



Sobre  
ruína e  
fotografias:

imersões em torno do Alagoinhas

Luísa Estanislau Soares de Almeida

Universidade Federal de Alagoas  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Sobre  
ruína e  
fotografias:  
imersões em torno do Alagoinhas

Luísa Estanislau Soares de Almeida  
Junho/2014

Universidade Federal de Alagoas  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

# Sobre ruína e fotografias: imersões em torno do Alagoinhas

Trabalho Final de Graduação, orientado pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Angélica da Silva e avaliado pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Roseline Oliveira, pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Juliana Michaello, aliadoras internas e pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria de Fátima Campello, avaliadora externa, para obtenção do título de bacharel em Arquitetura e Urbanismo.

Luísa Estanislau Soares de Almeida  
Junho/2014

# Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>5</b>
<b>1   OS MOVIMENTOS</b> .....	<b>15</b>
Movimento anterior .....	16
Movimento 1 .....	17
Movimento 2 .....	20
Movimento 3 .....	22
Movimento 4 .....	24
Movimento 5 .....	30
Movimento 6 .....	35
<b>2   SOBRE RUÍNA</b> .....	<b>36</b>
2.1   O Alagoinhas .....	54
2.2   O Marco Referencial de Maceió .....	71
2.3   Conjecturas sobre a paisagem litorânea .....	80
<b>3   AS FOTOGRAFIAS</b> .....	<b>96</b>
<b>4   SOBRE AS FOTOGRAFIAS</b> .....	<b>97</b>
4.1   Da ruína para as fotografias .....	101
4.1.1   A fotografia analógica .....	104
4.1.2   Múltiplas exposições .....	108
4.2   Memória, ruína e fotografias .....	110
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>   A fotografia como linguagem da arquitetura .....	<b>115</b>
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	120
FONTES DAS IMAGENS .....	124
ANEXO .....	127



# Introdução

## INTRODUÇÃO

O interesse pelas ruínas surgiu a partir da fotografia, ou melhor, a partir do primeiro contato que tive com uma câmera monoreflex<sup>1</sup>. Ao utilizá-la pela primeira vez fotografei arquiteturas históricas abandonadas, situadas no bairro de Jaraguá, núcleo urbano primitivo de Maceió. Edifícios ociosos, com janelas, portas e telhados quebrados ou ausentes, estruturas em ferro oxidadas, paredes descascadas, manchadas, cobertas por crostas de musgos, por grafites ou emaranhadas por raízes: marcas impressas na arquitetura pelo transcurso do tempo e pelo abandono.

Assim iniciei o cruzamento entre ruína e fotografia e a câmera utilizada não foi um objeto qualquer, era uma câmera analógica antiga que tinha pertencido ao meu avô<sup>2</sup>, fotógrafo que registrou Maceió entre as décadas de 1950 e 1980. O objeto, portanto, não carregava apenas sua objetividade fotográfica, ele também estava carregado de um forte valor subjetivo, pois mediava uma conexão entre antepassados após cerca de duas décadas. Além disso, devido ao caráter anacrônico tanto daquele bairro quanto da câmera de filme, durante o tempo que permaneci fotografando tive a impressão de estar numa configuração temporal particular, onde o passado alojava-se brandamente sobre o presente. Com um filme preto e branco fiz minhas primeiras fotografias. O ano era o de 2008, um ano após ingressar no curso de Arquitetura e Urbanismo.

No ano seguinte, com o Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem (UFAL)<sup>3</sup>, realizei viagens aos treze dos quatorze conventos nordestinos que compõem a "Escola franciscana do Nordeste"<sup>4</sup>. Nesses monumentos, todos tombados a nível nacional,

---

<sup>1</sup> Aquelas câmeras maiores e de lentes intercambiáveis que permitem o controle total sobre a abertura e a velocidade e que possibilitam, portanto, um maior domínio sobre o resultado.

<sup>2</sup> Japson Macêdo de Almeida (1922-1992).

<sup>3</sup> O Grupo Estudos da Paisagem (reconhecido pelo CNPq desde 1992) busca contribuir na construção da história da paisagem brasileira, investigando seu patrimônio material e imaterial, tendo como ferramentas metodológicas prioritárias a iconografia, os relatos de época e a observação sensorial e afetiva dos espaços. O Grupo atua voltado para a investigação histórica e para a área de design cultural. Neste caso, através do Laboratório de Criação Taba-ê-tê, onde resultados de pesquisas científicas são transformados em produtos visuais, videográficos e fotográficos que socializam o conhecimento acumulado.

<sup>4</sup> Termo criado por Germain Bazin, curador do Louvre no século XX, referente aos 14 conventos franciscanos situados no Nordeste do Brasil, dos quais dois situam-se em Alagoas (nas cidades de Penedo e Marechal Deodoro). No início das minhas atividades no Grupo participei de uma Pesquisa intitulada "Memórias Franciscanas" sobre o complexo conventual de Marechal Deodoro, que visava o estudo das dimensões materiais e imateriais, ressaltando sua qualidade enquanto expressão da cultura brasileira a fim de instruir um projeto futuro de restauração e conservação. As viagens de estudo aos demais conventos da Escola

inúmeras foram as marcas do tempo encontradas, nos edifícios em processo de restauro, naqueles cujas obras estavam finalizadas e, sobretudo, naqueles onde as intervenções não estavam previstas e o estado de degradação acentuava-se cada vez mais. Dessas viagens, porém manipulando uma câmera monoreflex digital, resultaram várias imagens e mais uma vez estavam entrançadas ruína e fotografia.

No intuito de compreender o fascínio que as ruínas exerciam em mim comecei a estudar a temática. O primeiro resultado dessa investigação foi um artigo intitulado "A poética da decadência: um estudo fotográfico sobre ruínas" apresentado no VII Congresso Acadêmico da UFAL (2010), que tinha como tema a discussão sobre a beleza marginal presente nas ruínas, suscitada a partir da análise de algumas das fotografias feitas durante as viagens descritas anteriormente.

Todavia, neste artigo a fotografia foi utilizada apenas como um registro transparente dos edifícios, como um documento capaz de dar visibilidade à poética da ruína. Meu objetivo consistiu em discutir sobre a beleza contida na decadência da arquitetura, sobre a possibilidade de exploração dessa estética marginal e comumente renegada – encarando-a enquanto expressão plástica comparável às camadas mais recentes e com maior vigor. Buscando evidenciar que as marcas naturais do envelhecimento podem ser lidas como narrativas da própria identidade da arquitetura. Levantando a questão sobre a inclusão ou exclusão destas marcas nos projetos de restauro, as fotografias buscavam apenas sugerir que na decadência também há beleza.

O presente Trabalho Final de Graduação dá continuidade à investigação, aprofundando a reflexão acerca do tema. Para a monografia busquei a compreensão mais vasta sobre a fotografia, seus significados e o lugar que ela ocupa na contemporaneidade, e optei por relacioná-la apenas a uma ruína, ao invés da abordagem geral da temática. E mergulhei profundamente nesta arquitetura.

---

constituíam a metodologia do projeto, e objetivavam, através da comparação entre os conventos, suprir as lacunas existentes naquele momento referentes à casa de Marechal Deodoro.

Já que a fotografia não é o tipo de linguagem visual prioritariamente explorada dentro do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFAL, foi necessário imergir num novo campo de conhecimento: o fotográfico. Esse trabalho reflete, portanto, um empenho pessoal em construir conhecimento sobre fotografia, a fim de compreendê-la enquanto linguagem da arquitetura. Estudei-a em sua totalidade, verificando as transformações ocorridas ao longo de quase dois séculos de sua existência, a fim de clarificar o meu próprio fazer fotográfico. E pude conquistar uma melhor compreensão do meio, mais vasta e lúcida que, por sua vez, me permitiu desvendar o diálogo que eu havia construído entre essa forma de expressão visual e uma ruína específica, que será apresentada a seguir. Pois, primeiramente me dediquei a fotografar, ao ato fotográfico, e apenas após essa primeira etapa, me aventurei em desvendá-lo e em desvendar as fotografias – ou seja, em pensar sobre "a" fotografia (o meio, a linguagem) e "as" fotografias (as imagens resultantes). Dessa maneira, no presente trabalho a fotografia é, juntamente com a ruína, o objeto central. Melhor dizendo, são dois os objetos centrais: a ruína e a fotografia. Aqui, a fotografia foi além, foi capaz de ensinar a ler a ruína e não apenas atribuir forma às interpretações sobre esta arquitetura.

Uma das razões do fascínio que as ruínas exercem sobre mim deve-se a maneira que as absorvo: construções que são ao mesmo tempo reais e ficcionais. Metade da existência de uma ruína é concreta e a outra metade é uma invenção. Real porque está lá, todos podem se aproximar dos restos arquitetônicos que ainda permanecem fincados ao chão. A outra metade é invenção, uma ficção criada primeiramente pelo tempo, por ações antrópicas e pela natureza, e, posteriormente pelos observadores. Os primeiros autores, ao desconstruírem a arquitetura, constroem significados a partir de subtrações físicas. O observador, a partir dessa primeira (des)construção, encontra um espaço vazio a ser preenchido através da sua imaginação, criando formas invisíveis para preencher as ausências presentes no espaço. Quando a fotografia encontra-os acontece uma terceira criação: a fotográfica, onde o observador-fotógrafo é capaz de dar forma a essas leituras. Diante disso, a fotografia oferece duas possibilidades de escrita: intensificar a fantasia, os aspectos ficcionais, ou fixar-se à realidade.

O antigo Alagoas Iate Clube, popularmente conhecido apenas como Alagoinhas, foi a ruína escolhida para ser entrelaçada com a fotografia. Essa construção está inserida na



praia de Ponta Verde, que juntamente com a da Pajuçara compõem o principal cartão-postal de Maceió. Contudo, essa ruína não destaca-se apenas por sua localização mas também por sua implantação dentro do mar. O mar torna-se, portanto, um elemento arquitetônico de enorme efeito cênico e que, além disso, atribui certo misticismo à ruína, que se reconfigura a partir das mudanças das fases da lua. Entre a preamar e a maré baixa o edifício se modifica, assim como parece renova os seus humores.

Apesar da poética em torno da água, ela favorece a própria degradação física da arquitetura. A sensação que tenho diante do Alagoinhas é que o mar é uma espécie de elemento autofágico, que é capaz de sobreviver, prolongar sua vida, apenas ao permitir amputações ao seu próprio corpo. Essa ruína reúne, portanto, algumas contradições: o mar como um elemento que ao mesmo tempo em que confere imponência a mortifica; assim como seu abandono diante de uma área extremante valorizada. Essas dualidades particularizam-na, conferem certo fascínio ao lugar.

Além disto, duas razões determinaram a sua escolha enquanto ruína a ser trabalhada no presente trabalho. Uma delas foi devido à curiosidade em relação ao edifício, pois sua completude arquitetônica é desconhecida, já que não possuo lembranças do lugar senão abandonado, e é de difícil dedução, uma vez que ao longo dos anos, houve uma perda extensa de área construída. Trata-se, portanto, de uma ruína que exigiu uma dedicação maior, um esforço imaginativo intenso para a reconstrução de possíveis imagens arquitetônicas do edifício no passado, particularidade que reforçou o caráter enigmático desse objeto.

A curiosidade estava também relacionada ao fato de que diferentemente de todas as arquiteturas seculares em ruínas que estabelecera contato até o presente momento, as do Jaraguá assim como as dos conventos franciscanos, o Alagoinhas é uma construção que apesar de não ter alcançado nem meio século de vida já encontra-se num estágio avançado de degradação física. Trouxe, portanto, a possibilidade de investigar pela primeira vez uma ruína que não carregava o valor de antiguidade em si, pois trata-se de uma obra recente. Tarefa que pareceu-me desafiadora e inédita, pois confrontou a ideia mais geral ou comum sobre ruína: a de objeto antigo. Além disso, essa particularidade desencadeou também reflexões sobre a durabilidade da arquitetura na contemporaneidade. Para conhecer a ruína e desvendar os enigmas que se esboçavam

foram realizadas imersões ao sítio onde ela está localizada, durante os quais foi realizado o exercício fotográfico, que por sua vez resultou um ensaio visual.

Além da curiosidade em relação a essa arquitetura, sua escolha foi influenciada devido à possibilidade de encará-la na iminência "real" de seu desaparecimento. Pois, no final de 2011 foi divulgado um projeto arquitetônico para a área, que previa a substituição dos restos do antigo clube por um centro de turismo trazendo a promessa de ser o novo símbolo identitário de Alagoas, o Marco Referencial de Maceió.

O Alagoinhas permitiu, portanto, uma conjunção inédita de temporalidades e visualidades arquitetônicas. Diferente de todas as ruínas em que tive contato e fotografei, o futuro intencionado para o espaço é totalmente oposto ao progressivo desmoronamento da arquitetura ou ao restauro. É, justamente, a existência desse tempo a devir que diferenciou o exercício fotográfico desenvolvido, pois novos elementos visíveis foram adicionados à construção imaginária da ruína. Passei a incorporar também as imagens futuras do sítio, já que tive acesso aos desenhos arquitetônicos da proposta, (inicialmente em circunstância de sala de aula na faculdade<sup>5</sup>) – proposta que possivelmente implicará numa enorme mudança na paisagem litorânea de Maceió. Dessa maneira, a existência desse futuro arquitetônico conduziu a leitura do lugar, pois a sensibilidade à paisagem passou a girar em torno das possíveis transformações desencadeadas caso o projeto saia do papel, leitura que por sua vez influenciou conceitualmente o processo de construção fotográfica.

Além disso, discussões em torno do Alagoinhas mostraram-se ser bastante relevantes diante do atual contexto de Maceió. De maneira que a possibilidade de contribuir e posicionar-me criticamente diante dessa questão favoreceu a sua escolha enquanto objeto arquitetônico a ser fotografado. Apesar da latência a qual a área passou a ser submetida existir desde de 2011, ainda não há uma previsão para o início da obra<sup>6</sup>, de

---

<sup>5</sup> No final de 2011, tive acesso às imagens do projeto do Marco Referencial de Maceió, em circunstância de sala de aula ministrada pelo professor Marcos Vieira, um dos arquitetos responsáveis pelo projeto arquitetônico do Marco Referencial de Maceió. Além das imagens, ouvimos explicações sobre a partido arquitetônico, as intenções estéticas e conceituais pretendidas e, também, sobre o alto investimento financeiro a ser investido na construção do empreendimento, que inicialmente era de cerca de 12 milhões de reais garantidos por verba federal.

<sup>6</sup> Marco Referencial não sai do papel, **Gazeta de Alagoas**, 17 de fevereiro de 2013. Acesso em: 18 mar. 2013. Obras no antigo Alagoinha devem ter início ainda em 2013, garante Estado, **G1 Alagoas**, 10 de agosto de 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2013/08/obras-no-antigo-alagoinha-devem-ter-inicio-ainda-em-2013-garante-estado.html>. Acesso em: 27 ago. 2013. Marco Referencial provoca impasse entre Estado e Município, **THN1**, 27 de agosto de 2013. Disponível em: <<http://thn1.ne10.uol.com.br/noticia/maceio/2013/08/27/261369/marco-referencial-provoca-impasse-entre-estado-e-municipio>>. Acesso em: 27 ago. 2013.

acordo com a última promessa feita pelos órgãos gestores as obras teriam sido iniciadas em 2013.

Assim, diante do universo particular dessa ruína, continuar relacionando os dois objetos temáticos (ruína e fotografia) da mesma maneira que eu vinha explorando este meio de expressão, não me pareceu ser o caminho mais coerente com a proposta desejada. O aprofundamento pretendido entre os temas requeria uma escrita fotográfica que incorporasse com mais expressividade e especificidade a ruína escolhida. Pois, a partir do momento que elegi o Alagoinhas, não me interessava mais apenas ressaltar o que todos os edifícios ruinosos têm em comum, mas uma construção fotográfica específica, capaz de estabelecer um diálogo único com esta arquitetura, pois estava me dedicando apenas a este objeto e não a um conjunto de edifícios, o que reforça a particularidade do projeto. E, uma vez que nessa ruína o tempo configura-se de uma maneira bastante expressiva, minha busca fotográfica consistiu em tornar a espessa dimensão temporal que percorre o Alagoinhas mais presente nas fotografias.

Para isso, optei por subverter o tipo de representação mais recorrente que corresponde justamente àquela que até então eu havia experimentado: quando aquilo que é fotografado (o referente), ou seja, a ruína, delinea-se fotograficamente de maneira transparente, sem desvios; onde a conexão entre a imagem fotográfica e a realidade é mais imediata, quando busca-se a convergência desses espaços e onde o tempo é silenciado da imagem – o que significa a obtenção de imagens totalmente focadas e congeladas, garantindo um resultado ideal, "boas fotografias". Onde a fotografia busca ser um espelho do real, busca fixar a realidade em imagens cujos conteúdos, na maioria das vezes, estão explícitos nas suas superfícies e que muitas subentendem legendas.

No presente trabalho optei por utilizar a fotografia para inscrever o processo de descoberta da ruína e também para inscrever-me nas imagens, diante do encontro entre o observador-fotógrafo e a ruína optei, portanto, por não me limitar à realidade do lugar. Antes dessa experiência, me fixava apenas à superfície da arquitetura, tratava-se de uma postura mais pacífica em relação à fotografia, conceitualmente marcada apenas por um certo culto ao enquadramento e à exploração de jogos entre luz e sombras. Agora trata-se de uma construção fotográfica em que prevaleceram os aspectos conceituais e simbólicos, onde as fotos sugerem interpretações sobre a ruína, ao invés de apenas

afirmar a sua decadência física: elas vão além da exaltação da beleza existente na decadência. Trata-se, portanto, de uma forma de escrita que se distancia do aspecto utilitário, ela busca ilustrar sentimentos urbanos.

Essas duas formas distintas de escritas e usos fotográficos ficam evidenciadas ao longo do presente trabalho. De maneira que o seu próprio conteúdo traz uma autoexplicação sobre a multiplicidade do meio. As fotografias que percorrem o Capítulo 2, ilustram as antigas realidades arquitetônicas do Alagoinhas em diferentes fases e se aproximam, portanto, de uma escrita mais próxima da realidade; enquanto que, opostamente a essas imagens-legendas, as fotografias que eu construí a partir do exercício fotográfico, e que corporificam o Capítulo 3, vão além da realidade visível e incorporam uma reflexão pessoal sobre o lugar, a ruína e paisagem que a circunda.

A fotografia sempre vai carregar uma dupla possibilidade de compreendê-la. Se pensarmos um pouco, a própria palavra é dupla, significa tanto a técnica de fixar imagens do mundo a partir da utilização da luz, quanto a própria imagem resultante desse processo (o objeto), muitas vezes reduzida apenas a seu prefixo, foto, que significa luz. E, enquanto imagem, considero-a também dúbia, além de paradoxal. Ela é ao mesmo tempo algo inanimado (pois é uma imagem estática) e algo vívido. Não possuir uma duração estabelecida, como no cinema, não significa que ela não possa captar o tempo. Uma fotografia pode, inclusive ser tão ou mais intensa do que uma imagem em movimento. Esse é um dos seus mistérios e pude experienciá-lo a partir da realização do TFG.

Essas diferenças entre as escritas fotográficas também evidenciam-se na forma que a palavra está grafada ao longo do trabalho. Tanto no título do trabalho quanto dos Capítulos 3 e 4 (As fotografias e Sobre as fotografias) a palavra escrita no plural faz referência ao conjunto de imagens resultantes do exercício fotográfico, são imagens que trazem em si a descoberta sobre a ruína, que conectam-se diretamente às imersões e ao seu sítio geográfico. As demais fotografias utilizadas ao longo do Capítulo 2, algumas antigas e outras mais recentes, apenas ilustram informações textuais e possuem legendas amarrando-as ao texto ao qual estão vinculadas. Algumas foram feitas por mim, mas em momentos distintos aos do exercício fotográfico. Assim, as imagens que não fazem parte do ensaio visual, são consideradas, no contexto do presente trabalho, "apenas" fotografias (e não "as" fotografias), cuja construção não envolveu nenhum arranjo particular ou nenhuma conexão diferenciada entre o fotógrafo e o objeto.



Para adentrar ainda mais no universo dessa ruína utilizei (quase exclusivamente) câmeras analógicas, pois, em relação ao fazer fotográfico, o tempo está mais presente e influencia mais intensamente a construção a partir da existência da película; além disso, há aproximações simbólicas entre as invisibilidades presentes na ruína e a imagens latentes. Entre as câmeras experimentadas ao longo do processo de criação, usei, inclusive, uma muito semelhante àquela que pertenceu ao meu avô. E mesmo existindo dois momentos em que eu fotografei com uma câmera digital, considero que o presente exercício fotográfico foi marcado pela experimentação com a fotografia analógica. Para o Alagoinhas, procurei conferir relevo à superfície plana da fotografia – trabalhando a forma, testando diferentes processos e materiais, conferindo rugosidades às superfícies das imagens.

O trabalho divide-se em 4 capítulos. No primeiro foram revelados as sucessivas imersões em torno do Alagoinhas, verdadeiros gestos de doação à arquitetura e à fotografia, referidas sob o título de Os movimentos. Essas experiências foram a base para a construção de todo o trabalho, tanto a escrita textual quanto a fotográfica, e serão apresentados sob a forma de relatos que reportam às experiências *in loco*, e revelam, inclusive, os momentos anteriores à definição do Alagoinhas enquanto objeto de estudo a ser fotografado.

Esse capítulo configura-se, portanto, como um diário de bordo, onde expus textualmente as minhas impressões mais subjetivas e pessoais daquilo que experimentei durante os movimentos de imersão ao Alagoinhas. E o seu caráter subjetivo pode ajudar o leitor a deslocar-se para a realidade retratada, de maneira que, independentemente do lugar em que se situe, aquele que venha a ler esse trabalho tenha condições de aproximar-se da ruína do antigo Alagoas Iate Clube, seguindo os passos da autora. O tom pessoal presente em Os movimentos perpassa, porém de maneira sutil, os demais capítulos e não haveria como ser diferente, uma vez que sou ao mesmo tempo autora, protagonista das experiências e crítico do meu próprio trabalho fotográfico. Essa oscilação entre diferentes tons particulariza o TFG, pois a todo momento reafirma o envolvimento e a dedicação em desvendar e aproximar e fotografia, contudo, o Capítulo 1 se diferencia substancialmente dos demais pelo tom unicamente coloquial do texto.

No Capítulo 2 busquei conceituar as ruínas, parto de uma conceituação individual, oriunda da vivência acumulada ao longo dos anos com esses objetos, assim como apresento-as, em linhas gerais, sob a ótica patrimonial. Detenho-me ainda ao pensamento de dois autores icônicos no estudo sobre o tema, John Ruskin, por toda a devoção e encantamento à poética das ruínas, e Walter Benjamin, devido ao culto da ruína enquanto alegoria. O primeiro autor fixa-se à arquitetura, enquanto o segundo parte da força que a imagem da ruína possui e traça uma série de análises sobre a relação do homem moderno, o tempo e as novas formas de produzir arte. Ainda no segundo capítulo, me direciono à ruína do Alagoinhas, abordo-a sob o ponto de vista retrospectivo a fim compreender o percurso desde de sua construção à sua decadência atual; pontuo e identifico as características da arquitetura e do sítio ao qual está inserida e analiso o projeto do Marco Referencial de Maceió. Por fim, apresento reflexões acerca das possíveis transformações na paisagem acarretadas por esse empreendimento.

