3 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



16 - Rua do Livramento (3 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



17 - Trecho da Avenida da Paz (2 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



18 - Trecho da praia da Pajussara (2 ex.)
foto: anônima
IHGAL: 12.1920/c.post./Maceió
JBO: s.d./s.post./s.env.



19 - Trecho da rua da Alfândega (2 ex.)
foto: anônima
JA: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.



20 - Trecho da Rua da Alfândega, destacando-se a Alfândega de Maceió (3 ex.)
foto: anônima
YR: 08.1924/c.post./Belgica
Autora: s.d./s.post./s.env. | APA: s.d./s.post./s.env.



21 - Trecho da Rua do Commercio (1 ex.)
foto: anônima
MT: s.d./s.post./s.env.



22 - Trecho da rua do Commercio (3 ex.)
foto: anônima
IHGAL: 01.1921/c.post./Maceió
APA: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



23 - Trecho da rua do Commercio (2 ex.)
foto: anônima
EOB: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



24 - Vista geral da Avenida da Paz (2 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



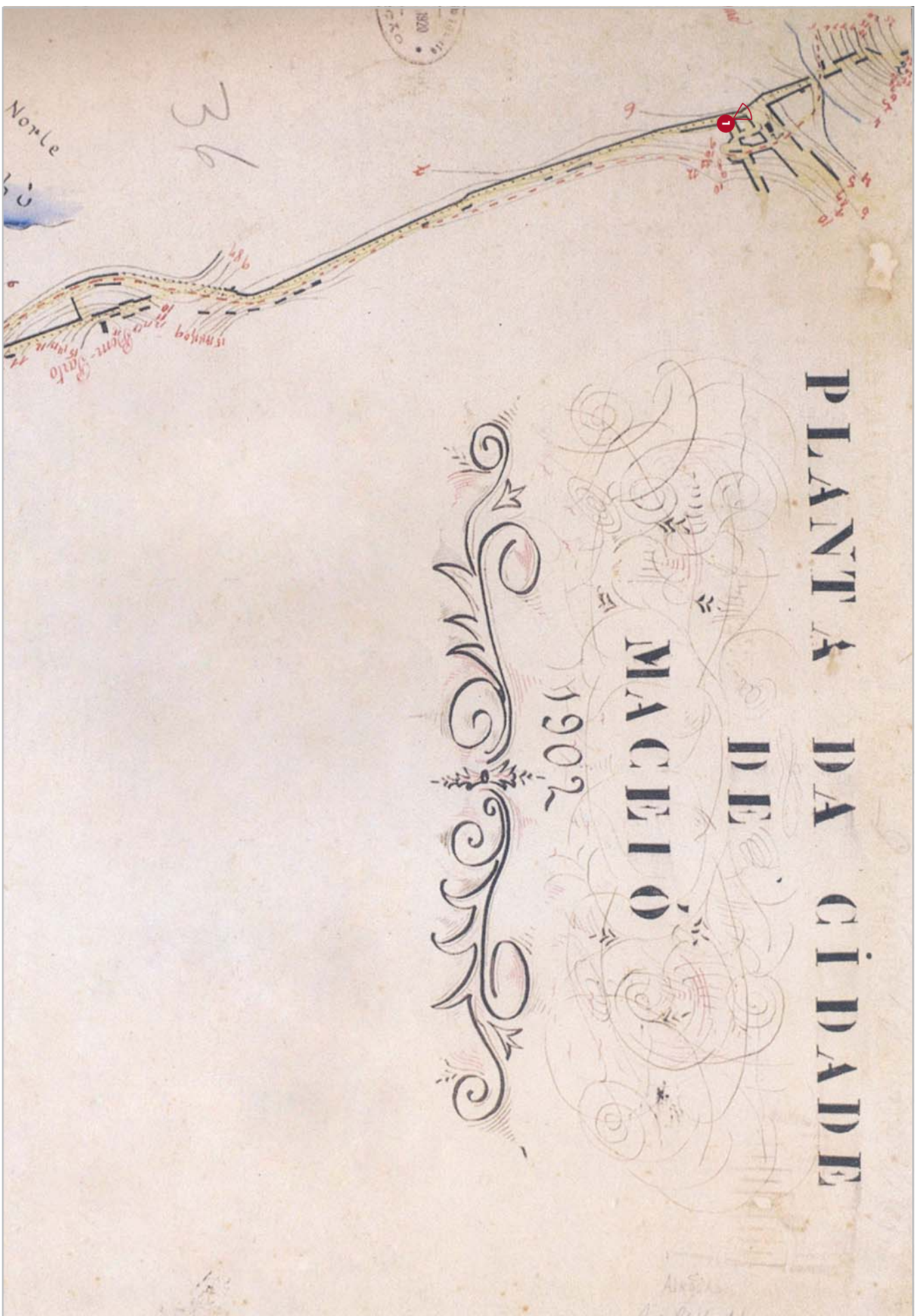
25 - Vista geral da Rua Boa Vista (3 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.

PLANTA DA CIDADE

DE

MACEIO

1902



Escala 1:10000

Série Venus

- 01 - Arrabalde de Bebedouro
- 02 - Cadeia e Quartel da Força Publica
- 03 - Estação da Great Western
- 04 - Mercado Publico
- 05 - Palacio do Governo
- 06 - Panorama de Maceió
- 07 - Pharol de Maceió
- 08 - Ponte dos Fonsêcas e Praça Sinimbu
- 09 - Praça Deodoro
- 10 - Praça D. Pedro II, edificio do Thesouro Estadual e Cathedral de Maceió
- 11 - Praça de Jaraguá e Capitania do Porto
- 12 - Praça da Liberdade e Ponte de desembarque do Porto de Jaraguá
- 13 - Quartel do 20. Batalhão de Caçadores e Asylo Santa Leopoldina
- 14 - Rua 15 de novembro
- 15 - Rua Floriano Peixoto
- 16 - Rua do Livramento
- 17 - Trecho da Avenida da Paz
- 18 - Trecho da praia da Palussara
- 19 - Trecho da rua da Alfândega
- 20 - Trecho da Rua da Alfândega, destacando-se a Alfândega de Maceió
- 21 - Trecho da Rua do Commercio
- 22 - Trecho da rua do Commercio
- 23 - Trecho da rua do Commercio
- 24 - Vista geral da Avenida da Paz
- 25 - Vista geral da Rua Boa Vista



Série Livraria Machado

Não circula.

Identificada pela inscrição “Livraria Machado – 1921”, impressa no verso de todos os exemplares. (Figs. 32 e 33).

No anverso, todos os exemplares têm a legenda com o nome do logradouro e a assinatura “Lavenère”. Esse sobrenome atesta que Luiz Lavenère é o autor das fotografias. O fato dessas informações estarem escritas a mão sobre o negativo caracteriza uma produção de caráter mais artesanal.

Figuras 32 e 33. “Praça da Cathedral”. Anverso e verso. Acervo: Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.



Quadro Síntese 12

Série: Livraria Machado

Lançamento: 1921. Fotógrafo: Luiz Lavenère



1 - Convento de S. Francisco - Alagôas (1 ex.)
foto: Luiz Lavenère
APA: 1921/s. post./s. env.



2 - Praça da Cathedral- Maceió (1 ex.)
foto: Luiz Lavenère
IHGAL: 1921/s. post./s. env.



3 - Recebedoria - Maceió (1 ex.)
foto: Luiz Lavenère
IHGAL: 1921/s. post./s. env.



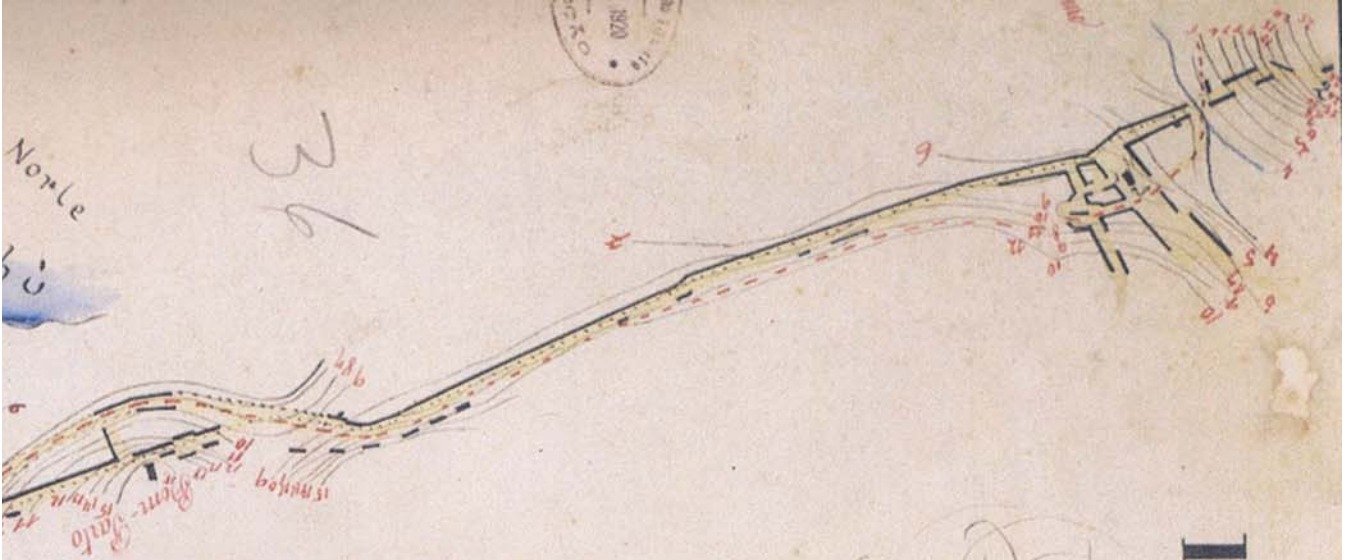
4 - Theatro Deodoro - Maceió (1 ex.)
foto: Luiz Lavenère
IHGAL: 1921/s. post./s. env.

PLANTA DA CIDADE

DE

MACEIO

1902





Escala 1:10000

Série Livraria Machado

- 01 - Convento de S. Francisco - Alagôas*
 - 02 - Praça da Cathedral
 - 03 - Recebedoria
 - 04 - Theatro Deodoro
- * Cartão-postal fora do mapa (Marechal Deodoro)

Série Casa Ramalho

Circula entre 1927 (março) e 1949 (janeiro).

Identificada pela numeração de um a quinze e a inscrição “Edição da Casa Ramalho – Maceió”, existentes no verso. (Figs. 34 e 35).

Existe o que acreditamos ser uma reedição da série, revelada por algumas diferenças na diagramação¹⁴¹, e também pelo fato de não termos encontrado, em um dos conjuntos, nenhuma imagem colorida. Pelas datas de postagem das duas, nos arriscamos a dizer que a série que tem as imagens coloridas sai primeiro (1927), e a outra um ano depois (1928). Confirmada essa hipótese, esta seria a primeira série de cartões-postais de Maceió a ser inteiramente reeditada.

Quanto às fotografias, nada encontramos que pudesse ao menos sugerir um nome para o fotógrafo.

141. Os exemplares não são numerados. A legenda da frente está situada próxima da borda inferior, e não próxima da superior; impressa em branco e não em preto e; no verso, a designação da casa editora está colocada na horizontal, próxima da borda inferior do cartão e não na vertical próxima da borda lateral como na anterior. Além do mais, existe ainda no verso um código impresso: “UGE- NE.”

Figuras 34 e 35. “Levada”. Anverso e verso. Acervo: Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.



Quadro Síntese 13

Série: Casa Ramalho

Circulação: mar. 1927 a jan. 1949. Fotógrafo: anônimo



1 - Porto da Levada (1) (2 ex.)
foto: anônima
JA: s.d./s.post./s.env.
IHGAL: s.d./s.post./s.env.



2 - Praça do Hotel Bella Vista (2) (2 ex.)
foto: anônima
EOB: 03.1927/c.post./USA (Nova Iorque)
MT: 11.1930/c.post./Bahia



3 - Rua do Comercio (3) (3 ex.)
foto: anônima
EOB: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.
JA: s.d./s.post./s.env.



4 - Praça Sinimbu (4) (3 ex.)
foto: anônima
EOB: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.
MT: s.d./s.post./s.env.



5 - Praia da Pajussara (5) (2 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
MT: s.d./s.post./s.env.



6 - Ponta Verde (6) (3 ex.)
foto: anônima
EOB: 01.1949/s.post./Rio de Janeiro
JA: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.



7 - Cachoeira - Rio Mundaú (7) (4 ex.)
foto: anônima
JA: s.d./s.post./s.env. | JA: s.d./s.post./s.env.
IHGAL: s.d./s.post./s.env. | APA: s.d./s.post./s.env.
s. enviar/APA



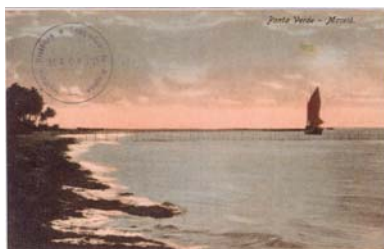
8 - Lagoa Manguaba (8) (3 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.
MT: s.d./s.post./s.env.



9 - Panorama de Maceió (9) (5 ex.)
foto: anônima
MT: s.d./c.post./s.dest. | MT: s.d./s.post./s.env.
IHGAL: s.d./s.post./s.env. | APA: s.d./s.post./s.env.
JBO: s.d./s.post./s.env.



10 - Panorama de Maceió (10) (5 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
IHGAL: s.d./s.post./s.env. | JA: s.d./s.post./s.dest.
APA: s.d./s.post./s.env. | JBO: 10.1935/s.post./Rio Grande do Sul (Porto Alegre)



11 - Ponta Verde (11) (3 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.
MT: s.d./s.post./s.env.



12 - Correio e Ladeira do Farol (12) (3 ex.)
foto: anônima
JA: s.d./s.post./s.env.
JA: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.



13 - Palacio do Governo (13) (2 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
MT: s.d./s.post./s.env.



14 - Rua do Livramento (14) (3 ex.)
foto: anônima
IHGAL: s.d./s.post./s.env.
APA: s.d./s.post./s.env.
JA: s.d./s.post./s.env.



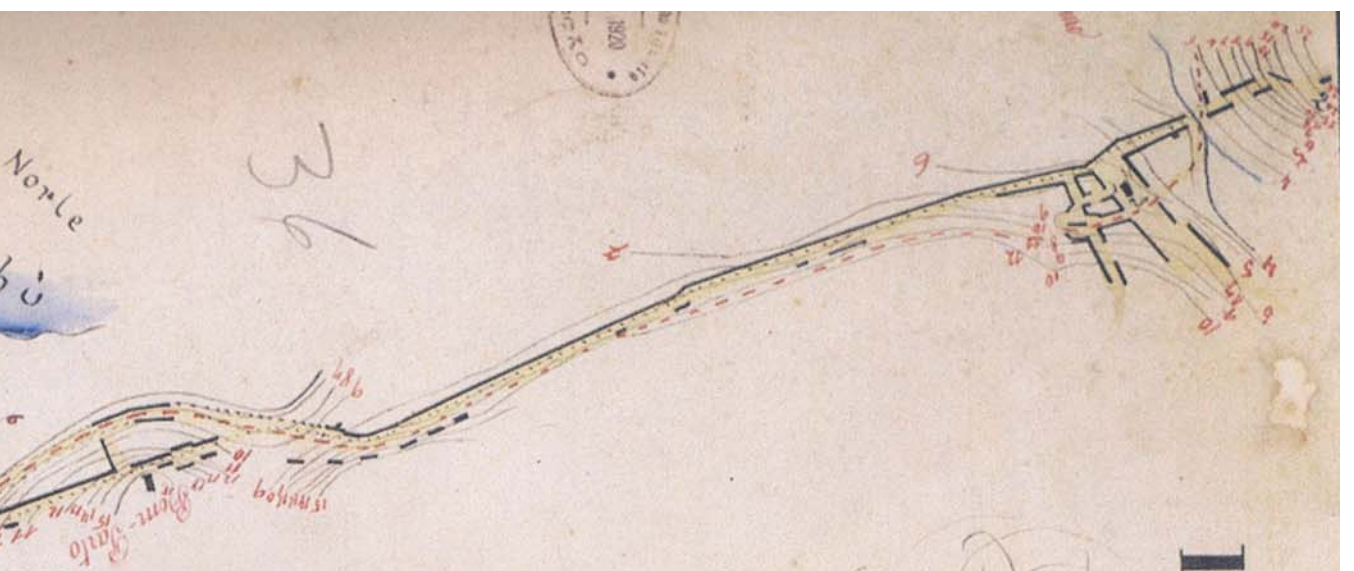
15 - Theatro Deodoro (15) (3 ex.)
foto: anônima
JA: s.d./s.post./s.env.
JA: s.d./s.post./s.env.
JEG: s.inf./s.inf./s.inf.

PLANTA DA CIDADE

DE

MACEIO

1902



Série: Phot. Amad. Antenor Pitanga 1

Circula em 1932 (fevereiro a abril).

Identificada pela numeração de doze a trinta e cinco e pela inscrição “Phot. Amad. Antenor Pitanga” presente no verso de todos os exemplares, o que informa que o autor das fotografias é também responsável pela edição da série. (Fig. 36 e 37).

O primeiro cartão-postal é postado em fevereiro de 1932. As fotografias devem ser aproximadamente de 1927, porque a palmeira existente nos jardins do Palácio do Governo, no postal n. 27, está menor do que no postal Palacio do Governo, da série Casa Ramalho, que circula nos correios nesse ano.

Existem claramente duas tiragens desta série: uma impressa em tons de verde e outra em tons de sépia. Existe também um único exemplar colorido.

Figuras 36 e 37. "Trecho da Rua do Commercio". Anverso e verso. Coleção: Jamil Abib.



Quadro Síntese 14

Série: Phot. Amad. Antenor Pitanga 1

Circulação: fev. 1932 a abr. 1932. Fotógrafo: Antenor Pitanga



1 - Ponte de Desembarque (12) (1 ex.)
foto: Antenor Pitanga
APA: s.d./s. post./s.env.



2 - Avenida da Paz (13) (1 ex.)
foto: Antenor Pitanga
IHGAL: s.d./s. post./s.env.



3 - Avenida da Paz, Salgadinho (14) (1 ex.)
foto: Antenor Pitanga
IHGAL: s.d./s. post./s.env.



4 - Ponte dos Fonsêcas e Praça Sinimbú (15) (2 ex.)
foto: Antenor Pitanga
MT: 03.1932/c. post./s.dest.
APA: s.d./s. post./s.env.



5 - Rua Nova e Barão de Anadia (16) (1 ex.)
foto: Antenor Pitanga
IHGAL: s.d./s. post./s. env.



6 - Palacio Hotel Bella Vista (17) (1 ex.)
foto: Antenor Pitanga
JA: s.d./s. post./s. env.



7 - Thezouro Estadual (18) (1 ex.)
foto: Antenor Pitanga
IHGAL: s.d./s. post./s. env.



8 - Travessa do Commercio (19) (3 ex.)
foto: Antenor Pitanga
Autora: ileg./c. post./Bahia
IHGAL: s.d./s. post./s.env.
APA: s. inf./s. inf./s.inf.



9 - Trecho da Rua do Commercio (20) (5 ex.)
foto: Antenor Pitanga
Autora: 02.1932/c. post./Bahia
Autora: s.d./s. post./s.env. | JA: s.d./s. post./s.env.
APA: s.d./s. post./s.env. | JBO: 1932/s. inf./s.inf.



10 - Trecho da Rua do Commercio (21) (1 ex.)
foto: Antenor Pitanga
JA: s.d./s. post./s. env.



11 - Rua do Livramento (23) (2 ex.)
foto: Antenor Pitanga
Autora: s.d./s. post./s.env.
APA: s.d./s. post./s.env.



12 - Trecho da Rua do Commercio (24) (2 ex.)
foto: Antenor Pitanga
MT: 1932/c. post./s.dest.
APA: s.d./s. post./s.env.



13 - Trecho da Rua do Commercio (25) (4 ex.)
foto: Antenor Pitanga
Autora: s.d./s. post./s.env.
Autora: s.d./s. post./s.env.
Autora: s.d./s. post./s.env. | APA: s.d./s. post./s.env.



14 - Prefeitura Municipal (26) (1 ex.)
foto: Antenor Pitanga
APA: s.d./s. post./s. env.



15 - Palacio do Governo (27) (2 ex.)
foto: Antenor Pitanga
JA: s.d./s. post./s.env.
APA: s.d./s. post./s.env.



16 - Parte da Cidade Vista do Alto do Jacutinga (28) (2 ex.)
foto: Antenor Pitanga
EOB: s.d./s. post./s.env.
APA: s.d./s. post./s.env.



17 - Praça Deodoro (29) (1 ex.)
foto: Antenor Pitanga
IHGAL: s.d./s. post./s. env.



18 - Parte da Cidade Vista do Alto do Pharol (30) (2 ex.)
foto: Antenor Pitanga
EOB: s.d./s. post./s.env.
APA: s.d./s. post./s.env.



19 - Lagoa Manguaba Vista do Alto do Jacutinga (31) (1 ex.)
foto: Antenor Pitanga
JA: 04.1932/c. post./s. dest.



20 - Ladeira do Brito (32) (2 ex.)
foto: Antenor Pitanga
Autora: s.d./s. post./s.env.
APA: s.d./s. post./s.env.



21 - Instituto Archeologico e Geographico e Soc. Persev. e Auxilio dos Empr. do Commercio (33) (1 ex.)
foto: Antenor Pitanga
MT: s.d./s. post./s. env.



22 - Rua Augusta (34) (3 ex.)
foto: Antenor Pitanga
Autora: s.d./s. post./s.env.
Autora: s.d./s. post./s.env.
APA: s.d./s. post./s.env.



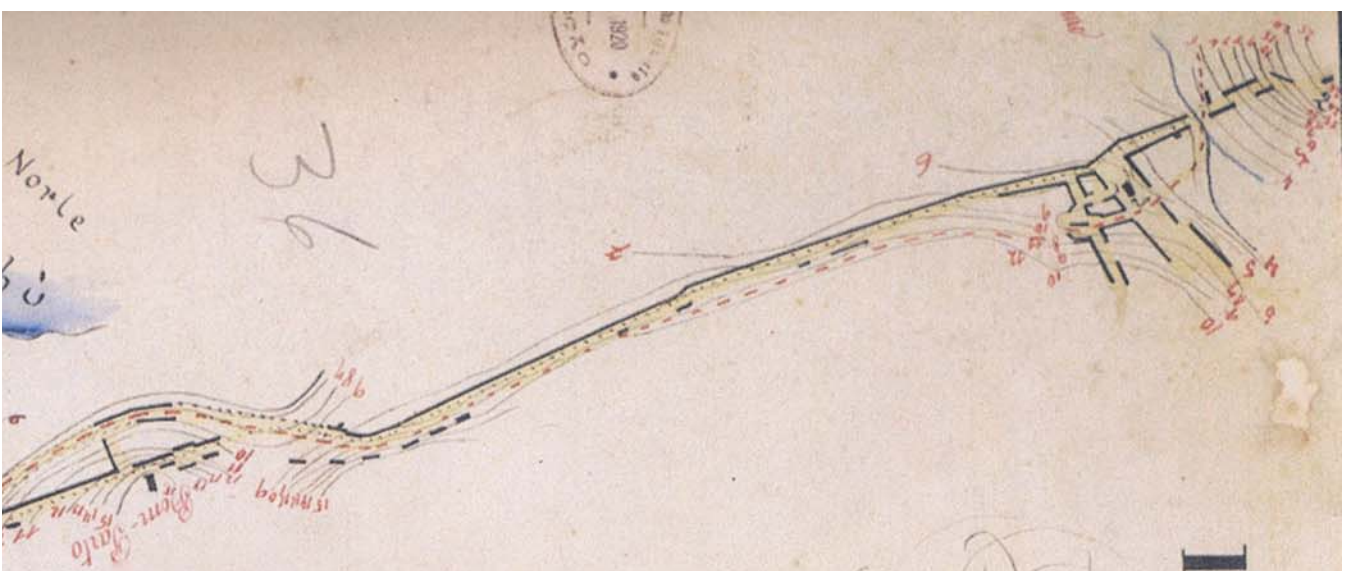
23 - Seminario (romano) (35) (1 ex.)
foto: Antenor Pitanga
IHGAL: s.d./s. post./s. env.

PLANTA DA CIDADE

DE

MACEIÓ

1902



Escala 1:10000

Série Phot. Anad. Antenor Pianga 1

- 1 - Ponte de Desembarque
- 2 - Avenida da Paz
- 3 - Avenida da Paz, Salgadinho
- 4 - Ponte dos Fossêcas e Praça Sinimbu
- 5 - Rua Nova e Barão de Anadia
- 6 - Palácio Hotel Bella Vista
- 7 - Thesouro Estadual
- 8 - Travessa do Commercio
- 9 - Trecho da Rua do Commercio
- 10 - Trecho da Rua do Commercio
- 11 - Rua do Livramento
- 12 - Trecho da Rua do Commercio
- 13 - Trecho da Rua do Commercio
- 14 - Prefeitura Municipal
- 15 - Palácio do Governo
- 16 - Praça Deodoro
- 17 - Parte da Cidade Vista do Alto do Jacutinga
- 18 - Parte da Cidade Vista do Alto do Pharol
- 19 - Lagoa Mangubaba Vista do Alto do Jacutinga
- 20 - Ladeira do Brito
- 21 - Instituto Archeologico e Geographico e Soc. Persev. e Auxilio dos Empr. do Commercio
- 22 - Rua Augusta
- 23 - Seminario (romano)

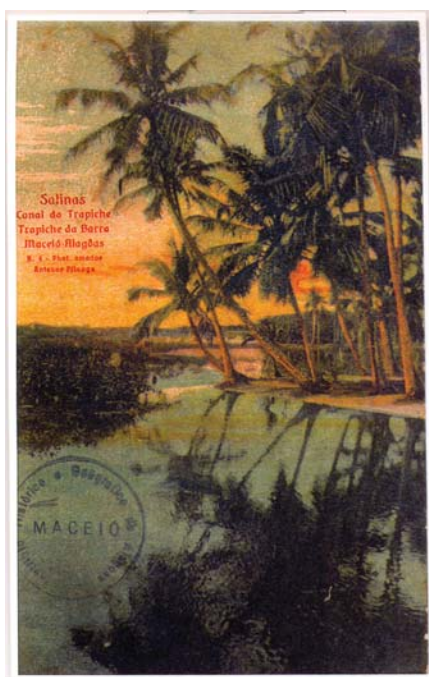


Série: Phot. Amad. Antenor Pitanga 2

Circula em 1934.

Identificada pela numeração de um a sete e pela inscrição “Phot. amador Antenor Pitanga” impressa na frente dos cartões-postais. Tal inscrição é uma dupla informação: da autoria das fotografias e da responsabilidade pela edição. Existe também no verso outra numeração, de 038595 a 038601. (Figs. 38 e 39)

Existe um exemplar em preto e branco do postal n.3, sem legendas, sem numeração, com a assinatura de Pitanga no negativo, o que pode caracterizar tiragens diferentes da série ou a reedição de apenas um exemplar. (Fig. 40).



Figuras 38 e 39. “Canal do Trapiche. Trapiche da Barra”. Anverso e verso. Acervo: Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas

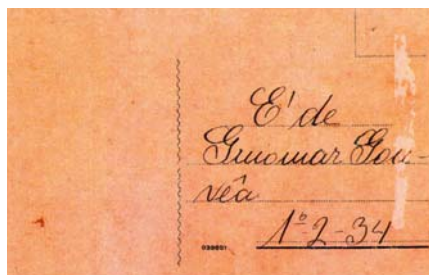


Figura 40. Acervo: Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.



Quadro Síntese 15

Série: Phot. Amador Antenor Pitanga 2

Circulação: fev. 1934. Fotógrafo: Antenor Pitanga



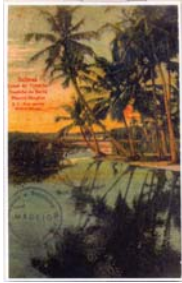
1 - Matinal - Lagôa do Norte. (1) (1 ex.)
foto: Antenor Pitanga | IHGAL: s.d./s.post./s.env.



2 - Matinal - Lagôa do Norte. (2) (1 ex.)
foto: Antenor Pitanga
IHGAL: s.d./s.post./s.env.



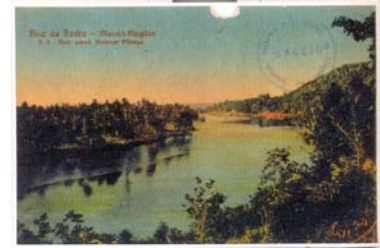
3 - Canal do Trapiche - Trapiche da Barra. (3) (1 ex.)
foto: Antenor Pitanga
IHGAL: s.d./s.post./s.env.