Já no Capítulo 3, uma outra escrita, a luminosa, vem à tona: As fotografias. Trata-se do produto principal do TFG – o ensaio visual desenvolvido a partir do resultado das experimentações fotográficas realizadas ao longo dos movimentos de imersão ao Alagoinhas. Ele constitui o objetivo almejado desde do princípio, mesmo quando não estavam bem definidos os rumos do trabalho: o desejo de construir um discurso fotográfico apenas sobre uma única ruína. Essas imagens foram justamente aquelas que possibilitaram uma conexão diferenciada entre tempo, arquitetura e fotografia. O ensaio visual é o ponto focal do presente trabalho, os demais capítulos giram em torno dele, pois foi esse conjunto de fotografias que conformaram todo o trabalho, ao desencadear reflexões sobre os objetos temáticos.

O terceiro capítulo pode ser compreendido ainda como um retorno aos movimentos mas sob a forma de imagem. Enfatizando sua importância enquanto produto principal, ele foi concebido para ser um objeto autônomo, que pode ser extraído do corpo do trabalho. Contudo, num primeiro momento é preferível respeitar a sequência estabelecida e visualizar As fotografias apenas após a leitura dos capítulos 1 e 2.

Finalmente, no Capítulo 4 apresento a escrita da escrita luminosa. Mas, não de maneira semelhante a legendas ou descrições minuciosas – tarefa nada condizente com a proposta desse trabalho, trata-se de uma escrita mais abrangente que busca refletir sobre

os diálogos que podem ser estabelecidos entre ruína e fotografia; assim como expor as descobertas sobre o fazer e o pensar fotográficos diante do mundo contemporâneo – reflexões específicas que foram desencadeadas tanto pelas experiências espacial, sensorial e fotográfica com a ruína do Alagoinhas quanto pelas próprias fotografias à medida em que eram feitas e reveladas.

Através do duplo tempo e memória, o último capítulo esmiúça a investigação sobre os possíveis compartilhamentos simbólicos entre ruína e fotografia: se ambos são objetos de memória, cuja existência naturalmente se vincula ao passado, e se um dos aspectos mais fascinantes da fusão entre eles é justamente a sobreposição de memória (memória sobre memória), o que acontece quando aquele que fotografa não possui lembranças da arquitetura senão enquanto ruína; quando esta ruína, por sua vez, possui um vínculo diferenciado com o futuro (camada temporal que paira sobre as demais, à espera de que os resquícios que permanecem sejam apagados e uma nova arquitetura inscreva-se no seu lugar); e quando as fotografias enfatizam os aspectos ficcionais e afastam-se da realidade? Este último capítulo, com jeito de conclusão, elucida essas questões e põe em evidência que a partir da especificidade de um objeto arquitetônico a fotografia é capaz de conferir novas possibilidades de vinculação entre a cidade e sua memória.

Uma vez que a conclusão já delinea-se dentro do Capítulo 4, levanto algumas considerações finais sobre as experiências com a temática das ruínas e sobre a fotografia como linguagem da arquitetura – abrindo o trabalho para os atuais diálogos que podem ser traçados entre a arquitetura e os processos de representação, assim como para as demais formas de produzir imagens em arquitetura que extrapolam a representação bidimensional e tridimensional da realidade.

É necessário frisar que, apesar da possibilidade de conduzir a discussão sobre o Alagoinhas em relação à ótica patrimonial, o presente trabalho não tem a pretensão de defender a permanência ou não da ruína. Este não é sobre o edifício em si, ele aparece como o fio condutor da discussão sobre fotografia e ruína, a partir da produção e reflexão sobre determinado conjunto de imagens. O foco aqui é a representação dos diálogos específicos que podem ser estabelecidos entre a ruína do Alagoinhas e a fotografia enquanto linguagem da arquitetura – é fazer a fotografia falar sobre as questões que emergiram durante o processo de descoberta do lugar.

1 Os  
movimentos



## MOVIMENTO ANTERIOR

Eu não conheço de perto o Alagoinhas, o meu corpo nunca se misturou a essa arquitetura. A primeira tentativa de aproximação foi brusca e não planejada. Nesse dia, eu estava passando de carro pelo bairro da Pajuçara, quando ao longe comecei a avistar a ruína. Lembrei-me que eu tinha uma câmera fotográfica na bolsa e senti vontade de me aproximar do lugar para fazer algumas fotos – já fazia algum tempo que eu tinha curiosidade de experimentar fotografá-la.

Vindo da parte sul em direção a parte norte da orla de Maceió, à direita da avenida à beira-mar, localizado exatamente em frente ao Alagoinhas, há um estacionamento. Entrei e parei o carro paralelamente à fachada principal do edifício. No céu havia uma mistura de densas nuvens brancas e acinzentadas e o pedaço de um arco-íris que se curvava à esquerda da ruína, do lado onde está localizado o farol da Ponta Verde com suas listras brancas e vermelhas. Observei a paisagem mais um pouco, abaixei a janela, estiquei o braço e a fotografei. Apesar de estar com pressa, a principal razão de não ter saído do carro e me aproximado livremente da ruína, foi o fato de sentir insegurança de aproximar-me sozinha de um lugar que está abandonado. Cenários abandonados geralmente são inseguros, pois, renunciar a um edifício não significa torná-lo invisível, inutilizável ou inacessível; uma vez abandonado qualquer apropriação pode ser feita do seu espaço, positiva ou negativa. Infelizmente são bastante comuns casos de pessoas que utilizam lugares assim para praticar algum tipo de violência. Portanto, hesitei.

Quando realizei esse movimento ainda não tinha ideia de que o Alagoinhas seria a ruína a ser trabalhada no TFG, na verdade ele ainda não existia. Mas, apesar de ter sido um movimento prematuro, dele resultaram seis imagens, que se desdobram em vinte e quatro. Pois a lente da câmera que foi utilizada divide-se em quatro partes e cada disparo do obturador resulta numa série de quatro fotografias que ocupam um mesmo quadro do filme de 35mm.

Esse dia me marcou bastante e até hoje ecoa nitidamente dentro da minha memória, pois, mesmo que a aproximação tenha sido breve e tímida, ele representa o primeiro contato entre eu, a ruína do Alagoinhas e a fotografia, onde num mesmo instante pude realizar dois desejos num mesmo: me aproximar e fotografar o edifício.

## MOVIMENTO 1

A ideia de me aproximar novamente do Alagoinhas não me saía da cabeça. Mas, apenas vários meses depois, no final de uma tarde de domingo, retornei à ruína. Dessa vez, tamanha era a vontade de imergir na arquitetura que fui acompanhada, queria me sentir à vontade para acessá-la livremente. Como não sabia as condições que encontraria ao chegar lá, preferi me prevenir: prevenção significava alguém de olho em mim (e na câmera). Fotografar não é algo discreto, sobretudo se for com câmeras menos compactas.

O cenário estava bem bonito. A maré baixinha, os últimos raios de sol. Inexistia, portanto, aquele sol fértil e abundante que imprime as cores típicas presentes nas fotos da orla de Maceió que estamos acostumados a ver. O mais incrível era que tinha muito sargaço, reforçando a estética marginal, suja, que tanto me agrada nas ruínas.

Assim que cheguei, próximo à lateral direita do Alagoinhas, voltada para a enseada da Pajuçara, havia uma família se preparando para deixar a praia, recolhendo guarda-sol, cadeiras e outros objetos, e também um grupo de garotos jogando futebol. Restava pouco tempo para começar a anoitecer, e, tamanha era a excitação que disparei a fotografar. Ainda na lateral que enxerga a Pajuçara me aproximei dos inúmeros pilares que sustentam a construção. Enegrecidos e corroídos essas estruturas evidenciam o quanto a força da água e a salinidade contribuem para que o edifício se arruíne cada vez mais. Acredito que ter o mar como elemento dessa arquitetura é uma das razões do magnetismo (uma mistura de misticismo, curiosidade e fascínio) que essa ruína exerce sobre mim.

Essa atração que sinto se aproxima da sensação que experimentei ao conhecer a ruína do Convento franciscano de Santo Antônio do Paraguaçu. Construído à beira do rio de mesmo nome (Paraguaçu), a água torna-se um prolongamento natural do seu adro, de maneira que arquitetura e natureza se integram de forma sublime. Apesar das muitas diferenças entre essas duas arquiteturas, a começar pela qualidade construtiva, pelo uso/função do edifício, assim como pela idade (o convento acumula séculos de existência, foi erguido no final do século XVII, enquanto o Alagoinhas foi construído nas décadas finais do século passado), o efeito que a água imprime à arquitetura em ambos os casos é extasiante. Contudo, é um elemento que ao mesmo tempo que soma também subtrai, pois favorece a decrepitude: traz a morte mais para perto dos objetos.

Conheci o convento de em 2009 e ele tornou-se bastante espacial para mim, para que eu percebesse o quanto a temática das ruínas é instigante e arrebatadora. Essa experiência em Paraguaçu foi um dos principais incentivos para que eu continuasse fotografando arquiteturas em ruína, relação que havia sido esboçada no ano anterior, mas de forma bastante intuitiva e tímida, através de fotos que fiz de alguns fragmentos de ruínas localizadas no bairro do Jaraguá, em Maceió.

Após permanecer um tempo próxima aos pilares, me direcionei à estátua em forma de cavalo-marinho que existe no lugar e que eu não tinha lembrança alguma de sua existência. Aparentemente, antes desse segundo movimento, eu apreendia o Alagoinhas apenas como um vulto – algo que não se reconhece, cujas feições não são distinguíveis. Somente nessa ocasião descobri suas delineações e mapeei alguns de seus detalhes. Descobrir o lugar a partir do seu estágio final, ou seja, da sua ruína, é uma sensação incrível. A minha imaginação completa aquilo que meus olhos não conseguem enxergar. Pois, diante da ruína aquilo que se vê não é a arquitetura em si, são apenas as suas permanências, seus restos. Num trabalho análogo a um arqueólogo, ponho-me a escavar as suas camadas mais abissais, tenho que acessar tudo, investigar os seus fragmentos a fim de tentar entender a completude arquitetônica anterior dessa arquitetura. A todo o momento a objetividade é convertida em subjetividade, pois tudo é muito invisível.

Apesar do enorme desejo, não percorri o Alagoinhas internamente, ainda não me sentia segura para acessá-lo. Além disso, as pessoas que foram comigo acharam que entrar no prédio não seria uma boa ideia, já que estava escurecendo e não sabíamos o que poderíamos encontrar lá. Sentia também que ainda preciso absorvê-lo melhor por fora para poder entendê-lo melhor por dentro, quando finalmente acessasse essa parte.

Dediquei um bom tempo observado como a cidade se relaciona com a ruína, os edifícios estão muito próximos a ela. Achei curioso o fato de algumas pessoas terem a ruína emoldurada pela janela dos apartamentos. A maioria dos edifícios tem 8 andares, que equivale ao padrão estabelecido pela prefeitura para o gabarito da orla, mas um deles, localizado bem em frente da ruína tem praticamente o dobro da altura dos demais. Logo depois me direcionei a outra lateral da ruína, voltada para o farol da Ponta Verde.

Durante esse segundo movimento senti que uma aproximação real foi estabelecida com a ruína. Meu corpo se pôs em movimento. Percorri o lugar com liberdade, entrei um pouco no mar para poder ver e fotografar a arquitetura a partir da água, ampliando as

maneiras de apreendê-la. A partir de então, iniciou-se um processo de inclinação para que o Alagoinhas fosse a ruína-tema desse trabalho. Foi, também, a partir desse movimento que senti que a maré poderia conduzir as aproximações ao edifício. Passei então a analisar a tábua das marés e ver os dias mais interessantes para fazer as novas imersões, mas minha maior curiosidade era ver como o lugar se configuraria quando a maré alcançasse seu ponto mais baixo.

Percebi, então, que estava sendo influenciada pela regência da lua cheia e isso me agradou no momento. Não há como negar que a lua é carregada de simbologia e é inspiradora. Há na lua um misticismo, assim como há nas ruínas (pelo menos para mim, é assim que, na sua maioria, as absorvo). Além disso, aproximar-me do lugar sob a influência das marés, conferiria ritmo aos próximos movimentos, me faria lidar melhor com o tempo, já que haveriam intervalos significativos entre as fases da lua. O que entrava em sintonia com a temática da ruína, uma vez que o tempo estaria bastante presente ao longo de todo o processo de descoberta do lugar.

Nesse primeiro movimento de aproximação utilizei uma câmera digital (uma DSLR) e quando visualizei as fotos no computador, experimentei um estado de incerteza, uma mistura de satisfação e decepção. Devido à empolgação, de enfim estar fotografando um objeto que desejava há algum tempo, em vinte minutos fiz 202 fotos, ou seja, cerca de 10 fotos por minuto! Essa consciência de ter feito muitas fotos existia durante o movimento, mas de maneira branda. Apenas quando cheguei em casa e visualizei as fotos na tela do computador me deparei de fato com a quantidade excessiva de imagens. Isso ficou mais visível quando selecionei apenas vinte das duzentas e duas, ou seja, menos que um rolo de filme 35 mm! Esse número me agradou bastante e, a partir desse momento, iniciaram-se uma série de questionamentos sobre a minha forma de ver e fotografar; sobre os significados contidos no ato fotográfico; e sobre a diminuição, numa sociedade intensamente marcada pelo imediatismo e pela pressa, do ato de contemplar e absorver a cidade.

Essas fotografias me agradaram apenas por simbolizar e recordar a tão aguardada aproximação ao lugar, mas não esteticamente e conceitualmente – elas não conseguiram dar forma à maneira que via o lugar, nem transmitir a atmosfera onírica e imaginária que atribuí a essa ruína. Achei-as, em sua maioria, excessivamente fotojornalísticas. Além disso, percebi o quanto me dediquei mais ao ato de fotografar do que ao de contemplar o

lugar, pois apenas na tela do computador enxerguei alguns detalhes, que devido a minha empolgação durante o movimento, tinham passado despercebidos. Naturalmente, comparei essas fotografias com aquelas que fiz no movimento anterior e percebi que as imagens feitas com a câmera analógica conseguiam se aproximar mais da ruína do que as fotografias digitais. Tamanha foi a minha insatisfação que desprezei-as e não pretendo mostrá-las neste trabalho.

## MOVIMENTO 2

Diante de todos os questionamentos ocasionados a partir das fotografias captadas digitalmente, decidi que faria um teste: voltaria a fotografar o lugar com uma câmera analógica. Para o Movimento 2 optei por uma câmera de médio formato chamada Diana, que possui corpo e lente feitos de plástico, o que torna o seu preço mais acessível em comparação aos equipamentos profissionais. Os inúmeros acessórios e lentes que podem ser acoplados à câmera, assim como a facilidade em seu manuseio abrem espaço para a experimentação, que era justamente o objetivo pretendido: experimentar ao mesmo tempo a ruína e a fotografia.

Por ser uma câmera de lentes intercambiáveis a Diana me possibilitaria explorar o Alagoinhas através de diversas objetivas, revelando o lugar de uma outra maneira, diferente da forma que o meu olho enxerga a realidade, extrapolando a capacidade normal da minha visão. Além disso, essas lentes de plástico conferem um leve desfoque às imagens, capazes, portanto, de conferir às fotos a atmosfera onírica e imaginária que eu vejo nessa ruína.

Em relação à simplicidade de manuseio do equipamento, apenas três operações são possíveis. Ajustar uma primeira alavanca, localizada em cima da lente, onde há duas opções que definem a velocidade do obturador (ou tempo de exposição): N (para exposições normais) e B (*bulb*) para fazer longas exposições. Posteriormente, deve-se ajustar uma segunda alavanca (localizada em baixo da lente) para definir a abertura do diafragma (número f), entre 3 opções, a depender da condição atmosférica: nublado, parcialmente nublado, ensolarado. Há ainda uma terceira opção para fazer fotos *pinhole*, onde remove-se a lente para fotografar. O terceiro e último ajuste é no anel de foco, onde há apenas três opções de distância focal (1-2m, 2-4m, 4m-∞). A leveza e o tamanho compacto da câmera facilitaram o seu transporte e, portanto, a inserção da prática fotográfica no meu cotidiano. Assim, equipada com uma Diana e algumas lentes (normal,

grande angular e olho-de-peixe) iniciei um novo movimento de experimentação tanto do Alagoinhas quanto a própria fotografia.

Fotografar com essa câmera foi um desafio, já que ela utiliza filme de médio formato (120 mm) que permite fazer apenas 12 fotogramas quadrados de 52x52mm, o filme é um pouco caro e não é vendido nem revelado em Maceió. Dessa maneira, disparar o obturador exige momentos de reflexão e uso da imaginação, ou seja, exige contemplação. É justamente esse meditar profundamente um dos pontos principais que pretendo imprimir à construção do exercício fotográfico-arquitetônico. Observar atentamente o que está sendo feito, o que estamos construindo, o que nosso olhar capta, filtra, seleciona, fotografa.

Ao passar (ou voltar) a fotografar com uma câmera analógica outra relação entre tempo, espaço e percepção foi estabelecida. E a primeira vez que fotografei o Alagoinhas, após defini-lo como objeto de estudo, foi especial por dois fatores: primeiro, pelo fato de tê-lo fotografado com uma câmera analógica que eu ainda estava descobrindo como manipular; e, segundo, por tê-lo acessado de uma maneira invertida, por seus pilares. Isso foi extremamente extasiante, pois esta construção não foi feita para ser percorrida por baixo – eu subverti a sua lógica arquitetônica, espacial.

Nesse dia a maré estava a 0.5m, era um final de tarde de uma segunda-feira, por volta das 16h. Assim que me aproximei do mar vi uma fotógrafa fazendo fotos de uma mulher grávida, esta encostada nos pilares corroídos com uma enorme barriga à mostra. Achei curiosa a escolha daquele lugar para ser o cenário de um registro cuja temática era o nascimento – tão oposta ao que enxergo no lugar. Aquelas duas mulheres foram o estímulo para eu deixar qualquer receio para trás e me aventurar por debaixo da ruína.

Passar de um lado ao outro sob aquela estrutura me proporcionou uma sensação incrível. Ao olhar pra cima, visualizei o estado do concreto corroído pela maresia e salinidade, assim como vi um enorme buraco no piso, próximo à construção circular principal. Foi através dessa abertura que pela primeira vez tive uma ideia inicial de como era lá em cima. Curiosamente, após rememorar essa cena, me veio à tona uma possível analogia entre o buraco na estrutura e o buraco da agulha, princípio da fotografia, da câmera escura.

Nesse dia, tive a impressão que perdi um pouco a noção do tempo. Acredito ter demorado mais do que os vinte minutos gastos durante o Movimento 1, quando utilizei a

câmera digital. Agora me falta a precisão dessa informação, pois fotografar com uma câmera analógica não gera um registro temporal minucioso, minuto e segundo gravados num cartão de memória. Não ter me preocupado com o tempo proporcionou uma sensação de bem-estar e de conexão com o lugar. Além disso, eu também não tenho nenhuma certeza se meus registros vingarão e, se sim, terei no menos de doze momentos registrados, pois não utilizei todas as poses do filme. Isso inaugurou em mim uma nova e estranha sensação: o desprendimento em relação à fotografia. Pois durante à imersão à ruína não senti aquele impulso incontrolável de fotografar tudo. A diferença na quantidade de fotos feitas no movimento anterior é muito superior à atual e, mesmo assim, esse registro era incerto (da mesma maneira de como é incerto o tempo de duração da ruína), mas isso não me preocupou. Naquele momento o que apenas importava era estabelecer contato com a ruína, independente de fixá-la em fotos. Se o filme não fosse revelado com êxito, eu retornaria e faria novas tentativas.

Apesar da sensação de integração com o lugar, durante toda a deriva me senti um pouco preocupada, pois o edifício estava cercado por tapumes de alumínio, que além de escondê-lo, bloqueava o almejado acesso ao seu interior. Os tapumes me trouxeram a incerteza se iria conseguir acessá-lo um dia. A partir desse momento, outra incerteza instalou-se. De maneira que ficou a incerteza do registro, a incerteza do tempo me restaria devido à incerteza do tempo de permanência da ruína.

### **MOVIMENTO 3**

O início do inverno, ou melhor, da época de chuva, trouxe uma nova preocupação, que se somou aos tapumes. Receio que os filmes que tinha, cuja sensibilidade ISO é baixa, ou seja, captam pouca luz, não dessem conta de dias nublados. Isso significava mais uma incerteza, que se somavam às demais. Ou seja, tudo era muito imprevisível e além da maré o clima passou também a influenciar no processo.

Os ditos tapumes de alumínio modificaram a paisagem e o primeiro motivo que me veio à mente era que eles marcavam o início das obras de algo que substituiria o Alagoinhas, o Marco Referencial Turístico de Alagoas. E agora, como faria para registrar a ruína que deixaria de ser ruína? A iminência de seu desaparecimento e a incerteza que os registros feitos até aquele momento dariam certo subtraíram horas de sono.

Mas, apesar disso, continuei cumprindo meus objetivos: ir me aproximando cada vez mais do lugar, de acordo com a oscilação da maré. Assim, depois de uma nova configuração das águas, a maré baixinha, a 0.3, retornei. Essa altura da maré me permitiu percorrer aquela ruína em sua totalidade, dar uma volta completa no edifício, ver suas costas, pisar no chão de corais, desviar dos ouriços, sentir o sol, o mar. Felizmente, a manhã estava plenamente ensolarada.

Nesse dia vi também a interação das pessoas com o lugar. Curiosamente, haviam banhistas tomando sol deitados nos restos de uma estrutura em pedra solta no mar – localizados atrás da construção principal, pedras que provavelmente faziam parte de espécie de muro que delimita a possível piscina particular salgada. Ou seja, alheias a qualquer destino futuro daquele prédio, essas pessoas possivelmente não enxergavam o lugar da maneira mística, fascinante que eu o enxergava, elas apenas viam utilidade em alguns fragmentos da ruína para deitar seus corpos e aproveitar o sol.

No meio de quase nada de água, troquei a lente normal da câmera (75mm) por uma lente grande angular, a *fisheye* ou olho-de-peixe. O amplo campo de visão desse tipo de lente é capaz de capturar uma grande área em volta e compactá-la em uma imagem circular apertada de 180° dentro do quadrado do visor. Cada imagem gerada revela uma grande profundidade de campo, de maneira que o objeto fotografado é apreendido para além da normal da capacidade da visão humana (o olho humano abrange um ângulo entre 45° e 50° do cenário visualizado), possibilitando uma diferente compreensão daquilo que foi fotografado, além de distorcer a imagem, principalmente arredondando as suas bordas.

Nesse movimento fiz poucas imagens, porém, muitas foram as vezes que aproximei a câmera do rosto à procura de um melhor enquadramento – aquele que melhor dialogasse com aquilo que eu via à minha frente, aquele que conseguisse revelar melhor tudo aquilo que me fascinava. Eu tinha apenas 5 ou 6 poses restantes num filme de apenas 12 (era o mesmo filme que utilizei no movimento anterior). Diante desse número, testei, antes de apertar o botão do obturador, inúmeras possibilidades de exploração dos objetos: da câmera e da ruína, descobrindo os seus variados ângulos de visão. Troquei as lentes da câmera, fiz múltiplas exposições sobrepondo, inclusive, imagens captadas com lentes diferentes. Experimentei as múltiplas exposições num processo totalmente fora de controle (devido à falta de familiaridade com essa técnica fotográfica e com a câmera).



O Movimento 3 me permitiu, enfim, uma integração mais intensa com o lugar. Poder circular pelos arredores do edifício e descobrir os seus contornos, me proporcionou a sensação de conexão real com a ruína. A sensação que ficou em mim foi de estar acessando distintas camadas, devagar, de forma contemplativa – com o coração palpitando a cada novo pedaço revelado.