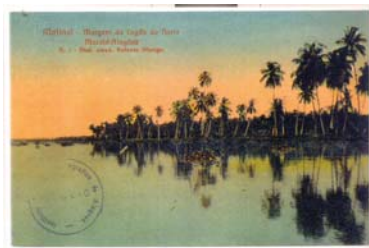
4 - Salinas - Canal do Trapiche - Trapiche da Barra. (4) (1 ex.)
foto: Antenor Pitanga | IHGAL: s.d./s.post./s.env.



5 - Aguas pluviais - Praça 13 de maio - Pôço. (5) (1 ex.)
foto: Antenor Pitanga
IHGAL: 02.1934/s.post./s.env.



6 - Bica da Pedra - Maceió - Alagôas (6) (1 ex.)
foto: Antenor Pitanga
IHGAL: s.d./s.post./s.env.



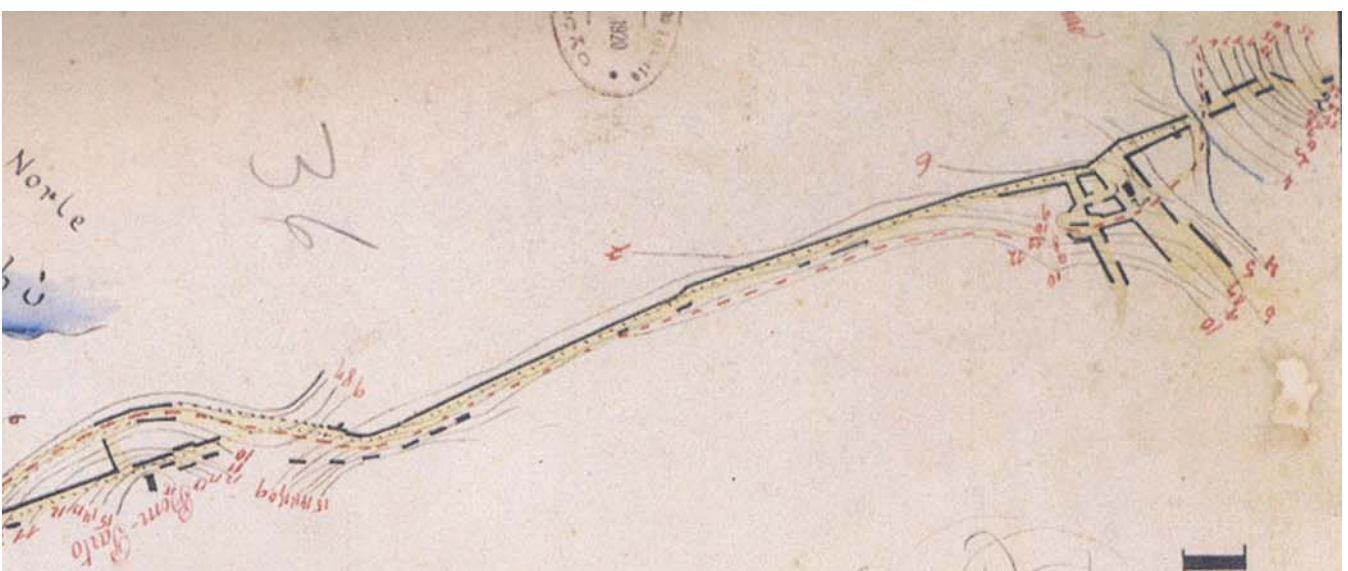
7 - Matinal - Margem da Lagôa do Norte. (7) (1 ex.)
foto: Antenor Pitanga
IHGAL: s.d./s.post./s.env.

PLANT A DA CI DADDE

THE

MAGGIO

1202





Ilheus de Maracá

Escala 1:1000

- Série Phot. Amad. Antenor Pitanga 2**
- 01 - Matinal - Lagoa do Norte - Maceió - Alagôas*
 - 02 - Matinal - Lagoa do Norte - Maceió - Alagôas*
 - 03 - Canal do Trapiche - Trapiche da Barra - Maceió - Alagôas*
 - 04 - Salinas - Canal do Trapiche - Trapiche da Barra - Maceió - Alagôas*
 - 05 - Aguas pluviais - Praça 13 de maio - Póço - Maceió - Alagôas
 - 06 - Bica da Pedra - Maceió - Alagôas*
 - 07 - Matinal - Margem da Lagoa do Norte - Maceió - Alagôas*
- *Cartões-postais fora do mapa

Fotógrafos e editores

1903, 1904, 1905 (duas vezes), 1907, 1910, 1911, 1912, 1914, 1920, 1921, 1927, 1932 e 1934 são as datas aproximadas de lançamento das séries de cartões-postais de Maceió. Datas muito próximas umas das outras que caracterizam uma produção quase ininterrupta dessas séries entre 1903 e 1934, e um ritmo maior de concentração delas até 1914. Isso mostra que realmente existe uma produção sistemática de imagens visuais da Cidade nesse período.

São, ao todo, duzentos e sessenta e um cartões-postais distintos. O que realmente se caracteriza como um período de abundância de imagens e é a primeira vez que um fenômeno desse tipo acontece na história da Cidade, já que é escassa e irregular a produção de fotografias que caracteriza o século XIX¹⁴².

Somando as cópias originais de cada um, esse número sobe para quinhentos e onze exemplares. Acreditamos que, diante da amplitude da pesquisa que realizamos, tenhamos conseguido chegar muito perto do número total de cartões-postais singulares que constituem cada série.

Encontramos uma pequena série com quatro exemplares (Livraria Machado), uma série com sete (Phot. Amad. Antenor Pitanga 2, numerada de um a sete), duas com onze (Typ. Commercial e Cartão-Postal), uma com doze (A. Schwidernoch, numerada de 8518 a 8529), uma com quinze (Casa Ramalho, numerada de um a quinze), uma com dezenove (Livraria Fonseca 1), quatro com vinte (Litho. Trigueiros, numerada de um a vinte; Livraria Fonseca 2; Esperanto, numerada de um a vinte; e Trilíngue), uma com vinte e

142. Na nossa pesquisa encontramos um total de trinta e sete fotografias de Maceió produzidas entre 1868 e 1881. Sobre o assunto consultar: CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto. Enquadrando a cidade: Maceió na fotografia do século XIX. /Apresentado no VII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, Salvador, 2002/

três (Phot. Amad. Antenor Pitanga 1), uma com vinte e quatro (Phot. L. Lavenère), uma com vinte e cinco (Venus) e uma com trinta (Typ. Commercial M. J. Ramalho).

Desse total, pelo menos um exemplar se perdeu. É o número vinte e dois da série Antenor Pitanga 1. Esse tipo de informação é facilmente aferível nas séries numeradas nas quais falta algum exemplar no meio da numeração. A exemplo dessa última série que, de vinte e três exemplares, constatamos que falta um, é possível que as duas séries com onze exemplares tenham tido originalmente uma dúzia, e a com dezenove tenha tido vinte quando do seu lançamento. Afinal, as dúzias e dezenas são números mais comuns na formação de conjuntos.

Observamos que as duas séries inaugurais Typ. Commercial (1903) e Livraria Fonseca 1 (1904) têm um caráter experimental. Seus cartões-postais por não serem padronizados, devem ter sido impressos de maneira avulsa, um a um ou em pequenos grupos. Tendo sido bem recebidos, eles dão, então, ensejo a que outros sejam editados. Nesse sentido, acreditamos que as duas funcionam como pilotos de uma produção sistemática de imagens.

A profissionalização na produção de cartões-postais de Maceió fica evidente com as duas séries seguintes, A. Schwidernoch (1905) e Litho. Trigueiros (1905). Ao nosso ver, diferentemente das primeiras, elas são concebidas como um todo e lançadas como uma coleção, obedecendo a padrões rigorosos de diagramação. Estabelece-se, inclusive, entre elas, um clima de competitividade que emerge nos jornais da cidade. A série nativa, Litho. Trigueiros, tenta se equiparar em termos de qualidade gráfica com a série estrangeira, A. Schwidernoch. Observamos também que, com o lançamento da série Livraria Fonseca 2 (1907), subsequente às duas em pauta, existe um certo retrocesso no sentido da padronização, que só é retomada de uma maneira definitiva na série Cartão Postal (1910).

A adequação das séries ao novo padrão de diagramação, com o verso dividido, se inicia com a reedição de alguns exemplares da série Litho. Trigueiros, em 1907, mas só se firma três anos depois, com o lançamento da série Cartão Postal. A expansão da ilustração que passa a ocupar toda a frente do cartão neste momento, se mantém em todas as séries editadas depois dessa, e deve ser entendida como fortalecimento da ilustração como elemento constituinte do cartão-postal.

O uso da cor nas reproduções é inaugurado com a edição da série estrangeira A. Schwidernoch em 1905. Vem se refletir na produção local, pela primeira vez, na reedição de um exemplar da série Litho. Trigueiros (1907). E, em 1910, passa a ser uma tendência de todas as séries lançadas no período entre essa data e 1915: Cartão Postal (1910), Phot. Luiz Lavenère (1911), M. J. Ramalho (1912) e Esperanto (1915), interrompida então para ser retomada só em 1927.

O uso da cor nas séries entre 1910 e 1915 e o período de escassez da produção e abolição do uso da cor em seguida coincide, não por acaso, com a deflagração da primeira grande guerra. Tem razão, então, Vasquez, quando se refere ao esmorecimento no uso do cartão-postal com a chegada da Primeira Guerra Mundial.

Toda essa produção de cartões-postais que caracterizamos como sistemática é lançada para ser vendida. Pela grande quantidade de séries disponibilizadas e o envolvimento de vários editores, principalmente no período antes da primeira guerra, o negócio deve ser lucrativo. Algumas casas editoras, como a Typographia Commercial e a Livraria Fonseca, chegam a completar todo o ciclo produtivo, reservando para si a venda dos exemplares em seus próprios estabelecimentos.

São oito as editoras que se dedicam ao negócio dos cartões-postais de Maceió. Quatro estabelecidas na Cidade: Typographia Commercial (que assume mais duas denominações ao longo do tempo: Typographia Commercial M. J. Ramalho e Casa Ramalho), Livraria Fonseca, Lithographia Trigueiros, e Livraria Machado. Uma é do Rio de Janeiro: Typographia Venus e uma da Áustria: A. Schwidernoch.

Além das editoras nomeadas acima, dois fotógrafos assumem o posto de editores de cartões-postais em Maceió: Luiz Lavenère e Antenor Pitanga. Nesse sentido, do total de quinze séries, restam apenas três sem editor identificado, são elas: Cartão Postal, Esperanto e Trilíngue.

No ano que antecede a publicação da primeira série de cartões-postais da Cidade, existem quatro tipografias de obras em Maceió, três que editam cartões-postais: Typ. Commercial, Livraria Fonseca e Lithographia Trigueiros, e a quarta: de João Tavares da Costa, no Jaraguá, sobre a qual não encontramos maiores informações. As outras existentes são tipografias de jornal, e, por isso, se situam fora de nosso campo de estudo.

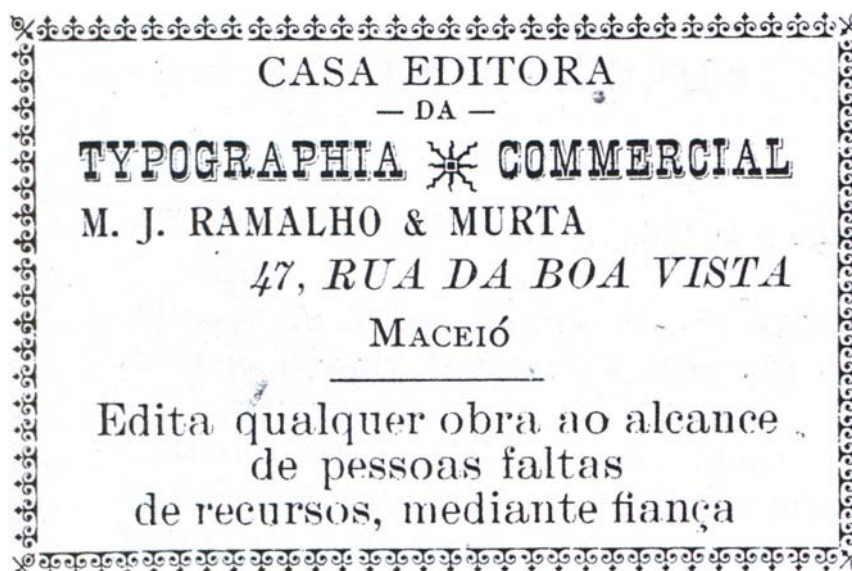


Figura 41. Anúncio publicado no Indicador Geral do Estado de Alagoas, p. 313

A Typographia Commercial, pioneira na edição de cartões-postais na Cidade, é inicialmente propriedade de M. J. Ramalho e do major Antonio M. Murta. Em junho de 1905, ela passa a ser propriedade apenas de M. J. Ramalho:

Typ. Commercial

Recebemos hontem uma circular communicando-nos que os nossos amigos major Antonio M. Murta e M. J. Ramalho dissolveram amigavelmente a sociedade que mantinham nesta praça sob a firma de M. J. Ramalho & Murta, passando todo o activo e passivo da mesma extincta firma a cargo do Sr. M. J. Ramalho.¹⁴³

Com isso, ela muda sua denominação para Typographia Commercial M. J. Ramalho. Alguns anos mais adiante, em data que não conseguimos precisar, assume a denominação de Casa Ramalho. Ela é a mais importante no ramo de cartões-postais em Maceió pela continuidade da sua atuação, praticamente abrindo e fechando toda essa produção. Embora tenha a denominação de tipografia é, também uma casa editora como podemos constatar no anúncio acima, publicado no Indicador Geral do Estado de Alagoas (Fig. 41).

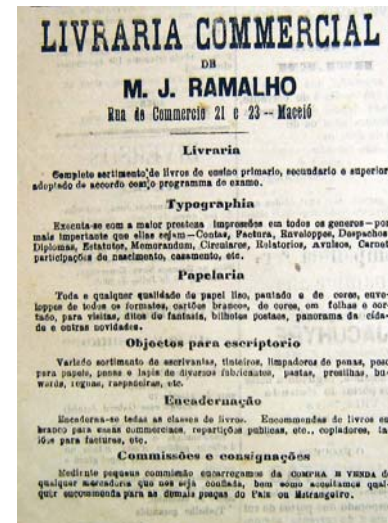
Para o historiador Craveiro Costa ela é a melhor tipografia do Estado, tendo editado até 1902, além do Indicador Geral do Estado de Alagoas, um livro de versos que ele recomenda pelo “bello artístico que seu editor técnico lhe soube dar”¹⁴⁴. São de sua responsabilidade

143. A Tribuna. Maceió, 04 de junho de 1905.

144. COSTA, Craveiro; CABRAL, Torquato, orgs. (1902). Indicador geral do Estado de Alagoas. Maceió, Typographia Commercial. p.163.

Figura 42. Anúncio de venda de cartões-postais.

Figura 43. Livraria Fonseca retratada em cartão-postal
Acervo: Arquivo Público de Alagoas.



a série Typ. Commercial, de 1903, a série Typ. Commercial M. J. Ramalho, de 1911, e a série Casa Ramalho, de 1927.

Além de gráfica e editora, ela exerce, entre outras atividades, a de papelaria, e a de livraria, como mostram os anúncios publicados nos jornais da cidade, e no próprio Indicador Geral do Estado de Alagoas¹⁴⁵. Como Livraria, ela vende material e câmaras fotográficas¹⁴⁶. E vende também cartões-postais. Deixa isso bastante evidente ao imprimir na legenda deles essa informação e ao publicar anúncio no jornal com a mesma informação¹⁴⁷. (Fig. 42).

A casa editora da Livraria Fonseca, segunda em ordem cronológica a editar cartões-postais de Maceió, é de propriedade de Manoel Gomes da Fonseca. Está, curiosamente, retratada em postal de 1907, por ela própria editado (Fig. 43).

Como tipografia, ela é tão completa quanto as outras, como informa Costa: “As officinas typographicas que existem na capital são completas e possuem machinas de pautar, cortar, perfurar, numerar, imprimir as mais aperfeiçoadas e de vários fabricantes europeus e americanos”¹⁴⁸. Como editora publica alguns livros: “O Fisco, livro do saudoso publicista Stanislaui Wanderley e o Vencido, romance de Zadir Indio e presentemente publica o Almanack Alagoano das

145. COSTA, Craveiro; CABRAL, Torquato, orgs. (1902). Indicador geral do Estado de Alagoas. Maceió, Typographia Commercial. p.304, 306, 313,315-17.

146. LAVENÈRE, Luiz; SANT’ANA, Moacir Medeiros de (1962). A fotografia em Maceió (1858-1918). Revista do Arquivo Público de Alagoas. n.1, p. 140.

147. LIVRARIA Commercial de M.J. Ramalho (1905). A Tribuna. Maceió. 2 jul. p. 4.

148. COSTA, Craveiro; CABRAL, Torquato, orgs. (1902). Indicador geral do Estado de Alagoas. Maceió, Typographia Commercial. p. 263.

Senhoras.”¹⁴⁹.

São de sua responsabilidade as séries de cartões-postais Livraria Fonseca 1, de 1904, e Livraria Fonseca 2, de 1907. Séries cujos exemplares, além de editar, ela vende no seu próprio estabelecimento, como neles vem escrito.

Com relação à tipografia P. Trigueiros & C., consta em várias fontes sua condição também de litografia¹⁵⁰. Existe uma pequena controvérsia entre dois autores sobre o ano de estabelecimento dessa litografia. Segundo Ferreira¹⁵¹, ela é pioneira no Brasil e seu prelo litográfico está na Cidade desde 1884, quando sai o primeiro número da revista ilustrada *A Semana*. Mas, conforme Costa¹⁵², a litografia só é fundada em Maceió um ano depois.

É o próprio Protásio Trigueiros, baiano de origem e dono da litografia, quem ilustra essa revista. Num comentário um pouco reticente sobre a boa qualidade dos trabalhos executados pela P. Trigueiros & C., feito por Costa, encontramos um reconhecimento do pioneirismo deles em Maceió:

Em 1885 os Srs. José Gomes da Silva Lins e Protasio Trigueiros estabeleceram na capital do Estado um serviço lithographico que, entretanto não tem logrado alcançar a perfeição, apesar de terem surgido profissionais de rara vocação e muito talento artístico, como attestam os periódicos illustrados que appareceram e os trabalhos que correm mundo d'aqui sahidos e por artistas nosso executados com muita proficiência.¹⁵³

Mas, a boa qualidade do exemplar do Sr. Cônego T. D. da Silva Lessa, publicado também por eles, faz Costa reabilitar o conceito da tipografia que passa para a condição de: “que bem pode rivalisar com os que nos enviam as offinas typographicas do Rio de Janeiro”¹⁵⁴. Tal comentário revela que, para Maceió, nessa época, o Rio é a grande referência para a edição de trabalhos gráficos.

149. Ibid., p. 263

150. Ibid., p.318.

151. FERREIRA, Orlando da Costa (1994). *Imagem e letra*. São Paulo, Edusp. p. 422.

152. SANT'ANA, Moacir Medeiros de. (1987). *História da Imprensa em Alagoas (1831 – 1981)*. Maceió, Arquivo Público de Alagoas / Sergasa / Semet. s.p.

153. COSTA, Craveiro; CABRAL, Torquato, orgs. (1902). *Indicador geral do Estado de Alagoas*. Maceió, Typographia Commercial. p. 263.

154. Ibid., p. 263.

Vimos que, pela impressão da revista ilustrada *A Semana*, essa litografia já está habilitada a imprimir ilustrações e desenhos desde o início de suas atividades. Mas, para imprimir imagens fotográficas, seria necessário que as tipografias e as litografias possuísem oficinas especializadas.

Sabemos que, em meados de 1904, Protasio Trigueiros segue para a Europa para se atualizar em relação às técnicas de impressão de imagens, que é a especialidade de sua oficina gráfica¹⁵⁵. Ele visita cidades na Alemanha e na França, aonde vai “ver de perto o que havia de melhor e aperfeiçoado nas artes graphicas”. De volta, divulga as novas habilidades técnicas adquiridas para sua oficina: “chromo-lithografia; gravuras typographicas imitando trabalho sobre aço á cores; clichês typographicos; especialidades a Penna e a crayon; negativos lithographicos, etc.”¹⁵⁶

Ele, que desde 1902 é considerado o responsável pelo desenvolvimento das artes gráficas em Alagoas¹⁵⁷, dá um grande salto com esse empreendimento, tentando equiparar Maceió com os principais centros gráficos europeus. Naturalmente, as novidades que traz beneficiam também a produção de cartões-postais:

Em typographia tem o que há novidade e a phantazia imagine - systema art nouveaux. (...) O atelier dispõe de uma instalação completa á vapor para fabricação de cartonagem de todas as espécies e tamanhos, bem como para a confecção de modelos e composições artísticas. (...) **Trouxe-nos também novidades para impressão á cores de cartões-postais;** impressões de diplomas, mappas geographicos ou topographicos, letras, musicas, emblemas, facturas comerciais, etc, etc. [Enfim, ele trouxera] o material apropriado para todos os trabalhos graphicos de qualquer espécie, podendo competir em preço e perfeição com os melhores similares estrangeiros.¹⁵⁸ (grifo nosso).

De onde podemos deduzir que, pelo menos desde 1904, a P. Trigueiros & C. está habilitada a preparar matrizes e imprimir

155. MACIEL, Oswaldo Batista Acioly (2004). *Filhos do trabalho, apóstolos do socialismo: os tipógrafos e a construção de uma identidade de classe em Maceió (1895 / 1905)*. Recife. Dissertação (Mestrado) – CFCH. História, Universidade Federal de Pernambuco. p.71-2.

156. Gutenberg. Maceió, 28 de julho, p.1; Gutenberg. Maceió, 30 de julho, p.1. apud MACIEL, Oswaldo Batista Acioly (2004). *Filhos do trabalho, apóstolos do socialismo: os tipógrafos e a construção de uma identidade de classe em Maceió (1895 / 1905)*. Recife. Dissertação (Mestrado) – CFCH. História, Universidade Federal de Pernambuco. p.71-2.

157. COSTA, Craveiro; CABRAL, Torquato, orgs. (1902). *Indicador geral do Estado de Alagoas*. Maceió, Typographia Commercial. 263.

158. Gutenberg. Maceió, 28 de julho, p.1; Gutenberg. Maceió, 30 de julho, p.1. apud MACIEL, Oswaldo Batista Acioly (2004). *Filhos do trabalho, apóstolos do socialismo: os tipógrafos e a construção de ma identidade de classe em Maceió (1895 / 1905)*. Recife. Dissertação (Mestrado) – CFCH. História, Universidade Federal de Pernambuco. p.71-2.

imagens fotográficas e é o que vai acontecer quando, no ano seguinte, sai em Maceió a série de cartões-postais Litho. Trigueiros, assinada por essa casa. Nessa ocasião ela passa a se denominar Lithographia Trigueiros, como vem impresso nas legendas dos cartões-postais. Já tendo as condições técnicas para isso, constatamos que a Trigueiros imprime, sim, as imagens nas suas oficinas, como atestam os jornais da época:

Cartões postaes

O nosso particular amigo sr. Protasio Trigueiros, operoso proprietário da importante Lithographia Trigueiros, nos offereceu hontem umas amostras de bellos cartões postaes, manufacturados em suas officinas.

A nitidez e perfeição do trabalho nos deixaram a convicção do adiantamento em que estão nesta capital as artes graphicas.

Quase podemos afirmar que não nos causam inveja as obras desse gênero, que importamos de outras praças.¹⁵⁹

Mas, com certeza, não prepara os clichês das imagens, ou, pelo menos, não prepara a totalidade deles, já que eles são os mesmos usados para a publicação do Indicador Geral do Estado de Alagoas, impresso pelo Typographia Commercial, e alguns possuem a inscrição gravada no negativo “CATCHEL – MANNING – PHILA – U.S.A”, atestando que são preparados nos Estados Unidos.

A nota acima publicada no jornal A Tribuna é importante não apenas para datar o lançamento da série, mas para documentar a prática da importação de cartões-postais e a iniciativa de contrapor, registrada pelo jornalista, um empreendimento local a um de fora. Está se contrapondo, na nota, a série Litographia Trigueiros a alguma anteriormente editada, importada de outras praças, o que nos leva a acreditar que a série Lithographia Trigueiros pretendia fazer concorrência à série A. Schwidernoch.

Com relação à Livraria Machado, sua contribuição no ramo se dá com a edição da série Livraria Machado, em 1921, e com a montagem da primeira oficina de fotogravura da cidade que surge em 1920. Este último fato é marcado pelo aparecimento do primeiro periódico ilustrado com a técnica da fotogravura – A Conquista –, que é “preparado **totalmente** em Maceió”¹⁶⁰. (grifo nosso).

A oficina e a livraria são de propriedade do jornalista e fotógrafo Luiz Lavenère, que tem importante atuação no campo da produção de cartões-postais. Lavenère fotografa, além das imagens da série Livraria Machado, parte das imagens da série Livraria Fonseca 2, de

159. CARTÕES postaes (1905). A Tribuna. Maceió. 13 jul., p. 2.

160. LAVENÈRE, Luiz; SANT’ANA, Moacir Medeiros de (1962). A fotografia em Maceió (1858-1918). Revista do Arquivo Público de Alagoas. n.1. p. 139.

1907, editada pela Livraria Fonseca; e fotografa e edita a série Phot. L. Lavenère, de 1911.

É provável que as fotografias da série Livraria Machado tenham sido impressas com a técnica da fotogravura porque, por ocasião do lançamento da série, 1921, a oficina já estava em funcionamento. Nesse sentido, os cartões-postais estampados com essa técnica, que possam ter sido impressos antes de 1920, devem ter sido preparados fora de Maceió.

Com esses dados até aqui compilados, tentamos descobrir se as quatro editoras que atuam no ramo de cartões-postais em Maceió, se encarregam de imprimir as fotografias nas suas oficinas, o que pode incluir também a preparação dos clichês, ou se as encomendam fora da Cidade, reservando para si apenas a parte comercial do empreendimento. A Lithographia Trigueiros faz a impressão, usando o processo da fotolitografia. As informações disponíveis não são conclusivas em relação à Livraria Machado, que teria condições de fazê-lo usando a técnica da fotogravura, a partir de 1920.

Três dessas quatro editoras de Maceió lançam mão das fotografias de Gabriel Cordeiro de Araújo Jatubá para compor as séries que lançam. São fotografias que estão também publicadas no Indicador Geral do Estado de Alagoas, de 1902¹⁶¹. A farta ilustração do Indicador é feita quase na sua totalidade por fotografias de Jatubá, existem apenas duas imagens de paisagens alagoanas que não são atribuídas a ele nessa publicação¹⁶². Todas as outras são retratos de pessoas e estão sem autoria.

Sobre esse fotógrafo, sabemos que é alagoano, e que anuncia seus serviços profissionais nos jornais de Maceió desde o ano de 1890. Seu ateliê denomina-se primeiramente Photographia Artistica e depois Galeria Jatubá¹⁶³.

Sua trajetória profissional está vinculada ao governo de Euclides Malta como secretário da repartição de Obras Públicas Terras

161. COSTA, Craveiro; CABRAL, Torquato, orgs. (1902). Indicador geral do Estado de Alagoas. Maceió, Typographia Commercial.

162. Companhia Alagoana de Fiação e Tecidos (Cachoeira), fotografia de Th. Mello; Companhia Pilarense de Fiação e Tecidos (Pilar), fotografia de M. Ramos. In: COSTA, Craveiro; CABRAL, Torquato, orgs. (1902). Indicador geral do Estado de Alagoas. Maceió, Typographia Commercial. p. 98 e 101.

163. LAVENÈRE, Luiz; SANT'ANA, Moacir Medeiros de (1962). A fotografia em Maceió (1858-1918). Revista do Arquivo Público de Alagoas. n.1., p. 133 e 135.

e Colonização do Estado de Alagoas¹⁶⁴. Quando ele falece, todo o episódio de sua doença, morte e as missas celebradas em sua homenagem são noticiados no jornal A Tribuna, órgão oficial do governo Euclides Malta na época:

Gabriel Jatubá.

Bem longe estavam de suppor, quando noticiamos hontem a doença do digno moço Gabriel Jatubá, que hoje teríamos de lançar, profundamente consternados e pungidos, a noticia dolorosa da morte desse desditoso amigo.

Mas a cruel ceifadora a ninguém perdoa; e hontem pelas 2 horas da manhã, entre o pranto da família, que estremecia, e a desolação de seus amigos, exhalou elle o ultimo suspiro, cheio de resignação stoica dos que vivem profundamente crentes na fé spirita.

A nova de sua morte, correndo célere, impressionou profundamente o espírito publico e innumerous foram os que ocorreram ao planalto do Jacutinga, á casa do extincto, para manifestar à sua família o profundo pesar e a magoa causada por tão prematuro golpe!

Gabriel Cordeiro de Araujo Jatubá era filho de José Ignacio de Araujo Jatubá e d. Barbara de Araujo Jatubá, já fallecida.

Casara-se com a exma sra. D. Paulina de Abreu Jatubá, presada irmã dos srs. officiaes do exercito Raymundo de Abreu, Boaventura de Abreu e general Pantoja. Do seu consorcio deixa cinco filhos menores, todos pobres; porem ricos do nome e caracter de seu extremoso e extincto pai.

O finado era sócio da Previdencia Alagoana; e foi durante a sua vida um trabalhador imperterrito, havendo-se dedicado, há muitos annos, a arte photographica que exerceu com pericia e brilhante execução.

O seu corpo foi inhumado hontem, ás 4 da tarde, sendo o féretro levado ao cemitério publico por selecto e numeroso acompanhamento.

A'toda sua desolada família, cujos nomes já citamos, e á seus dignos irmãos Franco Jatubá Fernando, Manoel Germano Jatubá, e irmãs apresentamos nossos sinceros pesares. 152¹⁶⁵

Luiz Lavenère Wanderley (1868 – 1966) além de fotógrafo e jornalista, é também deputado estadual¹⁶⁶ e funcionário aposentado do Telégrafo. Começa a exercer a atividade de fotógrafo por incentivo de seu pai, Stanislau Wanderley, fotógrafo amador. Em 1902, ele já é praticante de fotografia, mas ainda não tem experiência suficiente para ser considerado um amador como o pai.

Nessa época, ele tem estreita vinculação com Manoel Gomes da Fonseca, proprietário das Oficinas Tipográficas da Livraria Fonseca ou Oficinas Fonseca. Lavenère dirige e é o principal redator do Evolucionista, jornal de propriedade de Fonseca, que sai semanalmente dessa Oficina. Lavenère também vende e importa material fotográfico por meio da Livraria Fonseca nessa época, sendo, por seu intermédio, que se estabelece esse comércio regular

164. Arquivo Público de Alagoas. Livro dos Engenheiros. Repartição de Obras Públicas Terras e Colonização.

165. GABRIEL Jatubá (1905). A Tribuna. Maceió. 12 mar., p. 2.

166. A Tribuna. Maceió, 5 de agosto de 1905. p. 2.

na Cidade. Segundo artigo por ele mesmo escrito em parceria com Sant'Ana¹⁶⁷, participa, em 1911, da Exposição Universal de Turim com trabalhos em porcelana, madeira e papelão, sendo premiado na ocasião e introduz, em 1912, a fotografia a cores em Alagoas e, além disso, é o primeiro repórter fotográfico do Estado.¹⁶⁸

A grande quantidade de cartões-postais existentes com fotografias de sua autoria nos leva a pensar nele como sucessor de Gabriel Jatubá na categoria de fotógrafo de cartões-postais de Maceió.

Antenor Pitanga, último dos fotógrafos de cartões-postais identificados do nosso universo de estudo, é funcionário recém admitido do Banco de Alagoas quando começa a fotografar em 1920. Está então com vinte e cinco anos e inicia essas atividades porque conhece o fotógrafo Barreto, proprietário do ateliê fotográfico de mesmo nome e distribuidor dos produtos Kodak. Compra dele seu primeiro equipamento, um estojo Kodak composto por uma máquina Kodak de caixão, ingredientes químicos e papéis fotográficos. Em seguida, adquire uma máquina de fole, tamanho postal, com objetiva.¹⁶⁹

Embora o pai tenha sido prefeito de Limoeiro de Anadia, sua cidade natal, quando Pitanga vai por dois anos estudar no Seminário Episcopal de Maceió não tem posses, trabalha de porteiro em troca das aulas. Tal situação ainda se mantém tempos depois, quando é chamado para assumir o emprego no Banco, trabalha como guarda armado vigiando presos na construção de estradas no norte de Alagoas. Tempos depois, torna-se proprietário de firma de representações em Maceió.

Na segunda das duas séries editadas por ele, existe no verso uma numeração, de 038595 a 038601, provavelmente de controle da gráfica, que sugere que, se for referente especificamente aos cartões-postais, tal gráfica tem uma grande atuação nesse campo de produção, com mais de trinta e oito mil cartões impressos.

Acreditamos que a editora A. Schwidernoch, da série A. Schwidernoch, tem grande atuação no ramo, com mais de oito mil e quinhentos cartões-postais impressos. Isso pode ser percebido pela numeração de 8518 a 8529, contida nos cartões-postais da série em

167. LAVENÈRE, Luiz; SANT'ANA, Moacir Medeiros de (1962). A fotografia em Maceió (1858-1918). Revista do Arquivo Público de Alagoas.

168. Seu acervo se encontra no Arquivo Público de Alagoas.

169. Seu acervo se encontra no Arquivo Público de Alagoas.

questão. São de sua lavra cartões-postais com primorosa e sofisticada execução, de diferentes partes do mundo e temáticas diversificadas, inclusive os de fantasia.

Da editora da série Esperanto, a única referência que temos é a numeração do verso dos cartões, de G9710 14 a G9729 14, o que, se corresponder à produção específica de cartões-postais, a equipara com a de A. Schwidernoch com cerca de dez mil cartões-postais publicados.

Pelos resultados de nossa pesquisa, acreditamos que existe, de Alagoas, uma única série de cartões-postais que não tem caráter comercial, é claramente propaganda oficial. São nove cartões-postais das pontes construídas pelo governo Fernandes Lima, sete deles identificados no verso com a seguinte inscrição: “ (...) construída no governo do Dr. Fernandes Lima (de 1919 a 1921)”. (Fig. 44 e 45).

É importante ressaltar que das quinze séries de cartões-postais de Maceió que constituem o nosso universo de estudo, treze têm grande circulação, porque são vários os exemplares de um mesmo cartão-postal que encontramos na nossa pesquisa em coleções e acervos de diferentes cidades do Brasil. Encontrá-los em mãos tão diversas assegura, para nós, o sucesso que têm como empreendimentos comerciais, mesmo para aquelas nos quais os editores estão na condição de anônimos e cujo histórico não pudemos levantar.

As duas outras séries, Livraria Machado e Antenor Pitanga 2, têm circulação restrita, todos os seus exemplares pertencem a acervos públicos locais.

Contribui para que os cartões-postais sejam bastante consumidos o fato de eles, em Maceió, custarem bem menos que uma “carta ordinária” ou uma “carta-bilhete” para circular nos correios. Enquanto essas duas categorias de cartas custam entre duzentos e trezentos reis

Figuras 44 e 45. Acervo: Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas

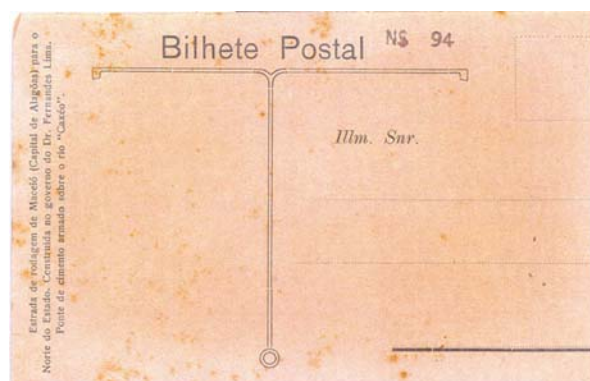




Figura 46. Preços para envio dos cartões-postais em Maceió.

na Cidade, dependendo se são enviadas para o interior do Estado ou para o exterior, um bilhete postal custa entre cinquenta e cem reis nas mesmas condições¹⁷⁰.

(Fig. 46)

Trouxemos à tona neste capítulo todo o material documental com a qual iremos trabalhar, caracterizamos as casas editoras e os fotógrafos que atuam nesse ramo, marcando a condição de produtores independentes que eles assumem ao publicarem essas séries, lançando-as para venda.

O próximo capítulo dedica-se ao desenvolvimento da ideia central de nossa tese, de que os cartões-postais, enquanto catalisadores de marcos paisagísticos urbanos, são uma construção coletiva de uma imagem artística da cidade para a qual concorrem os olhares dos fotógrafos, dos editores e do público.

170. CORREIO geral. Taxas de franquia e premios dos vales postaes (1905). A Tribuna. Maceió. Folhinha para o anno de 1905. s/p.



Capítulo 4.

Três olhares na construção da imagem coletiva da Cidade

No segundo capítulo deste estudo ressaltamos que, por causa do caráter eminentemente de *mercadoria* que os cartões-postais fotográficos assumem desde sua gênese, existe por parte dos editores um claro propósito de construir uma representação de cidade que possa ser assimilada pelo público letrado, seu potencial consumidor, no ato da *aquisição/apropriação*.

Com a construção dessa ideia pretendemos colocar em evidência o que, para nós, são os dois propósitos principais e próprios desse tipo de correspondência ilustrada com imagens da cidade, o econômico e o simbólico, e mostrar como eles estão completamente imbricados. Essa imbricação, como a entendemos, não ocorre apenas pelo fato de existir um consórcio entre o fotógrafo (o artista) e o editor (o empresário), mas vai além, ela integra o público-alvo como co-artífice da imagem de cidade plasmada no cartão-postal. A *aquisição/apropriação*, aqui entendida como *consumo seletivo* e *criação de significado*, é que coloca o público consumidor dos cartões-postais nessa condição de co-artífice.

Articulamos essa ideia sem ter ainda como objeto de estudo nenhum conjunto específico de imagens. Cabe, agora, tomar o universo de cartões-postais de Maceió, para verificar se realmente esse percurso de construção das representações chega a se completar.

Para dar prosseguimento a essa investigação, primeiramente caracterizaremos, passo a passo, o processo de construção da imagem de Maceió nos cartões-postais. Ao nosso ver, essa construção se dá por meio de três olhares seletivos que se voltam para a Cidade. Primeiramente pelo olhar dos fotógrafos; em seguida pelo olhar dos editores e, por fim, pelo olhar do público. Cada um deles caracteriza uma etapa e funciona como uma espécie de filtro que dá, sucessivamente, precisão a essa construção. Da cidade que se oferece ao olhar como um todo, os fotógrafos capturam a sua. Da cidade dos fotógrafos, os editores propõem uma ao olhar público. Desta última, o público consolida a construção dos marcos paisagísticos da cidade, finalmente plasmados nos cartões-postais.

A cidade dos fotógrafos

Guiados por seu olhar, Gabriel Jatubá, Luiz Lavenère, Antenor Pitanga, e os fotógrafos anônimos de cartões-postais de Maceió, percorrem a Cidade entre 1903 e 1934. Em deslocamento eles usufruem visualmente dela. São transeuntes, como tantos outros que frequentam suas ruas nas três primeiras décadas do século XX, mas com uma especificidade, buscam experiências visuais, transformam Maceió em objeto do olhar.

Esquadrinham as ruas por dentro, ficando face a face com as edificações; sobem as ladeiras em direção ao Alto do Jacutinga contemplando a Cidade de cima, em vistas panorâmicas; descem até a praia para descortinar, de baixo, o seu perfil que se delineia no horizonte; e, completando os percursos que definem com seus passos, alcançam seus arrabaldes distantes. Perscrutam, dessa maneira, toda Maceió e, diante de cada situação que escolhem, dentre tantas outras que experimentam, eles param e procuram o melhor enquadramento, imobilizando a cena naquele instante.

Todos os pequenos fragmentos que capturam com suas câmeras são testemunhos dos percursos que fazem, e refletem a imagem de cada um deles diante do objeto fotografado no exato momento do ato fotográfico. Somadas, elas configuram as suas representações da Cidade. A cidade de cada fotógrafo.

A participação dos três cuja identidade conhecemos na produção geral das fotografias que constituem as séries de cartões-postais de Maceió é bastante significativa. Eles tomam parte de nove das quinze séries que constituem o universo de nosso estudo. São elas: Typ. Commercial, Livraria Fonseca 1, Litho. Trigueiros, Livraria Fonseca 2, Phot. L. Lavenère, Typ. Commercial M. J. Ramalho, Livraria Machado, Antenor Pitanga 1, e Antenor Pitanga 2. Aos anônimos cabem as seis

séries restantes e o compartilhamento de pelo menos uma das citadas nove, a série Typ. Commercial M. J. Ramalho.

Embora nosso objeto de estudo se restrinja às imagens da Cidade publicadas nos cartões-postais, é importante para o desenvolvimento do nosso trabalho aludir ao fato de que essas imagens são um extrato de uma produção mais ampla de imagens da Cidade realizada pelos fotógrafos. Não nos interessa aqui discutir a abrangência dessa produção nem seus aspectos técnicos e artísticos, mas, senão, caracterizar que a cidade dos fotógrafos se constitui por imagens mais diversificadas do que aquelas, atribuídas a cada um, que constituem as séries de cartões-postais.

Não podemos fazer essa afirmação de forma categórica para todos os casos, uma vez que, como já dissemos, parte dos fotógrafos é de anônimos. Entretanto nos valem de dois argumentos para sustentá-la. O primeiro, de que é comum que as fotografias publicadas de um fotógrafo sejam um extrato, uma seleção de fotografias de uma produção mais ampla, o que beira o óbvio. E o segundo de que, no caso dos três fotógrafos identificados, constatamos a existência dessa produção mais ampla e diversificada.

No caso de Gabriel Jatubá, isso é muito claro, pois são dele conhecidas cinquenta e sete fotografias publicadas no Indicador Geral do Estado de Alagoas¹⁷¹, das quais trinta e duas estão presentes nas séries de cartões-postais. Todas as onze da série Typ. Commercial (Quadro Síntese 1), dez das dezenove da série Livraria Fonseca 1 (cartões-postais n. 1, 3, 5, 6, 8, 11, 12, 13, 15, 16, no Quadro Síntese 2)), catorze das vinte da série Litho. Trigueiros (cartões-postais n. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 12, 13, 14, 18, 19, 20, no Quadro Síntese 3), e seis das trinta que formam a série Typ. Commercial M. J. Ramalho (cartões-postais n. 1, 4, 16, 17, 21, 23, no Quadro Síntese 8). Algumas dessas imagens aparecem repetidamente em diferentes destas séries.

Como acima aludimos, parece-nos óbvio que seja mais amplo o universo de fotografias de Jatubá do qual foram selecionadas as publicadas no Indicador. Além disso, acreditamos que são suas nove das fotografias da série Livraria Fonseca 1 e seis da série Litho. Trigueiros, que não são reproduções de nenhuma das publicadas no Indicador, e cuja autoria não pudemos comprovar. A extrema

171. COSTA, Craveiro; CABRAL, Torquato, orgs. (1902). Indicador Geral do Estado de Alagoas. Maceió, Typographia Commercial.



Figura 47. Panorama de autoria de Gabriel Jatubá.

semelhança entre a vista panorâmica de Jatubá publicada na série Litho. Trigueiros (Fig. 47) e as outras duas da mesma série sem autoria dá pistas nesse sentido. (Figs. 48 e 49).

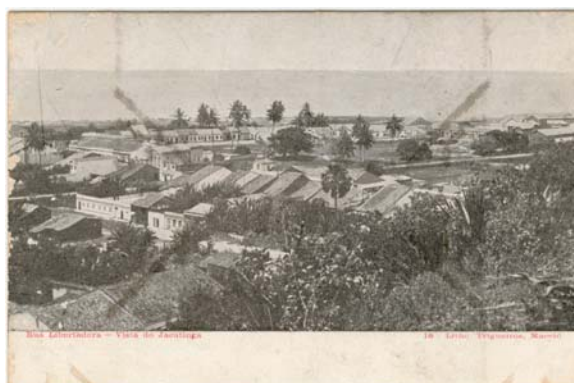
O mesmo não podemos supor das sete fotografias de autoria não identificada constantes da série Typ. Commercial M. J. Ramalho mostrando respectivamente o Theatro Deodoro, a Praça Deodoro, o Monumento a Deodoro, a Intendencia Municipal, o Monumento a Floriano, e a Praça Sinimbú, já que estas edificações

e praças não estavam construídas antes da sua morte. Podemos supor isso apenas das outras fotografias sem autoria da série, principalmente das que são de outras localidades do Estado de Alagoas, que podem ter sido tiradas por ocasião da viagem de Jatubá ao Estado para obter as fotografias do Indicador.

Afora os retratos, campo no qual Jatubá tem uma atuação de peso na condição de fotógrafo profissional – entregando, inclusive, fotografias em suportes personalizados com a marca de seu ateliê (Fig. 50) –, nenhuma imagem que se lhe possa atribuir a autoria, além das acima comentadas, foi encontrada. Sobre os negativos de suas fotografias também não encontramos rastros.

Como é de se supor, as fotografias de sua autoria publicadas no Indicador já são resultado de uma seleção prévia e de um trabalho de editoração. Nesse sentido, o que estamos chamando da cidade do fotógrafo, o conjunto desses pequenos enquadramentos que ele fixa

Figuras 48 e 49. Panoramas sem autoria identificada.



com sua câmera, em nenhum momento se dá a ver. Só a conhecemos na versão de imagens impressas, já impregnadas pelas marcas dos editores. Conhecer a amplitude e o significado da representação que ele atribui a sua Maceió só se tornaria possível com o surgimento do conjunto das fotografias originais ou dos seus negativos.

As fotografias atribuídas a Luiz Lavenère impressas nas séries de cartões-postais compreendem nove das vinte da série Livraria Fonseca 2 (cartões-postais nos 3, 4, 7, 10, 11, 12, 13, 15, 16 no Quadro Síntese 5), todas as vinte e quatro da série Phot. Luiz Lavenère (Quadro Síntese 7), e quatro da pequena série Livraria Machado (Quadro Síntese 12). Sendo, dessas, nove reimpressões em diferentes séries, sua produção monta vinte e oito imagens singulares.

Porém o conjunto de imagens da Cidade por ele captadas compõe um universo muito maior. Existe um riquíssimo acervo doado por sua família ao Arquivo Público de Alagoas constituído por fotografias copiadas em papel, e uma grande quantidade de negativos de vidro e celulose ainda sem revelação. Acreditamos que é um número que ultrapassa facilmente os quinhentos exemplares, ainda não disponibilizados para trabalhos mais aprofundados que pudessem a ele se dedicar, por estar sem catalogação e, a grande maioria, na condição de negativo.

Nesse sentido, pudemos apenas constatar, ao manusear todo a documentação fotográfica dessa Instituição, que, além de fotografar exaustivamente Maceió, dos ângulos mais diversos possíveis,

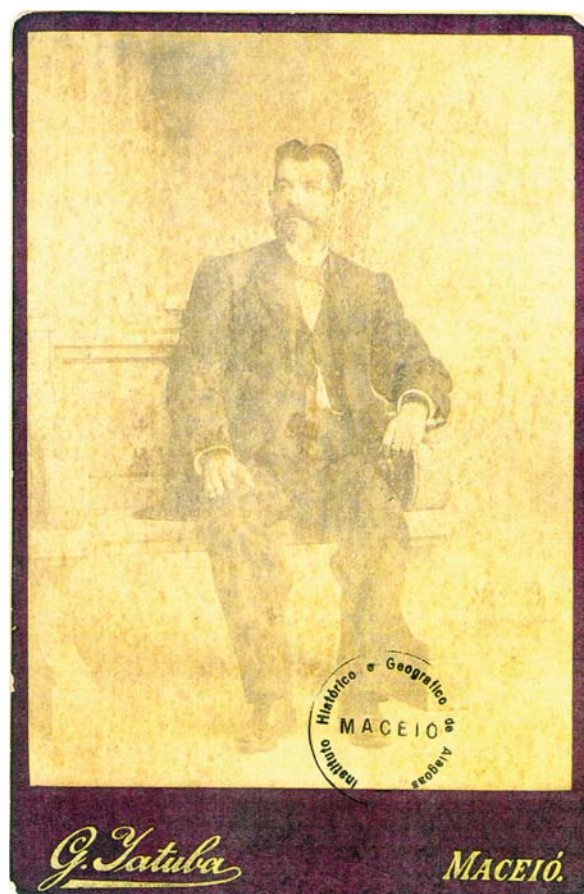


Figura 50. Acervo: Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas

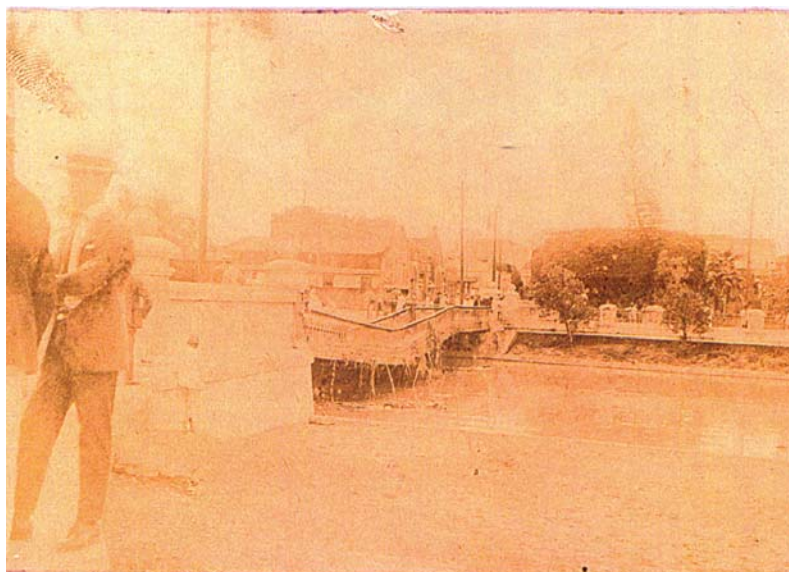


Figura 51. Fotografia de Luiz Lavenère. Acervo: Arquivo Público de Alagoas.

Lavenère se detém também em alguns dos acontecimentos que marcam a história da Cidade, a exemplo da destruição da Ponte dos FONSECAS pela enxurrada de 1924 (Fig.51), confirmando assim, seu viés de fotojornalista. Também constam desse acervo muitos retratos de personalidades locais.

Das fotografias de Antenor Pitanga não encontramos cópias originais ou negativos nos acervos públicos pesquisados. Está de posse desse material documental sua viúva, já com idade bastante avançada (oitenta e nove anos), o que torna muito delicado o trabalho de pesquisa. Para ela, é muito significativa a fotografia da passagem do Zeppelin por Maceió tirada por seu marido. Imagem que, por não tomar parte em nenhuma das duas séries de cartões-postais de sua autoria, depõe sobre a possibilidade de existência de outras fotografias de Maceió por ele obtidas, que extrapolam o universo das publicadas em cartões-postais¹⁷².

Revelar a cidade dos fotógrafos seria um tema de grande interesse a ser desenvolvido, mas extrapola o objetivo desta tese, podendo ser abraçado por trabalhos futuros. Aqui nos interessa, simplesmente, ressaltar que a cidade dos cartões-postais não é propriamente a cidade dos fotógrafos, mas fragmentos dessas recompostos após passagem por diferentes filtros.

172. Entrevista dada por Adnerça Luna Pitanga à autora. Maceió, 06 de junho de 2009.

Quando verificamos que a quantidade desses pequenos fragmentos da Cidade que cada um dos nossos fotógrafos conhecidos, Jatubá, Lavenère e Pitanga, obtém, não se restringe aos dos cartões-postais, confirmamos a ideia de que as fotografias impressas nos cartões-postais de Maceió são filtradas de um universo mais amplo de imagens. Essa constatação quase óbvia é, entretanto, fundamental para os argumentos posteriores que pretendemos desenvolver.

Os fotógrafos só são assim identificados quando assumem simultaneamente a função de editores das séries que fotografam. Esse é o caso de Lavenère nas séries Phot. L. Lavenère e Livraria Machado, e de Pitanga nas séries Phot. Amad. Antenor Pitanga 1 e Phot. Amad. Antenor Pitanga 2. A determinação da autoria das fotografias de Jatubá em cartões-postais só se torna possível porque estas são parte das anteriormente publicadas no Indicador, onde seu nome aparece nas correspondentes legendas.

É muito significativo para nosso estudo constatar essa tendência da indústria de cartões-postais à diluição da identidade do fotógrafo. Evidencia-se com ela a posição subalterna do autor em relação ao editor. Evidencia-se, portanto, que não estamos diante de uma obra autoral. Essa evidência, juntamente com a constatação mais acima apontada de que a cidade dos fotógrafos se constitui de um conjunto de imagens muito mais amplo do que aquelas que são publicadas em cartões-postais, nos permite afirmar que o veiculado nos cartões-postais não é a cidade do fotógrafo, no sentido de uma reprodução fidedigna do que seria a representação de cidade desses artistas.

Certamente eles participam como figuras centrais da construção dos marcos paisagísticos da cidade plasmados nos cartões-postais. Mas esses são determinados por um conjunto de regras e padrões desenvolvidos por essa indústria editorial, que molda o olhar do fotógrafo com vistas a agradar o público. Nesse sentido, são eloquentes as palavras do editor Robert Girault em seu depoimento que mais uma vez convocamos:

... Sendo preciso lembrar que todas as fotografias que modificam a visão da paisagem ou do monumento pela utilização de um ângulo inabitual ou de uma técnica nova, ainda que fornecendo um efeito fotográfico interessante, são desdenhadas pelo público. Somos, assim, forçados a respeitar o gosto do público.

Apesar dessas regras básicas, no que concerne à editora Yvon, nós tentamos periodicamente editar cartões-postais que fugissem a esse padrão habitual, e, até o presente, não aconteceu de algum destes ter dado ensejo a vendas significativas e rentáveis. A título de exemplo, posso citar uma série que fizemos

há três anos, em parceria com a prefeitura de Paris, que havia organizado um concurso em colaboração com a Fundação Nacional da Fotografia intitulado 'Paris vista pelos jovens fotógrafos'. O júri selecionou dezenove dessas imagens. Existe, é verdade, um público para este tipo específico de cartões-postais, mas é um público muito periférico e restrito. Esses cartões-postais são adquiridos por amadores, eu diria até mesmo por estetas, que desejam colecioná-los e não utilizá-los como correspondência. (...)

(...) Apesar de tudo isso, seria tolice imaginar que uma fotografia destinada a um cartão-postal é feita de forma mais simples. Com efeito, sob a aparente simplicidade de uma reprodução fidedigna de uma paisagem, existem regras que devem ser respeitadas para garantir o equilíbrio daquilo que permanecerá dentro do pequeno retângulo de um cartão-postal, reproduzido em milhares de exemplares. É indispensável que o céu não ocupe mais de um terço do cartão, sendo necessário encontrar um primeiro plano (galho de árvore, flores ou qualquer elemento) para demarcar a sensação de profundidade e embelezar a imagem. Isso é válido também para os monumentos, ainda que seja bem mais difícil de fazer, já que a localização do monumento nem sempre é a ideal. Dessa forma, alguns fotógrafos se transformaram em especialistas do cartão-postal, e, mesmo entre especialistas, é possível perceber uma diferença na venda de seus postais. Essa discrepância é devida à origem das fotografias, já que as vistas de um fotógrafo agradam mais que as do outro.¹⁷³

Finalmente, esse precioso depoimento nos permite constatar que tais padrões e regras da indústria editorial determinam de tal maneira o olhar dos fotógrafos que vêm a criar uma categoria entre eles, a dos fotógrafos de cartões-postais, o que corrobora a nossa afirmação de que a cidade dos cartões-postais não é exclusivamente uma representação de autor, mas sim uma construção coletiva para a qual concorrem outros artífices, como veremos a seguir.

173. VASQUEZ, Pedro Karp (2002). *Postaes do Brazil. 1893 – 1930*. São Paulo, Metalivros. p. 50 e 51.

A cidade dos editores

Os editores das séries de cartões-postais de Maceió têm participação ativa na construção da imagem da Cidade, não só na seleção das fotografias, mas também naquilo que vimos chamando de filtragem, atitude que envolve várias tomadas de decisão, e que resulta, para nós, num processo de recomposição, numa verdadeira interferência. Cabe a eles definir também montagens, retoques, colorido e diagramação. Nesse sentido são co-artífices, pois propõem, junto com os fotógrafos, uma nova representação de cidade.

Como já vimos, caracteriza pretensamente sua interferência o propósito de construir uma representação de cidade que possa ser validada pelo público consumidor e é, principalmente por essa qualidade que nos interessa estudá-los. Essa estratégia de validação que eles constroem, trazida à tona anteriormente na fala do editor francês Robert Girault, se expressa claramente também no caso dos editores de Maceió, como veremos a seguir.

Para tal argumentação nos valem os discursos dos editores do Indicador Geral do Estado de Alagoas, Antonio M. Murta e M. J. Ramalho. Embora este discurso não seja especificamente sobre os cartões-postais de Maceió, três evidências nos autorizam a utilizá-lo com esse fim. A primeira, o fato de que é do conjunto de fotografias contidas no Indicador que surgirão as primeiras séries de cartões-postais da Cidade, e esses editores estão à frente dessa iniciativa. A segunda é que, embora efetivamente não se trate, como já dissemos, de cartões-postais, o Indicador é uma obra que contempla o mesmo fim: divulgar a imagem do lugar. E a terceira, por ser o Indicador um produto destinado à venda ao público, isto é, ao mercado.