#### **MOVIMENTO 4**

E chegou o dia de sentir o lugar no máximo da oscilação das marés – para menos, para baixo. Quando me aproximei da praia o que vi foi incrível. Não havia absolutamente nenhuma barreira física que impedisse o acesso ao lugar, todo ele estava entregue ao movimento. Vi diante de mim, além, de uma ruína no meio de areia e sargaço (e não mais circundada pela água), a inexistência dos tapumes. Sob essas condições, o lugar se reconfigura, se expõe de maneira despudorada. Aparentemente, não havia nada que não estivesse à mostra.

Comecei o movimento de maneira semelhante ao Movimento 1. Fui me aproximando da ruína por sua lateral direita, a que enxerga a Pajuçara. Vi os barcos à mostra, inclinados pela ausência da água, enxerguei-os em suas totalidades. Assim como acontece com o Alagoinhas, a maré baixa expulsa qualquer possibilidade de privacidade, revelando a nudez completa dos objetos. Vi âncoras inutilizadas jogadas na areia em meio a emaranhados de cordas. Havia poucos barcos e estes eram pequenos. Próximo a estas embarcações, alguns homens faziam pequenos reparos, provavelmente eram pescadores e seus barcos de pesca. Fui andando e apreendendo a ruína, as pedras que a estruturam, os pilares que a sustentam e a cidade (que parece ignorá-la).

Nesse dia, pela primeira vez, testei usar a Diana com um adaptador para filme de 35mm, que consiste em um acessório que se encaixa atrás do corpo da câmera e possibilita o seu uso numa câmera de médio formato. Contudo o seu visor não coincide com o da câmera, de maneira que o êxito daquilo que é registrado é ainda mais improvável, pois ao olhar pelo visor quadrado deve-se imaginar um enquadramento retangular. Fotografar sob essas limitações exigiu que eu simplesmente adivinhasse os limites do contorno do enquadramento, pois aquilo que estava vendo através do visor do adaptador não representava o que ficaria registrado quando eu apertasse o obturador.

O motivo pelo qual eu resolvi testar o uso desse acessório deveu-se ao fato que em Maceió é possível encontrar e revelar apenas filmes de 35 mm, além disso, o preço deste é

bem mais acessível. Resolvi usar o adaptador pela primeira vez no dia em que a maré estaria mais baixa, zero. Além disso, eu tinha a intenção de voltar a fazer múltiplas exposições, ou seja, expor o negativo mais de uma vez sobre o mesmo fotograma, gerando uma única fotografia no final. Em relação a isso, é importante voltar a salientar a minha inexperiência com esse processo, portando, o êxito no cruzamento das imagens era algo incerto. Fato esse que se somava às demais incertezas: se o adaptador funcionaria; se todos os negativos que fizera se positivariam; e, sobretudo, a incerteza em relação ao tempo de permanência da ruína.

Voltando ao percurso que realizei, permaneci contemplando a paisagem a partir da lateral mais próxima da praia da Pajuçara, fiz algumas fotos da fachada principal; me abaixei e posicionei a câmera bem próxima do chão, a fim de deixar a areia em primeiro plano. Fotos tirada de baixo proporcionam a obtenção de uma perspectiva diferente do objeto, podendo tornar a imagem mais interessante para uma análise posterior, pois eu não tinha como inclinar-me tão baixo e visualizar a ruína daquele ponto de vista. Conseguiria ver assim apenas se me deitasse, mas eu evitei fazer isso porque estava sentido que as poucas pessoas ao redor me olhavam com curiosidade e se eu deitasse no chão seria o ápice da curiosidade sobre a minha presença ali. Provavelmente as pessoas que me viram acharam que eu estava perdida no meio do mar, porque eu vagava em movimentos lentos, ora me aproximando, ora me afastando para olhar e fotografar a ruína e a paisagem.

Saí da referida lateral, fui até o outro extremo da construção. Com o corpo voltado em direção à parte norte da orla, a extensão da paisagem que pode ser apreendida desse ponto de vista é bem restrita, pois a geografia desse trecho forma uma ponta que adentra ao mar. O Alagoinhas está fincado um pouco depois do vértice da ponta geográfica, de maneira que vindo da referida parte da orla o observador apenas consegue começar a visualizar a construção ao alcançar a região do vértice. Deve ser, inclusive, por causa dessa particularidade geográfica, que o edifício foi construído voltado para a enseada da Pajuçara.

Logo depois direcionei-me para a frente do edifício, pois a vontade de alcançar o interior permanecia de forma bastante aguda. Essa parte exercia um magnetismo cada vez maior sobre mim e desde que comecei a seguir as oscilações da maré tinha a seguinte ideia em mente: quando ela alcançasse o seu ponto zero seria a hora de embrenhar-me

no interior da ruína. Porém, nesse dia a entrada se mostrou um pouco arriscada. Ao me aproximar dos pilares, subitamente percebi em baixo da estrutura por eles sustentada a presença de um homem um tanto suspeito e, portanto, tive que recuar. Primeiramente, pensei em desistir e sair imediatamente dali, mas tamanho era o desejo de acessar a parte interna da ruína que decidi encarar as adversidades. Os tapumes já não estavam presentes, eu não queria perder aquela chance, pois essas barreiras poderiam ser recolocadas a qualquer momento, o que dificultaria a desejada imersão. Para assegurar o movimento e evitar surpresas desagradáveis me direcionei até um posto da Guarda Municipal que eu acreditava existir bem próximo ao local. Realmente o posto existia, porém estava desativado, ou seja, mais uma coisa abandonada nesse trecho da orla da Ponta Verde. Ao lado dessa construção um homem estava sentado numa cadeira, após cumprimentá-lo, perguntei sobre o posto, ele confirmou que estava desativado. Em seguida, me apresentei e perguntei se ele trabalhava nos arredores, ele me respondeu que era segurança privado de uma torre de telefonia localizada ali, próxima ao posto policial e ao estacionamento localizado em frente ao Alagoinhas.

Conversamos por alguns minutos, comentei sobre a retirada dos tapumes e o segurança me informou que eles foram retirados por "vândalos", a fim de ganhar algum dinheiro com a venda do alumínio. Se pensarmos um pouco, colocar tapumes visando bloquear o acesso é ineficiente e apenas evidenciou o atual abandono do Alagoinhas. Pois, sua localização no mar torná-lo bastante permeável e com a maré mais baixa acessá-lo é extremamente fácil. Além disso, o buraco (aberto no meio do que restou da estrutura que conectava a terra ao mar) permite o acesso ao edifício por baixo. Acredito que duas pessoas, uma sobre a outra, conseguem essa façanha sem grande esforço.

Voltando a conversa: contei ao segurança que precisava fazer fotos do Alagoinhas para um trabalho da faculdade e perguntei sobre a possibilidade de ser acompanhada, "escortada". O segurança chamou um rapaz que estava próximo e disse que eu poderia ir sossegada, que ele me acompanharia o tempo que fosse preciso. Tive que confiar naquelas pessoas, pois precisava imergir completamente no meu objeto de estudo e seu interior era o grande mistério – a parte de cima da ruína representava algo totalmente desconhecido e bloqueado. Tive que ir em frente, o dia era extremamente simbólico, zero.

Entre a faixa de areia e o interior do antigo clube há um desnível de quase 1 metro, com a ajuda do rapaz alcancei a parte de cima. Nesse momento fui invadida por um

sentimento estranho, uma mistura de realização e receio. Cenários em ruínas geralmente carregam um tanto de perigo. Por serem lugares abandonados, são territórios de ninguém, de maneira que qualquer uso pode ser feito do espaço, tanto positivos quanto negativos. Ainda tinha a questão de ter cuidado por onde eu estava pisando, pois poderiam haver partes frágeis, sobretudo nas proximidades do referido buraco; além disso, provavelmente encontraria ao longo do caminho uma boa quantidade de lixo e entulho.

O filme era de apenas 36 poses e, apesar de já ter feito algumas fotos antes de entrar na ruína, eu me sentia tranquila em relação a essa quantidade, achei que as poses restantes atenderiam bem as minhas necessidades. Incrível o fato de que eu não me preocupei com essa questão da quantidade, prova disso era que não tinha levado comigo nenhum filme extra. Eu estava lidando muito bem com a questão de controlar a impulsividade e filtrar bem a cena antes de apertar o botão que aciona o obturador: deixar a paisagem decantar, penetrar bem na minha retina antes de fotografar. E como eu objetivava fazer múltiplas exposições, a quantidade de poses restantes não importava.

A ideia que eu tenho sobre o resultado obtido através dessa técnica é bastante análoga ao que se passava em minha cabeça ao estar diante da ruína do Alagoinhas: uma profusão de imagens turvas, recentes, inéditas, não absorvidas fielmente, imagens que se misturavam descontroladamente, procurando criar contornos para fincarem-se em algum lugar, na minha memória ou no filme fotográfico. Eu queria transpor essa atmosfera onírica que me invadia e sobrepor imagens a partir da técnica da múltipla exposição utilizando uma câmera cujas lentes de plástico conferem um leve desfoque às fotografias, como já foi comentado, me ajudaria a construir essa atmosfera. Acreditei, portanto, que através dessa técnica conseguiria aproximar ainda mais fotografia e ruína.

Retornando à imersão, depois que alcancei ao resto da ponte que dá acesso à construção circular principal (onde está grafado em letras maiúsculas ALAGOAS IATE CLUBE) fiquei paralisada por alguns instantes. Vi o buraco na estrutura, fiquei surpresa com o seu tamanho. Vi parte do prédio refletido numa enorme poça d'água que cobria boa parte do piso vermelho. O chão é vermelho, um vermelho terroso. Vi de perto o que mal via de longe – era como se estivesse enxergando o Alagoinhas pela primeira vez. Fiz

algumas fotos. Continuei caminhando, embrenhando-me nas entranhas de uma arquitetura bastante arruinada.

A euforia borbulhava dentro de mim. Corpo e espírito foram invadidos por um sentimento agradável e a cada novo passo dado, ao me aproximar mais do cerne edificado, mais euforia me invadia. Meus sentidos estavam totalmente entregues ao momento, finalmente me senti totalmente envolvida com meu objeto de estudo. Ao mesmo tempo em que tinha consciência que deveria ter cautela, devido à possível fragilidade da construção, meus passos eram dados com firmeza e a partir desse momento não senti mais nenhuma apreensão.

Passei pela construção circular principal, mas não entrei. O espaço estava preenchido por pedaços de tijolo e azulejo, não me lembro ao certo se fotografei esse espaço. Continuei a andar e fui em direção às piscinas, localizadas à direita da referida construção circular. Antes de continuar descrevendo o movimento devo mencionar alguns fatos.

Depois que realizei o Movimento 3 senti uma necessidade quase impulsiva de saber um pouco sobre o lugar. Desejei ler sobre a construção. Apesar de ter nascido e sempre ter morado em Maceió, não possuo a menor recordação do Alagoinhas. Simplesmente não me recordo. Nunca morei próximo dos bairros litorâneos da Ponta Verde ou da Pajuçara, e raras foram as vezes que frequentei essas praias urbanas, as praias da minha infância foram outras. A impressão que tenho é que o interesse pelo Alagoinhas seja algo recente, próximo ao início da faculdade, quando meu corpo começou a perceber o espaço urbano com mais intensidade.

Apesar de existir pouco material escrito publicado, descobri em buscas na internet, e, sobretudo, no livro *Arquitetura Moderna: a atitude alagoana* (que foi escrito pela minha orientadora e publicado em 1991) que o Alagoas Iate Clube era um complexo náutico, um clube privado voltado para o lazer dos maceioenses. As poucas coisas que li ao seu respeito (e não há muito material publicado) revelaram sobre a sua implantação no mar, em cima de arrecifes; a existência de piscinas para público adulto e infantil; restaurante; salão para festas; e um ancoradouro de barcos – pelo menos esse é o programa que agora permanece em minha memória – mas, não encontrei detalhes falando sobre as escolhas do partido arquitetônico e outras particularidades do seu desenho. Busquei ainda uma imagem de satélite atual, pois queria confrontar os contornos do desenho que eu

esboçava na minha cabeça com a realidade atual do lugar. Optei por acessar esse tipo de imagem porque naquele momento inicial de descoberta sobre a ruína considerei que ver fotografias antigas, que revelariam o passado arquitetônico de uma maneira bem mais elucidativa e precisa, poderia influenciar a absorção "intuitiva" do espaço.

Contudo, a imagem de satélite não revelou um complexo náutico e me confundiu um pouco. Fiquei procurando sinais que apontassem para um possível passado arquitetônico não arruinado, mas não obtive grandes êxitos. O que a imagem revelou de mais intrigante foi a existência de um contorno para além do edificado, uma espécie de cerca em formato de L invertido que provavelmente limitava uma área no mar. Fiquei imaginando que talvez fosse a delimitação artificial de uma piscina privada de água salgada.

Voltando ao movimento, no caminho até as piscinas, localizadas no lado direito e mais ao fundo (sentido enseada da Pajuçara) pisei em pedaços de vidro, azulejo e lixo. Antes de acessar a área das piscinas vi sob outro ponto de vista a construção circular menor, que assemelha-se a um quiosque. Durante os outros movimentos, a fotografei várias vezes, pois me surpreendi com a sua forma. A ausência do telhado reconfigurou a construção de uma maneira bastante interessante, atribuindo uma nova forma: um objeto circular suspenso por estreitas colunas espaçadas, semelhante a um portal, ou a um anel suspenso cujo centro é preenchido pelo céu. E a descoberta dessa nova forma só veio à tona, a partir do momento em que camadas materiais foram suprimidas e a arquitetura aproximou-se de um estado de ruína.

Fiz algumas fotos desse "portal" e cheguei próximo à piscina para público adulto. Não consigo me lembrar como se dava a conexão entre os quadriláteros, se descii uma rampa ou uma escada, consigo recordar apenas, da existência de uma escadaria comunicando as duas piscinas. Não tenho como recordar-me de tudo, pois durante todo o movimento eu estava muito deslumbrada, mas vou esboçar o que consigo recordar.

A piscina maior tem formato semicircular, estava seca e é revestida por azulejos brancos. A piscina menor, também semicircular, seca e branca. Essa área das piscinas, ao invés de ser cercada pela balaustrada que envolve a maior parte do clube, é delimitada por um muro baixo, de um azul desbotado. Percebi que havia incrustados nele, em alto relevo, cavalos-marinhos. Me abaixei e fotografei um dos tantos cavalos. A repetição do peixe (lembrando que há a escultura na areia da praia) me faz achar que ele era o símbolo do antigo clube aquático.

Fiquei fotografando o entorno, o mar seco, os barcos a partir de outra visada. Para aproveitar o filme, que já estava chegando ao fim fiz apenas múltiplas exposições. Permaneci na área das piscinas por um bom tempo, me aproximei do muro, fotografei as pedras que cercam o lugar. Quis fotografar também o rapaz que me acompanhava, e cujo nome não lembro, pois ele passou a fazer parte daquela paisagem. Fotografei suas costas, num momento em que ele parecia que estava contemplando o chão do mar.

Não me recordo das últimas fotos que fiz, mas pouco depois que fotografei o rapaz o mecanismo que promove o transporte do filme após cada exposição travou, o filme, portanto, tinha acabado. Deixamos o interior do edifício, e na faixa de areia me despedi do rapaz e fui caminhando em direção a areia. Virei e contemplei a ruína mais algumas vezes, antes de perdê-la de vista, como se buscasse confirmar que aquela ruína realmente existia ou se aquilo que acabara de acontecer não tratava-se de um devaneio.

Quando enfim me afastei do Alagoinhas, com um filme que registrara parte do que havia experienciado, fui invadida por uma ansiedade enorme, pois dali seguiria direto para o laboratório fotográfico para revelá-lo. E fui. Mas até chegar ao meu destino não tive coragem de rebobiná-lo, com receio de velá-lo, ou seja, abrir a parte traseira da câmera, onde o filme fica locado, antes dele estar totalmente inserido no rolo, expondo-o a luz, ou seja, queimando-o. Apenas quando chequei no laboratório, tirei a câmera da bolsa e comecei a rebobinar o filme.

## **MOVIMENTO 5**

Esse movimento aconteceu após todos os filmes utilizados terem sido revelados. Gostei bastante do resultado, as poucas fotografias que obtive ao longo dos dois últimos movimentos me satisfizeram, me encantaram. Apesar de ter utilizado a mesma câmera, a Diana, há uma forte diferença entre as feitas com o filme 120mm e as feitas com filme 35mm. Para além do formato, o conjunto de imagens diferem sobretudo pela cor. A primeira série é predominantemente azul, e a segunda é demasiadamente branca. Diferem também pelo grau de nitidez. Acredito que não soube utilizar o adaptador e por pouco as fotografias feitas durante o movimento que mais desejei não existiriam. Assim, a partir do contato com essas primeiras fotos, decidi que no próximo movimento eu experimentaria uma câmera 35mm profissional, que me possibilitasse um maior controle sobre os seus ajustes, diferentemente da Diana que é pré-configurada.

Há cerca de um ano, comprei uma câmera analógica monoreflex em uma feira de antiguidades. Apesar de quebrada, a adquiri devido a sua semelhança com a primeira câmera desse tipo que tive acesso, a Minolta SR-T 101 que havia pertencido ao meu avô, e que eu tinha pego emprestado com uma prima para fazer umas fotos em 2008. Dessa maneira, a minha Minolta servia apenas como um objeto de memória que me recordava do vínculo fotográfico compartilhado entre antepassados. Apesar de ser um modelo diferente, um pouco mais avançado que a ST-T 101, a câmera preservava o mesmo design e para mim ela simplesmente conseguia transformar-se na câmera do meu avô.

Contudo, diante da necessidade de arranjar uma câmera 35mm para dar continuidade aos movimentos de imersão ao Alagoinhas, resolvi enviar a Minolta para uma assistência técnica especializada em fotografia analógica. O diagnóstico que recebi confirmava que a câmera estava realmente danificada e que nada poderia ser feito. Mesmo assim, inseri um filme para testá-la. Curiosamente a câmera voltou a funcionar, mas com algumas limitações. Por ser uma câmera um pouco antiga e que passou um bom tempo sem uso, às vezes ela falha e isso fica impresso no filme, que adquire tarjas pretas ao longo de uma de suas laterais. Além disso o seu fotômetro interno, que serve para medir a intensidade da luz disponível no ambiente, não está operando. Apesar dessas falhas e da incerteza de que a câmera funcionaria todas as vezes, decidi mesmo assim utilizá-la. Além disso, tenho três objetivas antigas, com alguns arranhões e um pouco de mofo, com as quais poderia potencializar ainda mais a experimentação fotográfica da ruína. Foi com essa câmera que dei continuidade aos movimentos, é engraçado como ela se tornou um objeto "totêmico" pois, além do seu valor enquanto objeto de memória, ela foi capaz de voltar a funcionar sozinha e de repente.

Com um filme de 36 poses construí o presente movimento. A sensação que experimentei durante essa nova imersão foi muito diferente daquelas experienciadas nos movimentos anteriores, pois pela primeira vez senti que realmente conhecia o lugar. O ciclo das marés já tinha sido concluído e, portanto, eu tinha me aproximado da ruína sob diversas configurações. Nesse dia, ao entrar no Alagoinhas, senti uma maior liberdade para percorrê-lo e todos os passos dados em seu interior foram bem mais direcionados, eram caminhos já conhecidos. Me senti também mais à vontade para fotografar, uma vez que durante os dois movimentos anteriores me dediquei muito mais à contemplação, pois minha preocupação inicial era experimentar ao máximo o lugar e evitar que a



fotografia, ou melhor, o ato de fotografar anulasse o ato de ver. Meu desejo era primeiramente fixar a ruína na minha retina e apenas depois me dedicar a fotografá-la.

Após todas as imersões realizadas anteriormente, sentia que tanto a ruína quanto a paisagem que a circunda não estão apenas em minha retina, mas também em minha memória. Hoje essa ruína tem uma presença significativa dentro de mim, pois foi a obra de arquitetura que mais me dediquei afetivamente, sensorialmente e fotograficamente. De maneira que, ao longo desse quinto movimento, passei a explorá-la sobretudo por meio da fotografia. Assim que cheguei ao estacionamento a primeira coisa que vi foi uma placa enorme, um pouco maior do que um outdoor comum, disposta bem em frente à fachada principal do Alagoinhas, anunciando o novo centro de turismo da cidade: o Marco Referencial Turístico de Alagoas. Ao ter sido colocada bem em frente à ruína a placa esconde-a parcialmente, pelo menos para quem passa em frente ao estacionamento.

Nesse dia eu não estava sozinha, após a experiência anterior decidi que daquele momento em diante seria melhor chamar alguém para me acompanhar durante as imersões. E foi muito interessante presenciar a descoberta daquela arquitetura por uma outra pessoa, ou melhor, a redescoberta da arquitetura enquanto ruína. Pois, ao contrário de mim, essa pessoa possui lembranças do clube em funcionamento, não enquanto associado, mas apenas enquanto banhista e morador da região litorânea de Maceió. Recordava-se com mais ênfase dos inúmeros pilares e de como era divertido nadar nas proximidades da construção. Contou-me ainda que achava curiosa a existência de piscinas de água doce dentro do mar e que o clube impedia a livre circulação pela faixa de areia, de maneira que a maré determinava a forma de seguir adiante. Quando estava cheia era necessário contornar o clube e ir pela calçada localizada próxima à avenida que beira o mar; já na maré mais baixa, simplesmente atravessava-se a construção por debaixo dos seus pilares – uma de suas principais diversões quando estava no mar. Essas foram as lembranças de alguém que na época era um garoto de apenas 10 ou 12 anos e que vieram à tona enquanto estávamos percorrendo à ruína.

Busquei respeitar o momento inicial de conexão entre ele e a arquitetura, depois fiz apenas alguns comentários, esclareci ou mostrei alguns detalhes ou descobertas que eu já havia feito. Compartilhamos certas sensações espaciais e enquanto eu começava a fotografar, ele ficou apenas contemplando a cidade e o mar. Comentei que o novo projeto arquitetônico prevê uma grande modificação na paisagem, devido à presença de uma

torre-mirante, que eu considerava demasiadamente alta e desproporcional para o terreno, estrutura que superaria a altura da maioria dos edifícios residenciais localizados próximos ao Alagoinhas, que são de oito andares. Falei também que esse projeto será construído em cima do atual perímetro delimitado no mar, mas que a ruína será demolida, apenas a base delimitada no meio da água permanecerá a mesma. Lamentamos a possível perda do atual diálogo entre a arquitetura e a paisagem urbana, para nós tão bem sucedido.

Era uma tarde de domingo e a maré estava calma, serena. Fotografei pausadamente, testando os enquadramentos e ângulos. Me dediquei especialmente a explorar a harmonia entre os prédios localizados à beira-mar e as construções circulares do Alagoinhas, ou seja, a harmonia entre cidade e arquitetura. A partir do segundo quadrilátero, onde localizam-se as piscinas, esse diálogo é ainda mais perceptível, já que este pavimento é rebaixado cerca de 1 metro em relação ao primeiro. Mais uma vez experimentei fazer múltiplas exposições. Acredito bastante que é através dessa técnica que conseguirei expressar o que vejo, conseguirei dar um corpo às minhas inquietações em relação à ruína. Não quero construir imagens literais, quero tumultuar a visão daqueles que irão vê-las, quero que elas confundam o leitor-observador, assim como a verticalidade da nova arquitetura me confunde. Para isso busquei inserir enigmas visuais, lacunas, rasuras à fotografia, procurei imprimir relevos às lisas superfícies plásticas dos filmes.