As fotografias de Jatubá contidas no Indicador serão submetidas ao crivo de três editores em diferentes momentos, M. J. Ramalho e



Figura 52, 53 e 54. Indicador Geral do Estado de Alagoas: capa, contracapa e folha que antecede a Parte I.

Antonio M. Murta da Typographia Commercial, em 1903; Manoel Gomes da Fonseca, da Livraria Fonseca, em 1904; Protasio Trigueiros da Lithographia Trigueiros, em 1905, e novamente M. J. Ramalho da Typographia Commercial M. J. Ramalho, em 1912, desta vez sozinho. É importante lembrar que Typographia Commercial e Typographia Commercial M. J. Ramalho são denominações que a mesma casa editora assume ao longo do tempo.

Vimos acima que Ramalho e Murta, editores da primeira das séries de cartões-postais de Maceió, são também os editores do Indicador Geral do Estado de Alagoas. É fato relevante também que na série de cartões-postais Typ. Commercial lançada por esses editores, todas as fotografias são reproduções das constantes do Indicador e de autoria do fotógrafo Gabriel Jatubá.

Chegamos a pensar que o Indicador seria uma obra propagandística oficial do Estado de Alagoas - a presença das armas do Estado e da fotografia do governador, abrindo a publicação, conduz a isso -, o que enfraqueceria nosso argumento acima (Figs. 52, 53 e 54). Isso porque, sendo assim, se descaracterizaria a finalidade comercial, e se diluiria o caráter de *mercadoria* que fundamenta nossa argumentação.

Mas não é assim. O indicador é fruto de iniciativa de particulares e destinado à venda, como se explicita na apresentação que, pela importância, reproduzimos na íntegra como imagem e como texto transcrito (Fig. 55):

Duas palavras

Vai correr o mundo o Indicador Geral do Estado de Alagoas.

No genero é o primeiro trabalho que surge das artes graphicas alagoanas.

Repositorio de informações minuciosas, largas e utilíssimas sobre todos os ramos da actividade humana no nosso **caro torrão natal**, o INDICADOR GERAL vem preencher, segundo pensamos e muitos reconhecem, tornando-se fonte copiosa de tudo quanto diz ao nosso **desenvolvimento**, tomado o termo em sua accepção total – **progresso moral e material**.

O plano de trabalho, sinão é inventivo ou original, - nem nutriríamos esta velleidade – pode contudo dizer-se exclusivamente nosso, pois alem do caracter particular que lhe dá o titulo, o INDICADOR collima um objetivo mais amplo que é – tornar o Estado Alagoano melhor conhecido não só no paiz como principalmente no estrangeiro. Encerra, portanto, uma feição dupla: fonte preciosa de informações e obra de propaganda em favor de nossa **grandesa**, encarada sob o triplice aspecto – **intellectual, moral e material**, compreendido na parte imaginativa a nossa grandesa artística.

Ninguen ignora que para darmos á lume um trabalho desse porte, tivemos de superar as maiores difficuldades que se nos antepunham a cada passo; de envidar todos os esforços para que pudéssemos offerer ao publico legente um trabalho que alliasse o util ao agradável; de vencer certos preconceitos que se nos antolharam como obstaculos ao proseguimento de nossa ardua empresa. Para esse effeito não nos poupámos a esforços nem a sacrificios , e eis-nos chegados ao fim de nosso ousado tentamen.

Encarregam-nos a tomar a hombros tão pesada empresa os illustres srs.

Torquato Cabral e Craveiro Costa a quem somos gratos pelas luzes que nos forneceram. Tambem cumprimos um dever de honra, manifestando os nossos expressivos agradecimentos a todos os demais collaboradores que contribuíram para o realce do nosso trabalho com o producto de suas locubrações (...).

Si colhermos feliz exito neste empreendimento, com a **aceitação por parte do publico, especialmente dos nossos caros conterraneos para cuja generosidade appellamos muito cordial e sinceramente**, ser-nos-ha esse amparo vigoroso incentivo para que alarguemos (...) posteriores a esphera de nosso trabalho; nem (...) e sacrificio, embora expontaneos.

Maceió, – Novembro – 1902.

M. J. Ramalho & Murta

EDITORES-PROPRIETARIOS¹⁷⁴ (grifos nossos)

O objetivo de divulgar uma imagem do Estado de Alagoas no exterior e no Brasil também está claramente delineado nessa apresentação dos editores. É uma representação principalmente de progresso e grandeza, intelectual, moral e material, que se alia a uma outra, de maior carga afetiva/existencial, contida na expressão “torrão natal”. Representação que se constrói declaradamente para fora do Estado, mas que busca ser referendada pelos da terra, pela aquisição da obra.

Para nós, se as imagens de Jatubá nos cartões-postais são as mesmas do Indicador, elas estão impregnadas dos mesmos sensos que os editores lhes atribuem no discurso de apresentação deste último.



Figura 55. Texto de apresentação do Indicador Geral do Estado de Alagoas.

174. COSTA, Craveiro; CABRAL, Torquato, orgs. (1902). Indicador geral do Estado de Alagoas. Maceió, Typographia Commercial. s. p. No final do texto existem dois trechos ilegíveis.

Nessa peça documental de raríssimo valor para nosso trabalho se revelam todos os atributos dessa construção de uma imagem da cidade, segundo os editores: os significados das representações, para que público se destina esse olhar e sua estratégia de validação.

Ambas as publicações, Indicador e cartões-postais, são, para nós, diferentes versões de um mesmo projeto de difusão de uma imagem da Cidade. Um projeto que é encampado pelos demais editores de cartões-postais pioneiros de Maceió, além de Ramalho e Murta, ao recorrerem às fotografias de Jatubá contidas no Indicador. Nesse sentido, entre 1902 e 1905, se produz uma imagem hegemônica da Cidade, sob a orquestração de M. J. Ramalho e Antonio M. Murta, proprietários da Typographia Commercial e de Craveiro Costa¹⁷⁵ e Torquato Cabral, diretores do Indicador; com a participação de Manoel Gomes da Fonseca, da Livraria Fonseca e de Protásio Trigueiros, da Lithographia Trigueiros.

Alguns anos depois, em 1912, Ramalho amplia o arco temporal de alcance dessa imagem, ao publicar a quarta série com algumas dessas fotografias.

Em decorrência, os cartões-postais das três séries pioneiras teriam a mesma articulação pensada para o Indicador: ser uma representação construída para fora, para a ser referenciada pelos de dentro. Mas, no caso dos cartões-postais, por custarem bem mais barato, se evidencia a pretensão de que sejam validados por um público bem mais amplo. Eles são, assim, um segundo empreendimento editorial (lançado um ano depois do primeiro), planejado para popularizar essa imagem ainda restrita do Indicador.

Revelam-se como veículo perfeito para o objetivo pretendido. Além de baratos, são pequenos e leves, quando comparados com o volume de mais de trezentas e cinquenta páginas do Indicador. Próprios para estar em trânsito, nas bolsas dos entregadores dos Correios e nas dos viajantes. Além do mais, por não terem textos, só imagens, eles podem ser assimilados muito mais facilmente. Nesse sentido, é ainda maior a possibilidade de ampliar esse leque de usuários, abarcando também os que não sabem ler nem escrever.

175. Craveiro Costa é autor das seguintes obras sobre a história de Alagoas: COSTA, Craveiro (1939, 1981). Maceió. Maceió, Secretaria de Educação e Cultura; COSTA, Craveiro (1967). A emancipação das Alagoas. Maceió, Arquivo Público de Alagoas; COSTA, Craveiro (s/d). História das Alagoas (resumo didático). São Paulo, Melhoramentos.

Essa orientação específica para a construção de uma imagem do Estado de Alagoas, que se aplica por analogia aos cartões-postais de Maceió com fotografias de Jatubá, antecipa uma clara orientação geral dada nesse sentido pela Sociedade Cartophila Internacional Emmanuel Hermann, fundada no Rio de Janeiro em 1904 para reunir os colecionadores de cartões-postais. Nos seus escritos, a Sociedade Cartophila sugere que editores e fotógrafos escolham temas que exaltem o progresso material do País e seus personagens importantes.¹⁷⁶

O peso das fotografias do Indicador no que se refere às paisagens alagoanas está nas quarenta e três vistas urbanas da capital, Maceió: “Antigo Palacio do Governo”, “Cathedral de Maceió”, “Gymnasio Alagoano”, “Lyceu de Artes e Offícios”, “Antigo Quartel de Policia”, “Quartel de Policia”, “Alagoas Railway - Fachada da Estação Central”, “Alagoas Railway - Lado da Estação Central”, “Phot. da Planta do Palacio do Governo”, “Correio e Delegacia Fiscal”, “Phot. da Planta do Theatro em Construção”, “Thesouro do Estado”, “Casa de Detenção”, “Igreja dos Martyrios”, “Mercado Publico”, “Alfandega”, “Recebedoria Estadual”, “Ponte de Desembarque”, “Escola de Aprendizes Marinheiros”, “Asylo de Mendicidade”, “Santa Casa de Misericordia”, “Um trecho da Rua Boa-Vista”, “Um trecho da Rua d’ Alfandega (Jaraguá)”, “Rua Mello Moraes (antiga do Apollo)”, “Um trecho da Rua do Commercio”, “Asylo das Orphãs (Bebedouro)”, “Rua 15 de Novembro (Antiga do Rosario)”, “Tribunal Superior”, “Praça de S. Antonio (Bebedouro)”, “Cemiterio Publico”, “Um trecho da Rua do Commercio”, “Rua 10 de Março”, “Rua Floriano Peixoto”, “Arrebalde de Bebedouro”, “Enfermaria Militar”, “Azylo de Alienados (Santa Leopoldina)”, “Arrebalde do Poço e Ponta Verde”, “Porto da Levada”, “Quartel do 330. Batalhão de Infantaria”, “Rua Barão de Anadia”, “Fachada do Montepio dos Artistas Alagoanos”, “Praça D. Pedro de Alcantara”, “Praça dos Martyrios”.

Em seguida se situam oito vistas urbanas de outras localidades do Estado de Alagoas¹⁷⁷; três imagens de fábricas de tecido e uma

176. VASCONCELLOS, Renata Waleska de S. (2007). A idade de ouro: cartões-postais e aviação. In: FLORES, Moacyr. Porto Alegre, Ediplat. p. 80.

177. “Rocheira (Penedo)”, “Pão de Assucar (cidade)”, “Piranhas (Vila)”, “Viçosa (Cidade)”, “Coruripe (Cidade)”, “Barro Vermelho (Penedo)”, “Rua do Commercio (Pilar)” e “Engenho Velho (Pilar)”.

de uma usina¹⁷⁸; três fotografias da Cachoeira de Paulo Affonso¹⁷⁹; e uma fotografia da margem da Lagoa Manguaba. Fora estas, estão lá publicados trinta retratos de personalidades públicas¹⁸⁰, a fotografia da redação do jornal Gutenberg, da imprensa da capital, da sala do museu da Perseverança e a última, de um pequeno motor inventado no Estado¹⁸¹. Excluindo-se os retratos, que no Indicador não têm a autoria indicada e as fotografias de duas fábricas¹⁸², todas as outras são de autoria de Jatubá.

Dentre todas essas cinquenta e sete fotografias de Jatubá os três editores filtram as dos cartões-postais. Só passam por esse crivo fotografias de Maceió. São excluídas todas as imagens de outras localidades do Estado, inclusive a da margem da lagoa Manguaba, as da Cachoeira de Paulo Affonso, e as das fábricas e a da usina. Nesse sentido, diferentemente do que acontece no Indicador, para os editores das três séries pioneiras a Capital é objeto único de observação. É nela, então, que devem se localizar os valores perseguidos.

Além disso, algumas fotográfais de Maceió também são recusadas para esse novo empreendimento editorial: duas de projetos, “Phot. da

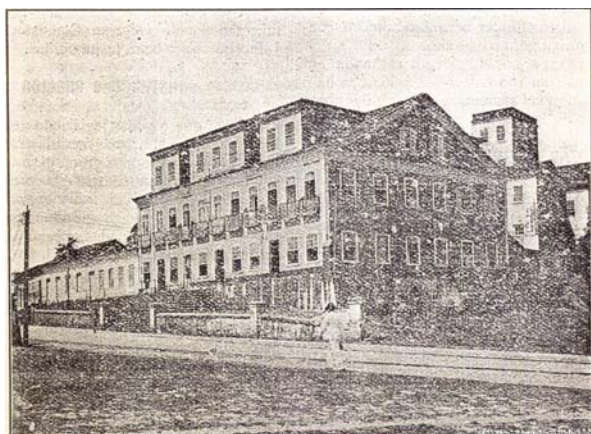
178. “Companhia de Fiação e Tecidos (Cachoeira)”, “Companhia Progresso Alagoano (Rio Largo)”, “Companhia Pilarense de Fiação e Tecidos (Pilar)”, “Usina Leão (Utinga)”.

179. “Salto Grande (Cachoeira de Paulo Affonso)”, “Grande Queda (Cachoeira de Paulo Affonso)”, “Angiquinho (Cachoeira de Paulo Affonso)”.

180. “Euclides Vieira Malta (governador)”, “Fernandes de Barros (clínico)”, “Ladislau Netto (naturalista)”, “Mello Moraes (historiador)”, “Barão de Penedo (diplomata)”, “Coronel José Viera Peixoto (um dos chefes da revolução de 1844 em Alagoas)”, “Marechal Floriano Peixoto”, “Marechal Deodoro da Fonseca”, “Aureliano Candido Tavares Bastos (parlamentar)”, “Rosa Maria Paulina da Fonseca (mãe dos FONSECAS)”, “José Alexandre Passos (filólogo)”, “Ignacio de Barros Accioly (poeta)”, “Barão de Maceió (médico)”, “Visconde de Sinimbu (estadista)”, “Augusto Accioly de Barros Pimentel (mecânico)”, “Barão de Traipu (senador)”, “Theophilo dos Santos (chefe do antigo Partido Liberal)”, “Adriano Augusto de Araujo Jorge (educador)”, “Padre Amancio das Dores Chaves (latinista)”, “Francisco Menezes (jornalista e parlamentar)”, “Eusebio de Andrade (redator chefe do Gutenberg)”, “Roberto Calheiros de Mello (presidente do Instituto Histórico Arqueológico Alagoano)”, “Jacintho Paes de Mendonça (senador)”, “Miguel Soares Palmeira (chefe do Partido Liberal)”, “Pedro Paulino da Fonseca (primeiro governador do Estado de Alagoas)”, “João Francisco Dias Cabral (clínico e publicista)”, “Antonio M. de Castilho Brandão (primeiro bispo da Diocese de Alagoas)”, “Manoel R. Leite Pitanga (chefe geral dos índios em Alagoas)”, “Guimarães Passos (poeta)”, “Tiburcio Valeriano de Araujo (membro da Junta Governista do Estado de Alagoas)”.

181. “Pequeno motor de invenção e confecção do mechanico Augusto Accioly de Barros Pimentel, de Camaragibe”.

182. A fotografia da Companhia de Fiação e Tecidos (Cachoeira) é de Th. Mello, e a da Companhia Pilarense de Fiação e Tecidos (Pilar) é de M. Ramos.



Figuras 56 e 57. O antigo Palácio do Governo em fotografia do Indicador Geral do Estado de Alagoas, e o novo Palácio do Governo, na série Livraria Fonseca 1.

Planta do Theatro em Construção” e “Phot. da Planta do Palacio do Governo”; oito de edificações: “Lyceu de Artes e Officios”, “Antigo Quartel de Policia”, “Escola de Aprendizizes Marinheiros”, “Asylo de Mendicidade”, “Pharol”, “Santa Casa de Misericordia”, “Enfermaria Militar”, “Fachada do Montepio dos Artistas Alagoanos”; e três vistas urbanas: “Um Trecho da Rua Boa-Vista”, “Um trecho da Rua do Commercio” e “Rua 1º de Março”.

Procuramos identificar os motivos dessa seleção que exclui as treze imagens acima. Facilmente se compreende a ausência da vista do antigo Palácio do Governo, porque, já na época do lançamento do Indicador, o palácio novo já está pronto e recém inaugurado (1902). Com o lançamento da primeira série de cartões-postais, um ano depois do Indicador, já não caberia a presença do primeiro. A arquitetura do novo Palácio, nos moldes da que se produz no século XIX, simboliza muito melhor a ideia de progresso e desenvolvimento material pretendido pelos editores do que a do antigo, própria ainda da cidade colonial (Figs. 56 e 57).

Essa mesma lógica de exclusão pode se aplicar à fotografia do projeto do Palácio do Governo existente no Indicador. Por que transformar em cartão-postal a fotografia de um projeto quando o edifício já está concluído? (Fig. 58).

Da fotografia do cemitério, também prontamente se compreende o porquê da ausência, pela própria natureza da construção. Uma explicação plausível para a exclusão da imagem fotográfica da Casa de Detenção pode ser a de que já existe outra fotografia da mesma edificação publicada entre os cartões-postais. Quanto às outras, não encontramos pistas.

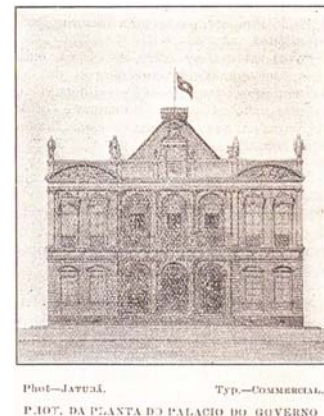
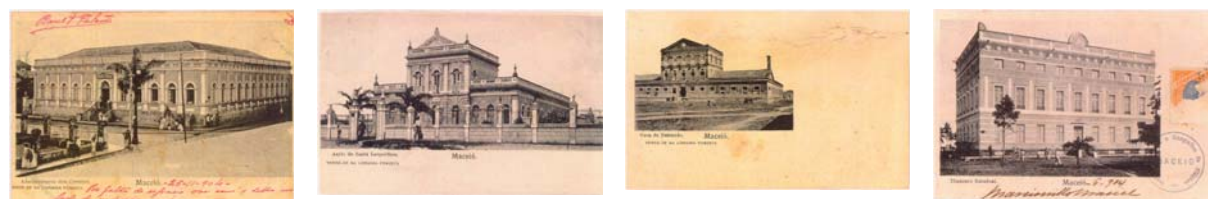


Figura 58. Projeto do Palácio do Governo. Indicador Geral do Estado de Alagoas.

Pela arquitetura e pela função pública que abrigam, podem ser facilmente tomados como símbolos de progresso os seguintes edifícios notáveis retratados nos cartões-postais: “Alfandega”, “Gymnasio Alagoano”, “Estação Central”, “Asylo das Orphãs”, “Ponte de Embarque”, “Recebedoria Estadual” e “Tribunal Superior”, da série Typ. Commercial (Figs. 59 a 65); “Administração dos Correios”, “Asylo de Santa Leopoldina”, “Casa de Detenção” e “Thesouro Estadual”, da série Livraria Fonseca 1 (Figs. 66 a 69); “Estação Central da Great Western”, “Quartel de Linha”, “Quartel do Batalhão Policial” e “Mercado Publico”, da série Litho. Trigueiros (Figs. 70 a 73).



Figuras 59, 60, 61, 62, 63, 64 e 65. “Alfandega”, “Gymnasio Alagoano”, “Estação Central”, “Asylo das Orphãs”, “Ponte de Embarque”, “Recebedoria Central” e “Tribunal Superior”. Série Typ. Commercial.



Figuras 66, 67, 68 e 69. “Administração dos Correios”, “Asylo de Santa Leopoldina”, “Casa de Detenção” e “Thesouro Estadual”. Série Livraria Fonseca 1.



Figuras 70, 71, 72 e 73. “Estação Central da Great Western”, “Quartel do Batalhão 33”, “Quartel do Batalhão Policial” e “Mercado Publico”. Série Litho. Trigueiros.



Figuras 74 e 75. “Praça D. Pedro de Alcantara” e “Praça dos Martyrios”. Série Litho. Trigueiros.

Figuras 76 e 77. “Rua 15 de Novembro”. Série Litho. Trigueiros.



Figuras 78, 79 e 80. “Bebedouro”, “Porto da Levada” e “Praça de Bebedouro”. Séries Litho. Trigueiros e Typ. Commercial M. J. Ramalho.

A construção que, com cada um deles, Jatubá faz do campo fotográfico, ao situá-los como objetos privilegiados de observação no centro desse campo, referenda essa leitura.

Como símbolos de uma nova urbanidade poderíamos referendar também a fotografia da principal praça de Maceió na época, Praça D. Pedro de Alcantara, e as duas imagens da rua 15 de Novembro, pelo nível de urbanização que logram ter. Isso fica evidente quando comparamos a Praça D. Pedro de Alcantara com a Praça dos Martyrios na época. (Figs. 74 a 77).

Mas, o que dizer das bucólicas fotografias dos arrabaldes, Bebedouro e Levada? Como contribuem para esse senso, já que dessa substância nada apresentam? (Figs. 78 a 80)

Há algo na alma da Maceió dos cartões-postais que não se enquadra nesse discurso de progresso e desenvolvimento e faz com que dele escape. Algo que, ao nosso ver, só encontra sentido na dimensão afetiva/existencial sugerida pela representação de “torrão natal” identificada no discurso dos editores Ramalho e Murta, mais acima. A construção artística das fotografias conflui nessa direção, traz à tona o cuidado que existe no gesto de transformar em pequenos quadros, lugares que são valiosos. Atribui a eles uma aura de afeto.

Torrão natal é, então, uma imagem perfeita para representar esse sentimento. É uma imagem que não se aplica só a esses bucólicos arrabaldes. Na verdade se aplica também às outras imagens, porque a construção artística também a eles se estende e, com isso, a mesma

São três editores diferentes trabalhando inicialmente com as fotografias de Jatubá, o que faz com que, dentro dessa chave geral de produção de sentido, se mostrem especificidades em cada série quanto à escolha dos sítios e monumentos mais significativos, constituindo-se, com cada uma, uma narrativa, um percurso, um roteiro de visita, um guia dos lugares que devem ser reconhecidos; definidos pelo olhar de cada editor.

No caso dessa fotografia ícone, a construção do campo fotográfico referenda plenamente o sentido de progresso material pretendido. Mostra, por situar a ponte em primeiro plano, como o elemento estruturador da imagem, a importância que ela assume como obra moderna, mas a mostra também como principal entrada de Maceió, porque conduz o olhar na direção do horizonte onde se situa o centro da Cidade.

RIO DE JANEIRO - DO PULGÃO, MARTELO

1906 DE 12 ANOS (BIBLIOTECA)

*Originalmente descrito em 1888, mas foi feito e publicado em 1906
e não como o lado a esquerda.*



Quanto ao resultado gráfico das imagens nas séries de cartões-postais, algumas pequenas diferenças marcam as opções dos três editores. A principal delas se refere à dimensão das imagens no campo do cartão. É bastante variada nas duas primeiras séries e rigorosamente padronizada na terceira.

Observamos também que numa parte dos cartões-postais da série Litho. Trigueiros, existe a tendência de diminuição da área do céu, o que faz, inclusive, com que algumas edificações tenham seu topo cortado. E, mesmo quando nesses exemplares as edificações não estão cortadas, a sensação é de excessiva proximidade dos edifícios. Esse desequilíbrio que experimentamos visualmente é claramente resultado de uma adaptação das fotografias ao novo suporte, e explica a irregularidade da qualidade artística notada em algumas das imagens de Jatubá, quando observadas apenas na versão cartões-postais. Suas qualidades como fotógrafo se mostram integralmente na versão do Indicador. (Figs. 84 e 85).

Pelo que conseguimos analisar, é muito pouco significativa a intervenção desses três editores no resultado gráfico das imagens. Lembrando que elas já são imagens editadas quando chegam às mãos deles. Na filtragem das fotografias é que reside o peso do seu olhar.

Ainda sobre a representação de *torrão natal*, caberia perguntar: ela extrapola as séries pioneiras com fotografias de Jatubá e se estende para todo o universo de cartões-postais do período clássico de Maceió, guiando as escolhas de todos os outros editores?

Acreditamos que sim. Embora, cada uma das séries mantenha suas especificidades dentro dessa linha geral de produção de sentido, privilegiando, às vezes, mais um viés do que o outro, Isto é, mais o progresso do que a tradição ou vice-versa.

Figuras 84 e 85. Fotografia da Rua 15 de Novembro no Indicador Geral do Estado de Alagoas e na série Litho. Trigueiros.





Figuras 86 e 87. “Vendedor de louça de barro” e “Carrada de lenha”.

Entendemos, assim, que o Indicador é a grande matriz, o difusor que dá a partida e irradia uma imagem por todo esse período. Uma imagem que vai sendo atualizada, quando novos edifícios públicos se constroem – como a Intendência Municipal, o Theatro Deodoro, o Palácio da Justiça –, ou novas praças se urbanizam – Martyrios, Deodoro –, e para esses novos lugares se volta o olhar dos fotógrafos com o intento de transformá-los em marcos paisagísticos.

Partiremos para analisar essa questão com foco nas três séries com fotografias de Luiz Lavenère, buscando o que as distingue e qualifica, e que pode, assim, trazer à tona novos elementos para este debate.

Na primeira de suas séries, *Livraria Fonseca 2* (1907), Lavenère tem suas fotografias submetidas ao crivo do editor Manoel Gomes da Fonseca, o mesmo que editou a série *Livraria Fonseca 1* (1904) com fotografias de Jatubá. Na segunda, série *Phot. L. Lavenère* (1911), o fotógrafo assume também o estatuto de editor, escolhendo ele próprio as fotografias para a série. Na terceira, série *Livraria Machado* (1921), além de fotógrafo e editor, ele já criara a *Livraria Machado*, sua própria casa editora, o que dá ensejo a que a série seja identificada duplamente, com sua assinatura e com o nome da casa nos cartões-postais.

A série *Livraria Fonseca 2* (ver Quadro Síntese 5) se diferencia da anterior que Fonseca edita com fotografias de Jatubá, principalmente pela inserção de dois cartões-postais com cenas de costumes do lugar: “Vendedor de louça de barro” e “Carrada de lenha”. (Figs. 86 e 87).

Essas características que aproximam mais esta série da vida cotidiana do lugar, por explorar o que nela há de típico, podem, equivocadamente, ser confundidas como uma estratégia de construção de uma imagem da Cidade voltada para os que ali moram, e não



Figuras 88, 89 e 90. “Bebedouro”, “Levada” e “Taparaguá”.

voltada para fora, como pretendem os editores do Indicador quando publicam as fotografias de Jatubá. Para Menezes, tornar um lugar conhecido pelo que tem de típico, é uma tática de simplificar a apreensão dele para os que não o conhecem, de tornar palatável o que é complexo. Por isso, para nós, é essencialmente a construção de uma imagem para os de fora¹⁸³.

Na verdade, essa escolha de incluir a temática dos costumes nas séries é bastante comum, não é uma atitude isolada desse editor e desse fotógrafo. É o próprio Kossoy¹⁸⁴ quem alerta para o fato que ela se instala na produção mundial de cartões-postais. Fotógrafos e editores em geral lançam mão delas para construir imagens de seus países.

Mesmo compreendendo o alcance dessa ideia, acreditamos que inserir nas séries estes elementos tradicionais (o carro de boi, a louça de barro) não privilegia a ideia de progresso e desenvolvimento material que pudesse ser pretendida. E, neste caso, os cartões-postais com essas imagens vêm se somar aos dos arrabaldes bucólicos trazidos por Jatubá nas séries anteriores, que são também trazidos nesta por Lavenère, com as fotografias de Bebedouro, da Levada e de Taparaguá (em Marechal Deodoro, antiga capital). Esses movimentos que ele faz reforçam a dimensão afetiva/existencial da representação de *torrão natal*. (Figs. 88 a 90).

Por outro lado, corrobora com o viés de desenvolvimento e progresso dessa representação, pela clara alusão que faz a hábitos mundanos, uma imagem da Confeitaria Colombo, famoso ponto de encontro na época, que Fonseca inclui como uma das imagens da série (Fig.91).

183. MENESES MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. (2002). A paisagem como fato cultural. In: Yazigi, Eduardo A., coord. Turismo e paisagem. São Paulo, Contexto. P.15.

184. KOSSOY, Bóris (2000). A construção do nacional na fotografia brasileira: o olhar europeu. In: Realidades e ficções na trama fotográfica. 2ª Ed. São Paulo, Ateliê Editorial. p. 82.

É importante anotar que oito fotografias de Lavenère selecionadas por Fonseca para a série de 1907 também o são pelo próprio Lavenère para a série Phot. L. Lavenère, de 1911, que ele próprio edita: “Bebedouro”, “Bôca de Maceió”, “Levada”, “Mercado Publico”, “Paço Episcopal”, “Praça da Cathedral”, “Rua Augusta” e “Rua do Commercio”. A diferença entre as duas versões delas é que, na segunda, Lavenère opta por colorir cinco¹⁸⁵.

Teriam sido as mais vendidas na série anterior e, por isso, Lavenère, ao editar sua série, as publica novamente? É o que acreditamos. Sabemos que, por serem escolhidas por dois editores, são mais significativas e estabelecem uma articulação de propósitos entre eles. No meio delas aparecem os arrabaldes bucólicos, Bebedouro e Levada.

No papel de editor e fotógrafo da segunda série com suas fotografias (ver Quadro Síntese 7), Lavenère opta por não incluir as cenas de costumes, mas, nessa chave de sentido, insere a fotografia de um novo arrabalde, Trapiche da Barra, com as mesmas qualidades dos anteriores (Fig. 92). O que distingue essa nova série são duas cenas de acontecimentos – a inauguração da Praça Sinimbú, e a chegada ao Palácio do Governo do presidente Affonso Penna (Figs. 93 e 94).

Com essas cenas, ele mostra que se insere realmente de uma maneira mais dinâmica na vida da Cidade do que os editores das séries pioneiras com fotografias de Jatubá. São fotografias que depõem sobre sua vocação de fotojornalista. Na época, ainda não se

185. “Levada”, “Rua Augusta”, “Bebedouro”, “Mercado Publico” e “Praça da Cathedral”.

Figura 91. “Rua do Commercio”.



Figura 92. “Trapiche da Barra”.



estampam nas páginas dos jornais de Maceió vistas urbanas de qualquer espécie, muito menos de fatos marcantes para a vida na cidade, só retratos de personalidades públicas. Esses cartões-postais cumprem, assim, esse papel.

A liberdade que tem como editor de suas próprias fotografias na série em pauta não faz com que migre para outras temáticas ou outros tratamentos pictóricos. Pelo contrário, reedita imagens que já têm o crivo de Fonseca e confirma, com novas fotografias, vários marcos paisagísticos fundados por Jatubá. Ao mesmo tempo, insere na série o recém inaugurado edifício da Intendencia Municipal que nutre a imagem de progresso e desenvolvimento, e se situa entre todos os outros que podem, nesse sentido, ser arrolados (Fig. 95).

A livre escolha da qual pode usufruir como editor se revela pelo diferencial de fotografar acontecimentos da Cidade, que não é, entretanto, específica dos cartões-postais de Maceió, mas sim uma tendência na produção internacional, tanto que, para Kossoy, chegam a definir uma categoria temática¹⁸⁶.

Quanto ao resultado gráfico, a diferença entre as duas séries em questão não deve ser tomada como opção dos editores, porque é ditada de uma maneira externa, pelos modelos antigo e novo de diagramação. Isso é que faz com que, na primeira série, a imagem só ocupe dois terços do anverso do cartão, enquanto na segunda ocupe todo ele. No recorte das imagens, as diferenças são mínimas e podem até ser desprezadas. Nesse sentido, a cor é que destaca fortemente as duas, e a marca do editor na arte final se reserva praticamente a esse uso.



Figuras 93 e 94. “Praça Euclides Malta” e “Chegada em Palacio, recepção do Dr. Affonso Penna”.

Figura 95. “Intendencia Municipal”.



186. KOSSOY, Bóris (2000). O cartão-postal: entre a nostalgia e a memória. In: Realidades e ficções na trama fotográfica. São Paulo, Ateliê Editorial. p. 64-5.



Figuras 96, 97, 98, 99 e 100.
 “Samba – Costumes de Alagoas”,
 “Feira de Pão de Assucar”, “Tipos
 indigenas”, “Margem da Estrada de
 Ferro”, “Margem da Lagoa”.

Como na série Livraria Machado, última de Lavenère (ver Quadro Síntese 12), não se apresentam novidades temáticas, passamos para analisar essa questão nas séries restantes. Os editores da série A. Schwidernoch (ver Quadro Síntese 4) e da série Cartão-Postal (ver Quadro Síntese 6), que a antecedem, também não propõem novas situações, se limitando a retratar a área central da Cidade e os edifícios notáveis. A introdução de novas temáticas fica por conta de M. J. Ramalho, em 1912, ao lançar a série Typ. Commercial M. J. Ramalho (ver Quadro Síntese 8).

Entram na série em questão paisagens naturais (Cachoeira de Paulo Affonso), personagens nativos, cenas de atividades produtivas e cenas não urbanas, caracterizando-a como a série com maior número de exemplares singulares e a mais diversificada de todo o conjunto das quinze. Isso ocorre porque ela se expande saindo de Maceió para retratar também a região do Rio São Francisco e outras localidades do Estado de Alagoas. Desse modo, Ramalho retoma a amplitude da representação presente no Indicador por ele editado, abrangendo novamente o Estado de Alagoas.

Predominam claramente nela os cartões-postais que privilegiam vistas da tradição. São cenas de costumes como o samba de Alagoas, as feiras do interior; os tipos nativos, e também paisagens bucólicas como a margem da estrada de ferro ou a margem da lagoa (Figs. 96 a 100).

Surgem, concomitantemente, novos signos do progresso e desenvolvimento localizados em Maceió, principalmente na Praça Deodoro: a própria Praça que se urbaniza, o Theatro Deodoro e o



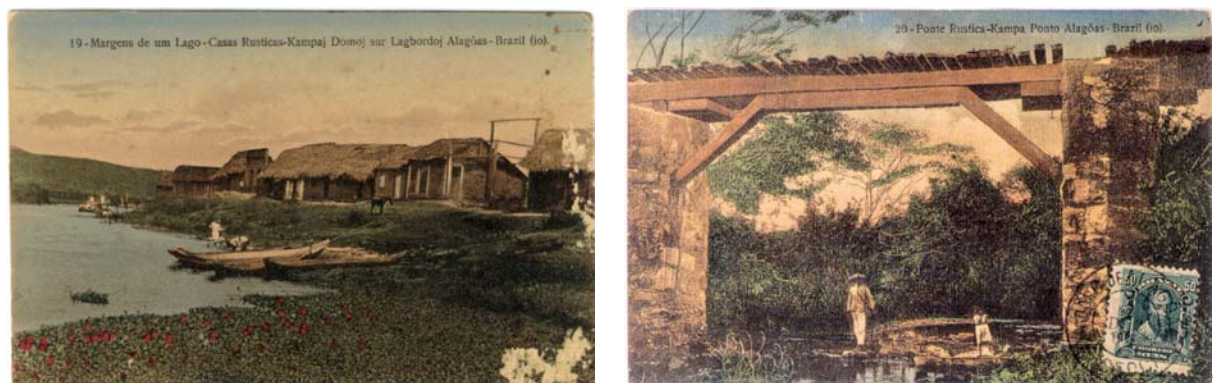
Figuras 101, 102 e 103. “Theatro e Praça Deodoro”, “Monumento a Deodoro” e “Monumento a Floriano”.

Monumento a Deodoro e, além destes, o Monumento a Floriano na Praça dos Martyrios (Figs. 101 a 103).

Depois dela, o editor da série Esperanto publica uma série muito semelhante na abordagem e no acento dado às vistas da tradição (ver Quadro Síntese 9). Embora acentue ainda mais o tom bucólico das cenas que apresenta como demonstração de sua clara interferência: como no cartão-postal em que a relva, pintada a posteriori com florzinhas vermelhas, emoldura casas rústicas cobertas de palha ao fundo; e no cartão-postal da ponte em ruínas. (Figs. 104 e 105).

O editor da série Trilíngue, por outro lado, dá peso às atividades produtivas do Estado (ver Quadro Síntese 10). São seis fotografias de usinas, três de fábricas de tecido, uma da indústria pastoril e uma de um parreiral, a exemplo de algumas abaixo (Figs. 106 a 108).

Figuras 104 e 105. “Margem de um Lago – Casas Rusticas” e “Ponte Rustica”.



O viés do progresso e desenvolvimento dá claramente o tom desta série não só nas imagens acima referidas, nas também nas cenas urbanas restritas à área mais urbanizada de Maceió, atualizadas com a inserção da imagem do recém inaugurado Palacio da Justiça. (Fig. 109).

Como temos visto até aqui, decidir a abrangência geográfica de cada série cabe também ao editor. As situações que encontramos na pesquisa vão desde séries que se limitam à área central de Maceió e ao bairro de Jaraguá, passando pelas que ampliam um pouco sua abrangência para contemplar Maceió e seus arrabaldes, mais um pouco ainda para abarcar Maceió e seus arredores ou Maceió e Marechal Deodoro, até chegar a estas de amplitude estadual. Existe uma clara tendência a editar estas últimas na década de 1910.

A série Venus marca, em 1920, o retorno às séries restritas a Maceió e seus arrabaldes, que caracteriza as séries da década de 1900. Privilegia principalmente a área central, mostrando, com grande quantidade de imagens, o quanto a Cidade já se urbanizou desde o lançamento da primeira série (ver Quadro Síntese II). As imagens de edifícios isolados das séries pioneiras, como símbolos do progresso e desenvolvimento, dão lugar às da malha urbana densamente ocupada com edificações trabalhadas nos moldes da arquitetura do século XIX. (Figs. 110 e 111).



Figuras 106, 107 e 108. “Usina Brasileiro”, “Fabrica de Tecidos ‘Penedense’”, e “Um cannavial”.



Figura 109. “Palacio da Justiça”.



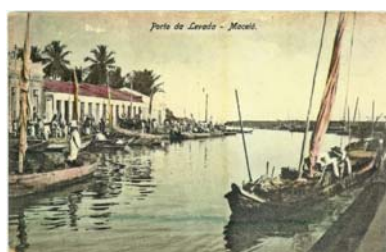
Figuras 110 e 111. “Trecho da rua do Commercio” e “Trecho da rua do Commercio”.

A série Casa Ramalho (ver Quadro Síntese 13), de 1927, mantém a marca que essa casa editorial imprime na série Typ. Commercial M. J. Ramalho (1912): o apelo às vistas tradicionais (Fig. 111 e 112). Mas sem o peso que elas assumem na série anterior, já que se volta mais para a área central de Maceió. (Fig. 114 a 116).

No caso de Antenor Pitanga, fotógrafo e editor das duas séries que lança com seu nome, duas situações distintas se caracterizam. A série Antenor Pitanga 1 é a mais urbana de todas as quinze séries em estudo, sem nenhum cartão-postal dos arrabaldes (ver Quadro Síntese 14). Tem, assim, forte acento na ideia de desenvolvimento e progresso centrado na urbanização da área central. (Fig. 117 e 118)

Na série Antenor Pitanga 2 as belezas da paisagem lagunar são exploradas de maneira intensa na quase totalidade das imagens, com um tratamento artístico diferenciado, principalmente da luz (ver Quadro Síntese 15). Pela temática e pelos recursos pictóricos conclamados, acreditamos que nela se localiza um momento de ruptura com a maneira como as outras séries vêm se constituindo. Momento de abandono de uma preocupação específica em retratar a Cidade e uma escolha da paisagem natural para substituí-la (Fig. 119).

Vimos acima que a Maceió dos cartões-postais não é exclusivamente obra artística/autoral dos fotógrafos. No percurso de construção dessa imagem da Cidade concorre também o trabalho dos editores, que não se limita a uma mera seleção de imagens, mas se constitui numa verdadeira interferência. Essa, porém, é constrangida



Figuras 112 e 113. “Porto da Levada” e “Lagoa Manguaba”.



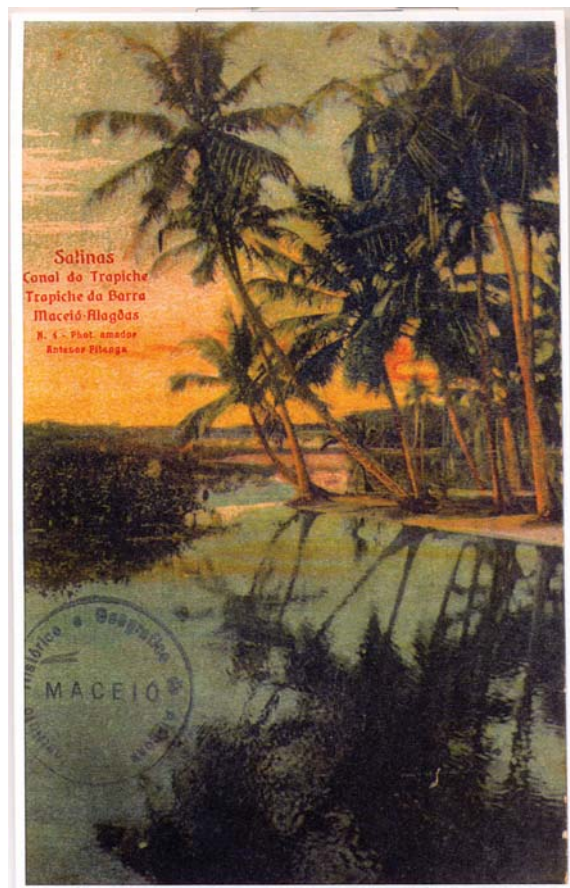
Figuras 114, 115 e 116. “Rua do Commercio”, “Rua do Livramento”, “Correio e Ladeira do Pharol”.



Figuras 117 e 118. “Trecho da Rua do Commercio” e “Trecho da Rua do Commercio”.

pelo imperativo maior de agradar ao público. Vimos também que nessa interferência os editores amalgamam por meio da ideia de *torrão natal* dois vieses de significados de naturezas diferentes e até mesmo opostas, o da tradição e o do progresso, remetendo ao sentimento de afeição e de orgulho do lugar. Agora veremos como o público se apropria dessa representação construída pelos editores.

Figura 119. “Canal do Trapiche”.



A cidade do público

... Tentarei agora vos explicar o que é a fotografia vista pelo cartão-postal, pois na verdade, nós, editores de cartões-postais, temos um certa visão da fotografia que nos é imposta. Nós somos obrigados a nos distrair de nossas preferências pessoais, para corresponder ao gosto da multidão, e a multidão é um monstro que vos elimina se você não for capaz de satisfazer às suas necessidades. (...) ¹⁸⁷

Esse extrato do discurso do editor francês Robert Girault, referendado pelo discurso dos editores alagoanos Ramalho e Murta – “....Se colhermos feliz exito neste empreendimento, com a acceitação por parte do publico, especialmente dos nossos caros conterraneos para cuja generosidade appellamos muito cordial e sinceramente (...)” ¹⁸⁸ é eloquente para traduzir a preocupação dos editores de cartões-postais de propor uma representação de cidade que possa ser validada pelo público consumidor. Mais que apenas isso, conforme aqui entendemos, significa o reconhecimento da co-participação do público na construção dessa representação.

Para nós, o que coloca o público consumidor nessa condição de co-artífice dos marcos paisagísticos da cidade, ou seja, dos seus *cartões-postais*, é o que aqui chamamos de processo de *aquisição/apropriação*. Esse processo corrobora ideias de Chartier expressas no capítulo um – quando esse autor defende que são plurais os modos de emprego e funções das representações nos momentos nos quais se realizam as leituras, e que estas são definidas pela situação do leitor –, e que para nós se constitui de dois momentos: *consumo seletivo* e *criação de significado*.

Ao adquirir os cartões-postais de Maceió, o público valida, em um primeiro momento, as representações ali existentes, se apropriando delas. Simplesmente por comprar apenas o que considera

187. VASQUEZ, Pedro Karp (2002). *Postaes do Brazil. 1893 – 1930*. São Paulo, Metalivros. p. 50.

188. COSTA, Craveiro; CABRAL, Torquato, orgs. (1902). *Indicador geral do Estado de Alagoas*. Maceió, Typographia Commercial. s. p.

significativo, cumprindo o que chamamos de *consumo seletivo*, ele já participa da consolidação dos marcos paisagísticos da cidade plasmados como cartões-postais.

Para explicitar esse raciocínio precisamos recorrer à ideia de cartão-postal como *mercadoria*, já desenvolvida como conceito operacional no capítulo dois. Vimos ali que o caráter de *mercadoria* é assumido por esse tipo de correspondência ilustrada com imagens da cidade desde a sua gênese como artefato, ao ser concebido e produzido com fins específicos de mercado. Sendo assim, pode-se dizer que só no ato da aquisição é que um artefato se realiza como mercadoria e, com esse ato, o consumidor participa como co-artífice dela. Particularmente nesse caso, em que o que chamamos de *consumo seletivo* pressupõe um juízo estético, simbólico, existencial. É a essa imbricação entre o econômico e o simbólico que nos referimos como propósitos principais e próprios dos cartões-postais.

Para reforçar a ideia do público consumidor como co-artífice dos cartões-postais nunca é demais recorrer às palavras de Girault mais acima citadas, quando ele diz: “... a multidão é um monstro que vos elimina se você não for capaz de satisfazer às suas necessidades (...)”. A cidade hoje legada pelos cartões-postais é fruto das escolhas do público.

Depois de adquiridos, ao enviar tais cartões-postais como correspondência veiculando essa imagem, ou simplesmente ao guardá-los para si, colecionando-os, o público realiza o segundo momento do processo de *aquisição/apropriação* com a *criação de significados*. Nos pequenos textos ali escritos e na lógica da coleção, ou em outros usos que possam deles ser feitos, como o das exposições, ele pode referendar ou atribuir novos sentidos às imagens.

Colecioná-los, como vimos, é uma prática muito frequente na época de ouro dos cartões-postais. Como consequência, pequenos conjuntos de exemplares de Maceió se constituem entre 1903 e 1934, em uma multiplicidade de mãos. São eles que, mesmo já escassos pelos efeitos do tempo, são tirados dos baús e ainda hoje chegam à mão dos comerciantes, e finalmente à dos colecionadores.

Identificamos alguns desses primeiros aficionados pelos cartões-postais de Maceió. Seus nomes se repetem frequentemente como remetentes ou destinatários no corpo dessas breves correspondências. Será que nas apropriações que dos cartões-postais fazem, com as missivas que escrevem, eles referendam os sentidos pretendidos por editores e fotógrafos? Vejamos.



Figuras 120 e 121. Cartão-postal enviado para Marcionillo Maciel. Acervo: IHGAL.

Figuras 122 e 123. Jaraguá como lugar da postagem visível no carimbo e lugar fotografado. Acervo: IHGAL.

1. Marcionillo Maciel, de Maceió. Sua atividade se concentra em 1904 guardando exemplares das duas séries pioneiras de Maceió, Typ. Commercial e Litho. Trigueiros. Quatro dos seis cartões-postais que recebe – “Estação Central”, “Alfandega”, “Ponte de Embarque” e “Azylo das Orphãs”, por não estarem preenchidos com nenhuma missiva, apenas assinados e datados –, dão pistas de sua atividade de colecionador¹⁸⁹. (Figs. 120 e 121).

Um quinto cartão-postal “Trecho da Rua 15 de Novembro”¹⁹⁰ confirma essa suspeita pela referência do remetente à coleção de Maciel pelo pedido que ele lhe faz de que envie o cartão-postal que tem em mãos. Tal pedido evidencia ainda mais seu estatuto de colecionador por mostrar sua preferência pelos exemplares que circulam nos correios, carimbados e selados, em vez dos que ele mesmo poderia facilmente comprar, por morar em Maceió. Além desses, um sexto exemplar que recebe contém votos de boas festas e felicidades no ano vindouro, “Arrebalde de Bebedouro”¹⁹¹.

Dos remetentes, dois postam os exemplares no Correio de Jaraguá com imagens dessa localidade que é porto de Maceió, a “Ponte de Embarque” e a “Alfandega”, sendo o segundo endereçado em inglês (Figs. 122 e 123).

Outros três são postados na agência dos Correios da própria Maceió, com imagens de Maceió, o “Azylo das Orphãs”, a “Estação Central”, e o “Trecho da Rua 15 de Novembro”, sendo o último, o da missiva acima, sobre a coleção. Um não é postado (“Arrebalde

189. Têm apenas o nome e endereço do destinatário, e data e assinatura do remetente. Pertencem ao Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

190. Peça da série Livraria Fonseca 1, pertencente ao Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

191. Exemplar da série Typ. Commercial, pertencente ao Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

de Bebedouro”). A coincidência entre lugar de postagem e lugar fotografado no cartão-postal é também uma forma de apropriação, porque revela a escolha de enviar imagens do bairro que é cotidianamente vivido como lugar de trabalho ou de residência.

Com exceção de dois casos, o do remetente, acima, que escreve em inglês e manda uma imagem da Alfândega, declarando claramente sua condição de estrangeiro pela língua (já que escreve em inglês estando em Maceió e envia o exemplar para esta mesma praça), e sua provável condição de comerciante pela emblemática escolha da imagem; e do remetente da missiva sobre a coleção, que se assina como Fernandes, do Engenho Ilha Bella, de Camaragibe; os outros remetentes simplesmente assinam os postais sem deixar outras pistas de quem são. Favorece esse estado das coisas o fato de não haver exigência, na época, de se identificar o remetente ou seu endereço para se enviar cartões-postais.

A mais significativa apropriação que encontramos desses exemplares é a de Fernandes, ao denominar de obra-prima a coleção de Maciel, que reproduzimos como imagem (Figs. 124 e 125) e texto:

Do distinto cavalheiro
É tão gentil o pedido,
Que m'obriga, prazenteiro
A dizer-lhe: DEFERIDO
Mas que lucra a collecção
Sua presumo **obra prima**
Tendo n'ella este cartão
Do nullo
Fernandes (grifo nosso)

Figura 124 e 125. Cartão-postal recebido por Marcionillo Maciel. Acervo: IHGAL.





Figuras 126 e 127. Cartão-postal assinado por Marcionillo Maciel. Acervo: IHGAL.

Ao nomear obra-prima a essa coleção, Fernandes identifica uma relação afetiva com os cartões-postais por parte do colecionador, uma dedicação tal que a faz a melhor obra do seu autor, o colecionador. Insere assim, ao mesmo tempo, os cartões-postais no universo artístico, já que é desse universo que deriva o termo obra-prima. Eleger o prisma do afetivo/existencial para o qual a dimensão artística é conclamada para observá-los é claramente seu intento. O mesmo de Ramalho e Murta ao construir a representação de torrão natal.

O próprio Marcionillo Maciel envia três exemplares e escolhe imagens de Maceió para fazê-lo: o “Gymnasio Alagoano”¹⁹², o “Thesouro Estadual”¹⁹³, e o “Tribunal de Justiça”¹⁹⁴. Não encontramos pistas sobre as atividades que exerce, apenas que se corresponde também com estrangeiros, porque, além de receber o tal postal a ele endereçado em inglês, escreve em francês no anverso do primeiro dos acima listados com votos de boas festas, e, além disso, envia para os Estados Unidos o terceiro (Figs. 126 e 127). São dois, então, até o momento, os exemplares com votos de boas festas.

Sua coleção testemunha a prática de se enviar cartões-postais dentro da mesma cidade, e o vínculo que Maciel mantém com pessoas do lugar. Nesse sentido, julgamos que sua condição é de morador, e não de viajante de passagem por Maceió.

2. Herminia Cresta, do Rio de Janeiro. Recebe oito cartões-postais de um mesmo remetente sem nenhuma mensagem, enviados muito

192. Da série Typ. Commercial, pertencente a Jamil Abib.

193. Da série Livraria Fonseca 1, pertencente ao Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

194. Da série Livraria Fonseca 1, pertencente ao Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

provavelmente em bloco, em 1906¹⁹⁵. Sobre ela sabemos apenas que é moradora da Tijuca. Sobre o remetente observa-se seu gosto por cartões-postais marcados fortemente pela presença da igreja. São todos escolhidos entre os da série Livraria Fonseca 1. Envia os quatro que têm esse tipo de edificação, o que corresponde ao total deles na série e à metade dos que envia: “Cathedral”, “Egreja dos Martyrios”, “Arrabalde do Poço” e “Rua da Matriz - Cidade das Alagôas”¹⁹⁶. Tais escolhas trazem elementos para a construção de uma imagem de Maceió como uma cidade eminentemente católica. (Figs.128 e 129).

3. Clarisse Duprat, de Recife. Ela e o pai, Luiz Duprat, recebem um total de onze cartões-postais com saudações de aniversário e notícias da família enviadas principalmente por uma sobrinha, Odette, e uma prima, Olivia, de Maceió, entre 1907 e 1911¹⁹⁷. Para a Companhia Phenix Pernambucana é o endereçamento de uma parte dos postais, que trata Luiz Duprat de comendador.

A sobrinha de Clarisse é uma jovem colegial que, além de estudar, frequentar o cinema, participa de outros acontecimentos festivos

195. É bastante provável que todos esses postais tenham sido enviados no dia 27 de janeiro de 1906. No carimbo de todos eles podemos ler o dia 27, em alguns deles o mês de janeiro e também em alguns o ano de 1906.

196. As outras enviadas são: “Trecho da Rua do Commercio”, “Rua da Alfandega”, “Asylo de Santa Leopoldina”, e “Parada em frente ao Palacio do Governo”. São todos da série Livraria Fonseca 1 e pertencentes a Elysio de Oliveira Belchior.

197. “Porto da Levada”, “Praça de Bebedouro (Arrabalde)”, da série Litho. Trigueiros, exemplares da Fundaj; “Rua do Commercio”, “Rua do Commercio”, “Praça da Cathedral”, “Rua Augusta”, “Vendedor de louça de barro”, da série Livraria Fonseca 1, exemplares da Fundaj; “Mercado”, “Hospital de S. Vicente”, “Levada”, e “Panorama”, da série Cartão-Postal, sendo os três primeiros exemplares da Fundaj e o último de Elysio de Oliveira Belchior.

Figuras 128 e 129. Cartão-postal recebido por Herminia Cresta. Coleção: EOB.



de Maceió como gosta de relatar nos cartões-postais. Sua condição de moradora nos parece inconfundível. Tem pelos cartões-postais uma relação especial: “Hoje eu lhe escrevo este postalsinho pois o Papai comprou seis (...)” diz usando o diminutivo para se referir ao cartão-postal “Praça de Bebedouro (Arrabalde)”, reedição em cores de exemplar da série Litho. Trigueiros.¹⁹⁸ (Figs. 130 e 131).

Aqui também a missivista convoca o prisma do afeto, ao usar o diminutivo para observá-los.

Ela prefere claramente as imagens coloridas, das sete que envia só uma não está nessa condição, já que a outra, Vendedor de louça de barro, que lhe faria par por ser da série Livraria Fonseca 2, editada em preto e branco, é pintada em cores fortes, provavelmente por ela, a mão. Pintar é uma maneira de se apropriar da imagem, por interferir diretamente sobre ela, como faz um editor, podendo ressignificá-la. Odette dá provas da intensidade com que vive essas imagens, ao se referir aos vendedores retratados na fotografia como se fossem pessoas vivas que viajam a bordo dos cartões-postais: “(...) Desejo que vendedores vão encontrar todos com perfeita saúde (...)”¹⁹⁹ (Figs. 132 e 133).

Mas colorir não é a única maneira de ressignificá-los. Quando o espaço do verso não dá para escrever tudo o que ela quer, como no cartão-postal “Levada”²⁰⁰, ela escreve livremente no anverso, sobre o céu da Cidade.

4. Luiz Reis, da Bahia. É provável que seja um comerciante. Recebe de sua sobrinha, Jessie, quatro postais endereçados à Loja Trocadeiro,

198. Exemplar pertencente à Fundação Joaquim Nabuco.

199. “Vendedor de louça de barro”, da série Livraria Fonseca 1, exemplar da Fundação Joaquim Nabuco.

200. Exemplar da série Cartão Postal, do acervo da Fundação Joaquim Nabuco.

Figuras 130 e 131. Cartão-postal enviado por Odette a Clarisse Duprat. Acervo: Fundaj.



Figuras 132 e 133. Cartão-postal colorido a mão e enviado a Clarisse Duprat. Acervo: Fundaj.



na Bahia²⁰¹. Todos com datas bem próximas, março, abril e maio de 1911. São postados no correio de Jaraguá, com imagens coloridas de Maceió da série Phot. L. Lavenère. Nos textos que ela escreve, fica evidente sua ansiedade juvenil em receber essas pequenas imagens de cidades e o sentimento que tem por esses pequenos recortes de cidades:

Titio Luiz. Tens recebido meus postaes? Espero que não te esqueças de enviar sempre vistas da Bahia. (...) ²⁰².

... Recebi a vista de Victoria. Continua sempre a mandar (...) ²⁰³.

... Recebi hoje pela manhã teu encantador postalsinho de 4-5-1911. É

verdadeiramente poético (...) ²⁰⁴ (grifo nosso).

... Recebi hoje três postais que me mandaste (...) ²⁰⁵.

Como moradora de Maceió, condição que julgamos ser a dela, Jessie também escolhe o prisma afetivo/existencial para observá-los ao recorrer também aos diminutivos, como faz Odette, embora não se refira aos de Maceió. No caso, a manifestação afetiva e a dimensão artística estão mais do que claras quando usa a expressão “É verdadeiramente poético”. (Figs. 134 e 135).