Devido ao não funcionamento do fotômetro, levei uma câmera digital mais antiga para medir a luz daquilo a ser fotografado e transferir as configurações de abertura e a velocidade para a Minolta. A lente acoplada a essa câmera digital estava danificada, todavia, naquela situação ela serviu perfeitamente como fotômetro. Mas, no meio deste movimento, decidi colocar essa lente por cima da lente da Minolta, experimentar fazer a sobreposição das duas e ver no que resultaria essa soma óptica. Pelo visor da câmera analógica tinha a impressão de que aquele pedaço de lente se assemelhava à uma lupa de péssima qualidade, cujo aspecto era de "fundo de garrafa". Fiz apenas duas ou três fotos com esse arranjo óptico e logo depois voltei a fotografar normalmente. Após o filme ter chegado a última pose ainda senti vontade de continuar fotografando. Resolvi, portanto, fazer uma outra experimentação: fotografar com a câmera digital e a lente desencaixada. Apesar de defeituosa, a câmera continuava sendo digital, por essa razão busquei me

censurar e não fazer muitas fotos, assim como evitei vê-las instantaneamente no visor da câmera.

Em um determinado momento durante essa segunda experimentação parei e passei a fotografar como se estivesse encarando a luz – uma tentativa de tornar as imagens vazias, ou preenchidas pela brancura causada pela luz em excesso. Interpreto esta atitude como uma espécie de autocensura por estar utilizando uma câmera digital, já que havia definido que o caminho do presente exercício fotográfico seria através da fotografia analógica, que apenas através do uso do filme fotográfico eu conseguiria me expressar. Todavia, gostei do resultado. São imagens desfocadas, desajustadas e possuem uma textura interessante, como se a cena fotografada estivesse envolvida por uma cortina feita por um plástico de péssima qualidade. Essas fotografias dialogam bem com o conjunto de fotos feitas até agora e que foram captadas com as câmeras de filme. Curiosamente, esse efeito "plástico" está mais presente nessas fotografias digitais do que naquelas feitas com a Diana, cujas lentes realmente são feitas de plástico.

Acredito que eu tenha cedido à câmera digital apenas porque ela estava imperfeita, já que a lente estava quebrada, talvez se fosse uma lente em perfeito estado eu não a teria experimentado. Percebi que para mim o que de fato importava é que as fotografias fossem resultado de experimentações espontâneas, onde o fotógrafo e assunto se encontrassem "pessoalmente" e as intervenções nas imagens fossem feitas durante o próprio ato fotográfico.

Estava bem ansiosa para descobrir se o filme que utilizei na Minolta se positivaria, ou melhor, se a câmera permanecera em funcionamento, mas tive que aguardar o tempo de revelação, a conversão química das imagens latentes em imagens visíveis. Apesar da ansiedade, essa espera foi bastante construtiva, pois deu espaço a decantação e rememoração mais intensa do movimento.

## **MOVIMENTO 6**

O sexto e último movimento foi bastante curto, mas extremamente interessante e diferente de todos os outros: vi e fotografei o Alagoinhas a partir de um barco. Foi a primeira vez que o apreendi sob um ponto de vista distanciado da cidade. É incrível como uma única arquitetura é capaz de revelar-se de tantas formas. Dessa vez achei-a lúdica, devido à circularidade do edifício principal, em determinado momento tive a impressão que a ruína acompanhava o deslocamento do barco.

Nesse movimento, voltei a dedicar-me sobretudo à contemplação. Fiquei um bom tempo somente observando a ruína ao longe, aproveitei-o sobretudo enquanto um passeio. Fiz apenas cinco ou seis fotos, mas diversas foram as vezes que aproximei a câmera do rosto para utilizá-la unicamente como um binóculo, que trazia a ruína mais para perto, uma vez que ao corpo da Minolta estava acoplada uma teleobjetiva. Talvez não tenha feito um maior número de imagens porque sinto que não preciso mais fotografá-la. Tenho a impressão que já a absorvi da forma que desejara.

A ruína já se enraizou em mim.

# 2 Sobre ruína

## 2 | SOBRE RUÍNA

As ruínas vinculam-se à ideia da perda, da subtração, sobretudo material. Elas são os fragmentos, resíduos ou vestígios de uma totalidade que não mais existe. A sua forma completa não está mais disponível, pois parte de sua matéria foi absorvida pela ação do tempo, do homem ou pelas forças da natureza. Uma ruína arquitetônica é, portanto, uma citação de uma realidade arquitetônica anterior e o que resta de sua massa corpórea apenas esboça uma imagem incompleta, turva, indefinida – mas que ainda assim permite uma fruição espacial e estética do lugar.

Edifícios em ruínas estão deslocados do presente e muitos sobreviverem sucateados, objetos disfuncionais, deteriorados, sobretudo pelo abandono. Além de vincular imediatamente presente e passado, uma ruína atrela-se ao futuro – pois, além de ser um testemunho de sua própria vida, ela também simboliza a morte, que é anunciada a cada nova subtração, seja ela material ou imaterial. Ao fazer com que diferentes tempos coabitem um mesmo espaço, terreno ou sítio geográfico tornam as ruínas objetos ambíguos e paradoxais; elas carregam em si coexistências: ausência/presença, vida/morte, passado/presente, presente/futuro.

O tempo é a principal presença que se manifesta nos edifícios nessa condição arquitetônica. Ruínas, em sua maioria, simbolizam o embate entre a arquitetura e a passagem do tempo, onde os efeitos dessa passagem acumulam-se sobre os edifícios, atribuindo topografias específicas a cada um deles. Essas topografias impressas pelo tempo sobre a matéria tornam as ruínas objetos extremamente táteis, o que impulsiona à aproximação. Mas trata-se de uma tatilidade que é sobretudo visual: relevos tornam as ruínas objetos apetitosos aos olhos. De maneira que quanto mais o passado parece estar encoberto pelo presente, quanto mais indefinida a arquitetura encontra-se em relação a sua imagem anterior, mais tátil e fascinante torna-se a ruína.

Devido a isso, enxergo a maioria das ruínas como palimpsestos em pedra cuja leitura exige delicada concentração, pois lida-se com a presença e a ausência de caracteres arquitetônicos (corporais ou incorporais). Devido a essas ausências, uma vez que a incompletude é inerente à ruína, ao encará-las memória e imaginação atuam intensamente, na tentativa de restituir uma imagem anterior. Recorre-se à memória para

lembrar, quando não há recordações do lugar senão enquanto ruína apela-se à imaginação. Em algumas vezes essa atuação é dupla, lembrança e imaginação se misturam a fim de desconstruir a ruína (ou reconstruir o edifício) – ambas atuam na tentativa de achar os sinais que foram apagados mas que permanecem enquanto textura.

O esforço para a reconstrução de uma imagem arquitetônica do edifício no passado, naturalmente se expande para além da arquitetura rumo à cidade. Pois, por estarem usualmente situadas em malhas urbanas, como é caso da ruína trabalhada no presente estudo, é inerente estender o olhar para os lados e verificar o efeito desses edifícios decadentes e velhos diante dessas malhas, além de imaginar como era o aspecto urbano no passado. Devido à sobreposição de distintas camadas de tempo no mesmo espaço físico, as ruínas nos situam simultaneamente diante de realidades distintas e paralelas, elas nos colocam, portanto, diante de desaparecimentos e impermanências urbanas. A velocidade acelerada da vida contemporânea, onde consumo e descarte ocorrem com a mesma frequência, intensifica a provisoriedade dos objetos e dos acontecimentos, incluindo a arquitetura. De maneira que o contato com esses objetos desencadeia também questionamentos sobre a maneira como nós, sujeitos urbanos, estamos nos colocando e lidando diante das inúmeras transformações testemunhadas na cidade.

Sob a ótica da restauração, encontramos no pensamento de Cesare Brandi, cujo livro *Teoria da restauração* lançado em 1963 é ainda hoje visto como uma das mais atuais obras acerca do tema (PONTES, 2010, p. 19), algumas definições sobre as ruínas patrimoniais. Para o autor "Ruína será tudo aquilo que é testemunho da história humana, mas com um aspecto bastante diverso e quase irreconhecível em relação àquele de que se revestia antes" (BRANDI, 2004, p. 65). A partir dessa ideia podemos considerar que um possível momento de conversão do edifício íntegro em ruína dar-se-á quando ele atinge um alto grau de deterioração a ponto de ter perdido as suas características originais. Essas desfigurações impõem limitações à sua conservação e o retorno ao aspecto anterior torna-se possível apenas através de um "falso histórico", o que implica na destruição do valor documental da ruína, pois as intervenções eliminam os sinais da passagem do tempo sobre a arquitetura. Esse é o segundo princípio do restauro anunciado por Brandi no referido livro "(...) a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível, sem cometer um falso artístico ou um falso

histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo" (BRANDI, 2004, p. 33).

Ainda segundo as ideias do autor, na qualidade de testemunho histórico, as ruínas também têm seu valor enquanto objeto estético autônomo, que impõe mais ponderações ao restauro. Aos duplos associados às ruínas (passado e presente, presente e futuro, ausência e presença, vida e morte) adiciona-se, portanto, o duplo valor enquanto objeto documental e estético advindos do universo patrimonial. Assim, sob o posto de vista do restauro, as ruínas encontram-se no limiar da preservação, ou seja, entre a destruição e a conservação, ou seja, entre lembrança e esquecimento (PONTES, 2010). Pois ao optar pelo restauro, alonga-se o tempo de vida da arquitetura, porém, as marcas da passagem do tempo são ocultadas e perde-se portanto o valor narrativo da ruína. Já, ao optar por deixar a ruína ir desmoronando gradualmente, o seu tempo de vida é reduzido. Assim, situada na fronteira entre a vida e a morte, a ruína pode ser considerada não como um triunfo da natureza, mas como um momento de transição, um frágil equilíbrio entre a persistência e a decadência (SIMMEL, 1998 *apud* SANTOS; ZEIN, 2011). De acordo com essa ideia, a ruína é um estágio de sobrevida.

Em relação ao seu valor enquanto documento histórico, a ideia mais recorrente e de mais força associada às ruínas está ligada ao valor de objeto antigo, contudo ao longo dos séculos essa ideia foi se foi resignificando. Segundo Fidalgo (2009) o sentimento de nos expressarmos através de bens, monumentos e obras de arte, emergiu, com maior destaque, durante o primeiro período do Renascimento, a partir da veneração e apreço pelos monumentos romanos. Todavia, o valor estético atribuído às ruínas está ligado à emergência do Romantismo, "[...]a partir do final do século XVIII e inícios do século XIX, a 'ruína' adquiriu o seu lado bucólico e pitoresco expressados pela inserção do vestígio arquitectónico na paisagem [urbana ou rural]" (FIDALGO, 2009, p. 138).

Historicamente, até o século XVIII, "ruína" queria dizer "ruína romana", valorizada não por ser intrinsecamente "bela" no seu estado de decrepitude, mas por remeter a uma forma íntegra idealizada, por testemunhar o poder e o esplendor de uma civilização desaparecida, assinalando a imponderabilidade do destino e as consequências avassaladoras da passagem do tempo (SANTOS; ZEIN, 2011).



A partir do Romantismo, portanto, houve uma conversão dos monumentos históricos em objetos estéticos de culto, mas o olhar se ampliou e também passou a se direcionar às ruínas medievais. Foi ainda no século XIX que a restauração se firmou como ciência e surgiram as primeiras medidas sobre a sua proteção, ou seja, esse século representou a tomada de consciência social sobre o patrimônio; já no século seguinte os conceitos de restauro alcançaram a sua universalização através da redação de documentos sob a forma de Cartas, Convenções, Recomendações ou Resoluções (FIDALGO, 2009, p. 17).

Contudo à medida que o século XX foi avançando cada vez mais as ruínas foram se afastando do valor de objeto antigo. Sobretudo, após a Segunda Guerra Mundial, que deixou muitas cidades destruídas e conseqüentemente, grande parte das construções existentes, a carga simbólica e histórica dessas destruições se ressignificou drasticamente. Tratavam-se de ruínas recentes, testemunhos de passados próximos e afastadas dos valores clássicos ou medievais.

Essas ruínas são exemplos de quando a morte deixa de ser apenas um aniquilamento natural e passa a ser também resultado de uma interrupção forçada, através de explosivos e buldôzeres e que em algumas situações, se confundem com lixo e entulho – resultados artificiais, ruínas fabricadas, e os vínculos memoriais entre homem e arquitetura ganham uma nova dimensão. Reconhece-se que há, portanto, diferenças entre os graus de antiguidade dos monumentos, há, portanto, ruínas antigas e recentes. Além disso, o grau de degeneração dos objetos também pode variar, a depender se a ruína está mais próxima do começo ou do fim do ciclo de vida da arquitetura.

Sob a questão de ruínas recentes cabe a inserção do conceito de "ruínas genéricas", termo proposto por Gonçalves (2013), que se refere aos restos de construções que foram abandonadas e não concluídas, uma ruína contemporânea e sem valor histórico relevante, algo cuja incompletude não foi ocasionada por subtrações materiais, mas pela interrupção de sua construção: "A materialização incompleta da arquitectura resulta num objecto que passa a delimitar involuntariamente espaço sem uma função específica na cidade, residual, expectante" (GONÇALVES, 2013, p. 59).

Segundo as ideias do autor, ao contrário da ruína histórica que tem uma identidade forte, que nos remete para o seu tempo de criação e leva-nos a imaginar histórias ou cenários que se passaram naquele local em outras épocas, ou seja, uma arquitetura que estabelece uma relação com o passado, as ruínas genéricas não têm histórico (o passado resume-se à fase de construção até ser abandonada), elas limitam-se, portanto, a espelhar o presente. "A sua identidade deriva assim, e apenas, do objeto construído e de uma realidade tão duradoura quanto o processo de construção do mesmo" (GONÇALVES, 2013, p. 61). Esses objetos que envelhecem prematuramente desafiam a ideia mais arraigada sobre ruína, contudo contêm a condição de resto e de degradação, razão pela qual são consideradas pelo autor também como ruínas.

Ruínas também se diferem umas das outras a partir do valor sentimental que lhes é atribuído, assim como a sua forma de apropriação pela sociedade. Há edifícios decadentes que permitem uma conexão apenas pessoal, assim como há aqueles que possuem valor para um grupo social. Uma vez que a própria memória não é a mesma para cada grupo, as ruínas também não são as mesmas para cada indivíduo que as interpreta (PONTES, 2010, p. 60). Cada ruína é um universo específico, as emoções, sentimentos ou sensações que elas possam despertar variam de acordo com os diferentes espectadores e quando a ruína permite uma identificação enquanto grupo traz a possibilidade de tornarem-se ruínas patrimoniais, cujo valor enquanto bem cultural, é assegurado por lei e demanda ações específicas para sua preservação e restauro. Já as ruínas que não possuem um valor comum compartilhado por um grupo podem ser consideradas ruínas comuns e seu futuro é incerto.

Portanto, a partir do momento em que adentra-se ao universo patrimonial das ruínas é perceptível o quão sua conceituação revela-se complexa. As ruínas têm múltiplos significados, há variações sutis e é possível fazer diversas leituras desses objetos, a começar pelas diferentes causas que originam uma ruína: a tríade tempo, natureza e homem. Aquelas que arruinam-se naturalmente, pela ação de agentes naturais e pelo acúmulo do tempo, e aquelas que arruinam-se artificialmente, quando o homem antecipa a sua destruição. Processos naturais e artificiais que muitas vezes se misturam e juntos compõem o ritual de decadência de um edifício.

Apesar de todas as variações é inegável que, independente da especificidade, as ruínas exercem sua função simbólica e representativa em meio à sociedade a qual pertencem, são importantes para a construção da memória urbana. Talvez aí resida uma possível essência, comum aos objetos arquitetônicos decadentes. Contudo, no presente trabalho achar uma convergência pouco importa. Aqui, as ruínas são vistas como edifícios que encontram-se num alto grau de deterioração, o que permite uma conexão diferenciada com o tempo. Objetos que desafiam a compreensão, inspiram à contemplação, são convites a devaneios e despertam sentimentos capazes de ressignificar a realidade ao redor.

Para elucidar a referida compreensão sobre ruína, serão enfatizados dois autores que se destacam pela força filosófica de suas ideias, assim como pelo fato de que ao abordarem a temática também estabeleceram proximidade com a fotografia. O crítico de arte inglês John Ruskin (1819-1900) é um dos principais nomes associados às ruínas, sobretudo por sua visão poética e pelo culto ao desmoronamento desses objetos; além disso, foi também um dos primeiros pesquisadores a utilizar a fotografia no desenvolvimento de seus estudos sobre os monumentos históricos (KERN, 2010). Já o filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) explorou o valor alegórico das ruínas, a partir do qual desenvolveu sua concepção sobre a história e sobre o tempo. Para Benjamin as ruínas representam fragmentos de intemporalidade que irrompem o tempo linear, no qual estamos obrigatoriamente inseridos, com uma força rejuvenescedora capaz de ressignificá-lo (OLIVEIRA, E. 2010). Além disso, atento às transformações ocasionadas pelas novas técnicas de produção de imagens à sociedade moderna, Benjamin desenvolveu textos onde posiciona-se criticamente em relação à fotografia e ao cinema, levantando pioneiramente discursões sobre a fusão entre arte e tecnologia.

Considerado o grande apologista das ruínas, John Ruskin viveu na Inglaterra vitoriana numa "época em que a restauração se firmava como ciência, principalmente por causa dos eventos econômicos, políticos e sociais que vinham ocorrendo por toda Europa influenciados pelo Iluminismo e pela Revolução Industrial" (SANTOS, 2005). Segundo Pinheiro (2008), ele é considerado o principal teórico da preservação do século XIX na Inglaterra, seus estudos foram pioneiros, e portanto, fundamentais, na construção do pensamento sobre conservação e restauro dos monumentos históricos. Ruskin simboliza

a resistência à industrialização, "foi um dos maiores expoentes da crítica romântica, de cunho socialista, à sociedade capitalista industrial e suas evidentes mazelas, miséria generalizada, injustiça social, inchaço urbano, destruição da natureza, entre outras" (PINHEIRO, 2008, p. 10). Sua luta contra os efeitos nocivos derivados da passagem da produção manufaturada para a produção em série revelam uma forte ligação com a cultura tradicional, com o passado.

Esses vínculos levaram-no a assumir um posicionamento preservacionista anti-intervencionista, o *Anti-Scrape Movement* ou Movimento Anti-Restauração. Ruskin defendia a intocabilidade do monumento em ruínas e numa espécie de culto ao ruinismo, ele pregava o total e absoluto respeito à matéria original das edificações e àqueles que se dedicaram à sua construção. Acreditava que o cuidado e a preservação constantes dos edifícios prolongariam a permanência dos mesmos e evitariam a necessidade do restauro. Para o crítico inglês, "as edificações deveriam atravessar os séculos de maneira intocada envelhecendo segundo seu destino, lhe admitindo a morte se fosse o caso" (OLIVEIRA, R., 2008). Ruskin acreditava que um edifício não atingiria sua plenitude antes do decurso de quatro ou cinco séculos, para chegar a tal estado arquitetônico consentia apenas intervenções estruturais de pequeno porte, cujo objetivo fosse apenas a estabilização do monumento. Em *As sete lâmpadas da arquitetura*, publicado em 1849, na sexta lâmpada, a da Memória, ele escreve:

Cuide bem de seus monumentos, e não precisará restaurá-los. Algumas chapas de chumbo colocadas a tempo num telhado, algumas folhas secas e gravetos removidos a tempo de uma calha, salvarão tanto o telhado como as paredes da ruína. Zele por um edifício antigo com ansioso desvelo; proteja-o o melhor possível, e a qualquer custo, de todas as ameaças de dilapidação. [...] amarre-o com tirantes de ferro onde ele ceder; apoio-o com escoras de madeira onde ele desabar; não se importe com a má aparência dos reforços: é melhor uma muleta do que um membro perdido; e faça-o com ternura, e com reverência, e continuamente, e muitas gerações ainda nascerão e desaparecerão sob sua sombra. Seu dia fatal por fim chegará; mas que chegue declarada e abertamente, e que nenhum substituto desonroso e falso prive o monumento de honras fúnebres da memória (RUSKIN, 2008, pp.81-82).

O trecho acima evidencia o quão o pensamento de Ruskin é intensamente marcado por subjetividade e emotividade, oposto à crescente ênfase na razão e no racionalismo advindos da industrialização e da nova sociedade capitalista burguesa. Todo o romantismo ao qual seu pensamento está vinculado fica evidente em sua escrita, exacerbada de efeitos aforistas, de misticismo e passionalidade. A tendência do

movimento Anti-Restauração alcançou grande popularidade na Inglaterra na segunda metade do século XIX e rapidamente difundiu-se pelo continente europeu (PINHEIRO, 2008). Sobre a ideia vigente à sua época sobre restauração Ruskin proclama:

Nem pelo público, nem por aqueles encarregados dos monumentos públicos, o verdadeiro significado da palavra restauração é compreendido. Ela significa a mais total destruição que um edifício pode sofrer: uma destruição da qual não se salva nenhum vestígio: uma destruição acompanhada pela falsa descrição da coisa destruída. Não nos deixemos enganar nessa importante questão; é impossível, tão impossível quanto ressuscitar os mortos, restaurar qualquer coisa que tenha sido grandiosa ou bela em arquitetura (RUSKIN, 2008, p. 79).

Ruskin via uma beleza real e natural nas marcas do tempo, impressas na matéria, a destruição natural acarretada pelo acúmulo do tempo conferia um efeito inestimável e, portanto, insubstituível ao monumento; enquanto a restauração era vista como uma agressão à autenticidade da arquitetura, uma falsificação histórica – uma vez que as obras de restauro são feitas em épocas posteriores à construção dos edifícios a serem recuperados. Outra alma é conferida ao monumento, transformando-o em uma nova edificação, destruindo totalmente a sua representatividade. "Uma outra alma pode ser-lhe dada por um outro tempo, e será então um novo edifício; mas o espírito do artífice morto não pode ser invocado, e intimado a dirigir outras mãos e outros pensamentos. E quanto a cópia direta e simples, ela é materialmente impossível" (RUSKIN, 2008, p. 80). A idade é compreendida por Ruskin como o principal atributo da edificação, as ruínas tornam-se sublimes a partir dos estragos, das rachaduras, da vegetação crescente e das cores que o processo de envelhecimento confere aos materiais da construção, qualidades temporais e acidentais incompatíveis com os processos de restauração. Para Ruskin o destino de todo monumento é a ruína, é arruinar-se de modo progressivo e derradeiro (OLIVEIRA, R., 2008).

Toda essa passionalidade, encantamento e veneração em relação às ruínas fazem de John Ruskin o principal nome vinculado à ideia da ruína arquitetônica romântica – aquele corpo edificado que desmorona naturalmente e lentamente, atravessando séculos e que simboliza o elo cultural entre diferentes gerações – arquiteturas sagradas, porém decadentes, nas quais é permitido subtrair-se lentamente da paisagem. Para Ruskin os restos arquitetônicos que permaneciam possuem "o encanto do mistério do que teriam sido e a dúvida do que teria se perdido" (OLIVEIRA, R., 2008), de maneira que a incerteza e

a nebulosidade em relação a imagem íntegra do passado conferiam uma espécie de áurea sagrada e um aspecto místico a esses objetos, verdadeiros templos de culto à natureza.

[...] a maior glória de um edifício não está em suas pedras, ou em seu ouro. Sua glória está em sua Idade, e naquela profunda sensação de ressonância, de vigilância severa, de misteriosa compaixão, até mesmo de aprovação ou condenação, que sentimos em paredes que há tempos são banhadas pelas ondas passageiras da humanidade. [Sua glória] Está no seu testemunho duradouro diante dos homens, no seu sereno contraste com o caráter transitório de todas as coisas, na força que – através das passagens das estações e dos tempos, e do declínio e nascimento das dinastias, e das mudanças da face da terra, e dos contornos do mar – mantém sua forma esculpida por um tempo insuperável, conecta períodos esquecidos e sucessivos uns aos outros, e constitui em parte a identidade, por concentrar a afinidade das nações (RUSKIN, 2008, p. 68).

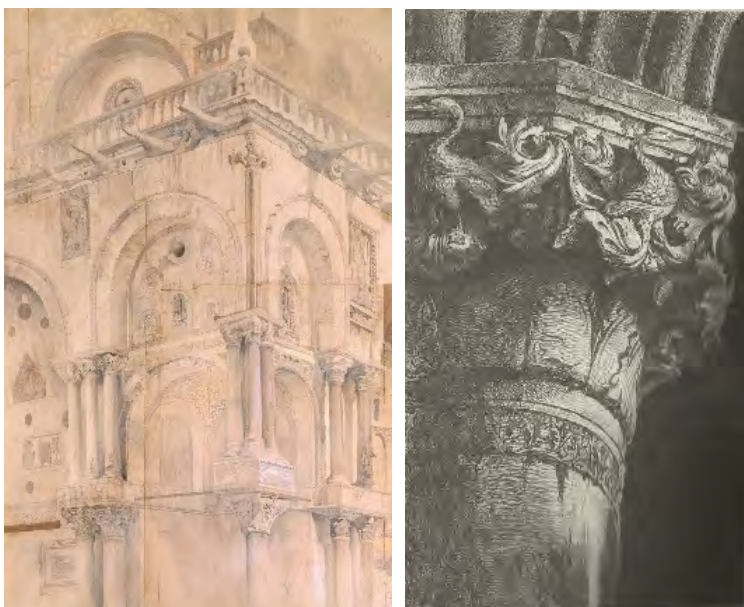
Nota-se, portanto, que para Ruskin, as ruínas também eram absorvidas como verdadeiras narrativas visuais da história de uma nação, objetos de afirmação identitária. Ainda segundo Oliveira (2008), Ruskin acreditava que a integridade das edificações, como um conjunto formal e técnico-constructivo, se tornava o bem de maior valor que se poderia legar às novas gerações – a permanência da arquitetura, portanto, como a principal herança capaz de transferir ao espaço construído, os sentimentos de pertencimento e apropriação de seus valores memoriais. Em sua reflexão sobre o papel da arquitetura e sua preservação para a sociedade moderna, Ruskin diz:

[...] a arquitetura deve ser considerada por nós com maior seriedade. Nos poderemos viver sem ela, e orar sem ela, mas não podemos rememorar sem ela. Como é fria toda a história, como é sem vida toda fantasia, comparada àquilo que a nação viva escreve, e o mármore incorruptível ostenta! – quantas páginas de registros duvidosos não poderíamos nos dispensar, em troca de algumas pedras empilhadas uma sobre as outras! (RUSKIN, 2008, p. 54).

Além da discussão sobre a preservação da arquitetura e das críticas à sociedade industrial, acrescenta-se o fato de que Ruskin manteve proximidade com a prática e o pensamento sobre a fotografia, e “apesar de nunca haver dedicado um ensaio integralmente à fotografia [...], espalhou ao longo de sua obra, entre 1843 e 1887, observações esparsas sobre o novo *médium*” (KERN, 2010, p. 112). Interessado nos detalhes, Ruskin deteve-se nos relevos decorativos e aos pormenores arquitetônicos, despreocupado com as regras do paralelismo, conforme rezava a boa foto de arquitetura vigente na época, inovou nos pontos de vista adotados, explorando de maneira pioneira perspectivas não convencionais, segundo Zannier (2001, *apud* MENEGUELLO, 2007, p. 2) Ruskin é considerado o primeiro transgressor da história da fotografia.

Possivelmente esses daguerreótipos deviam ser bastante próximos aos desenhos de Ruskin de detalhes de colunas e texturas dos relevos decorativos (**imagens 01 e 02**). Todavia, apesar da possibilidade de Ruskin ter rompido com o padrão do registro arquitetônico vigente à época, ele restringia o valor da fotografia apenas a uma ferramenta utilitária e recusava a aceitabilidade do novo meio enquanto arte, fazendo críticas severas àqueles que se dedicavam à fotografia artística.

Estudiosos da obra de Ruskin [...] identificam um mesmo esquema evolutivo: ele ficou encantado com os daguerreótipos na década de 1840, mas a partir da década seguinte, ainda que colecionasse daguerreótipos e fotografias, passou a afirmar cada vez com mais ênfase que a fotografia é utilitária enquanto registro de arquitetura, mas nunca seria arte devido a sua natureza mecânica (KERN, 2010, p. 112).



**Imagens 1-2:** Desenhos de Ruskin. *Ângulo noroeste da fachada de São Marcos e Capitel da arcada inferior do palácio de Doge*, ambos em Veneza.

Apesar do exacerbado romantismo de Ruskin, os ideais anti-intervencionistas defendidos por ele ainda ecoam na atualidade, cujos princípios gerais relativos à conservação de monumentos históricos continuam a considerar que as manutenções periódicas diminuem a necessidade de ações mais agressivas e incisivas ao edifício. Além disso, a dimensão política de seu pensamento em relação ao espaço urbano aponta para várias questões ainda extremamente pertinentes ao debate atual.

Se o tom piedoso e moralista de Ruskin, e sua linguagem rebuscada e difícil, afiguram-se antiquados – até mesmo superados –, neste início do século XXI, o mesmo não se pode dizer de sua corajosa e franca denúncia da supremacia de valores materiais, da destruição da natureza, da injustiça social, da hipocrisia, do convencionalismo, e da fealdade [...] (PINHEIRO, 2008, 20).

Já Walter Benjamin é considerado um dos mais importantes pensadores alemães do século XX. Seus escritos que entrelaçam teoria estética, filosofia, política e história reverberam até os dias atuais devido à sua consciência aguçada enquanto intérprete das transformações de sua época. Em suas análises da sociedade moderna, capitalista e industrial ele foi capaz de antecipar muitas questões que ainda hoje são pertinentes.

Em sua filosofia sobre a história observa-se um culto à ruína enquanto alegoria, onde os detritos do mundo são capazes de abrir o homem para uma nova conscientização da história e, conseqüentemente, para uma nova apreensão do tempo, que passa a ser visto como fragmentário e aberto a ressignificações e apropriações. Segundo Gagnebin (1994, p. 8), em suas teses "Sobre o conceito da História", Benjamin nega uma concepção de um tempo homogêneo e vazio, cronológico e linear.

No intuito de quebrar os elos com a tradição e escrever a história de outra maneira, onde o homem seja capaz de se impor criticamente aos acontecimentos e também de inscrever-se nessa narrativa, Benjamin propõe uma nova escrita histórica que é descontínua: o materialismo histórico, com influências da tradição messiânica e mística judaica e de engajamento marxista. Para tal, explora o valor alegórico das ruínas. Devido ao seu caráter anacrônico, ou seja, por serem objetos deslocados da atualidade nos quais passado e presente coexistem e compartilham o mesmo espaço e a mesma existência (a presentificação do vivo no morto), as ruínas rompem com a noção cronológica do tempo, no qual estamos imersos pelas convenções impostas pela cultura. Além de representarem descontinuidade são também o material que o historiador, proposto por Benjamin, tem em suas mãos: a nova escrita baliza-se na ressignificação da história através dos resíduos do passado, daquilo que fora desprezado, ocultado ou silenciado pela historiografia tradicional.

Essa consciência histórica a ser desempenhada pelo historiador materialista é expressada através da emblemática figura do anjo da história, presente na tese 9 de *Sobre o conceito de história*:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe



única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e a dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do Paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto um amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é chamada de progresso (BENJAMIN, 1994, p. 226).



**Imagem 3:**  
Paul Klee,  
*Angelus Novus*,  
1920.

Nessa passagem evidencia-se, sobretudo, a relação do homem com o passado, que é apreendido pelo anjo como uma construção catastrófica. Ele não consegue ver a história da maneira à qual estamos habituados. A disposição dos acontecimentos sobre uma linha temporal que aponta do passado rumo ao presente parece não lhe fazer nenhum sentido. Tudo está amontoado, "ruína sobre ruína", fragmentos sobrepostos uns sobre os outros. O anjo enxerga os acontecimentos passados em sua totalidade, enquanto nós os enxergamos de forma esmagada, resumida: ele enxerga a história como uma construção artificial e calcada apenas pelo olhar do dominador. Assustado diante do que vê, sente-se impotente, uma vez que a ventania que prende suas asas o impede de deter-se a instantes ou acontecimentos anteriores e obriga-o a seguir a diante.

O anjo da história chama-nos a atenção, portanto, para àquilo que escapa da linha temporal, para os fragmentos à sua margem, para o horror que está por trás da cultura e adverte-nos da porção de utopia inerente à história. Segundo Konder:

Walter Benjamin lembra-nos que a história, tal como ela veio se desenrolando até o presente, está impregnada de violência, de opressão, de barbárie; e é exatamente por isso que a tarefa do teórico do

materialismo histórico não pode ser pensar uma espécie de prolongamento "natural" dessa história, não pode ser promover a continuidade daquilo que essa história produziu [...]. Um espírito dialético escreveu Benjamin, através de uma sugestiva imagem - insiste em "escovar a história a contrapelo" (1998, p. 68).

Escovar a história a contrapelo, significa identificar no passado os germes de uma outra história, capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e de dar uma nova face às esperanças frustradas (GAGNEBIN, 1994, p. 8). Significa inaugurar um outro conceito de tempo, não mais um tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de "agoras" (BENJAMIN, 1994, p. 229). Ideia explicitamente influenciada pela tradição messiânica judaica, pois para os judeus cada segundo é considerado "a porta estreita pela qual poderia entrar o Messias" (id., ib., p. 232). O presente contém, portanto, a promessa desse futuro libertador. Mattos (1989, p. 112 *apud* BORNIDI, 2011, p. 57) ilumina essa compreensão, ao explicar que o tempo messiânico é "um tempo sem tempo, indestrutível e desconhecido, mas pleno. Como somente alguns serão redimidos (a comunidade dos justos) e não se sabe quando o Messias virá, deve-se viver como se ele estivesse por chegar".

A visão abrangente do anjo, que enxerga todos os tempos em um só, deve impelir o historiador à ação, consciente da catástrofe aos seus pés. A filosofia benjaminiana não crê no progresso inevitável, ou seja, não valoriza uma espera pelo que virá, mas uma atuação no presente, no agora. Uma vez que o tempo é libertado das amarras cronológicas, o passado torna-se, portanto, um fragmento autônomo, passível a ressignificações e apropriações das mais diversas: o passado não morre nas relações causais de passado, presente e futuro. O tempo e a história são vistos por Benjamin como abertos: a reconstrução da história a partir de uma tradição esfacelada. Desvendar a história deve ser, portanto, o impulso do historiador materialista.

Esmiuçando ainda mais o conceito benjaminiano sobre história e o tempo, sabe-se que o método do historiador materialista recebe influência direta da estética proustiana (Benjamin foi tradutor de Proust e também escreveu uma crítica sobre ele). Através do trecho apresentado a seguir podemos compreender mais claramente essa influência, elucidando, inclusive, a aproximação alegórica que Benjamin faz às ruínas. Segundo Gagnebin, a contribuição proustiana reside na:

[...] mesma preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que os transforma em dois: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobirmos, inscritas nas linhas do atual (GAGNEBIN, 1994, p. 16).

Diante do que foi posto, é necessário colocar em evidência que Benjamin, filho de judeus, escreveu as teses "Sobre o conceito de história", seus últimos textos, sob impacto da ascensão do nazismo. Ele vivia portanto, uma nova condição de tempo nada segura, numa realidade que mostrava-se perdedora, violenta, utópica e doentia. As destruições decorrentes dos constantes bombardeiros trouxeram à tona um tempo incerto, eram sinais de uma interrupção na cronologia, onde o passado era visto a partir dos seus resíduos, o futuro totalitário e, portanto, apenas o presente persistia. Diante desse contexto, compreende-se o fato de Benjamin ter se fixado na extração dos diálogos entre acontecimentos desprezados do passado e o presente, a fim de que as atuações no presente pudessem reverter os rumos da época e, portanto, escrever a história de uma maneira mais justa.

A incerteza do futuro, reflete-se na maneira de Benjamin estruturar os seus próprios textos, não apenas no conteúdo mas também na forma. Ele abarca diversos assuntos atuais à sua época, abordando-os de forma breve, fragmentária, porém extremamente densa. Reflexo, possivelmente, da vontade de dar conta de tudo na incerteza do tempo que havia pela frente. E o futuro realmente se esquivou de Benjamin. Em 1940, na cidade de Portbou, na Catalunha, suicidou-se para evitar capturado pela Gestapo.

Traçando um breve paralelo em relação ao pensamento de John Ruskin sobre as ruínas, observamos que apesar de inserir-se no início das enormes transformações acarretadas pela sociedade capitalista industrial, para esse inglês da era vitoriana ainda havia espaço para a melancolia, para a observação do tempo, do desmanchar progressivo, derradeiro e "natural" da arquitetura. Um contexto totalmente distinto daquele experienciado por Walter Benjamin, que viveu a face mais extrema do sistema capitalista, um tempo marcado por guerras e pela ascensão de regimes totalitários. Seu olhar estava impregnado por tudo o que estava acontecendo ao seu redor: impregnado pela barbárie. Enquanto Ruskin via as ruínas enquanto objetos poéticos, que evocavam nostalgia e

valores imemoriais, para Benjamin elas eram objetos de resistência política e ideológica, de luta contra o fascismo e da luta de classes. Dessa maneira, balizado pela força de uma figura de linguagem, Benjamin nos direciona a aproximarmo-nos simbolicamente das ruínas para daí extrair uma leitura alternativa dos acontecimentos. A partir da sua filosofia, podemos enxergar as ruínas como caminhos de conhecimento, pois "para a ruína, ainda há história por ser escrita, uma história inconsciente, a ser revelada (OLIVEIRA, E. 2010, p. 68).

Além da reflexão sobre história e sobre o tempo a partir da apropriação alegórica das ruínas, nos ensaios intitulados *A pequena história da fotografia* (1931) e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935/1936) Walter Benjamin também contribui para pensarmos sobre a produção artística contemporânea. Nesses textos, e diante da efervescência cultural do início do século XX, Benjamin procura entender as transformações na percepção estética advindas das novas possibilidades tecnológicas de reprodução e produção de imagens desenvolvidas entre os séculos XIX e XX: o autor investiga a entrada do processo industrial na produção artística e a questão da fotografia e do cinema como arte, ou seja, a fusão entre arte e tecnologia. Benjamin antecipou discursos sobre a arte tecnológica e nos ajuda, inclusive, a pensar sobre a arte cibernética. Daí sua pertinência na atualidade.

Diante desses textos há dois pontos principais a serem compreendidos: a noção reprodutibilidade técnica da obra de arte e o conceito de aura. Sobre a questão da reprodutibilidade o autor destaca que a arte sempre foi passível à reprodução, seja a partir da imitação manual de quadros (associada à falsificação), da xilogravura, da litografia e da água-forte. Contudo, a fotografia é considerada a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária devido à velocidade associada à preservação da informação visual. Sobre essa questão, em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin diz:

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral (BENJAMIN, 1994, p. 167).

Segundo o autor, a fotografia e, posteriormente e de maneira mais evidente, o cinema, transformaram o modo de percepção da realidade pelos indivíduos modernos, pois a câmera abre o sujeito ao inconsciente visual, aos aspectos do cotidiano inacessíveis ao olho humano ou que passam despercebidos ao olhar devido às amarras cotidianas. Em *A pequena história da fotografia*, Benjamin escreve:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconsistente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (1994, p. 94).

A partir da mediação mecânica o olhar alcança dimensões perceptivas diferentes daquelas suscitadas por obras de arte tradicionais, como a pintura e o teatro. E diferentemente destas, através do gramofone, do cinema e da fotografia obras podiam ser reproduzidas a qualquer momento em qualquer lugar. Dessa maneira, elas desencadearam a "democratização" da arte, em consequência, a sua dimensão política foi evidenciada.

Contudo, mesmo considerando positiva a ampliação do acesso à arte, o cerne da discussão levantada por Benjamin está no fato de que a reprodução técnica provocou um abalo na tradição: ocasionando à perda de sua autenticidade. A autenticidade tem a ver com o caráter único e excepcional de um objeto e é compreendida por Benjamin (BENJAMIN, 1994, p. 167) como o "aqui e agora da obra de arte", pois "Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra". Na autenticidade é que "se enraíza uma tradição que identifica esse objeto como sendo *aquela* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo", completa o autor.

Para esclarecer a questão da autenticidade, Benjamin apresenta o conceito de aura e define-a como "uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja" (BENJAMIN, 1994, p. 170). É justamente a aura que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica:

Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra de arte por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. Sua função social não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura (BENJAMIN, 1994, p.168-69).

Para Benjamin, as novas formas de reprodução alteraram a autenticidade da obra de arte que anteriormente decorria da sua duração material no tempo. A possibilidade de se fazer múltiplas cópias a partir de uma mesma chapa fotográfica confere uma atualidade permanente à obra. E, portanto, na fotografia, perde-se a antiga autoridade de objeto antigo, do valor enquanto o testemunho histórico, pois a autenticidade e duração já não fazem sentido. Ao retirar o "aqui e agora", a reprodutibilidade técnica retiraria a aura dos objetos e, portanto, segundo o autor, a ideia vigente no início do século XX em relação ao valor da obra de arte tenderia a desaparecer gradualmente. A supressão do caráter aurático implicaria na evaporação do aspecto elitista da obra de arte e o valor de exposição passaria a ser sobressaliente ao valor de culto, adentrando à cultura de massa. A descoberta decisiva de Benjamin reside justamente nessa autonomia: "[...] com a reprodutibilidade, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida" (BENJAMIN, 1994, p. 172). Essa ideia é mais perceptível no cinema, onde a reprodutibilidade técnica do filme é uma condição interna à sua natureza expositiva.

Assim, podemos considerar que a ideia da ruína também está presente na sua reflexão sobre a teoria estética, uma vez que a fotografia e o cinema representam uma nova arte que surge diante da decadência da aura: o novo conceito de "arte não-aurática" funda-se ante à negação daquilo que era essencial à arte tradicional.

## 2.1 | O ALAGOINHAS

A ruína do antigo Alagoas Iate Clube possui uma localização privilegiada: situa-se numa porção de terra que se sobressai e delinea uma curva cuja ponta adentra ao mar. O clube foi erguido justamente na região desse vértice, no bairro da Ponta Verde. A construção inicia-se ainda na faixa de areia e continua dentro do mar, sobre um chão de arrecifes. De maneira que a paisagem que entorna essa arquitetura sofre periódica transformação: à baixa-mar os arrecifes submersos vêm à tona e revelam um traçado semelhante a um leque. E a partir dessa oscilação das marés, a ruína também se reconfigura continuamente.



**Imagens 4-5:** Imagem de satélite de Maceió e região do vértice da Ponta Verde.





**Imagens 6-7:**  
A ponta geográfica  
da Ponta Verde em  
diferentes configurações  
da maré.





**Imagem 8:**  
A ponta geográfica da  
Ponta Verde com a  
maré baixa.

Essa localização particular expõe a ruína de tal maneira que ela se destaca na paisagem da orla da cidade: vindo da parte sul do litoral urbano (logo após a ponta onde está localizado o Porto de Maceió), a partir da curva que liga as orlas dos bairros de Jaraguá e Pajuçara, já é possível visualizá-la ao longe. Já na direção oposta, vindo da orla dos bairros localizados na porção norte da cidade, não é possível avistá-la, já que a construção não está fincada exatamente sobre o vértice da ponta geográfica. Para começar a alcançá-la visualmente é necessário situar-se bem próximo a esse ponto.

Ao pesquisar sobre a cidade de Maceió em sites de buscas e através de outras fontes na internet, a imagem que aparece com maior recorrência refere-se justamente ao trecho entre as orlas da Ponta Verde e da Pajuçara. Portanto, se há um trecho geográfico que habita o imaginário de turistas e de boa parte dos moradores é exatamente o trecho da orla onde encontra-se o Alagoinhas. Dessa maneira, não de propósito e apenas devido à sua localização, uma ruína é cartão-postal da cidade, ou melhor, está inserida dentro do principal cartão-postal da capital.



**Imagens 9-10:**  
O Alagoinhas a partir  
da praia da Pajuçara, por volta da década de 1980.  
Orla da Ponta Verde a partir da praia de Jatiúca.



**Imagem 11:**  
Região anterior ao  
vértice da ponta  
geográfica da  
Ponta Verde.

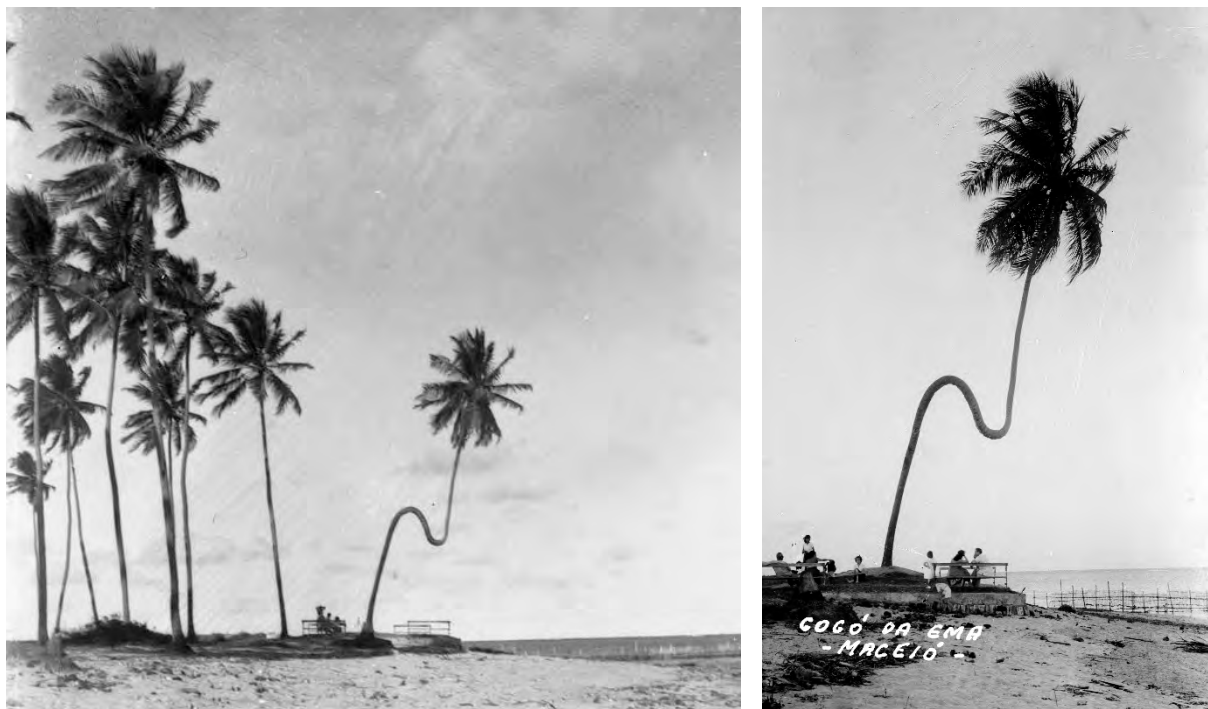
Ainda em relação ao sítio geográfico onde o Clube foi construído cabe adicionar algumas informações. O Alagoas Iate Clube foi erguido nas proximidades onde encontrava-se o lendário Gogó da Ema – um coqueiro cujo tronco deformado aludia ao pescoço de uma ema e que devido ao seu aspecto exótico atraía o interesse da população. Razão pela qual, entre as décadas de 1910 e 1960, ainda quando o bairro da Ponta Verde era apenas um sítio de coqueiros, ele tornou-se um símbolo da cidade, sendo tema frequente para fotógrafos e pintores.