Figuras 134 e 135. Cartão postal enviado por Jessie a Luiz Reis.

201. Todos são da série Phot. L. Lavenère: “Bebedouro”, “Cathedral e Pharol”, “Praça da Cathedral”, “Palacio do Governo”. O primeiro pertence à coleção de Elysio de Oliveira Belchior e os outros três ao Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

202. “Bebedouro”, exemplar da série Phot. L. Lavenère, pertencente a Elysio de Oliveira Belchior.

203. “Cathedral e Pharol”, exemplar da série Phot. L. Lavenère, pertencente ao Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

204. “Palacio do Governo”, exemplar da série Phot. L. Lavenère, pertencente ao Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

205. “Praça da Cathedral”, exemplar da série Phot. L. Lavenère, pertencente ao Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

5. Octavio Torres, da Bahia. O carimbo existente nos sete postais que envia atesta sua atividade profissional de médico e seu *hobby* de colecionador, porque é com o carimbo que muitos deles marcam os cartões-postais de sua coleção²⁰⁶. Os cartões-postais são uma troca de correspondência intensa entre ele e a “menina Alice”, sua irmã, durante viagem que faz, no navio Brazil, para Manaus.

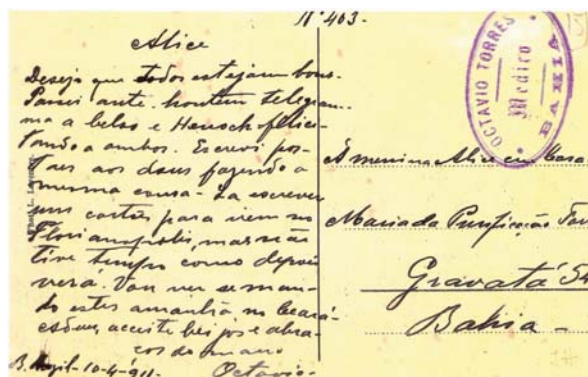
As peças são enviadas entre os dias dez e dezesseis de abril de 1911. Três no mesmo dia. Como cada um dos sete contém uma numeração manuscrita pelo remetente: 403, 404, 410, 412, 416, 419 e 420, e essa numeração não está completa, outros onze cartões-postais que a completariam devem ter sido enviados nesse curto espaço de tempo.

Os cartões-postais devem ter sido comprados na passagem do navio por Maceió. Mas são enviados de vários portos onde, depois, o “Brazil” atraca, substituindo exemplares que poderiam ser remetidos com imagens dos lugares onde Torres está. Os primeiros são escritos a bordo do navio, depois de ele ter passado por Pernambuco, e ele diz pretender enviá-los do Ceará. Os outros são remetidos de S. Luiz, Belém e Manaus. Comprá-los para expedi-los praticamente em sequência é uma prática dele nessa viagem, como vemos pela missiva do postal 419:

Alice

Faltam somente 2 cartões de Alagôas e hoje para [(?) meter fúria] em Mario comprei o resto da coleção do Pará (40) (...) ²⁰⁷

Além disso, é muito intenso o uso que faz dos cartões-postais como correspondência breve ao escrever para outras pessoas durante a viagem (Figs. 136 e 137):



Figuras 136 e 137. Cartão-postal enviado por Octavio Torres à Alice. Coleção: JA.

206. “Estatua de D. Pedro II”, “Rua do Commercio”, “Ponte de Embarque”, “Quartel de Policia”, “Rua Augusta”, “Estação da Great Western”, “Cathedral and Pharol”. Todos da série Phot. L. Lavenère, pertencentes à coleção de Jamil Abib.

207. “Quartel de Policia”, exemplar da série Phot. L. Lavenère pertencente à coleção de Jamil Abib.

... Passei ante-hontem telegrama a belas e Henoch felicitando a ambos. Escrevi postaes aos dois fazendo a mesma coisa. Ia escrever uns cartões para virem no Florianópolis mas não tive tempo como depois verá. Vou ver se mando estes amanhã no Ceará (...) ²⁰⁸.

... Não escrevi carta a minha mãe como prometi, mas escrevi muitos postais (...) ²⁰⁹.

Todos os sete que escolhe são da série Phot. L. Lavenère, como os que Jessie envia para Luiz Reis. Mas, ao contrário dos dela, todos os exemplares escolhidos são em preto e branco, embora houvesse, pelo resultado da nossa pesquisa, cópia de quatro desses exemplares disponíveis em cores. Não são só coisas boas contadas nesses cartões-postais da coleção de Octavio Torres. Existe em um o relato de um acidente presenciado durante a viagem.

Alice,

Passei um pouco durante o dia (?) 8 em Pernambuco. A noite saí mas quando voltei encontrei um desastre. O (?) escorregou e ia caindo dentro do porão segurou-se na borda e cortou a mão quase que perdendo todos os dedos. Depois eu escreverei melhor. Vou jantar – (?) lembranças a todos e um abraço do mano Octavio. B. Brazil 10-4-911. ²¹⁰

Referente a essa viagem encontramos ainda mais um cartão-postal de Maceió ²¹¹, enviado para a Bahia. É de uma prima de Octavio, Noemia, moradora de Maceió, que comenta a iminente chegada do Brazil ao porto da Cidade, dois meses depois. Contém votos de saúde e felicidade para a tia, provavelmente a mãe do Colecionador.

Contando com Alice e Noemia, temos agora quatro meninas, ou adolescentes, que se correspondem com esses primeiros colecionadores de cartões-postais de Maceió. Octavio Torres é o primeiro deles na condição de turista.

6. Paulino Santiago, de Maceió. Na época é contador do Banco de Alagoas, tendo sido antes disso balconista da Livraria Fonseca, editora de cartões-postais, onde provavelmente interessa-se por eles. Hoje é conhecido como folclorista por meio de livros seus publicados. As mensagens nos sete cartões que envia entre 1915 e 1917, todos da

208. “Estação da Great Western”, exemplar da série Phot. L. Lavenère pertencente à coleção de Jamil Abib.

209. “Ponte de Embarque”, exemplar da série Phot. L. Lavenère pertencente à coleção de Jamil Abib.

210. Exemplar “Cathedral e Pharol” da série Phot. L. Lavenère, pertencente à coleção de Jamil Abib.

211. “Rua 15 de Novembro”, exemplar da coleção de Jamil Abib.

série Esperanto²¹², denunciavam sua intensa troca de cartões-postais, principalmente com Portugal, como no exemplo:

Estimado amigo

Estou de posse dos 3 postaes, de 21 de novembro pp. muito obrigado. Estou esperando do Amazonas uma série de postaes reproduzindo photographias de índios daquela região. Si lhe aprouver poderei mandar-lhe uma coleção, que consta, segundo estou informado, de 3 cartões apenas

Seu de sempre

Paulino Santiago²¹³

A figuração do Estado de Alagoas que constrói no texto do cartão-postal “Palacio Dogoverno”, a de um Estado que se representa pela natureza, e não pela indústria, evidencia que ele os observa pelo prisma do progresso e desenvolvimento econômico (Figs. 138 e 139):

Dear Friend

The last card I sent to you (n.10) was a view of a big waterfail. At Alagoas, one of the brazilian states, there is not the mining industry. I am an accountan in Banco de Alagoas.

Yours sincerely

P. Santiago²¹⁴

A essa representação se soma a de um mundo sem fronteiras, expressa pela dupla escolha que Paulino Santiago faz do esperanto: como língua da legenda impressa em todos os exemplares da série que escolhe para enviar, e como língua que usa em três cartões-postais para escrever a missiva. (Figs. 140 e 141).

Uma terceira figuração, de “lindo postal”, vem se somar a essas duas anteriores, quando um remetente de Alagoas a atribui a exemplar recebido de Paulino Santiago²¹⁵. Seria da série Esperanto

212. “Typos indigenas”, da coleção de Jamil Abib; “Estação de Caminho de Ferro”, “Canôas”, “Ponte Rustica”, “Margem do Rio S. Francisco”, “Praça e Theatro Deodoro”, “Palacio Dogoverno”, da coleção de Elysio de Oliveira Belchior.

213. “Ponte Rustica”, exemplar da série Esperanto, da coleção Elysio de Oliveira Belchior.

214. Exemplar da coleção de Elysio de Oliveira Belchior.

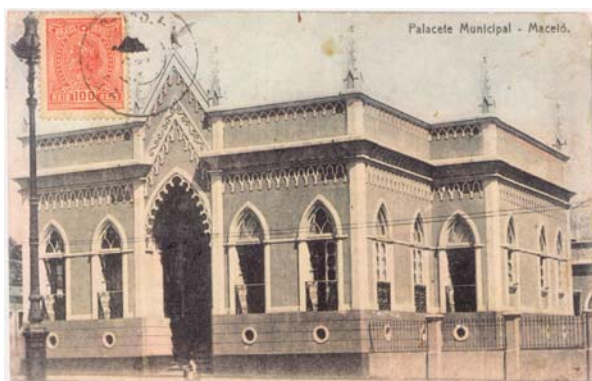
215. “Feira de Pão de Assucar”, exemplar da série Typ. Commercial M. J. Ramalho, pertencente ao Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

Figuras 138 e 139. Cartão-postal enviado por Paulino Santiago. Coleção: EOB.



Figuras 140 e 141. Missiva em esperanto escrita por Paulino Santiago. Coleção: EOB.





Figuras 142 e 143. Cartão-postal recebido por João Pedro de Araújo. Coleção: EOB.

como todos os outros que ele envia? É o prisma artístico o escolhido para observar esse cartão-postal.

Somam-se a esta coleção mais dois exemplares de Maceió recebidos pela Sra. Paulino Santiago, com cumprimentos pelo seu aniversário. São peças da série Phot. L. Lavenère enviados de Maceió para esta mesma praça.²¹⁶

7. João Pedro de Araújo, de São Paulo. Recebe dez cartões-postais²¹⁷. Nove são do mesmo remetente, com pensamentos curtos sobre a amizade, a honra, a eternidade, a prosperidade, a filosofia etc... É provável que tenham sido postados em bloco, mas a pouca legibilidade dos carimbos não nos permite confirmar essa hipótese, nem saber se são postados em Maceió ou em outro lugar do Estado. (Figs. 142 e 143).

É possível que ele seja um religioso, pista dada pelo conteúdo dessas pequenas mensagens, e também pelo endereçamento ao Palácio Episcopal de S. Paulo, constante do décimo cartão-postal, completando a coleção²¹⁸. Este último que antecede os demais em postagem e contém agradecimento e votos de boas festas enviados pelo colecionador é remetido de Coruripe por uma senhora de Penedo e ilustrado com fotografia da Cathedral de Maceió, o que reitera a

216. “Praça Wanderley de Mendonça”, e “Intendencia Municipal”, pertencente ao Arquivo Publico de Alagoas.

217. “Praça da Cathedral”, da série Livraria Fonseca 1, pertencente a Elysio de Oliveira Belchior. E nove cartões-postais da série Typ. Commercial M. J. Ramalho pertencentes à mesma coleção: “Lavagem de roupa – S. Francisco”, “Ponte de Embarque”, “Posto Zootechnico – Satuba”, “Samba – Costumes de Alagoas”, “Rua do Commercio”, “Theatro e Praça Deodoro”, “Palacete Municipal”, “Monumento a Deodoro”, “Cachoeira Paulo Affonso”.

218. “Praça da Cathedral”, da série Livraria Fonseca 1, pertencente à coleção Elysio de Oliveira Belchior.



Figuras 144 e 145. Cartão-postal da coleção de Antonio Marcelino. Acervo: MT.



Figuras 146 e 147. Cartão-postal enviado por Agenor Vieira.



nossa hipótese de ser João Pedro uma figura eclesiástica.

8. Antonio Marcelino, da Bahia. Encontramos cinco cartões-postais da série Casa Ramalho, em branco, porém carimbados com seu nome²¹⁹. E dois, também carimbados, da série Livraria Fonseca 2, enviados para a Bahia, que expressam sentimentos de saudade²²⁰. Um deles é de alguém em viagem que se queixa de não estar gostando de viajar: “Estou com saudade não tenho gostado da viagem”. Maceió 12 – 7 – 1909. Affonso”²²¹ (Figs. 144 e 145). Com o grande acervo que Marcelino deixa, sabemos que é criado o Museu Tempostal de Salvador.

9. Agenor Vieira. Na mensagem do único exemplar que localizamos na pesquisa, ele pede veementemente de volta quatro cartões-postais que remete para o mesmo destinatário (Figs. 146 e 147):

Por mais uma vez venho aborrecer o amigo, lembrar que em seu poder tenho 4 cartões postais com os seguintes nos. 1/1, 2/2, 3/3, 4/4, e com este fazem 5, desejo recebê-los. Obsequio responder por volta do portador. Olha! meus cartões sempre vão com meu endereço, caso o amigo não os recebesse eles voltavam a minhas mãos pelo menos um, já vê que o amigo tem recebido todos eles, não é assim? (...) do amigo collega Agenor Vieira.²²²

10. Francisco Freire Ribeiro. Encontramos dois cartões-postais com seu nome, sendo um carimbado.²²³

219. “Lagoa Manguaba”, “Praça Sinimbú”, “Ponta Verde”, “Palacio do Governo”, “Praia de Pajussara”, todos pertencentes ao acervo do Museu Tempostal. Três carimbados com a inscrição “Coleção Antonio Marcelino”, com a numeração 7717, 7718 e 7720 anotada a mão seguida de assinatura. E dois carimbados com “TEMPOSTAL – Templo de Postais com a numeração 23193 e 23196, também seguida de assinatura.

220. “Carrada de Lenha” e “Paço episcopal”, do acervo do Museu Tempostal.

221. “Carrada de Lenha” e “Paço episcopal”, do acervo do Museu Tempostal.

222. “Bôca de Maceió”, exemplar da série Phot. L. Lavenère, do colecionador Elysio de Oliveira Belchior.

223. “Rocheira – Penedo”, exemplar da série Typ. Commercial M. J. Ramalho, pertencente à coleção Yolanda Roberto; e “Place Deodoro”, exemplar da série Trilingue, do acervo do Museu Tempostal.

II. Ronaldo Costa Barros. É identificado nesta condição por ter um cartão-postal carimbado com seu nome²²⁴. Com ele são cinco os que usam o carimbo nas suas coleções: Octavio Torres, Paulino Santiago, Antonio Marcelino e Francisco Freire Ribeiro.

Desse pequeno universo de guardiões elencados, apenas um está na situação de turista em viagem por outros estados, Octavio Torres. Dois são de Maceió mesmo, Marcionillo Maciel e Paulino Santiago, por isso enviam e recebem cartões-postais da Cidade. Os outros, do Rio, Recife, São Paulo, e Bahia, apenas recebem os cartões-postais enviados de Maceió.

Dos remetentes, apuramos que está em viagem Fernandes que, sendo de Camaragibe, envia cartão-postal carimbado na capital do Estado, para a própria praça de Maceió; e também a senhora que, sendo de Penedo, envia de Coruripe cartão-postal para S. Paulo; e ainda o queixoso de estar em viagem da mensagem acima. O que escreve em inglês para Marcionillo Maciel é um estrangeiro, mas é provável que não seja um turista em viagem, pelo laço que estabelece com o colecionador.

Nesse sentido, a representação de cidade construída por fotógrafos e editores nesses exemplares dos colecionadores está sendo apropriada com maior peso pelos moradores da Cidade. São os que enviam os cartões-postais para Marcionillo Maciel; o que o faz para Herminia Cresta; o que os expede para João Pedro de Araujo; além de Odette, Olivia, Jessie e Noemia. Diante deles a parcela de pessoas em trânsito por Maceió é bem menor.

Comerciante, bancário, médico, colegial, possível religioso, comendador, são as qualificações desse primeiro público que se apropria de uma maneira mais intensa das representações de Maceió remetendo os cartões-postais ou constituindo com eles suas pequenas coleções. São homens, mulheres, e também crianças ou adolescentes. Já os pequenos conjuntos de exemplares se formam por motivações diferentes. Existem os que se constituem de forma corriqueira, na troca de correspondência, como a de Clarisse Duprat; e os que objetivam diretamente o acúmulo de exemplares, como por exemplo a de Herminia Cresta que indica um maior peso da imagem nesta motivação.

Observá-los pelo prisma afetivo/existencial para o qual a dimensão artística é conclamada pelo uso de termos como “obra prima”,

224. “Palacio do Governo”, exemplar da série Venus, do acervo do Museu Temporal.

“lindo postal”, e pelo uso do diminutivo que as adolescentes fazem, recorrentemente, aproxima esses significados criados pelo público com os pretendidos pelos editores. Da mesma maneira os aproxima quando o público os observa pelo prisma do desenvolvimento e do progresso. Ambos esses vieses, como já vimos, de conteúdos opostos, são amalgamados na ideia de *torrão natal* sugerida no discurso dos editores alagoanos.

A representação de mundo sem fronteiras presente nos cartões-postais de Paulino Santiago não é estranha às pretendidas pelos editores Ramalho e Murta na apresentação que fazem do Indicador Geral do Estado de Alagoas na frase de abertura: “Vae correr o mundo o Indicador Geral do Estado de Alagoas. (...)”²²⁵. Essa ideia, inclusive, é fundadora dos cartões-postais, como veículos de divulgação internacional de imagens de lugar.

Quanto ao significado de cidade católica, esse escapa a quaisquer dessas chaves que identificamos.

Observamos também que, nessas pequenas coleções, predominam fortemente os cartões-postais que seguem plenos de boas notícias e bons votos, otimistas, mas existem dois que contrariam essa tendência geral. Esse resultado parcial encontrado não invalida as colocações de Freyre²²⁶ sobre o caráter “festivo, colorido, lúdico” que se agrega aos cartões-postais, condicionado, segundo ele, pela própria beleza das imagens. Mas, no caso dos cartões-postais de Maceió, pontua a existência de exceções, para mostrar que outros aspectos da vida também são contemplados no uso desse tipo de correspondência.

De uma maneira mais esporádica também se apropriam dessas representações pessoas que ocupam altos postos públicos, como Marechal Mario Hermes da Fonseca, ao guardar cartão-postal a ele enviado por Tavares Bastos, endereçado ao gabinete do Exmo. Sr. Mal. Ministro da Guerra, na Capital Federal²²⁷. Roberto Machado, intendente de Maceió, ao conservar exemplar enviado por Octavio Monte em agradecimento a um passarinho recebido.²²⁸

225. COSTA, Craveiro; CABRAL, Torquato, orgs. (1902). Indicador geral do Estado de Alagoas. Maceió, Typographia Commercial. s. p.

226. FREYRE, Gilberto (1978). Informação, comunicação e cartão-postal. In: Alhos e bugalhos: ensaios sobre temas contraditórios: de Joyce à cachaça; de José Lins do Rego ao cartão-postal. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. p. 161.

227. “Maceió”, exemplar da série Livraria Fonseca 2, da coleção de Yolanda Roberto.

228. “Rua do Commercio – Penêdo”, exemplar da série Typ. Commercial M. J. Ramalho, pertencente ao Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

Também o fazem pessoas vinculadas ao ramo de cartões-postais: Luiz Lavenère, jornalista, fotógrafo e editor, guarda cartão-postal recebido da série Livraria Fonseca 1, anterior aos da série com sua participação como fotógrafo (1907)²²⁹; Antenor Pitanga, comerciante, fotógrafo e editor, guarda cartão-postal recebido da série Esperanto, em 1922, também anterior ao das séries em que é editor e fotógrafo (1932 e 1934)²³⁰; e Luis Ramalho que remete um cartão-postal da série Casa Ramalho em inglês; a coincidência do seu sobrenome com o nome da editora nos faz levantar a possibilidade de ele próprio ser o editor desta série²³¹.

Além desses, pessoas das camadas médias urbanas também se apropriam dos cartões-postais por recebê-los e guardá-los. Como Candido Villas Boas, funcionário do Telégrafo Nacional²³², e Rodrigues, comerciante da Pharmacia Globo²³³, ambos de Maceió. Odilon Moreira, padre do Hospital Santa Isabel²³⁴ e Presciliano Silva, artista²³⁵, da Bahia. Mais duas pessoas na condição de remetentes: Henrique Rabin, comerciante²³⁶, e um padre do Seminário de Maceió²³⁷.

229. “Egreja dos Martyrios”, exemplar da série Livraria Fonseca 1, do Arquivo Público de Alagoas.

230. “Egreja dos Martyrios”, exemplar da série Livraria Fonseca 1, do Arquivo Público de Alagoas.

231. “Egreja dos Martyrios”, exemplar da série Livraria Fonseca 1, do Arquivo Público de Alagoas.

232. “Pharol”, exemplar da série Cartão-Postal, do acervo do Museu Tempostal.

233. “Trecho da Rua do Comercio”, exemplar da série Venus, do acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

234. “Praça do Hotel Bella Vista”, exemplar da série Casa Ramalho, do acervo do Museu Tempostal.

235. “Palacio do Governo”, exemplar da série Venus, do acervo do Museu Tempostal.

236. “Palacio do Governo”, exemplar da série Venus, do acervo do Museu Tempostal.

237. “Ponte de Embarque”, exemplar da série Phot. L. Lavenère, pertencente a Elysio de Oliveira Belchior.



Figuras 148 e 149. Cartão-postal usado por firma de Bruxelas. Coleção JA.

Figura 150. Cartão-postal que compara a Levada com a praia de Botafogo. Coleção: EOB.

A significação de um país agrário e não industrial é atribuída ao Brasil no cartão-postal “Palácio do Governo” da série Trilíngue, sem que se configure diretamente uma articulação dessa significação com a fotografia do Palácio que ilustra o exemplar (Figs 148 e 149).

A representação que é construída sob o prisma do desenvolvimento e progresso econômico nega, de certa maneira, as imagens representadas na série, como, por exemplo, as das fábricas de tecido. Os dizeres são os seguintes:

Le Brésil est exportateur de tous les produits alimentaires e de matieres
premieres.
Le Brésil est importateur de tous les articles manufacturés, quels qu'ils soient
Si vous désirez acheter les uns ou vendre les autres, venez formuler vos offres et
vos demandes aus stand n. 440 Par.
INDUSTRIA
71, RUE DES DEUX-ÉGLISES
BRUXELLES²³⁸

Existem outros usuários esporádicos que, embora ignoremos suas atividades profissionais, trazem contribuição ao estudo, por atribuírem significados à Maceió dos cartões-postais.

O primeiro deles compara o Porto da Levada, lugar onde funciona a feira diária de Maceió na época, com a praia de Botafogo, no Rio de Janeiro, ao escrever no cartão-postal da Levada: “Não é tão bonito como a praia de Botafogo?”²³⁹ Tal comparação de lugares tão diferentes evidencia uma leitura que privilegia o caráter artístico do que está sendo retratado, fazendo-o saltar na frente de qualquer outro conteúdo que possa existir. É tão forte essa preocupação revelada nessa leitura que lugares simples e populares, como o Porto da Levada, se transformam pelo olhar do leitor em pequenos quadros. (Fig. 150)

238. “Les Palais du Gouvernement”, exemplar pertencente ao colecionador Jamil Abib.

239. “Levada”, cartão-postal da série Phot. L. Lavenère, do acervo de Elysio de Oliveira Belchior.

A segunda é Carminha que remete dois cartões-postais para Lourdes, sua amiga de infância, “Escola Normal” e “Estatua de D. Pedro II”. No que retrata a estátua na praça D. Pedro II, ela escreve para felicitar a amiga pelo aniversário: “que o futuro te seja um jardim de felicidades”²⁴⁰. A articulação entre a imagem verbal que ela projeta do jardim e a imagem visual da praça da fotografia faz pensar que é nessa praça que se localiza o jardim de felicidades da sua imaginação. (Fig. 151 e 152).

Mais um significado adere aos cartões-postais pelo que neles se escreve, o de terra natal, na missiva abaixo do cartão-postal “Ponta Verde”, que não poderia evidenciar mais diretamente a apropriação da representação de *torrão natal* pretendido pelos editores (Figs. 153 e 154):

Maceió,
Rio, 30-1/49
Ao Augusto
Daqui da tua **terra natal**, famosa pelo sururu da lagoa de Manguaba, envio-lhe um forte abraço
Do seu cunhado
(...) ²⁴¹ (grifo nosso)

O sururu da Lagoa Manguaba aí referido se ilustraria melhor pelo cartão-postal “Lagoa Manguaba” da série.

Para fechar essas inferências sobre os significados das imagens, a representação de “Terra dos Marechais” se coloca na missiva do cartão-postal “Maceió”, transcrita abaixo. Mas, dessa missiva, é mais importante para nosso trabalho uma segunda imagem que destacamos em negrito, na qual se evidencia uma dimensão afetiva no

240. Cartões-postais da série Phot. L. Lavenère, do acervo da autora.

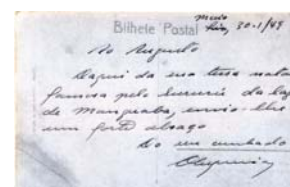
241. Exemplar da série Casa Ramalho, da coleção Elysio de Oliveira Belchior.



Figuras 151 e 152. Cartão-postal de Carminha para Lourdes. Coleção: Autora.



Figuras 153 e 154. Cartão-postal com a representação de “terra natal”. Coleção: EOB.



prisma de observação (Figs.155 e 156):

Arlindo,

Com minha expressão sincera e meu carinho, ofereço-te esta vista. Quem te quer de coração. Maria

Ao inesquecível Arlindo, uma recordação da terra dos Marechais. Cada **cantinho desta terra** uma saudade tua...²⁴² (grifo nosso)

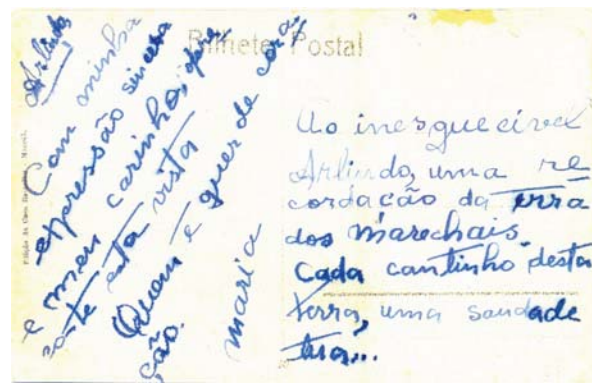
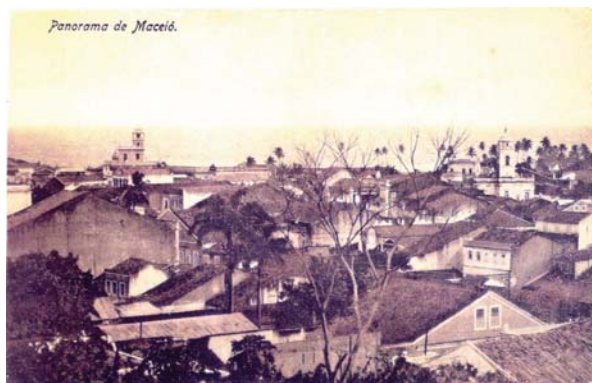
Quem escreve esse cartão-postal não tem a preocupação de aliar a imagem de “terra dos marechais” à imagem visual. Os marechais de Alagoas são ilustrados por uma vista panorâmica da Cidade e não pela estátua de Floriano Peixoto existente no cartão-postal “Palacio do Governo” ou pela de Deodoro da Fonseca, no cartão-postal “Theatro Deodoro”, ambos da mesma série.

Com relação a esse último grupo de significados, vimos que os criados pelo público referendam os pretendidos pelos editores pela dimensão afetiva/existencial no caso de “terra natal” e “cantinho desta terra”; e também no caso da comparação da Levada com Botafogo, quando é a observação por meio da dimensão artística que aproxima os dois. No caso de Brasil agrário e não industrial, o público corrobora o prisma de observação dos editores, o do progresso e desenvolvimento econômico, seja pela sua confirmação seja pela sua negação.

No caso das representações de “terra dos marechais” e de “jardim de felicidades” criadas pelo público, elas são claramente confirmadas em imagens que permeiam as diversas séries aqui analisadas. A expressão “terra dos marechais” é uma conhecida legenda de Alagoas confirmada nas imagens de cartões-postais. “jardim de felicidades”

242. Panorama de Maceió, exemplar da série Casa Ramalho, pertencente ao colecionador Jamil Abib.

Figuras 155 e 156. Cartão-postal com a representação de “terra dos marechais”. Coleção JA.



pode ser fortemente visto nas imagens de praças, de paisagens lagunares e praieiras.

Ainda nesse grupo de usuários esporádicos que estamos analisando, são três os cartões-postais que pudemos identificar que são enviados por pessoas em viagem, embora não sejam estrangeiros²⁴³. Assim, são também os moradores da cidade que, predominantemente, enviam os cartões-postais. Todos esses usuários que se apropriam dos cartões-postais usando-os como correspondência têm a atribuição fundamental de saber ler e escrever, parte deles, como vimos, domina também outros idiomas. Nos exemplares existentes escritos em outra língua usa-se o francês mais do que o inglês.