Segundo um artigo publicado pelo historiador Luís Veras Filho no folhetim *Maceió – História e Costumes* (1990 *apud* FIGUEIRO, 2011), a fama da palmeira não se restringia a cidade, o Gogó da Ema alcançou destaque tanto dentro do país como internacionalmente, estampando postais, gravuras e fotografias que eram enviados com orgulho pelos moradores de Maceió<sup>1</sup>. Ainda hoje o coqueiro continua a representá-la, pois se incorporou ao imaginário local. À “palmácea poética da cidade”, termo utilizado pelo historiador, atribui-se também certo caráter mitológico. Existe, inclusive, uma lenda que narra a história de um índio que, para poder matar a sede e a fome de sua amada caeté, é metamorfoseado no coqueiro, que para facilitar a retirada de seus frutos curvou-se em direção ao mar<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> FIGUEIRO, Luís Carlos. O inesquecível Gogó da Ema. **Revista Graciliano**, Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, ano IV, n. 9, junho/junho, p. 84-89, 2011, ISSN 1984-3453.

<sup>2</sup> Segundo Luís Carlos Figueiredo, A lenda sobre o nascimento do Gogó da Ema foi contada por Maria Aída Wucherer Braga, no Boletim Alagoano de Folclore, nº 11, de 1987 (Ver artigo citado acima).





**Imagens 12-13:**  
O icônico Gogó da Ema.

Devido ao seu formato exótico, o coqueiro desafiava a gravidade, de maneira que sua queda foi se anunciando aos poucos, apesar de algumas medidas terem sido feitas a fim de estabilizar a árvore, como o apoio em estacas de madeira, semelhante a escoras colocadas em edifícios que ameaçam desabar. Mas elas se mostraram ineficientes, pois, o avanço contínuo do mar fez com que a sua raiz fosse se desprendendo cada vez mais da areia, até o seu tombamento, em 1955. Curiosamente, houve toda uma mobilização e o coqueiro foi reerguido, permanecendo, todavia moribundo, ainda por alguns meses até cair de vez. E, segundo relatos da época, mesmo seco, sem o adorno da sua copa e frutos, ou seja, em plena decadência física, o Gogó da Ema continuava sendo visitado, o que atribui um caráter místico à árvore.

O local onde o Alagoinhas foi erguido possui, portanto, um histórico turístico e mitológico que perpassa uma camada temporal anterior à sua construção. De maneira que, podemos considerar que a vocação icônica do lugar é "natural", inerente à sua própria localização, que independe da arquitetura, mas que pode ser incrivelmente potencializado por ela. Com a queda do coqueiro e, posteriormente, a construção do Alagoas Iate Clube, o lugar adquiriu uma nova conformação turística, e um novo cartão-postal delineou-se.



**Imagem 14:** *Gogó da Ema I*, por Mestre Zumba.



**Imagem 15:**  
O tombamento do Gogó da Ema.

Ao longo do período em que o clube esteve ativo, o Alagoinhas representou uma das principais imagens urbanas associadas à Maceió, e mesmo ao tornar-se um lugar abandonado e sem nenhuma função voltada ao uso turístico, ele continuou (e continua) sendo frequentado – uma vez que a estrutura remanescente permanece fincada no mesmo sítio (naturalmente turístico e icônico) e não há dificuldades de acesso ao seu interior.

Na sua atual versão ruína, apesar do abandono, é comum a aproximação de pessoas ao local a fim de obter um ponto de vista privilegiado para contemplação da paisagem, mais próximo do mar. Pessoas que usufruem da paisagem, possivelmente, de uma maneira semelhante àquelas que à época do Gogó da Ema usufruíam da vista proporcionada por essa porção geográfica da Ponta Verde. Sua ruína, é utilizada como um grande píer, uma espécie de soleira que delimita a cidade do mar – ou melhor, delimita uma área seca de uma área molhada.

O Alagoas Iate Clube foi fruto dos primeiros anos de 1970, apesar da sua fundação datar de 1963, apenas na década seguinte ele foi inaugurado. Segundo o livro "*Arquitetura Moderna: a atitude alagoana*", a construção refere-se a um complexo náutico, um clube de lazer de caráter privado voltado para o lazer da elite maceioense, com um programa arquitetônico que englobava, de maneira aproximada: parque aquático de água salgada, piscinas adulto e infantil, restaurante panorâmico, salão de festas, área administrativa, quadra poliesportiva banheiros, estacionamento, ancoradouro para barcos e departamento náutico de vela e motor. Para sua construção foi realizado um concurso de projetos e a proposta arquitetônica vencedora foi de autoria da arquiteta Zélia Maia Nobre, em parceria com a também arquiteta Edy Marrêta.

No entanto, podemos considerar, balizados por aqueles que conheceram a proposta arquitetônica vencedora do concurso, que não há muita similaridade entre este projeto e àquilo que foi edificado<sup>3</sup>. O projeto original era distinto, sobretudo no que se refere a uma maior leveza tanto plástica quanto estrutural. O ápice para avaliar esse possível desajuste entre a proposta vencedora do concurso e o Alagoas Iate Clube foi a incorporação de um adendo em formato de iate, extremamente figurativo, destoante dos ideais da arquitetura moderna.



**Imagem 16:**  
Edifício em formato de iate durante sua demolição em 2006.

---

<sup>3</sup> As informações apresentadas a seguir foram obtidas através de uma conversa por telefone com a arquiteta e artista plástica Rosa Piatti, filha da arquiteta Zélia Maia Nobre, assim como através de trocas de e-mails com Vinícius Maia Nobre, esposo de Zélia, que colaborou no desenvolvimento do projeto vencedor do concurso na função de engenheiro.

Pode-se concluir, ainda de acordo com aqueles que tiveram acesso aos desenhos do projeto original, que apenas o gesto de edificar um volume circular dentro do mar permaneceu, ou melhor, foi transposto naquilo que foi construído. De fato, a força arquitetônica do Alagoas Iate Clube reside justamente no diálogo harmônico entre a circularidade da arquitetura com a paisagem e que ainda pode ser apreendido atualmente, pois a sua ruína preserva esse gesto.



**Imagem 17:** Diálogo entre o edifício circular e a paisagem. Fotografia da série *O clube*, de Jonathas de Andrade, 2010.

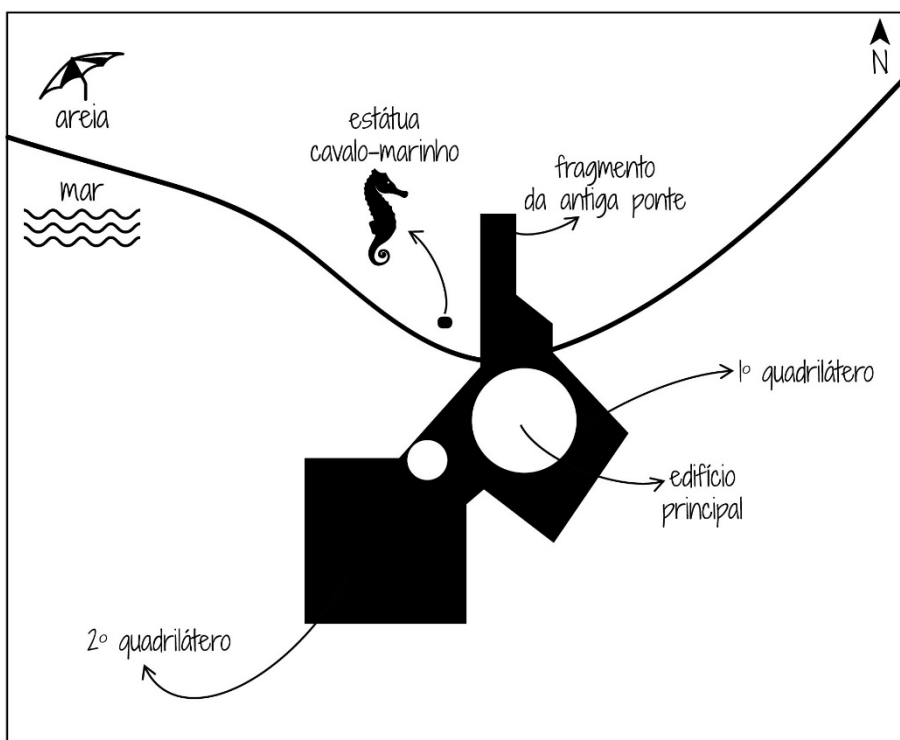
Assim, a descrição do clube a seguir refere-se àquilo que foi erguido. Todavia, a inexistência de desenhos arquitetônicos que possam ilustrar como era o projeto original é enriquecedora ao trabalho, à temática das ruínas, uma vez que fala-se sobre incompletude e desconhecimento. Essa ruína tem, portanto, uma dupla ancoragem, além de representar os restos arquitetônicos do que foi edificado, ela faz alusão a um projeto de arquitetura não concretizado. Dessa maneira, essa ruína pode ser lida como o que restou do antigo Alagoas Iate Clube, assim como a citação de um projeto que fracassou – resquícios materiais do que foi construído e resquícios imateriais do que não foi construído. Assim, novas ausências são somadas ao imaginário dessa ruína. Uma outra camada que aponta para um passado

inacessível (já que não há desenhos que o ilustre e documente) é acrescentada, ao olhar a ruína tenta-se reconstruir uma imagem completa, a partir das ausências e presenças atuais, assim como, por um instante, há tentativas de imaginar como teria sido o projeto vencedor do concurso: mais um convite para construções imaginárias.

O clube foi sendo edificado em etapas, ao longo do tempo em que esteve em funcionamento novas adições foram sendo feitas. Seu aspecto inicial englobava apenas uma base quadrilateral erguida dentro do mar e sustentada por inúmeros pilares, sobre a qual foi erguido um edifício circular e principal. Além disso, havia também uma ponte de acesso, que fazia a ligação entre a terra (a cidade) e o mar (o clube) e já que tratava-se de um empreendimento de caráter privado havia também um elemento que demarcava a entrada, uma espécie de portão ou pórtico. Atualmente, somente o edifício circular permanece, todavia apenas enquanto envoltória, não há nenhuma subdivisão antiga em pé, além deste, permanece uma ínfima fração da antiga ponte. A construção circular é pontuada por pilares apenas ao longo de seu perímetro, conferindo permeabilidade a paisagem; possui uma platibanda revestida em pastilhas cerâmicas brancas onde está grafado de vermelho ALAGOAS IATE CLUBE; a cobertura é composta por telhas ondulada de fibrocimento pintadas de branco com uma leve inclinação. Tudo o que permanece é de forma danificada, há elementos ausentes, a pintura está falha e o telhado perfurado por inúmeras crateras.

Após o primeiro quadrilátero, uma segunda área, de formato semelhante, foi construída no mar, mas diferentemente do primeiro esta nova base não é sustentada por pilares, mas configura-se como uma espécie de platô, fruto de um aterramento marítimo, ou seja, dos arrecifes. Sobre essa base foram dispostos uma área de lazer com piscinas para o público adulto e infantil e os vestiários, além de uma área coberta localizada atrás da piscina de maior dimensão cuja função não foi identificada. Além dessas construções localizadas sobre o mar, uma nova área de expansão foi erigida, dessa vez sobre a faixa de areia: estacionamento, quadra poliesportiva e o referido prédio administrativo em formato de iate. Desses elementos descritos, remanescem apenas uma parte do segundo quadrilátero com as piscinas e os vestiários.





**Imagem 18:**  
Croqui  
esquemático da  
ruína do  
Alagoinhas.

A partir de tantas ampliações, o antigo clube foi se apropriando de uma área bastante significativa dessa porção geográfica da Ponta Verde, adições que provocaram um bloqueio tanto físico quanto visual. E foi justamente uma dessas expansões que desencadearam ações judiciais que levaram o clube à sua decadência máxima.

Segundo reportagens<sup>4</sup>, desde de 2000, iniciou-se uma série de brigas judiciais entre os associados do clube e o Estado. Em 2005 a justiça embargou novas obras de ampliação e no ano seguinte, a partir de uma decisão judicial, houve a demolição de parte do complexo, com ordenamento para dar continuidade à destruição do restante numa etapa posterior, que, no entanto, não foi concretizada. A parte demolida refere-se a toda área construída sobre a faixa de areia –, onde localizavam-se o estacionamento, o prédio administrativo em formato de iate, a quadra poliesportiva e a ponte. As razões que impulsionaram essa ordem judicial relacionam-se ao fato de que essas construções foram consideradas ocupações para fins privados em uma área de marinha (pertencente à

<sup>4</sup> Maceió perde um dos principais cartões-postais da cidade, **Alagoas 24 horas**, Maceió, 7 de fevereiro de 2006. Disponível em: <<http://www.alagoas24horas.com.br/conteudo/?vCod=9482>> e Alagoinha ainda impede acesso à praia, **Jornal Gazeta de Alagoas**, 18 de fevereiro de 2006. Disponível em: <<http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/acervo.php?c=84220>>. Justiça determina demolição das obras, **Jornal Gazeta de Alagoas**, Maceió, 8 de outubro de 2005. Disponível em: <<http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/acervo.php?c=76300>>. Acesso em: 24 jan. 2013.

União), e, portanto, de uso público irrestrito. Elas bloqueavam a passagem daqueles que circulavam pela faixa de areia, que para atravessar esse ponto da praia eram obrigados a passar por baixo dos pilares ou arrodar o complexo pelo calçadão da orla. Assim, ao eliminá-las, o livre acesso de banhistas a essa porção da praia seria restabelecido.

Apesar da relevância das questões ambientais, pois a implantação dentro o mar levou à alteração do ecossistema local e da dinâmica das marés, além de provocar um grande processo de erosão nos dois lados da linha de praia, o principal motivo que levou às ações judiciais movidas contra o clube, não referia-se à parte erguida sobre os arrecifes, mas, como se viu, à área construída sobre a faixa de areia. Por isso, a segunda etapa de demolição não foi adiante pois, dessa vez, os associados ao clube conseguiram comprovar a regularidade judicial da construção erguida dentro do mar – através de documentos que confirmavam que o empreendimento foi construído obedecendo a tramitação legal vigente na época da construção (anterior à existência da Constituição Federal de 1988, quando surgem leis específicas para assegurar a preservação ambiental)<sup>5</sup>. Além disso, estudiosos alegam que a retirada da estrutura acarretaria em maiores danos ao ecossistema marinho do que a sua permanência.

Dessa maneira, os restos atuais do clube são fruto da não conclusão de uma segunda etapa de aniquilamento e desde esse período seu grau de degradação veio se acentuando. As brigas judiciais as quais o Alagoinhas passou ao longo da última década favoreceram o seu abandono, e portanto, a sua degradação física.

É difícil imaginar, sem ter visto o lugar antes da demolição ou sem ter acessado fotografias que documentem o seu passado arquitetônico, que o atual sítio arruinado tratava-se de um complexo náutico, pois pouco restou do seu conjunto. Permanecem apenas os dois quadriláteros incompletos, bem como uma ínfima parte da ponte de acesso. Além disso, ainda há no mar uma estrutura em pedra semelhante a um muro que aparentemente delimitava uma área privada do oceano. Esses elementos remanescentes fazem com que a ruína aproxime-se do perfil inicial do clube, antes do aterro da faixa de areia, antes das ampliações excessivas que foram feitas.

---

<sup>5</sup>Informações disponíveis em: <<http://www.jurisambiente.com.br/ambiente/constituicaofederal.shtm>>. Acesso em: 24 jan. 2013.



**Imagem 19:**  
O Alagoas em 2009.

Para falar sobre aquilo que não está mais disponível na versão atual do Alagoas, e complementar as informações textuais obtidas, foram utilizadas fotografias que documentam as distintas fases do clube, ilustrando que essas transformações foram contínuas. Não há aqui uma intenção de precisar as datas em que essas adições aconteceram, apenas tecer um breve comentário visual sobre o assunto, para destacar que o clube foi ampliando cada vez mais sua área. E foi justamente essa sede por ampliações que levou ao seu fechamento.



**Imagem 20:**  
O Alagoas em 1975.



**Imagens**  
21-22:  
O Alagoinhas  
em meados da  
década de  
1970.





Imagens  
23-24:  
O Alagoinhas  
Entre as  
década de  
1970 e 1980.



**Imagens 25-27:**  
O Alagoas entre  
as décadas de 1970  
e 1990.





**Imagem 28:**  
O Alagoinhas em meados dos anos 2000.

As fotografias ilustram e evidenciam o quanto o clube foi interferindo na paisagem, a ponto de converter-se em algo que provocava um bloqueio visual, além de uma barreira à livre circulação de banhistas. Aparentemente, os dirigentes do clube expandiram a ocupação ao máximo, tanto em direção ao mar quanto à areia, impondo cercas à praia. Ao ver essas imagens a sensação que fica é de que o Alagoinhas tornou-se uma arquitetura fragmentária, confusa e também *kitsch* – devido ao exagero figurativo alcançando a partir do edifício em formato de iate.

Assim, acredito que menos pela qualidade estético-arquitetônicas que a ruína representa, e mais por tratar-se de uma construção erguida sobre água salgada e sobre um chão de corais, ora imersos ou submersos num entorno imobiliário altamente privilegiado, essa ruína instaura várias possibilidades de discussão: sob a ótica patrimonial (que suscita questões relacionadas à cultura e identidade), ambiental e imobiliária – todas influenciadas pela particularidade de sua localização.

Em relação às questões patrimoniais, deve-se destacar, primeiramente, que a ruína do Alagoas Iate Clube é um dos poucos exemplares remanescentes da segunda metade do século XX na referida paisagem litorânea urbana de Maceió. O intenso ritmo imobiliário que essa região foi submetida, onde arquiteturas horizontais são raras, a permanência do Alagoinhas significa a resistência de memória urbana. Além disso, a sua forma é bastante

particular, uma vez que não há na cidade edifícios circulares semelhantes ao Alagoinhas, e que, ainda por cima, dialoguem tão bem com a paisagem. Além do mais, há uma força latente contida nessa ruína, apesar de que aquilo que foi construído ter se afastado do projeto original, moderno, o que resta hoje de certa forma simboliza, nas suas entrelinhas, um gesto da arquitetura moderna em Alagoas. Isso desencadeia uma discussão patrimonial bastante específica que, no entanto, não é o foco do presente trabalho.

## 2.2 | O MARCO REFERENCIAL DE MACEIÓ

O projeto financiado pelo governo estadual e intitulado inicialmente como Marco Referencial turístico de Alagoas<sup>6</sup> e, posteriormente, como Marco Referencial de Maceió tem a promessa de ser um ponto turístico icônico para o Estado, cujo símbolo identitário e a força da proposta arquitetônica residem em uma torre-mirante de 40 metros de altura erguida no meio do mar.

Prevista para situar-se no quadrilátero onde atualmente localizam-se as piscinas do antigo clube náutico, a referida torre será composta por três elementos que, segundo os arquitetos responsáveis pelo projeto, intencionam suscitar figurativamente velas de um barco. Ainda segundo os criadores da proposta, esses elementos serão construídos com materiais refletores e transparentes para que possam espelhar e dar permeabilidade visual ao azul do céu e do mar. Essas velas visam marcar a paisagem de tal maneira que aqueles que chegarem à cidade pelo mar vão ter a impressão de estar vendo a proa de um barco veleiro<sup>7</sup>. Mais uma vez embarcações servem de inspiração em projetos arquitetônicos para essa porção geográfica da Ponta Verde. Todavia, comparativamente ao extinto edifício administrativo em formato de iate, o novo elemento proposto pelo Marco Referencial de Maceió diminui o mimetismo, mas por outro lado, amplia consideravelmente a escala do objeto.

---

<sup>6</sup> Conforme consta no Diário Oficial do Estado de Alagoas publicado em 20 de fevereiro de 2013. Disponível em: <<http://www.imprensaoficial.al/diariooficial/listings/edicao-31-de-20-de-fevereiro-de-2013-2>>. Acesso em: 11 ago. 2013

<sup>7</sup> Reforma do Alagoinhas: Marco Referencial sai do papel no ano que vem, **THN1**, 12 agosto de 2012. Disponível em: <<http://tnh1.ne10.uol.com.br/noticia/maceio/2012/12/08/219505/alagoinhas-marco-referencial-vai-sair-do-papel-em-2013>>. Acesso em: 18 mar. 2013.



O novo edifício se localizará exatamente sobre o arranjo espacial atual do Clube – o que sobrou dos dois quadriláteros construídos no mar e da ponte que dá acesso a estes. A limitação do perímetro a ser ocupado pelo Marco Referencial de Maceió deve-se ao fato de que, segundo os estudos ambientais desenvolvidos para analisar a viabilidade e os impactos da futura obra, constatou-se que a adição de novas estruturas ou a retirada daquelas que permanecem possivelmente causariam novas alterações na hidrodinâmica e no transporte sedimentar no local, afetando, inclusive, as praias adjacentes<sup>8</sup>. É por essas razões que as intervenções propostas no projeto do centro de turismo não devem suprimir ou implantar novos elementos de sustentação no mar nem fazer intervenções estruturais na faixa de areia



---

<sup>8</sup> Informações extraídas no Relatório de Avaliação Ambiental (RAA) Marco Referencial de Maceió, Maio 2013. Empreendedor: Secretaria de Estado da infraestrutura (SEINFRA). Estudo Ambiental realizado pela ProSiga Gestão Ambiental. Esse material foi disponibilizado publicamente, a partir de um evento organizado pela UFAL, em agosto de 2013. O objetivo da reunião era promover um debate entre os arquitetos responsáveis pelo projeto do Marco Referencial, representantes do Secretaria de Turismo de Alagoas, comunidade acadêmica e demais interessados, porém nem os arquitetos nem a Secretária de Turismo compareceram à reunião.



**Imagem 29-31:** Perspectivas aéreas gerais e esquema em cima de perspectiva (partir da praia da Pajuçara) do Marco Referencial de Maceió.



**Imagens 32-33:**  
Comparação entre a  
vista superior do  
Marco Referencial de  
Maceió e atual  
imagem de satélite da  
ruína do Alagoinhas.

A fim de compreender as possíveis transformações futuras na paisagem local, acarretadas pela construção do Marco Referencial de Maceió, foram realizadas análises visuais do projeto arquitetônico a partir do material gráfico (desenhos arquitetônicos e perspectivas) desenvolvido para a apresentação e divulgação do projeto. Além dessas imagens, contribuíram para o entendimento da proposta as declarações de pessoas envolvidas no empreendimento relatadas em reportagens publicadas em jornais, em páginas do Governo Estadual na internet e no "Relatório de Avaliação Ambiental (RAA) do Marco Referencial de Maceió", apresentado em maio de 2013, pela ProSiga Gestão Ambiental, empresa contratada pela secretaria de Estado da infraestrutura (SEINFRA) para realizar o estudo ambiental do empreendimento.

Mas os principais elementos que nortearam a interpretação do projeto foram os desenhos arquitetônicos, sobretudo as perspectivas. Em relação a estas, uma ressalva deve ser feita: essas perspectivas, resultantes de maquetes digitais, apresentam variações em relação à escala dos elementos que compõem o projeto – portanto, elas

permitem apenas uma compreensão parcial do todo sem a apreensão da escala real pretendida, pois a proporção entre os distintos volumes aparece diferente de uma imagem para outra.

Já a falta de contexto urbano, em algumas dessas perspectivas também dificulta e confunde a compreensão do projeto. Isso pode ser exemplificado através da **imagem 34**, que dá a impressão que a estrutura está boiando à deriva dentro do mar, devido a não inserção da paisagem urbana ao fundo. O ponto de vista adotado, que simula um observador situado dentro do mar e próximo à porção do terreno voltado ao sul, considera, ao fundo, a presença apenas da linha do horizonte, o que contradiz a realidade do local. Na porção à esquerda da perspectiva deveriam ser inseridos, ao invés da linha do horizonte, alguns elementos da paisagem urbana, árvores, prédios e parte do calçadão da orla que são vistos a partir desse ponto de vista adotado pelo programa de modelagem de maquetes digitais. Já na **imagem 36**, há uma outra observação a ser feita em relação à falta de precisão das imagens elaboradas para a divulgação do projeto: a ponte que dá acesso à construção parece estar suspensa, gerando dúvidas em relação a maneira de como acessá-la. Ainda sobre este elemento, seu comprimento varia em diferentes imagens, nas perspectivas a ponte aparenta ser mais longa do que na planta baixa.



**Imagem 34-35:**  
Perspectiva (A) do Marco Referencial de Maceió e imagem de satélite atual do Alagoinhas com a inserção do entorno urbano imediato.

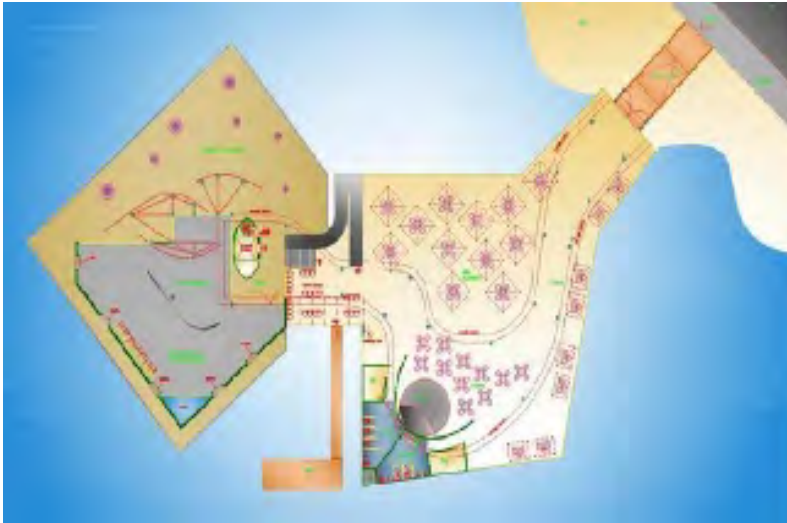




**Imagens 36:**  
 Detalhe da  
 perspectiva aérea do  
 Marco Referencial de  
 Maceió (imagem 29).

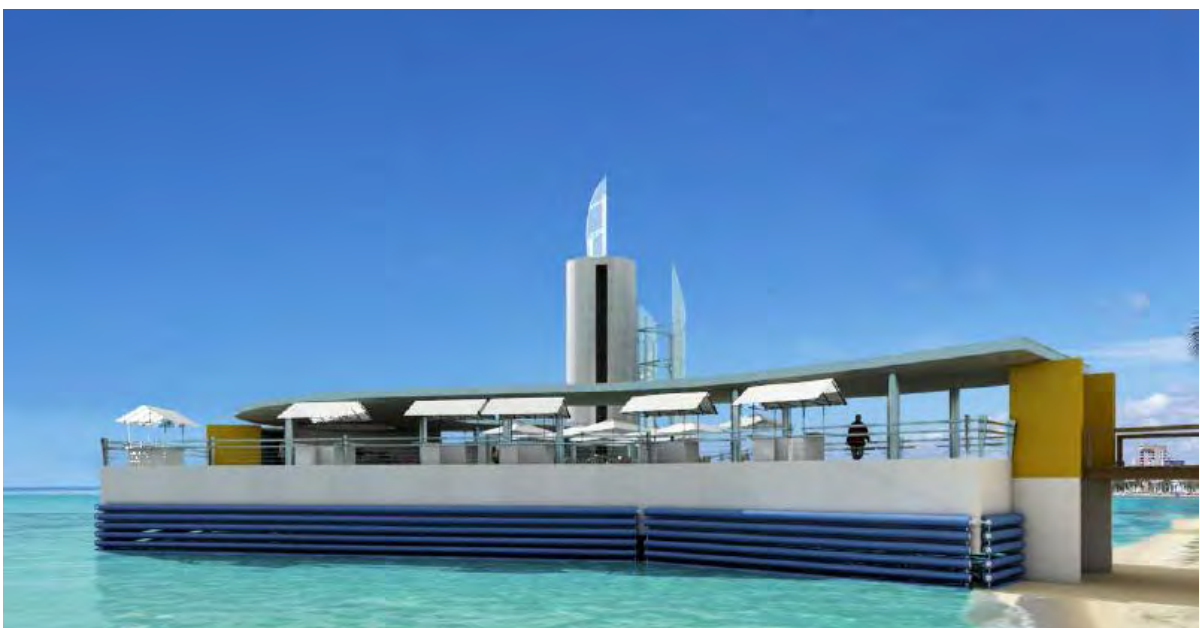


**Imagem 37:**  
 Perspectiva  
 superior do projeto  
 do Marco  
 Referencial de  
 Maceió.



**Imagem 38:** Planta-baixa do projeto do Marco Referencial de Maceió.

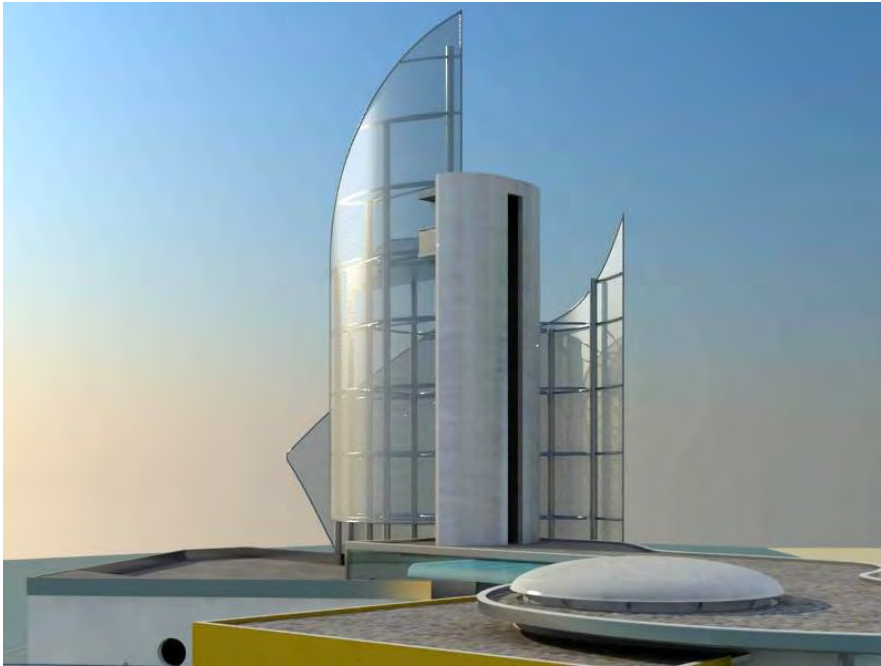
Em relação à sua implantação, o projeto do Marco Referencial de Maceió prevê a divisão da construção em dois pavimentos (pisos ou platôs), ou seja, mantém a lógica atual de diferença de nível entre os dois quadriláteros, o primeiro, onde localiza-se o edifício circular principal, mais elevado do que o segundo, onde estão as piscinas do antigo clube. Todavia o novo projeto ampliará consideravelmente a atual área construída. O programa arquitetônico prevê para o primeiro platô: uma área coberta, delimitada por uma marquise, e outra descoberta, destinada à comercialização de comidas através de barracas. Ainda nessa área serão dispostas algumas mesas com guarda-sóis. Já sob a marquise está previsto um palco para apresentações musicais, manifestações culturais e folclóricas e uma área com mesas. Esse quadrilátero abrigará ainda área administrativa, bilheteria e, próximo ao referido palco, ficarão banheiros e camarins





**Imagens 39-40:**  
Perspectivas lateral (sentido litoral sul) e interna (primeiro platô) do Marco Referencial de Maceió.

Já no segundo platô está prevista uma área coberta onde ficará um museu fotográfico do mar e das lagoas e uma biblioteca virtual, bem como um salão para exposições. É na parte externa desse piso que se erguerão os elementos verticais – três esculturas metálicas em formato de velas que variam de 30 a 40 metros de altura e um elevador panorâmico que irá conduzir os visitantes a um mirante que, por sua vez, consiste em um patamar situado a 25 metros do chão desse pavimento. Ainda nessa parte externa está previsto um espaço para esculturas e um aquário. Apesar da estatura alcançada pelo elevador equivaler a um prédio de aproximadamente oito andares, altura da maioria daqueles situados na avenida à beira-mar e limite do atual gabarito imposto pelo Plano Diretor de Maceió para essa porção da Ponta Verde, o conjunto elevador mais velas, ou seja, a torre-mirante, ultrapassa (e excessivamente) o padrão estabelecido por lei.



**Imagens  
41-42:**  
Perspectivas  
diurna e noturna  
da torre-mirante  
a partir de  
diferentes pontos  
de vista.

Enfatizando a questão de como as imagens que ilustram o projeto podem gerar interpretações distintas ou dificultar a apreensão da proposta arquitetônica, temos como exemplo máximo a placa fincada em frente ao Alagoinhas em meados de setembro de 2012, anunciando à população o provável destino do antigo clube. A placa, de grande dimensão, apresenta apenas a torre-mirante isolada e parte da estrutura horizontal, descontextualizando-as do restante do projeto e também da paisagem. O volume aparece como fragmento de um produto maior, porém inacessível àqueles que não tiveram acesso às demais imagens do novo projeto. Dessa maneira, é impossível entender corretamente o futuro centro de turismo a partir dessa placa, uma vez que volume vertical parece que está flutuando à deriva no meio do mar.





**Imagens 43-45:**  
Placa de divulgação  
do Marco  
Referencial de  
Maceió e esquema  
indicando a escala  
humana.

### 2.3 | CONJECTURAS SOBRE A PAISAGEM LITORÂNEA

Para compreender o Alagoinhas, como já foi visto, foram realizados movimentos de imersão ao sítio onde a ruína está fincada, relatados no capítulo anterior, a fim de absorvê-la ao máximo, atenta sobretudo aos diálogos entre a arquitetura e a paisagem urbana. Pois, o máximo de propriedade adquirida em relação à forma atual me forneceria as condições necessárias para construir o ensaio fotográfico mas também para analisar o projeto do Marco Referencial de Maceió e as possíveis transformações que sua construção acarretará ao entorno urbano. Essas imersões nortearam-se a partir de comparações entre o presente e o futuro do lugar, anunciado nas ilustrações do projeto, e exigiu esforços conjecturais para esboçar uma futura paisagem.

A principal questão que balizou a leitura comparativa foi a oposição entre os eixos guias estruturadores das distintas propostas arquitetônicas: o atual horizontal e o futuro vertical. O projeto do antigo Alagoas Iate Clube, conforme a espacialidade preservada pelos seus restos, explora a horizontalidade, que dialoga de maneira harmônica com o cenário local – vasto, amplo, marcado pela linha do horizonte e pela curva delineada pela ponta geográfica. Ao explorar o Alagoas e situar-se na região do vértice do lugar, tem-se a sensação de estar envolvendo a paisagem com o olhar e, se o observador se dispuser, com os demais sentidos. A partir desse ponto, com o corpo voltado para a cidade, o olhar distende-se lateralmente sobre a paisagem. Ao girar e voltar-se para o mar, a sensação é de proximidade com água. É como se a pessoa estivesse dentro no mar, mas não estivesse se sentido molhada.

Portanto, entre a ruína e o Marco Referencial de Maceió, uma das principais questões que estão em jogo relaciona-se ao direcionamento do olhar. O atual, mais próximo do chão, é mais amplo, um olhar que abarca e que não busca impor a arquitetura e, conseqüentemente, o homem à paisagem – já que mantém os pés próximos do chão, da areia, do mar. Em oposição, a verticalização desse sítio distancia a escala da arquitetura da escala do homem, fato que pode ser observado nas **imagens 44 e 45**. Ao distanciar os pés do nível da areia, o homem adquirirá olhos próximos aos dos pássaros, mudando radicalmente a atual forma de apreender o sítio (arquitetura e paisagem).

A partir de conjecturas traçadas em relação àquilo que poderá ser visto do alto do elevador panorâmico (resultantes de observações *in loco* e de simulações em programas de modelagem 3D), chegou-se a algumas possibilidades visuais. A essa altura e com o corpo voltado para o atual estacionamento, possivelmente poderá ser visto em primeiro plano o topo de alguns prédios, as copas dos coqueiros e das árvores plantadas tanto na Praça Gogó da Ema como na orla; ao girar o corpo para o lado direito (sentido litoral norte), estima-se que será visto, em planos secundários e, portanto, mais distantes, uma porção estreita das orlas da Ponta Verde e da Jatiúca abarrotada de edifícios verticais; ainda mais ao longe, será visto apenas uma parte do litoral norte (bairros de Cruz das Almas, Jacarecica e Guaxuma, respectivamente), revelando uma porção do litoral urbano ainda marcada por extensas áreas livres e verdes – oposta ao adensamento vertical dos demais bairros citados. Já do outro lado, à esquerda (sentido litoral sul), estima-se que só poderá ser visto uma estreita parte da orla da Pajuçara, com seus prédios – cujo adensamento é

menor em comparação ao lado oposto –, uma parte das instalações do Porto de Maceió e, sobretudo, a vastidão do oceano Atlântico. Naturalmente, ao comparar aquilo que pode ser visto do outro lado, ao voltar-se em direção à praia de Pajuçara, têm-se a impressão de envolver a paisagem com mais facilidade pois trata-se de uma enseada, de maneira que a extensão do que é visível é menos abrangente, com um ponto final, a ponta geográfica de Jaraguá onde está localizado o Porto. Depois desse ponto, mesmo alcançando uma altura de 25 metros, provavelmente não será possível ver a continuação da orla da cidade, referente ao Bairro de Jaraguá, apenas o céu e o mar ao longe. E, conforme o corpo vai se direcionando mais em direção à água, a cidade vai dando lugar majoritário a um vasto horizonte – uma linha dividindo o quadro entre duas tonalidades de azul.

Mas essa altura não é extensa o suficiente para que se possa perceber as sutilezas da geografia da cidade de Maceió; não é possível perceber, por exemplo, que ela se divide entre o alto e o baixo (a planície litorânea e o tabuleiro costeiro), nem que mar e lagoa se encontram. Após vários contatos estabelecidos com o lugar, a opção pela construção de uma torre-mirante no mar, cujo intuito é proporcionar uma melhor absorção da paisagem, traz a impressão de não ser essa a melhor forma de explorar o sítio. Apesar dos mirantes proporcionarem experiências contemplativas extremamente interessantes, erguer uma torre alta dentro do mar numa porção da orla saturada de tanta verticalização não parece ser a melhor opção.

Além disso, a partir do contato com o lugar, a distância entre a faixa de areia e o lugar onde o elevador será erguido parece ser insuficiente e os desenhos arquitetônicos favorecem essa hipótese. A impressão é que a nova construção ficará apertada sobre o terreno, pois a distância frontal entre a areia e a construção no mar não é a ideal para poder iniciar uma subida tão estendida. O espaço existente parece não comportar a dimensão da proposta arquitetônica do centro de turismo, pois é preciso amplitude para erguer estruturas verticais que tem a pretensão marcar visualmente uma paisagem, senão a arquitetura torna-se uma barreira visual, um bloqueio à sua própria contemplação, assim como da paisagem. A exemplo dos adros das igrejas, amplos espaços livres na frente dos edifícios religiosos que conferem imponência e distanciamento para contemplação dessas arquiteturas que geralmente possuem uma escala mais imponente. Infelizmente, em decorrência do crescimento das cidades e da lógica imobiliária voraz, a maior parte desses

espaços, considerados ociosos, foram cedidos ou substituídos para outros usos mais "úteis" ou lucrativos. Um exemplo que ilustra uma relação bem pensada entre o edifício e a perspectiva é o Eixo Monumental de Brasília, cuja grande extensão confere grandiosidade aos edifícios dispostos ao longo dele, e torna o Congresso Nacional o ponto de maior destaque, devido a maior distância que precisa ser percorrida para acessá-lo. Assim, o edifício funciona como ponto focal da perspectiva proporcionada pelo eixo.



**Imagem 46:**  
Eixo Monumental,  
Brasília.

A implantação de um volume vertical sobre o sítio da praia possivelmente implicará uma mudança na configuração espacial não apenas local, mas na forma como toda a paisagem litorânea será apreendida do momento atual em diante, pois relaciona-se à legitimação de uma nova forma de ocupação do solo. É fato que a verticalização é algo irrefutável, ela faz parte do processo de crescimentos das cidades e a frequência cada vez maior desse empilhamento leva-nos a questionar a qualidade construtiva dessas torres, já que, em muitos casos, verticaliza-se sem prezar pela qualidade visual, estética e simbólica da construção. No que se refere ao diálogo com o entorno paisagístico, a originalidade frequentemente está ausente. Dessa maneira, ficamos sempre atentos às manifestações desse modelo de produção de espaço, através do qual diariamente muitas construções, culturalmente relevantes ou não, são facilmente convertidas em entulho.

Para exemplificar essa questão concretamente, a partir de uma recente mudança na paisagem litorânea de Maceió, temos o Residencial *Paradise Beach*, primeiro edifício vertical do bairro da Guaxuma, no litoral norte da cidade. Este substituiu um antigo sítio de coqueiros que abrigava apenas uma pequena casa térrea, por três espigões de 20 pavimentos cada.



**Imagens 47-48:**  
Fotografia aérea  
da primeira torre  
do *Paradise  
Beach* e o  
empreendimento  
a partir da praia  
de Ponta Verde.

Empreendimento à beira-mar, as torres atingem altura aproximada de sessenta metros, e contam com uma ampla área de lazer voltada para a praia. Com duas torres concluídas (a construção da terceira ainda não foi iniciada) esta obra modificou o desenho litorâneo da região, e, devido a sua extensão vertical, desde do Alagoinhas ele já é apreendido e se faz notório na paisagem. Questiona-se a necessidade de uma verticalização tão extensa, uma vez que o entorno de Maceió ainda possui muitas áreas livres, inclusive litorâneas, que permitem outras maneiras de ocupação do solo, capazes de estabelecer um diálogo mais específico entre a arquitetura e a paisagem. Aparentemente a verticalização de Guaxuma é balizada apenas pela lógica imobiliária de extrair o maior lucro possível de terreno, alheia as potencialidades paisagísticas e estéticas do local, mantendo imensos vazios como áreas de estoque para futuras especulações imobiliárias.



O Residencial *Paradise Beach* inaugurou e está impulsionando a verticalização do litoral norte da cidade. Outros edifícios do mesmo padrão já se anunciam e vários terrenos ao longo da região estão cercados e ostentam logomarcas de construtoras e outdoors que divulgam a construção de novos espigões. Esse fenômeno de expansão imobiliária intensificou-se após a construção do Shopping Parque Maceió, primeiro empreendimento desse tipo na região, especificamente no bairro de Jacarecica, adjacente ao de Guaxuma e que foi inaugurado no final de 2013. Contudo, essa região não possui a infraestrutura básica necessária para o pretendido adensamento vertical. A partir, dos exemplos dos bairros que já sofreram tal processo e hoje enfrentam problemas de abastecimento de água, de esgotamento sanitário, alagamentos em época de chuvas (devido à alta taxa de impermeabilidade de solo), assim como problemas relacionados à mobilidade urbana.



**Imagens 49-50:** Estande de vendas do *Evolution Sea Park*, empreendimento vertical em frente ao mar e ao lado do rio Jacarecica e novo lançamento para o bairro de Guaxuma.

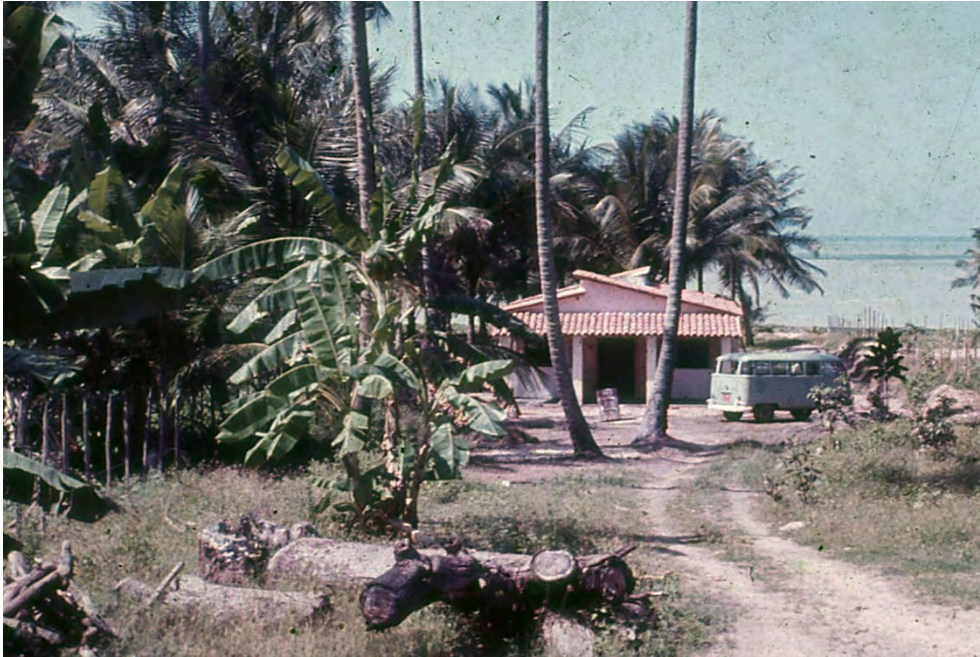


**Imagens 51-52:**  
Outdoors anunciando os novos espigões do litoral norte de Maceió: o *Infinity Coast*, em Cruz das Almas e o *Ocean Side*, em Guaxuma.

Apesar da locação distinta, numa área povoada por sítios, incontáveis coqueiros e casas horizontais, assim como a inexistência da urbanização da orla marítima, de maneira que ao fim do terreno encontra-se, imediatamente, a areia e o mar, a proposta arquitetônica do Residencial *Paradise Beach* reproduz o mesmo modelo de edifício residencial encontrado nos outros bairros da cidade, cego às especificidades da sua implantação. Mesmo abrigando uma área de lazer revestida por materiais rústicos (tijolo aparente, bambu e palha de piaçava) que buscam conferir um ar "paradisiaco" ao local, esta área não dialoga com as torres, pois, ao virar o corpo em direção oposta ao mar, o que se vê é um edifício qualquer, revestimento em azulejo branco, preto e vermelho, com varandas exíguas, quase imperceptíveis. A vulgaridade do projeto arquitetônico



provavelmente decorre do descaso com o lugar e com o contexto dos que residem no entorno e de uma especulação bruta e irrefutável. O próprio nome grafado em inglês já simboliza a distância entre a proposta e a realidade do meio. Antes de tornar-se um condomínio vertical, o local abrigava um sítio que chamava-se Repouso do Guerreiro.