A interlocução com o exterior está sendo feita mais frequentemente com países da Europa, (Portugal, França, Bélgica, Áustria e Itália), do que com os Estados Unidos ou a América Latina (Argentina e Colômbia). No Brasil a correspondência com a Bahia é mais assídua do que com o Rio de Janeiro, São Paulo e Recife. Estas três últimas cidades se mantêm no mesmo patamar, e acima de duas cidades do Rio Grande do Sul e de Belém. A troca de exemplares dentro de Maceió é muito expressiva, se situa no mesmo nível da troca com Recife, Rio de Janeiro e São Paulo.

No estudo desse esquema de apropriação, outro tipo de situação deve ser analisada: o grande número dos cartões-postais que são adquiridos e permanecem completamente em branco, sem nome do remetente ou destinatário, sem nenhuma missiva, sem carimbo do colecionador, sem carimbo ou selo dos Correios, ou qualquer outra marca. Totalizam uma quantidade duas vezes e meia maior do que os que circulam como troca de correspondência²⁴⁴.

Que tipos de usos deles se fariam? Com certeza usos nos quais a imagem visual é determinante. A guarda como parte de coleção é naturalmente um deles, principalmente se pensarmos que as

243. "Palacio do Governo", exemplar da série Casa Ramalho, do acervo do Museu Temporal; "Quartel de Policia", exemplar da série Phot. L. Lavenère, pertencente a Jamil Abib; "Recebedoria Central", exemplar da série Phot. L. Lavenère, pertencente a Elysio de Oliveira Belchior.

244. Dos trezentos e trinta exemplares dos quais temos a informação do verso, são duzentos e trinta e cinco cartões-postais em branco contra noventa e cinco usados como correspondência.

coleções, na época, se constituíam para serem exibidas em álbuns²⁴⁵ e mesmo em molduras especialmente feitas para que elas pudessem ser expostas como quadros nas salas de visita²⁴⁶. Corrobora com essa leitura para o caso dos cartões-postais de Maceió o fato de uma boa quantidade desses exemplares terem no verso marcas de cola e de fita adesiva²⁴⁷.

Usados principalmente pela qualidade da imagem, eles dão ensejo a que pessoas de fora do circuito dos que sabem ler e escrever também os colecionem e deles usufruam, como é o caso que Mario Sette explicita como prática em Recife, se referindo aos álbuns de cartões-postais:

Visita que se fizesse a alguém seria infalível ter de apreciar os álbuns da dona da casa, das filhas, das crianças, da tia solteirona, **até da criadinha de estimação**.²⁴⁸ (grifo nosso).

Neste caso o valor dos cartões-postais como objetos de fruição visual suplanta em três vezes o seu valor como correspondência e se constata que é a dimensão artística que está principalmente sendo convocada para a apropriação. No nosso entendimento, essa dimensão artística teria a capacidade e força de resgatar a dimensão afetiva/existencial sugerida na representação do *torrão natal* pelos editores alagoanos.

Com essas apropriações, comerciantes, médicos, colegiais, bancários, militares, padres, artistas, funcionários públicos, jornalistas, senhoras, adolescentes, e todos os outros que não se identificam por deixar em branco os cartões-postais, tornam-se co-artífices da *cidade dos cartões-postais*, juntamente com os fotógrafos e editores.

São todos eles que, reiterando os significados que os editores pretendem, ou atribuindo às imagens novos significados, constroem os marcos paisagísticos, os *cartões-postais* da Cidade, como obra coletiva. Com esse percurso tentamos mostrar que tais imagens fotográficas se tornam de fato *cartões-postais*, em seu sentido de

245. MIRANDA, Antonio (1985). O que é cartofilia. Brasília, Thesaurus/Sociedade Brasileira de Cartofilia. p.7.

246. MIRANDA, Antonio (1985). O que é cartofilia. Brasília, Thesaurus/Sociedade Brasileira de Cartofilia. p.7.

247. Dos trezentos e trinta dos quais temos a informação do verso, são oitenta e nove com marcas de cola ou de fita adesiva.

248. BELCHIOR, Elysio de Oliveira. In: APRATTO, Douglas; DANTAS, Carmem Lucia (2009). Redescobrimdo o passado: cartofilia Alagoana. Maceió, Sebrae. p. 87.

catalisador de marcos paisagísticos coletivos, porque se realizam pela *aquisição/apropriação*, processo que compreende o *consumo seletivo* e a *criação de significados* por parte do público.

Dessa maneira, cada uma dessas imagens se valida pelo olhar coletivo. “Olhar que solicita a presença de co-participantes que confirmem a pertinência de estar num lugar – ‘onde é preciso estar’”, como diz Meneses; ao que, por se tratar de marcos paisagísticos, acrescentaríamos: e de ver este lugar do modo que é preciso vê-lo.



Conclusão
A Maceió dos cartões-postais

Ao trabalhar com o olhar do público no capítulo anterior, estudamos os cartões-postais em ação. Isto porque, ao ver à maneira dos fotógrafos e editores pela experiência dos cartões-postais, moradores e viajantes de passagem por Maceió, além daqueles que recebem os cartões-postais ou com eles travam contato, tornam-se aptos a repetir a experiência ao vivo, procurando na Cidade os mesmos lugares, os mesmos pontos de tomada e enquadramentos, ou se imaginando naquelas situações.

As imagens dos cartões sugerem aos que delas usufruem o que ver e como fazê-lo. Como caracterizamos anteriormente, no Capítulo 1, essas experiências visuais são uma via de mão dupla. As vivências do cotidiano propiciam que essas pessoas perscrutem com mais acuidade os cartões-postais; enquanto a experimentação dos cartões-postais com suas configurações e organizações visuais exerce papel semelhante, propiciando que elas percebam melhor o meio no qual vivem.

Nesse sentido, os cartões-postais não são passivos, forjam determinados olhares. Cabe lembrar as imagens mentais de “obra prima”, “jardim de felicidades” e de “terra natal”, evocadas respectivamente por Fernandes, por Carminha, e pelo cunhado de Augusto, a partir das imagens. Cabe ainda lembrar a comparação da beleza do Porto da Levada com a da praia de Botafogo numa das missivas que examinamos. E também o fato de Paulino Santiago observar a Cachoeira de Paulo Affonso pelo prisma do progresso econômico. Tais imagens mentais são testemunho da ação dos cartões-postais quando observamos os significados que se criam a partir deles.

Testemunho da ação dos cartões-postais, também, em um outro patamar de observação, são os novos cartões-postais que se lançam



Figuras 156, 157 e 158. “Cathedral”, “Cathedral e Pharol” e “Praça Sinim-bú”.



com os mesmos marcos paisagísticos de cartões-postais anteriores, uma confirmação de experiências visuais já vividas. Experiências, conforme vimos reiterando, não só de novos fotógrafos, mas também de editores e público, porque, ao reeditar um determinado marco paisagístico, os editores já conhecem a sua capacidade de agir sobre o público, levando-o a querer possuí-lo.

Para mostrar a eficácia das imagens como sistema de ação atuando coletivamente sobre fotógrafos, editores e público, neste segundo nível de efeitos, montamos algumas linhas de recorrência dos marcos paisagísticos da Cidade que mostramos a seguir. Essas linhas são um extrato de um quadro geral, Quadro de Recorrência dos Marcos Paisagísticos, no qual comparecem todas essas linhas, que apresentamos no final.

Para isso, construímos o conceito operacional de *marco paisagístico* que vincula um sítio, um determinado lugar, a um modo específico de vê-lo. Esse modo específico o torna facilmente reconhecível porque associa esse lugar a uma determinada construção do campo fotográfico. E buscamos apoiá-lo com um segundo conceito operacional, o de *ponto focal*, que articulamos como ponto privilegiado de observação do fotógrafo.

Na experiência de montagem dessas linhas de recorrência, ao examinar um cartão-postal muitas vezes caímos na armadilha de deslizar do marco paisagístico para o sítio em si, muito frequente aos estudos com fotografias, que tendem a confundir a fotografia do referente com o próprio referente. Nesse sentido, deve ficar claro

que é o olhar sobre a cidade, e não a cidade em si, o que buscamos estudar (como já explicitamos no Capítulo 1). O que à primeira vista poderia parecer uma tarefa simples se mostra, na verdade, com a complexidade de uma classificação.

Para explicar melhor o caminho que tomamos, trouxemos o exemplo de cinco cartões-postais com imagens da igreja Matriz e dispomos primeiramente três deles lado a lado, acima. (Figs. 156 a 158).

Para os fins de nosso estudo, não é a igreja em si o marco paisagístico. Se assim fosse, deveríamos considerar como recorrências do primeiro cartão-postal, “Cathedral”, no exemplo acima, os dois outros dispostos ao seu lado, “Cathedral e Pharol” e “Praça Sinimbú”, porque neles a igreja também aparece na fotografia .

Para nós, as três imagens em tela não podem ser dispostas na mesma linha de recorrência porque, para isso, se deveria associar à igreja Matriz um mesmo modo de vê-la. Por serem capturadas a partir de pontos de tomada completamente distintos, são três as experiências visuais presentes no exemplo acima. As massas construídas e naturais que entram em cada campo fotográfico são outras, o que determina arranjos completamente diferentes desses campos e dificulta o reconhecimento imediato do lugar.

Quando, do trio de imagens acima, substituímos as duas imagens da direita, pelas duas imagens restantes das cinco em questão, conforme no exemplo abaixo, chegamos realmente a uma linha de recorrência plausível (Figs.159 a 161).



Figuras 159, 160 e 161. Linha de recorrência 6.





Figuras 162, 163 e 164: Linha de recorrência 14.



Figura 165. Linha de recorrência 15.

Agora, os diferentes níveis de abrangência das visadas escolhidas pelos três fotógrafos fazem com que outros elementos entrem no campo fotográfico, ampliando-o, mas sem que implique uma outra organização desse campo.

Sem esse conceito de marco paisagístico em mente poderíamos pensar, equivocadamente, por exemplo, que as linhas de recorrência catorze (Figs. 162 a 164) e quinze (Fig. 165), ao lado apresentadas, deveriam se fundir em uma só, já que nelas o mesmo trecho da rua Floriano Peixoto, Praça Sinimbú e Ponte dos FONSECAS está retratado.

Entretanto, o fato de este trecho da Cidade estar retratado em direção inversa nos faz mantê-las como duas linhas singulares de marcos paisagísticos.

Quando os marcos paisagísticos fotografados são edificações ou monumentos, numa situação em que eles aparecem praticamente isolados do entorno, como no caso do Pharol, ilustrado abaixo, colocá-los numa mesma linha de recorrência se torna tarefa simples, porque não entram outros elementos no campo fotográfico. (Figs. 166 a 168).

Mais um exemplo, o do prédio dos Correios, se torna necessário para que elucidemos melhor nossos procedimentos na montagem dessas linhas de recorrência. Neste caso, precisamos lançar mão da noção de *ponto focal*, como ponto privilegiado de observação do fotógrafo para apoiar nossas conclusões.

Figuras 166, 167 e 168. Linha de recorrência 4.





Figuras 169, 170, 171 e 172. “Administração dos Correios”, “Delegacia Fiscal e Correio”, “Administração dos Correios” e “Correio e Ladeira do Pharol”.

Conforme vemos acima, o prédio dos Correios aparece isoladamente do conjunto urbano que o envolve nos três primeiros cartões-postais que alinhamos. E em conjunto com a Ladeira do Pharol no quarto e último (Figs. 169 a 172).

Neste último caso, não é o prédio em questão que está no ponto focal. O que organiza o campo fotográfico é a Ladeira e não o Prédio. Como consequência, a construção do enquadramento é completamente distinta nessa imagem, quando a comparamos com as outras três, o que determina a sua exclusão dessa linha de recorrência que agrupa os três primeiros.

Esse mesmo conceito operacional de *ponto focal* é convocado para decidir outras situações que poderiam parecer dúbias. É o que acontece quando decidimos criar uma nova linha de recorrência que têm o Asylo Santa Leopoldina e o Quartel do Exército fotografados em conjunto (Figs. 173 e 174). Esses prédios já compõem, cada um, sua própria linha de marcos, a do Asylo de Santa Leopoldina (Figs. 175 e 176) e a do Quartel do Exército (Figs. 177 e 178), e isso porque o foco não privilegia nenhum dos prédios mais do que o outro.

Figuras 173 e 174.
Linha de recorrência 77.



Figuras 175 e 176.
Linha de recorrência 76.



Figuras 177 e 178.
Linha de recorrência 78.





Figuras 179, 180 e 181. Linha de recorrência 9.



Figuras 182, 183, 184, 185 e 186.
Linha de recorrência 10.



Figuras 187 e 188. Linha de recorrência 74.





Figuras 189, 190 e 191.
Linha de recorrência 75.

Nos casos do casarão do Barão de Jaraguá (Figs. 179 a 181) e do Thesouro Estadual (Figs. 182 a 186), não propusemos outra linha porque a fotografia que capta as duas edificações em conjunto, Fig. 185, privilegia claramente o prédio do Thesouro, o que determina a sua permanência nesta linha de recorrência.

O mesmo acontece com a Casa de Detenção (Figs. 187 e 188) e o Quartel de Polícia (Figs. 189 a 191) já que a fotografia que enquadra as duas edificações em conjunto, Fig. 184, privilegia a casa de Detenção.

Os conceitos operacionais de *marco paisagístico* e de *ponto focal*, em conjunto, servem de guia e se mostram eficazes para organizar todas as outras linhas de recorrência.

É importante que não se confunda recorrência com número de exemplares, isto é, cópias originais de um mesmo cartão-postal. São duas, para nós, as maneiras de se recorrer a um mesmo marco paisagístico: a primeira se caracteriza quando uma mesma fotografia é reimpressa em diferentes séries de cartões-postais; a segunda é quando um mesmo marco paisagístico é capturado por diferentes fotógrafos.

São noventa e quatro os marcos paisagísticos de Maceió que identificamos. Os outros presentes nas séries em estudo são de outras localidades do Estado de Alagoas. O Quadro de Recorrência dos Marcos Paisagísticos de Maceió que reproduzimos nas páginas seguintes é o resultado desse trabalho. No quadro, os marcos conformam as linhas verticais em sequência definida pela proximidade deles na Cidade, enquanto as séries conformam as linhas horizontais e estão organizadas em ordem cronológica.

	1. Rua Aristtheo de Andrade	2. Collegio Sacramento	3. Alto do Jacutinga	4. Pharol	5. Cathedral e Pharol
Typ. Comercial					
Livraria Fonsceca 1					
Litho. Trigueiros					
A. Shwidernoch					
Livraria Fonsceca 2					
Cartão-Postal					
Phot. L. Lavenère					
Typ. Comercial M. J. Ramalho					
Esperanto					
Trilingüe					
Venus					
Livraria Machado					
Casa Ramalho					
Antenor Pitanga 1					
Antenor Pitanga 2					

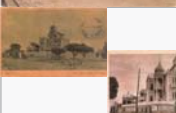
6. Cathedral	7. Correio e Ladeira do Pharol	8. Administração dos Correios	9. Praça da Cathedral	10. Thesouro Estadual	11. Estatua de D. Pedro II
			Imagem perdida: mesma da série Litho. Trigueiros		
					
					
					
					
					
					
					
					

	12. Rua Floriano Peixoto (a)	13. Rua Floriano Peixoto (b)	14. Ponte dos Fonseca e Rua F. Peixoto	15. Praça Sinimbú (a)	16. Praça Sinimbú (b)
Typ. Comercial					
Livraria Fonsceca 1					
Litho. Trigueiros					
A. Shwidernoch					
Livraria Fonsceca 2					
Cartão-Postal					
Phot. L. Lavenère					
Typ. Comercial M. J. Ramalho					
Esperanto					
Trilingüe					
Venus					
Livraria Machado					
Casa Ramalho					
Antenor Pitanga 1					
Antenor Pitanga 2					

17. Praça Sinimbú (c)	18. Praça Sinimbú (d)	19. Palacete da Avenida da Paz	20. Avenida da Paz (a)	21. Avenida da Paz (b)	22. Rua da Alfandega (a)
					
					
					
				 	
					

	23. Rua da Alfandega (b)	24. Rua da Alfandega (c)	25. Rua da Alfandega (d)	26. Ponte de Embarque	27. Recebedoria Estadual
Typ. Comercial					
Livraria Fonsceca 1					
Litho. Trigueiros					
A. Shwidernoch					
Livraria Fonsceca 2					
Cartão-Postal					
Phot. L. Lavenère					
Typ. Comercial M. J. Ramalho					
Esperanto					
Trilingüe					
Venus					
Livraria Machado					
Casa Ramalho					
Antenor Pitanga 1					
Antenor Pitanga 2					

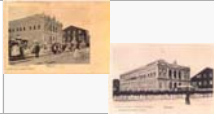
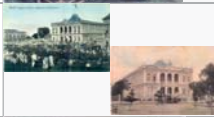
28. Praça Wanderley de Mendonça	29. Praia de Pajussara (a)	30. Praia de Pajussara (b)	31. Ponta Verde (a)	32. Ponta Verde (b)	33. Praça 13 de Maio
					
					
					
					

	34. Arrabalde do Poço	35. Enfermaria Militar	36. Estação Central	37. Palácio Episcopal	38. Boca de Maceió
Typ. Comercial					
Livraria Fonseca 1					
Litho. Trigueiros					
A. Shwidernoch					
Livraria Fonseca 2					
Cartão-Postal					
Phot. L. Lavenère					
Typ. Comercial M. J. Ramalho					
Esperanto					
Trilingüe					
Venus					
Livraria Machado					
Casa Ramalho					
Antenor Pitanga 1					
Antenor Pitanga 2					

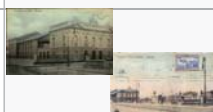
39. Rua do Comercio (a)	40. Rua do Comercio (b)	41. Rua do Comercio (c)	42. Rua do Comercio (d)	43. Rua do Comercio (e)	44. Rua do Comercio (f)
					
					
					
					
					
					
					
					

	45. Rua do Commercio (g)	46. Rua do Commercio (h)	47. Gymnasio Alagoano	48. Rua do Livramento (a)	49. Rua do Livramento (b)
Typ. Comercial					
Livraria Fonsceca 1					
Litho. Trigueiros					
A. Shwidernoch					
Livraria Fonsceca 2					
Cartão-Postal					
Phot. L. Lavenère					
Typ. Comercial M. J. Ramalho					
Esperanto					
Trilingüe					
Venus					
Livraria Machado					
Casa Ramalho					
Antenor Pitanga 1					
Antenor Pitanga 2					

50. Rua da Boa Vista (a)	51. Rua da Boa Vista (b)	52. Rua 15 de Novembro	53. Rua 15 de Novembro	54. Instituto Archeologico e Geographico	55. Ladeira do Brito
					
					
					
					
					

	56. Seminário	57. Praça dos Martyrios	58. Igreja dos Martyrios	59. Intendencia Municipal	60. Palacio do Governo
Typ. Comercial					
Livraria Fonseca 1					
Litho. Trigueiros					
A. Shwidernoch					
Livraria Fonseca 2					
Cartão-Postal					
Phot. L. Lavenère					
Typ. Comercial M. J. Ramalho					
Esperanto					
Trilingüe					
Venus					
Livraria Machado					
Casa Ramalho					
Antenor Pitanga 1					
Antenor Pitanga 2					

61. Monumento a Floriano	62. Empresa de Luz Electrica	63. Rua do Apollo	64. Rua Augusta (a)	65. Rua Augusta (b)	66. Mercado Publico
					
					
					
					
					
					
					
					
					

	67. Levada	68. Escola Normal	69. Praça Deodoro	70. Monumento a Deodoro	71. Praça e Theatro Deodoro
Typ. Comercial					
Livraria Fonseca 1					
Litho. Trigueiros					
A. Shwidernoch					
Livraria Fonseca 2					
Cartão-Postal					
Phot. L. Lavenère					
Typ. Comercial M. J. Ramalho					
Esperanto					
Trilingüe					
Venus					
Livraria Machado					
Casa Ramalho					
Antenor Pitanga 1					
Antenor Pitanga 2					

72. Palacio da Justiça	73. Hospital de São Vicente	74. Cadeia	75. Quartel de Policia	76. Asylo de Sta. Leopoldina	77. Asylo de Sta. Leopoldina e Quartel de Linha
					
					
					
					
					
					
					

	78. Quartel de Linha	79. Trapiche da Barra	80. Arrabalde de Bebedouro	81. Ponte de Bebedouro	82. Praça de Bebedouro
Typ. Comercial					
Livraria Fonseca 1					
Litho. Trigueiros					
A. Shwidernoch					
Livraria Fonseca 2					
Cartão-Postal					
Phot. L. Lavenère					
Typ. Comercial M. J. Ramalho					
Esperanto					
Trilingüe					
Venus					
Livraria Machado					
Casa Ramalho					
Antenor Pitanga 1					
Antenor Pitanga 2					

83. Asylo das Orphãs	84. Panorama (a)	85. Panorama (b)	86. Panorama (c)	87. Panorama (d)	88. Panorama (e)
					
					
					
					
					
					
					

	89. Panorama (f)	90. Panorama (g)	91. Panorama (h)	92. Panorama (i)	93. Carrada de Lenha
Typ. Comercial					
Livraria Fonsceca 1					
Litho. Trigueiros					
A. Shwidernoch					
Livraria Fonsceca 2					
Cartão-Postal					
Phot. L. Lavenère					
Typ. Comercial M. J. Ramalho					
Esperanto					
Trilingüe					
Venus					
Livraria Machado					
Casa Ramalho					
Antenor Pitanga 1					
Antenor Pitanga 2					

94. Vendedor
de louça de barro



Dos marcos paisagísticos de Maceió, cinqüenta e um se apresentam em apenas um cartão-postal, sem recorrências (linhas um, dois, três, cinco, sete, onze, doze, treze, quinze, dezesseis, dezoito, dezenove, vinte, vinte e três, vinte e quatro, vinte e cinco, vinte e oito, vinte e nove, trinta, trinta e um, trinta e dois, trinta e três, trinta e quatro, trinta e cinco, quarenta, quarenta e quatro, quarenta e cinco, quarenta e seis, quarenta e sete, quarenta e nove, cinquenta, cinquenta e um, cinquenta e quatro, cinquenta e cinco, cinquenta e seis, sessenta e um, sessenta e dois, sessenta e três, sessenta e cinco, setenta, setenta e dois, setenta e nove, oitenta e um, oitenta e dois, oitenta e cinco, oitenta e seis, oitenta e oito, oitenta e nove, noventa, noventa e três e noventa e quatro). Isso significa que nem a fotografia deles é reimpressa em outras séries, nem o marco é refotografado por novos profissionais. Por isso, para estudá-los como imagens em ação, podemos apenas observar os sentidos que o público cria ao se apropriar deles.

São dezoito as linhas dos que têm apenas duas recorrências: Praça Sinimbú (c), linha dezessete; Avenida da Paz (b), linha vinte; Rua da Alfandega (a), linha vinte e dois; Rua do Commercio (e), linha quarenta e três; Rua do Livramento (a), linha quarenta e oito; Rua 15 de Novembro (a), linha cinquenta e dois; Rua 15 de Novembro (b) linha cinquenta e três; Praça dos Martyrios, linha cinqüenta e sete; Rua Augusta, linha sessenta e quatro; Praça Deodoro, linha sessenta e nove; Hospital de S. Vicente, linha setenta e três; Cadeia, linha setenta e quatro; Asylo de Santa Leopoldina, linha setenta e seis; Asylo de Santa Leopoldina e Quartel de Linha, linha setenta e sete); Quartel de Linha, linha setenta e oito; Panorama (d), linha oitenta e sete; Panorama (h), linha noventa e um e Panorama (i), linha noventa e dois.

Onze são as linhas de marcos paisagísticos com três recorrências: Pharol, linha quatro; Cathedral, linha cinco, Administração dos Correios, linha oito; Palacio Episcopal, linha trinta e sete; Rua do Commercio (c), linha quarenta e um; Rua do Commercio (d), linha quarenta e dois; Igreja dos Martyrios, linha cinqüenta e oito, Escola Normal, linha sessenta e oito; Quartel de Policia, linha setenta e cinco; Asylo das Orphãs, linha oitenta e três e Panorama (a), linha oitenta e quatro.

São três as linhas que têm quatro recorrências: Praça da Cathedral, linha nove; Recebedoria Estadual, linha vinte e sete; Rua do Commercio (a), linha trinta e nove.

Quatro são as linhas dos que têm cinco recorrências: Thesouro Estadoal, linha dez; Ponte dos Fonecas e Rua Floriano Peixoto, linha catorze; Ponte de Embarque, linha vinte e seis; Intendencia Municipal, linha cinqüenta e nove.

São duas as linhas dos marcos paisagísticos que têm seis recorrências: Mercado Publico, linha sessenta e seis; Arrabalde de Bebedouro, linha oitenta.

Três são as linhas com sete recorrências: Bôca de Maceió, linha trinta e oito; Levada, linha sessenta e sete; Praça e Theatro Deodoro, linha setenta e um.

Apenas um marco paisagístico tem oito recorrências: Estação da Great Western, linha trinta e seis.

E, finalmente, só um tem treze recorrências: Palacio do Governo, linha sessenta.

Construímos, assim, uma escala de valor atribuída aos marcos paisagísticos por fotografos, editores e público. Quanto mais recorrente é um marco paisagístico mais significativo ele é, porque mais pessoas o apreendem como lugar certo para onde se deve ir e se olhar. Alguns pequenos ajustes podem, com o tempo, vir a ser a ela propostos já que novos cartões-postais podem surgir, mas não só por isto, também porque entendemos que nenhuma classificação é rígida, principalmente em se tratando de algo tão complexo quanto fotografias.

Com esta escala de valor que construímos é a *Maceió dos cartões-postais* que se dá a ver, com todos os seus noventa e quatro marcos paisagísticos. Dela podemos apreender quais são os mais recorrentes: Bôca de Maceió, Levada, Praça e Theatro Deodoro, Estação Central e Palacio do Governo. Não pretendemos estabelecer disputas de posição entre eles, por todos os fatores que já analisamos acima, mas, ao Palacio do Governo, acreditamos que se pode dar a primazia, pela grande distância que se estabelece entre ele e os outros, já que são treze as imagens singulares dele, enquanto são sete e oito as dos outros mais próximos dele.

A partir deste ponto de chegada da nossa Tese, a *Maceió dos cartões-postais*, dada por essa escala de valor, muitas narrativas podem ser construídas. Sobre a cidade republicana, cujo maior símbolo é o Palacio do Governo, com certeza seria uma delas. Mas, muitas são as possibilidades de trabalhos que se abrem, que já seriam outras teses. Para nós, é importante, agora, retomar o nosso ponto de partida.

Ao iniciarmos e tentarmos pela primeira vez construir as linhas de recorrência dos marcos paisagísticos, acreditávamos que as linhas se referiam apenas ao valor que fotógrafos, como únicos artífices, na sua visão artística/autoral de Maceió, atribuíam aos marcos paisagísticos. Com o desenvolvimento do trabalho e os aportes teóricos a ele acrescidos passamos a entender a *Maceió dos cartões-postais* como construção de dois co-artífices, fotógrafos e editores consorciados. Isso se justifica porque entendemos que o trabalho dos editores não se limita a uma mera seleção de imagens, mas se constitui uma verdadeira interferência guiada pelo imperativo de agradar ao público.

Só mais recentemente percebemos o quanto a *Maceió dos cartões-postais* é mais significativa porque, no processo de *aquisição/apropriação*, o público valida as representações ali existentes por consumir seletivamente os cartões-postais e, a partir deles, criar significados, tornando-se seu terceiro co-artífece. Construção coletiva é a condição que *Maceió dos cartões-postais* assume no final de nossa tese; na qual se expressa o valor que não só fotógrafos, mas que fotógrafos, editores e público atribuem aos marcos paisagísticos de Maceió.

Com este percurso que construímos, vimos que imagens fotográficas só se tornam efetivamente *cartões-postais*, em seu sentido de catalisador de marcos paisagísticos coletivos, quando se realizam publicamente. No uso coloquial, quando isso acontece, se denomina um sítio ou monumento de *cartão-postal*, confundindo-se o próprio lugar com a sua imagem visual.

Pela dimensão afetiva/existencial com a qual a *Maceió dos cartões-postais* é apropriada pelo público, que carrega de sentido a representação de *torrão natal*, constatamos que os *cartões-postais*, além de não se reduzirem a meras idealizações purgatórias da realidade, são uma construção coletiva da imagem da cidade, portanto carregada de valores e significados históricos e existenciais.

Tal condição é que permite que esses *cartões-postais* assumam um novo estatuto, de fonte valiosa para o estudo da História da Cidade, e, com isso, traz-se, para este campo, a abertura para esta nova problematização, a da dimensão visual dos fenômenos.



Acervos Consultados

Rio de Janeiro:

Arquivo Histórico do Exército
Arquivo Nacional
Biblioteca da Marinha
Biblioteca Nacional
Coleção Elysio de Oliveira Belchior
Coleção Yolanda Roberto
Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
Instituto Moreira Salles
Mapoteca do Itamaraty
Museu Histórico Nacional
Museu da Imagem e do Som

São Paulo:

Biblioteca Mário de Andrade
Coleção Monsenhor Jamil Nassif Abib
Instituto de Estudos Brasileiros da USP
Museu Paulista

Salvador:

Instituto Histórico e Geográfico da Bahia
Museu Temporal.

Recife:

Arquivo Público de Pernambuco
coleção José Luiz Mota Menezes
Fundação Joaquim Nabuco
Fundarpe
Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico de Pernambuco
Museu da Cidade do Recife
Museu do Estado de Pernambuco
Museu da Imagem e do Som

Maceió:

Arquivo Público de Alagoas
Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas
Museu da Imagem e do Som de Alagoas



Referências

- ALBUM de viagem de S.S.A.A. Reas Duque de Saxe e seu augusto irmão D. Luiz Philippe ao interior do Brasil (1868). S.l., s.ed.
- ALMEIDA, Candido Mendes de, org. (1868). Atlas do Império do Brasil. Rio de Janeiro, Lithografia do Instituto Philomatico.
- ALPERS, Svetlana (1999). A arte de descrever. São Paulo. Edusp.
- ALTAVILA, Jaime Lustosa de (2001). Bibliografia de autores alagoanos. Maceió, Catavento.
- ANDERSON, Patrícia (1991). The transformation of popular culture: working people in expanding picture world. In: The printed image and the transformation of popular culture, 1790 – 1860. Oxford, Clarendon Press.
- ANDRADE, Mario (1993). O turista aprendiz. São Paulo, Duas Cidades.
- ANNAES da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1881-1882, v. IX, tomo II. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger e Filhos, 1882.
- ARANTES, Paulo; ARANTES, Otília (1997). A moda caipira. In: Sentido da formação. São Paulo, Paz e Terra.
- ARGAN, Giulio Carlo (1984). Historia del arte como historia de la ciudad. Barcelona, Laia.
- ARGAN, Giulio Carlo (1992). A arte moderna. São Paulo, Companhia das Letras.
- AVÉ-LALLEMANT, Robert (1980). Viagens pelas províncias da Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe: 1859. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp.
- BANKS, Marcus; MORPHY, Howard (1997). Introduction: rethinking Visual Antropology. In: BANKS & MORPHY, eds., Visual Anthropology. Yale, New Haven University Press.
- BASTO, J. A. de M. & GALVÃO, O. E. d'A. (1869). Viagem do Exm. Snr. Dr. José Bento Da Cunha Figueiredo Junior mui digno Presidente da Provincia das Alagoas pelo Rio S. Francisco até o Porto de Piranhas. Maceió: Typographia Commercial de Antonio José da Costa.
- BARBUY, Heloisa (1999). A Exposição universal de 1889 em Paris. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- BARDI, Pietro Maria (1981). Miguel Dutra, o poliédrico artista

paulista (Itu, 1810 – Piracicaba, 1875). São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

BARROS, Theodyr Augusto de (1991). O processo de mudança da capital (Alagoas - Maceió). Uma abordagem histórica 1819-1859. Maceió, Depto. de História da UFAL / Imprensa Universitária.

BARTHES, Roland (1964). *Rhétorique de l'image*. Communications, 4.

BARTHES, Roland (1984). *A câmara clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: LIMA, Luiz Costa, org. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro, Saga.

BAXANDALL, Michael (1998). El ojo de la época. In: *Pintura e vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el quattrocento*. Barcelona, Gustavo Gilli.

BELUZZO, Ana Maria de Moraes, coord. (1995). *O Brasil dos viajantes*. (I. Imaginário do novo mundo. II. Um lugar no universo. III. A construção da Paisagem). São Paulo, Metalivros; Salvador, Fundação Emílio Odebrecht.

BERGER, Paulo (1986). *O Rio de ontem no cartão-postal, 1900 – 1930*. Rio de Janeiro, Rioarte.

BOYER, M. Cristine (1994). City Images and representational forms. In: *The city of collective memory. Its historical imagery and architectural entertainments*. Cambridge, The MIT Press.

BRANDÃO, Octávio (2001). *Canais e lagoas*. Maceió, Catavento.

BROAD, Mario Lins (1935). Alagoas na cartografia antiga. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas*. v. XVIII.

BURGI, Sergio. Panorama dos Processos gráficos e fotográficos. In: INSTITUTO MOREIRA SALES (2006). *Cadernos de Fotografia Brasileira – Georges Leuzinger*.

CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto (1997). *Lina Bo Bardi. As moradas da alma*. São Carlos. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.

CARDOSO, Álvaro, org. (1908). *Álbum ilustrado do Estado de Alagoas*. Rio de Janeiro, Typ. Leuzinger.

CARVALHO, Vânia (1998). A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In: FABRIS, Annateresa, org. *Fotografia. Usos e funções no século XIX*. São Paulo, Edusp.

CARVALHO, Vânia; LIMA, Solange (1994). *Fotografia e história: ensaio bibliográfico*. Anais do Museu Paulista. História e cultura material. São Paulo. v. 2, jan.-dez.

CARVALHO, Vânia; LIMA, Solange (1997). *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo: álbuns da cidade de São Paulo*,

- 1887-1954. Campinas, Mercado de Letras e Fapesp.
- CARVALHO, Vânia; LIMA, Solange (2000). Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento: por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental. In: Anais do Museu Histórico Nacional. V. 32. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional.
- CASSIDY, Brendan (1993). Introduction: iconography, texts and audiences. In: CASSIDY, ed. Iconography at the crossroads. Princeton, Index of Christian Art / Princeton University.
- CASTORIADIS, Cornelius (1982). A instituição imaginária da sociedade. Rio de Janeiro, Paz e terra.
- CATÁLOGO da exposição de história do Brasil (1981, 1881). Brasília, Editora da Universidade de Brasília.
- CAVALCANTI, Verônica Robalinho (1998). La production de l'espace à Maceió (1800-1930). Paris. Tese (Doutorado) - Université de Paris I, Institut d'Etude du Développement Economique et Social.
- CHARTIER, Roger (2002). A história cultural entre práticas e representações. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil / Lisboa, Difel.
- CORTESÃO, Armando; MOTA, Avelino Teixeira da (1960). Potugaliae Monumenta Cartographica. V. 4. Lisboa, Universidade de Coimbra.
- COSTA, Craveiro (1981, 1939). Maceió. Maceió, Sergasa.
- COSTA, Craveiro; CABRAL, Torquato, orgs. (1902). Indicador geral do Estado de Alagoas. Maceió, Typographia Commercial.
- COSTA, Helouise (1995). Fragmentos urbanos: a imagem da cidade na fotografia moderna brasileira dos anos 50. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 5., São Paulo, 1995. Anais. São Paulo. Comitê Brasileiro de História da Arte. p. 245-9.
- COYSH, A. W. The dictionary of picture postcards in Britain, 1894 – 1939. England, Antique Collectors Club.
- CRARY, Jonathan (1992). Techniques of the observer on vision and modernity in the nineteenth century. Cambridge, The MIT Press.
- DANTAS, Ney (1998). Chaos in the drawing room – image making and image breaking in the land use law of Recife Brasil. Londres. Tese (Doutorado) – Architectural Association School.
- DIAS, Arthur.(s.d.). The Brazil of Today. Nivelles (Belgium), Lanneau & Despret.
- DOSSE, François. (1993). A figura-mãe do estruturalismo: Roland Barthes. In: História do estruturalismo. v.I .Campinas, Editora da Unicamp.
- DUARTE, Abelardo (1961). História do Liceu Alagoano. Maceió, Departamento Estadual de Cultura.
- DUARTE, Abelardo (1966). Três ensaios. Maceió, Departamento

Estadual de Cultura.

DUARTE, Abelardo (1975). Dom Pedro II e Dona Teresa Cristina nas Alagoas. Maceió, Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.

DUBOIS, Philippe (2001). Da verossimilhança ao índice. In: O ato fotográfico e outros ensaios. 5^{ta} ed. Campinas / São Paulo, Papirus.

ESPÍNDOLA, Thomaz de Bom-Fim (1871). Geographia alagoana ou descrição physica, politica e historica da Provincia das Alagoas. Maceió, Typographia do Liberal.

FABRIS, Annateresa, org. (1998). Fotografia. Usos e funções no século XIX. São Paulo, Edusp.

FABRIS, Annateresa, org. (1987). Ecletismo na arquitetura brasileira. São Paulo, Nobel / Edusp.

FERREIRA, Orlando da Costa (1994). Imagem e letra. São Paulo, Edusp.

FERREZ, Gilberto & NAEF, Weston J. (1976). Pioneer Photographers in Brazil. 1840 - 1920. Nova Iorque, The Center of International Relations.

FERREZ, Gilberto (1988). Velhas fotografias pernambucanas. Rio de Janeiro, Campo Visual.

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

FERREZ, Gilberto (1984). Raras e preciosas vistas e panoramas do Recife, 1755-1855. Coleção Pernambucana, 2. Fase. Rio de Janeiro / Pernambuco, Fundação Nacional Pró-Memória / Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco.

FERREZ, Gilberto (1954). Iconografia do Recife no século XIX. Recife, Coleção do Tricentenário da Restauração Pernambucana. Exposição Comemorativa.

FREITAS, Marcos Vinícius de (2001). Hartt: expedições pelo Brasil imperial. 1865-1878. São Paulo: Metalivros.

FREUND, Gisèle (1995). Fotografia e sociedade. Lisboa, Veja.

FREYRE, Gilberto (1978). Informação, comunicação e cartão-postal. In: Alhos e bugalhos: ensaios sobre temas contraditórios: de Joyce à cachaça; de José Lins do Rego ao cartão-postal. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

GALVÃO, O. E. d'A. (1869). Viagem ao rio São Francisco. Visita Do Exm. Snr. Dr. José Bento da Cunha Figueiredo Junior, Presidente da Provincia, às comarcas de Penedo e Matta-Grande, de 11 A 28 de Julho de 1869. Maceió: Typ. do Commendador Sobral, 1869.

GASKELL, Ivan (1992). História da imagens. In: BURKE, Peter, org. A escrita da história. Novas perspectivas. São Paulo, Edunesp.

GERODETTI, João Emílio; CORNEJO, Carlos (1999). Lembranças

de São Paulo. A capital paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças. São Paulo, Studio Flash Produções Gráficas.

GERODETTI, João Emilio; CORNEJO, Carlos (2004). Lembranças do Brasil: as capitais brasileiras nos cartões-postais e álbuns de lembranças. São Paulo, Solaris edições culturais.

GOMBRICH, Ernst H. (1981). Image and code: scope and limits of conventionalism in pictorial representation. In: STEINER, WENDY, ED. Image and code. S. l.e., Michigan Studies in the Humanities.

GRANGEIRO, Cândido Domingues (2000). As artes de um negócio: a febre photographica. São Paulo: 1862 – 1886. Campinas, Mercado de Letras; São Paulo, Fapesp.

HALFELD, Henrique Guilherme Fernando (1860). Atlas e relatório de exploração do rio de São Francisco desde a cachoeira da Pirapóra até ao oceano Atlantico. Rio de Janeiro, Lithographia Imperial.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (1995, C1936). Raízes do Brasil. São Paulo, Companhia das Letras.

ICONOGRAFIA de Pernambuco. Cartas, fortificações e aspectos urbanos (1982). Edição comemorativa da instalação do Museu da Cidade do Recife. Recife, Pool Editorial / Prefeitura da Cidade do Recife - Sec. de Planejamento e Urbanismo.

IMPRESSÕES do Brazil no século vinte. Suas histórias, seu povo, commercio, industrias e recursos (1913). Londres, Lloyd's greater Britain Publishing Company, LTD.

IVO, Lêdo (1979). Confissões de um poeta. São Paulo, Difel / Brasília, INL.

IVO, Lêdo (1985). Calabar. Rio de Janeiro, Record.

IVO, Lêdo (2002). Ninho de cobras. Maceió, Catavento.

JAY, Martin (1988). Scopic regimes of modernity. In: FOSTER, Hal, ed. (1988). Vision and visuality. Seattle, Bay Press.

KIDDER, Daniel Parish (1972). Reminiscências de viagens e permanência no Brasil, compreendendo notícias históricas e geográficas do Império e das diversas províncias. v. 2. São Paulo, Martins, Edusp.

KLEIN, Robert (1998). Considerações sobre os fundamentos da iconografia. In: A forma inteligível. São Paulo, Edusp.

KOSSOY, Bóris (1994). O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira no século XIX. São Paulo, Edusp.

KOSSOY, Bóris (1980). Origens e expansão da fotografia no Brasil no século XIX. Rio de Janeiro, Mec / Funarte.

KOSSOY, Bóris (2000). A construção do nacional na fotografia brasileira: o olhar europeu. In: Realidades e ficções na trama fotográfica. 2^{ffi} Ed. São Paulo, Ateliê Editorial.

- KOSSOY, Bóris (2002). Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833 – 1910). São Paulo, Instituto Moreira Salles.
- KRAUSS, Rosalind (2002). O fotográfico. Barcelona, Gili.
- LAGO, Beatriz Corrêa do (1999). Os quadros de Post pintados no Brasil. In: HERKENHOFF, Paulo, org. O Brasil e os holandeses, 1630-1654. Rio de Janeiro, Sextante Artes.
- LAGO, Bia Corrêa do (2001). Augusto Stahl, obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Capivara.
- LAGO, Pedro Correia; FERNANDES JR. Rubens (2000). O século XIX na fotografia brasileira. São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteado.
- LAVENÈRE, Luiz; SANT'ANA, Moacir Medeiros de (1962). A fotografia em Maceió (1858-1918). Revista do Arquivo Público de Alagoas. n.1.
- LE GOFF, Jacques (1996). História e memória. Campinas, Editora da Unicamp.
- LIMA JR., Félix (1961). História dos Teatros de Maceió. Série Estudos Alagoanos, cad.VII. Maceió, Departamento Estadual de Cultura.
- LIMA JR., Félix (1958). Tipos populares de Alagoas. Florianópolis, Comissão Catarinense de Folclore.
- LIMA JR., Félix (1962). Três igrejas maceioenses. Revista do Arquivo Público de Alagoas. n.1.
- LIMA JR., Félix (1966). Recordações da velha Maceió. Maceió, Arquivo Público de Alagoas.
- LIMA JR., Félix (1966). Fortificações históricas de Maceió. Maceió, Depto. estadual de Cultura.
- LIMA JR., Félix (1974). O planalto do Jacutinga. Maceió.
- LIMA JR., Félix (1982). Memórias da minha rua. Maceió, Grafitex.
- LIMA JR., Félix (2001). Maceió de outrora. v. 2. Maceió, Edufal.
- LIMA JR., Félix (sd). Cemitérios de Maceió. Sl, s. ed.
- LIPPINCOTT, Louise. Expanding on portraiture. The market, the public, and the hierarchy of genres in 18th century Britain. In: BERMINGHAM, Ann & BREWER, John, eds. The consumption of culture, 1600 – 1800. Image, object, text. London, Routledge.
- MAPA: imagens da formação territorial brasileira (1993). Rio de Janeiro, Fundação Emilio Odebrecht.
- MARTINS, Carlos; CALEFFI, Sandra Regina, eds. (2000). A paisagem carioca. Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.
- MARTINS, Luciana de Lima (2001). O Rio de Janeiro dos viajantes. O

olhar britânico (1800 – 1850). Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

MARROQUIM, A. D. (1922). Terra das Alagoas. Roma, Giglione e Strini.

MARX, Murilo (1996). Olhando por cima e de frente. Revista da Usp. n. 30, jun.- ago.

MAUAD, Ana Maria (1996). Através da imagem: fotografia e história - interfaces. Tempo. Rio de Janeiro, v.1 n.2.

MAUAD, Ana Maria (2000). A inscrição na cidade: fotografia de autor, Marc Ferrez e Augusto Malta. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti, coord. Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar. São Paulo, CBHA - CNPq - Fapesp.

MAUAD, Ana Maria (2000a). Na mira do fotógrafo, o Rio de Janeiro e seus espaços através das lentes de Gutierrez. In: Anais do Museu Histórico Nacional. V. 32. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional.

MAURY, Gilles (2002). Le palais du Congo: souvenirs d'un bâtiment excentrique, ou les leçons des cartes postales. In: KLEIN, Richard; LOUGUET, Philippe, orgs. La reception de l'architecture. Lille, École d'Architecture de Lille.

MELO, José Antônio Gonsalves de (1976). A cartografia holandesa do Recife. Estudo dos principais mapas da cidade do período 1631 - 1648. Recife, Parque Histórico Nacional dos Guararapes /IPHAN /MEC.

MENDES, Ricardo (1995). A revista São Paulo (1936): fotografia de paisagem e documentação urbana em uma sociedade de mídias visuais. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 5., São Paulo, 1995. Anais. São Paulo. Comitê Brasileiro de História da Arte. p. 245-9.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. (2002). A paisagem como fato cultural. In: Yazigi, Eduardo A., coord. Turismo e paisagem. São Paulo, Contexto.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de (2005). Rumo a uma "História Visual". In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Silvia Caiuby, orgs. (2005). O imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru, Edusc.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de (1996). Morfologia das cidades brasileiras – introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. Revista da Usp. n. 30, jun.- ago.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de (1997). Prefácio. In: CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954. Campinas, Mercado de Letras e Fapesp.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de (2003). Disciplina Fontes Iconográficas na Pesquisa Histórica. Depto. de História da Usp. Anotações de aula.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de (2003a). Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. v. 23, n. 45.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de (2003b). A fotografia como documento. Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. *Tempo*. n. 14, jan.-jun.

MENEZES, José Luiz Mota; BORBA, Fernando (1970). Levantamento preliminar dos monumentos artísticos de Alagoas. Maceió, Secretaria de Educação. /datilografado/

MENEZES, José Luiz Mota, org. (1988). Atlas histórico cartográfico do Recife. Recife, Massangana.

MILHEIRO, Ana Cristina Fernandes (2000). Um olhar intruso: o mundo urbano brasileiro narrado através da sensibilidade do estrangeiro. In: VI SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO. Anais. Natal, CD room.

MIRANDA, Antonio (1985). O que é cartofilia. Brasília, Thesaurus/ Sociedade Brasileira de Cartofilia.

MIRANDA, Victorino Coutinho Chermont de (1986). A memória paraense no cartão-postal, 1900 – 1930. Rio de Janeiro, Liney.

MIRZOEFF, Nicholas (1999). What is visual culture? In: An introduction to visual culture. London, Routledge.

MITCHELL, W. J. T. (1994). Realism, irrationalism and ideology: after Nelson Goodman. In: Picture theory. Essays on verbal and visual representation. Chicago, the University of Chicago Press.

MONTEIRO, Rosana Horio Monteiro (2001). Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil. 1824 – 1833. Campinas, Mercado de Letras; São Paulo, Fapesp.

MUSA, João Luiz; JARDIM, Evandro Carlos; MENDES, Ricardo (2003). São Paulo, anos vinte: andar, vagar, perder-se. São Paulo, Melhoramentos.

NEVES, Fernanda Ivo (1986). Fontes para o estudo da história do Ne. Fundarpe / Diretoria de Assuntos Culturais.

OLIVEIRA Jr., Antonio R. (2000). A luz do social nas imagens, fragmentos teóricos na fotografia de documentação social. In: Anais do Museu Histórico Nacional. V. 32. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional.

ORAMAS, Luiz Perez (1999). Frans Post, invenção e aura da paisagem. In: HERKENHOFF, Paulo, org. O Brasil e os holandeses, 1630-1654. Rio de Janeiro, Sextante Artes.

OPÚSCULO da descrição geographica e topographica, phizica, política e histórica, do que unicamente respeita à provincia das Alagôas no Império do Brazil. Por hum brasileiro (1884, Cs.d.). Maceió, Edufal.

- PANOFSKY, Erwin (1979, C1955). Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: Significado nas artes visuais. São Paulo, Perspectiva.
- PARANHOS, J.M. da Silva (1889). Album des vues du Brésil. Paris, Imprimerie A. Lahure.
- PASSOS, José Manuel da Silva (1994). Bilhetes postais antigos do Largo do Reto à Praça D. Luís. Persistências e inovações no decorrer de quatro décadas. Lisboa, Livros Horizonte.
- PEREIRA, Moacyr Soares (1989). O litoral da Província de Alagoas em roteiro francês do início do século XIX. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, v.41.
- PONTUAL, Virgínia (1998). O saber urbanístico no governo da cidade. Uma narrativa do Recife das décadas de 1930 a 1950. São Paulo. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.
- REIS, Nestor Goulart (2000). Imagens de vilas e cidades do Brasil colonial. São Paulo, Edusp / Imprensa Oficial do Estado / Fapesp.
- REPS, John w. (1984). Panoramas of promise. Pacific Northwest cities and towns on nineteenth century lithographs. Washington, Washington State University Press.
- REPS, John w. (1979). Cities on stone. Nineteenth century lithograph images of the Urban West. Fort Worth, Amon Carter Museum of Western Art.
- REVISTA do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (1987). v. 40. Maceió: Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.
- RIBON, Michell (1991). Cap. 2 de A arte e a natureza. Campinas, Papirus.
- ROCHA, José Maria Tenório (1999). Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas. Bibliografia analítica. Maceió, Prefeitura Municipal de Penedo / Fundação Casa do Penedo.
- SANT'ANA, Moacir Medeiros de (1966). Uma associação centenária. Maceió, Secretaria de Estado dos Negócios da Cultura / Arquivo Público de Alagoas. Maceió.
- SANT'ANA, Moacir Medeiros de (1970). Contribuição à história do açúcar em Alagoas. Recife, Instituto do Açúcar e do Alcool / Museu do Açúcar.
- SANT'ANA, Moacir Medeiros de (1992). Efemérides alagoanas. Maceió, Instituto Arnon de Mello.
- SANT'ANA, Moacir Medeiros de (sd). Luiz Lucariny, o arquiteto do "Teatro Deodoro". Maceió. /Datilografado/

- SANTAELLA, Lucia & NÖTH, Winfried (1997). Semiótica da fotografia. A fotografia entre a morte e a eternidade. In: Imagem, cognição, semiótica, mídia. São Paulo, Iluminuras.
- SANTOS, Lourival Santana, coord. (1999). Catálogo de documentos manuscritos avulsos da capitania de Alagoas (1680-1826). Projeto Resgate de Documentação Histórica Barão de Rio Branco / Ministério da Cultura. Maceió, Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas / Edufal.
- SAUVAGEOT, Anne (1994). Contributions `a une Sociologie du regard. Voirs e savoir. Esquisse d'une Sociologie du regard. Paris, Puf.
- SCHAPOCHNIK, Nelson (1998). Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: NOVAIS, Fernando, org. História da vida privada no Brasil. v.3. São Paulo, Companhia das Letras.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz (2002). O nativo universal. Folha de São Paulo. Caderno Especial, p. 6, 12 de jan.
- SEGALA, Lygia (2000). A natureza virgem e a paisagem humana no projeto fotográfico de Victor Frond. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti, coord. Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar. São Paulo, CBHA - CNPq - Fapesp.
- SILVA, Renata Augusta dos Santos (2000). Homens de "pequenas profissões". A fotografia e as representações dos ambulantes na cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX. In: Anais do Museu Histórico Nacional. V. 32. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional.
- SILVEIRA, Luis (s.d.). Ensaio de iconografia das cidades portuguesas de ultramar. v. IV, Brasil e notas adicionais. Lisboa, Ministério de Ultramar / Junta de Investigações de Ultramar.
- SMITH, Terry (2000). Visual regimes of colonization: european and aboriginal seeing in Austrália. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti, coord. Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar. São Paulo, CBHA - CNPq - Fapesp.
- SONTAG, Susan (1981). Ensaio sobre fotografia. Rio de Janeiro, Arbor.
- SOUZA, Gabriel Soares de (2000). Tratado Descritivo do Brasil em 1587. 9ed. Recife, Massangana.
- SOUZA, Vicente de; JACOB, Neto (1985). Portugal no I quartel dos século XX documentado pelo bilhete postal ilustrado. Bragança, Câmara Municipal de Bragança.
- TABET, Sérgio; PUMAR, Sônia (1985). O Rio de Janeiro em antigos cartões-postais. Rio de Janeiro, Edição do Autor.
- TAGG, John (1988). The burden of representation, essays on photographs and histories. Londres, Macmillan.

TAVARES, Braulio Fernandes (1913). Relatório que, sobre as ruas, travessas, beccos, praças e estradas de Maceió, apresentou ao illustre Snr. Intendente desta capital Dr. Luiz de Mascarenhas o funcionario municipal Braulio Fernandes Tavares em 19 de agosto de 1911. Maceió, Typographia Commercial.

TENÓRIO, Douglas Apratto (1997). A metamorfose das oligarquias. Curitiba, HD Livros.

TENÓRIO, Douglas Apratto; DANTAS, Carmem Lucia (2009). Redescobrimo o passado: cartofilia Alagoana. Maceió, Sebrae.

URRY, John (2001). O olhar do turista: lazer e viagem nas sociedades contemporâneas. São Paulo, Studio Nobel, SESC.

VASCONCELOS, Agatângelo (1985). O Asilo de Santa Leopoldina - aspectos históricos e sociais. Maceió, Secult.

VASCONCELOS, Cícero (1962). Grandjean de Montigny: autor da planta da catedral. Revista do Arquivo Público de Alagoas. n.1.

VASQUEZ, Pedro Karp (1995). Mestres da fotografia no Brasil: coleção Gilberto Ferrez. Rio de Janeiro, Fundação Cultural Banco do Brasil.

VASQUEZ, Pedro Karp (2000). Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX. São Paulo: Metalivros.

VASQUEZ, Pedro Karp (2002). Postaes do Brazil. 1893 – 1930. São Paulo, Metalivros.

VAZ, Lilian Fessler (2000). Diferentes olhares sobre a cidade: o Rio antigo através da fotografia e da caricatura. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 6., Natal, 2000. Anais. CD room.

VELLOSO, Verônica Pimenta (2000). Cartões-postais. In: Anais DO Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, v. 32.

VIAGEM do Excellentissimo Senhor Doutor José Bento da Cunha Figueiredo Junior mui digno presidente da provincia das Alagoas a cidade de S. Miguel e villa de Coruripe (1869). Maceió, Typographia do Commendador Sobral.

VIAGEM do Excellentissimo Senhor Doutor José Bento da Cunha Figueiredo Junior mui digno presidente da provincia das Alagoas as comarcas de Camaragibe e Porto Calvo (1869). Maceió, Typographia Commercial de Antonio José da Costa.

VIAGEM do Excellentissimo Senhor Doutor José Bento da Cunha Figueiredo Junior mui digno presidente da provincia das Alagoas pelo rio S. Francisco até o porto de Piranhas (1869). Maceió, Typographia Commercial de Antonio José da Costa.

VILELA, Humberto (1980). A primeira Casa Escolar de Maceió. Maceió, Edufal.

VILELA, Humberto (1982). A Escola Normal de Maceió. 1869-1937. Maceió, Secult.

VISITA do Excellentissimo Senhor Doutor José Bento da Cunha Figueiredo Junior mui digno presidente da provincia das Alagoas às comarcas de Imperatriz, Anadia e Atalaia. (1870). Maceió, Typographia Commercial de Antonio José da Costa.

VOVELLE, Michel (1997). A revolução francesa: um relato através de imagens. In: Imagens e imaginário na história. Fantasma e certeza nas mentalidades desde a Idade Média até o século 20. São Paulo, Ática.

WALLE, Paul (1910). Au Brésil, du rio São Francisco a l'Amazone. Paris, E. Guilmoto.

WRIGHT, Marie Robinson (1907). The New Brazil, its resources and attractions. Historical, descriptive, and industrial. Londres, George Barris & Sons.

ZENHA, Celeste (2000). Uma poética rural paulista nas fotos de Nhonhô Ferraz. In: Anais do Museu Histórico Nacional. V. 32. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional.

Campello, Maria de Fátima de Mello Barreto
A construção coletiva da imagem de Maceió:
cartões-portais 1903/1934 / Maria de Fátima de Mello
Barreto Campello. - Recife: O Autor, 2009.
253 folhas: il., fig.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de
Pernambuco. CAC. Desenvolvimento Urbano, 2009.

Inclui bibliografia.

1. Maceió - História. 2. Cartões postais. 3. História
visual. I. Título.

711(091)
711.09

CDU (2.ed.)
CDD (20.ed.)

UFPE
CAC 2009-90