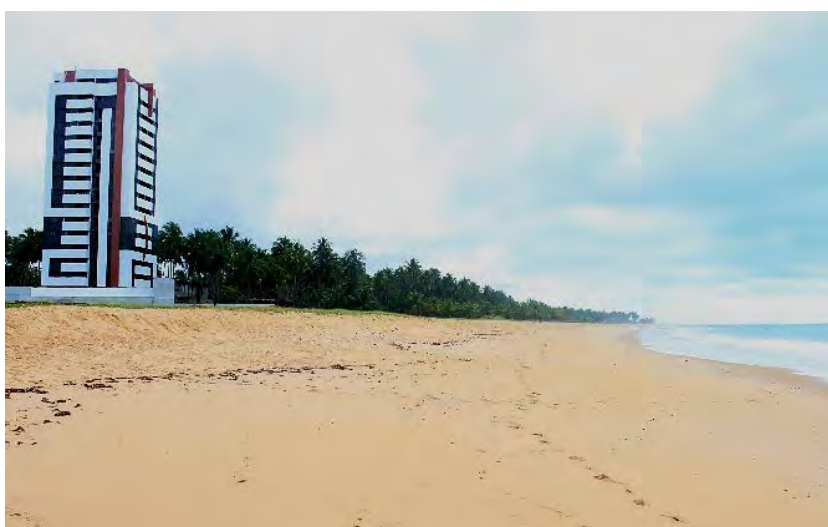


**Imagem 53:**  
Repouso do  
Guerreiro,  
durante a  
década de 1960.

O projeto do Residencial *Paradise Beach* foi inclusive alvo de uma ação judicial movida em 2010 pelo Ministério Público Federal de Alagoas (MP/AL) a fim de impedir a construção dos espigões, uma vez que foram detectados uma série de ilegalidades referentes ao projeto. O MP aponta todas as questões anteriormente citadas: a probabilidade que este projeto de grande porte, numa área não atendida pelo serviço de escoamento e tratamento sanitário, provoque mais cedo ou mais tarde a poluição das águas marinhas por esgoto doméstico.

A ação pública destacou ainda que a construção de espigões à beira-mar desencadeia diversas outras consequências, como a diminuição da qualidade do lazer da população, o corte da ventilação natural para as moradias localizadas atrás dos edifícios e o sombreamento na faixa de areia e no próprio mar – danos estéticos e paisagísticos que podem diminuir, inclusive, a atratividade de Maceió como cidade turística. O documento apontou ainda que apesar de que os Estudo de Impacto Ambiental (EIA) e o Estudo de Impacto de Vizinhança (EIV) não terem sido realizados, a construtora responsável pelo empreendimento obteve a licença prévia, ou seja, a viabilidade ambiental do

empreendimento foi aprovada mesmo sem os documentos necessários para tal. Para o MP o atual código de Edificações e Urbanismo de Maceió representa um retrocesso em relação à legislação urbanística e ambiental e põe Maceió na contramão de cidades vizinhas, como Aracaju, Natal e João Pessoa, que não permitem a construção de edifícios altos em suas orlas. A permissão para o número de 20 pavimentos na beira-mar representa os interesses individuais dos proprietários investidores da região, bem como das empresas do mercado imobiliário, cujo *lobby* é capaz de persuadir os representantes do poder público municipal<sup>9</sup>.



**Imagens 54-55:**  
Inserção do  
Residencial *Paradise  
Beach* na praia de  
Guaxuma e detalhe  
das fachadas.

---

<sup>9</sup> Informações disponíveis em: <http://mpf.jusbrasil.com.br/noticias/1002390/acao-do-mpf-al-quer-barrar-construcao-de-espigoes-no-litoral-norte>>. Acesso em: 27 ago. 2013.



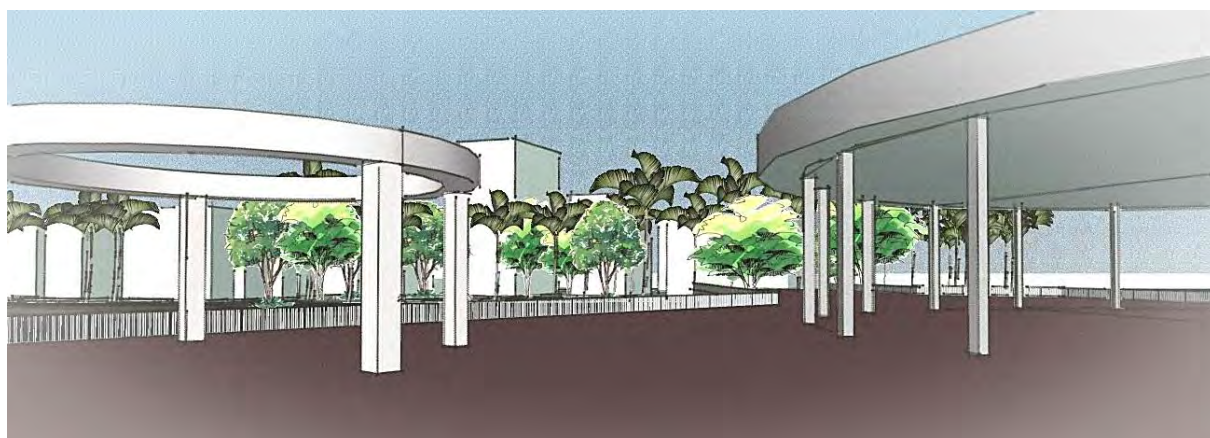
**Imagens 56-57:**  
 Propaganda do  
 Residencial  
*Paradise Beach*  
 área de lazer  
 construída.

Voltando ao objeto de estudo, a verticalização do Alagoinhas constitui justamente na simulação de um prédio numa área já bastante verticalizada, porém, dentro do mar. É como se mais um terreno, semelhante ao de Guaxuma, desse lugar a um prédio de apartamentos – fato rotineiro observado na cidade: a conversão da casa horizontal em casas verticais. O Marco Referencial de Maceió representa, portanto, a legitimação desse processo e também envolve uma série de problemas legais.

Os sucessivos contatos com a ruína do Alagoinhas geraram dúvidas se verticalização funcionará naquele lugar, uma vez que as experiências visuais, contemplativas, arquitetônicas, fotográficas e afetivas apontam de modo veemente que o



destino desse sítio é horizontal. É horizontal, pois, a horizontalidade lhe cai muito bem. É só ter a experiência de estar no lugar e fruir da sua espacialidade que percebe-se o quanto ela dialoga bem com a paisagem. O jogo de volumes obtido através da variação de nível entre os quadriláteros implantados no mar, permite ao observador, que se distancia e se posiciona perto das piscinas (no segundo quadrilátero), a captação de uma harmonia entre a ruína e o entorno urbano. O *skyline* apreendido do mar e esboçado na **imagem 51**, atrás da construção, é bastante fluido – a arquitetura não pesa sobre a cidade, ela se integra.



**Imagens 58-59:** Croquis evidenciando a relação entre os volumes circulares do Alagoinhas e o entorno urbano e *Skyline*.

A razão dessa fluidez também deve-se ao fato de que os edifícios verticais, em sua maioria residenciais, localizados na primeira faixa da orla, ao longo das Avenidas Silvio Viana e de sua continuação, a Álvaro Otacílio, possuem uma altura média (oito pavimentos, com exceção de alguns que estão mais afastados da avenida à beira-mar); a existência de uma área verde e livre em frente à ruína, Praça Gogó da Ema; contudo, o principal fator responsável por conferir permeabilidade visual deve-se à localização privilegiada do antigo clube sobre o vértice da ponta geográfica, que o coloca mais dentro do mar. Assim, esses fatores, aliados à horizontalidade da arquitetura, estendem o *skyline* lateralmente. Ao apreender a cidade a partir de um barco localizado atrás da ruína,

percebe-se o quanto esses o vazio à sua frente (o estacionamento e a praça), laterais e fundo (o mar) contribuem para que o Alagoinhas não rivalize com as construções próximas, apesar de serem morfologicamente opostas. Esses "vazios" criam uma área de respiro em torno da ruína, permitindo sua integração com o meio urbano. Os coqueiros plantados na área das piscinas também favorecem essa harmonia com a paisagem, pois se integram aos inúmeros outros que marcam toda a extensão da faixa litorânea.

É interessante observar que a absorção a que me refiro (a única que pude experienciar) trata-se de uma absorção atual, ou seja, ainda é possível compreender a espacialidade do antigo clube a partir do que restou: ainda é possível avaliar, em parte, a antiga espacialidade. Além disso, preservar a horizontalidade do sítio constituiria, também, em uma espécie de compensação, já que a maior parte dos atuais lançamentos imobiliários correspondem a formas verticais (torres, de recuo ínfimo entre uma e outra e com poucas áreas verdes ou livres). Apesar dos distintos usos, torre-residencial e torre-mirante, verticalizar no mar implica em coroar a verticalização na região litorânea. Pois, se construir uma torre no mar é permitido, construir torres beirando a faixa de areia torna-se "banal". Além disso, valorizar a horizontalidade é uma maneira de aproximar os habitantes da cidade às experiências mais próximas do chão, que propiciam uma maior interação com o espaço urbano.

Apesar do seu programa arquitetônico estar direcionado para comportar no interior espaços para as trocas e manifestações culturais, observa-se que o projeto do Marco Referencial não explora ao máximo a expressividade arquitetônica, que reside no exterior e que possui forte poder de comunicação para referenciar a "identidade cultural" da cidade. O que salta à vista é, nitidamente, uma referência à arquitetura de cidades árabes capitalizadas pela exploração do petróleo, a exemplo de Dubai, nos Emirados Árabes Unidos, embora os idealizadores do projeto proclamem que os elementos verticais aludem a um barco veleiro representando um símbolo cultural de Alagoas, nacionalmente e internacionalmente famosa por suas praias.

É inegável que o projeto do Marco Referencial de Maceió se assemelha visualmente do Hotel *Burj Al Arab*, cuja forma imita a vela de um barco. Esse edifício foi construído em uma ilha artificial em 2008 e possui 321 metros. Esses atributos, entre outros, o tornaram um dos principais cartões-postais de Dubai, de maneira que não é difícil achar que o projeto

do novo centro de turismo de Maceió tenha se inspirado nesse exemplo de arquitetura, bem sucedida e icônica. Esse hotel exemplifica ainda a relação entre distância e proporção vertical. Ele conecta-se ao continente através de uma ponte de comprimento considerável, de maneira que cria-se todo um percurso a ser vencido antes de alcançar o hotel, uma espécie de preparação que contribui para a imponência da arquitetura.



**Imagens 60-62:**  
Hotel *Burj Al Arab*, Dubai e Marco Referencial de Maceió.

Diante de um projeto que carrega o propósito de ser um marco arquitetônico e um símbolo identitário para a cidade esperava-se que a primeira associação, pelo menos por aqueles que já viram imagens da referida construção de Dubai, não fosse de uma realidade tão distinta e distante. Além da ausência de originalidade que impede o estabelecimento de um "vínculo identitário" convincente com a paisagem e com a cultura da cidade. Além dos questionamentos sobre arquitetura, é curioso, ainda, o fato de que, apesar da discussão ambiental e legal, o novo empreendimento prevê a adição de outros elementos à estrutura erguida sobre o mar que poderão ocasionar novas formas de agressão ao ecossistema. Pois, o sombreamento provocado pelas velas e pela torre do elevador panorâmico, assim como a iluminação noturna, caso se direcione ao mar com uma potência muito elevada, poderão causar danos aos seres marinhos<sup>10</sup>. Além disso, o elevador precisará de uma fundação, de maneira que acarretará em outras intervenções estruturais no local, o que contradiz a determinação ambiental e legal de que nada deve ser adicionado ou subtraído da estrutura atualmente existente.



**Imagem 63:**  
A própria perspectiva simula um possível sombreamento no mar.

As imagens não revelam, mas de acordo com a avaliação do Relatório de Avaliação Ambiental (RAA) o projeto do Marco Referencial não corrigiu o erro considerado mais grave na implantação do Alagoinhas e que levou à demolição inicial do complexo náutico: a nova ponte de acesso continuará a impedir a livre circulação de pessoas pela faixa de areia, sobretudo nos períodos em que a maré estiver cheia. Além disso a nova arquitetura,

---

<sup>10</sup> Informações extraídas do documento, em anexo, *Análise do relatório de avaliação ambiental (RAA): empreendimento Marco Referencial de Maceió* elaborado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Monica Dorigo Correia (UFAL), conforme ANEXO A.



que prevê a demolição da ruína, é extremamente megalômana – que de certa forma anula toda a discussão em relação à legalidade e ao senso de responsabilidade ambiental da construção, e, ainda por cima, a incorporação da torre-mirante adicionará uma outra forma de impacto à paisagem: o visual.

Apesar de tudo isso, cada vez mais as conjecturas feitas em relação aos possíveis efeitos decorrentes da implantação da torre-mirante começam a se tornar realidade e os primeiros sinais das possíveis mudanças já começam a se manifestar. Atualmente o antigo Farol da Marinha de Maceió, localizado no bairro do Jacintinho, funciona apenas como museu e mirante (em 2010 essa construção foi elevada à categoria de unidade de preservação cultural) e foi inaugurado um farol substituto no Porto de Jaraguá, em parceria com a Ademi/AL (Associação de Dirigentes de Empresas do Mercado Imobiliário) e a Capitania dos Portos de Maceió<sup>11</sup>.



**Imagem 64:**  
O Farol de Jaraguá,  
localizado na curva  
do Cais do Porto de  
Maceió.

Uma vez que os faróis da marinha têm a função de auxiliar a navegação dos navios, e para impedir que o feixe luminoso irradiado por ele não sofra desvios, a altura máxima dos prédios que localizam-se nas orlas das cidades é restringida. No caso de Maceió, o Cone do Farol da Marinha limita a altura dos prédios localizados entre os bairros de Jaraguá e Cruz das Almas a apenas oito pavimentos. Ou seja, até a sua recente desativação o farol do

<sup>11</sup> Informações disponíveis em: <<http://andrecabralhistoria.blogspot.com.br/2013/09/estao-desativando-o-farol-do-jacintinho.html>>; <[http://www.portodemaceio.com.br/web/noticia\\_visualizar.php?id\\_not=227](http://www.portodemaceio.com.br/web/noticia_visualizar.php?id_not=227)> e <<http://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2014/04/novo-farol-de-maceio-pretende-orientar-pequenas-embarcacoes.html>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

Jacintinho protegia o trecho referido, que é considerado a área mais nobre da cidade com um dos metros quadrados mais caros, da construção dos espigões<sup>12</sup>. Já o bairro de Guaxuma, localiza-se fora do raio de alcance das luzes emitidas pelo farol e, desde da aprovação do Plano Diretor de 2007, este passou a permitir a construção de edifícios de até 20 pavimentos, como é o caso do *Paradise Beach*.

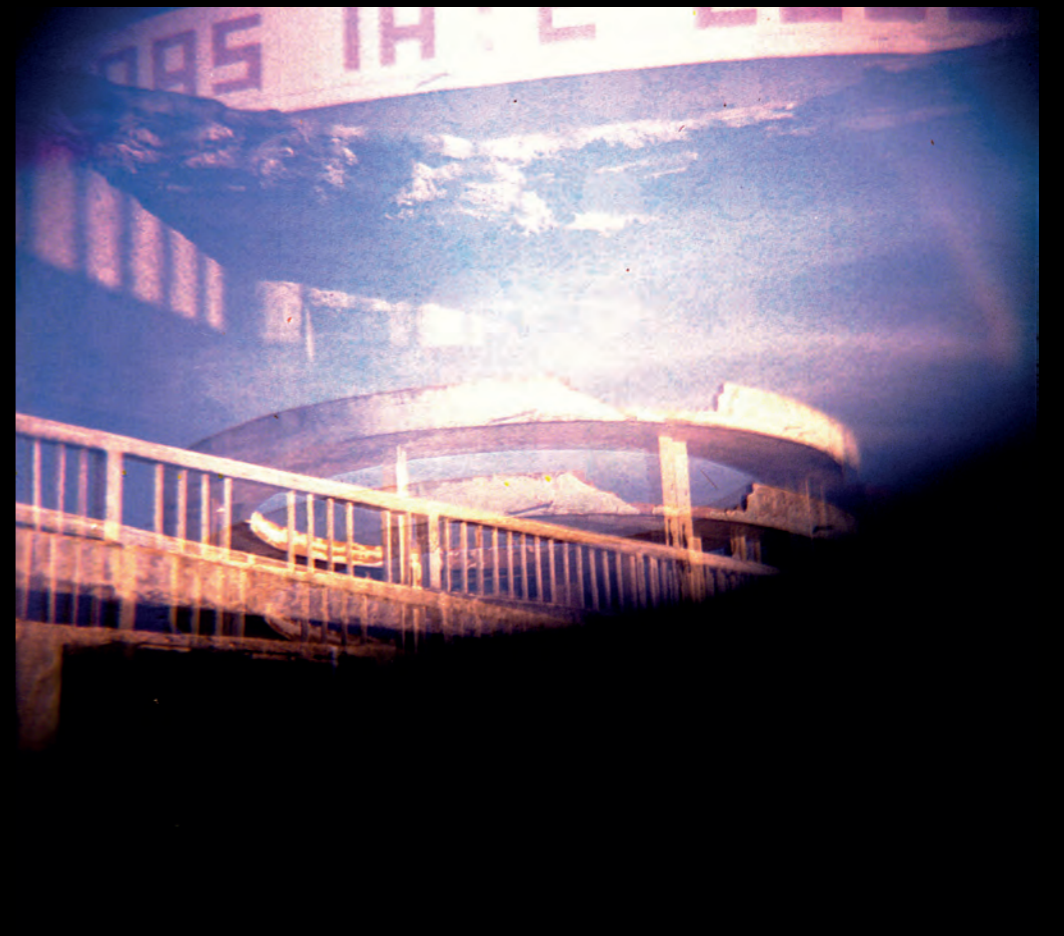
Dessa maneira, o Farol do Jacintinho era uma das últimas barreiras para o aumento da verticalização na parte baixa da cidade. Sua desativação significa, portanto, a possibilidade de ampliação da altura dos prédios localizados próximos ao mar. A desativação do farol possivelmente tem ligações com o projeto do Marco Referencial de Maceió, pois para que este saia do papel legalmente, é preciso, primeiramente, que o atual gabarito seja modificado, uma vez que o elemento vertical previsto (elevador mais as velas) ultrapassa a delimitação atual. Ao que tudo indica, o novo centro de turismo simboliza uma tentativa velada de mudar o Plano Diretor de Maceió uma vez que seu período de vigência está chegando ao fim, até o final de 2015 as atuais diretrizes devem ser revistas e um novo documento elaborado. O anúncio da construção da primeira torre de 15 andares à beira-mar do bairro da Jatiúca e com início das obras previsto para dezembro de 2015<sup>13</sup>, justamente o prazo final de validade do atual Plano Diretor, explicita a verdadeira intenção por trás da verticalização do Alagoinhas.

---

<sup>12</sup> Farol da Marinha protege orla de avanço imobiliário, **Jornal Gazeta de Alagoas**, 6 de junho de 2006. Disponível em: <<http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/acervo.php?c=53128>>. Acesso em: 23 set. 2013.

<sup>13</sup> Informações disponíveis em: <<http://agenda.tnhl.com.br/negocios/imobiliario-e-turismo/499/2014/01/20/boteco-praia-encerrara-atividades-saiba-o-que-funcionara-no-local>>. Acesso em: 22 jan. 2014.

3 As  
fotografias































































Este ensaio visual faz parte do Trabalho Final de Graduação intitulado **Sobre ruína e fotografias: imersões em torno do Alagoinhas**, de autoria de Luísa Estanislau Soares de Almeida, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Angélica da Silva e apresentado à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas. Maceió, maio de 2014.

# 4 Sobre as fotografias

## 4 | SOBRE AS FOTOGRAFIAS

Os movimentos realizados em torno do Alagoinhas geraram quatro séries fotográficas. Todas elas fazem parte do mesmo exercício fotográfico realizado a partir das reflexões sobre a ruína do Alagoinhas. Exercício que foi iniciado durante as imersões à arquitetura, mas que se estendeu para além dos percursos do seu sítio. Fora da delimitação espacial demarcada pela ponta geográfica, o processo de descoberta do lugar continuou, ao decantar os movimentos na minha memória, e, sobretudo, ao visualizar as fotografias após os filmes serem revelados. A cada novo contato visual e afetivo, a ruína ganhava novos contornos.

O resultado desse exercício é uma resposta fotográfica às transformações na paisagem urbana, inteiramente atrelada à arquitetura, não pelo fato do objeto fotografado ser um edifício, mas pelas questões inseridas nas próprias imagens serem relativas a reflexões sobre arquitetura, sobre o que essa ruína em específico comunica – uma construção fotográfica como uma resposta à possível construção do Marco Referencial de Maceió. Esse exercício foi feito a partir de uma leitura que cruza a realidade atual do sítio, no qual a ruína programada para ser demolida está inserida, com a futura realidade deste. A partir de um mesmo objeto que está caindo, uma outra construção.

Os movimentos (Capítulo 1) são narrativas sobre o ato de contemplação, as descobertas sobre o edifício e as experimentações fotográficas, já a escrita que inicia-se agora foi feita após a conversão de todas as imagens latentes<sup>1</sup> em imagens visíveis. Trata-se de uma escrita que cruza os questionamentos oriundos durante o processo de captação com aqueles desencadeados pelas fotografias, pois ao serem reveladas, conferiram novas visibilidades ao objeto, originando reflexões tanto sobre a ruína quanto sobre a fotografia. Uma escrita, portanto, sobre construir e ver imagens, pois, entendeu-se desde o início que a fotografia não se fixa apenas ao momento da captação: ela é um evento bem mais alongado, onde as próprias fotos estão abertas a inúmeras ressignificações daquilo representado. Ao contemplá-las, sinto que há sempre algo novo emanando: a cada retorno um outro olhar pode ser atribuído tanto às fotografias quanto à ruína e pequenas

---

<sup>1</sup>“Chama-se de ‘imagem latente’ essa imagem invisível inserida pela luz nos sais de prata, à espera de ser quimicamente revelada. *Ainda não está e no entanto já está*: assim se poderia exprimir a temporalidade passado-futuro da imagem fotográfica em seu estado de imagem latente” (ROUILLÉ, 2009, p. 208).

descobertas podem vir à tona. E isso aproxima os objetos temáticos, pois para ver as fotos, para descobrir aquilo está representado nelas, é exigido uma postura semelhante àquela que assumimos diante da ruína: um olhar atento aos detalhes, aos jogos entre ausências e presenças, entre visibilidades e invisibilidades, aliado a uma imaginação fértil.

Enquanto o presente exercício fotográfico configura-se como uma tentativa de falar sobre a ruína do Alagoinhas através de uma construção fotográfica, este capítulo pode ser compreendido como uma maneira de clarificar essa experiência fotográfica e estética na qual meu corpo foi submetido ao longo desse processo de criação. Através da palavra escrita elucidar as questões que emergiram ao pensar sobre a fusão entre fotografia e ruína.

O agrupamento em diferentes séries evidencia justamente um processo de criação fotográfica construído em diferentes etapas, onde cada uma delas envolveu uma série de escolhas específicas – a altura da maré, a câmera, o tipo de filme, as objetivas, os enquadramentos – escolhas que atribuíram diferentes conformações aos movimentos de imersão ao Alagoinhas. Dessa maneira, essa estruturação remete à existência dos próprios movimentos, apesar da quantidade destes não corresponder à quantidade daquelas, pois em alguns, o mesmo filme e as mesmas escolhas coincidem, dando origem a mais de um movimento reunidos em uma única série, como por exemplo, os Movimentos 2 e 3.

Além de remeter às várias descobertas sobre a ruína, ao serem reunidas em séries, as mensagens que habitam as fotografias são potencializadas devido à criação de um percurso fotográfico marcando por diferentes vibrações. As imagens se inter-relacionam dentro de cada série assim como entre as diferentes séries e isso atribui dinamicidade à leitura, pois transpõe-se a ideia de movimento para o conjunto – compartilhando com o leitor-observador uma das principais sensações experienciadas durante o desenvolvimento do presente exercício fotográfico: as sucessivas idas e vindas à ruína e o tempo dedicado a esses movimentos. Nossos olhos são levados a percorrer diferentes imagens, invertendo a ordem de visualização, oscilando das primeiras às últimas imagens e das últimas às primeiras, de maneira a atribuir uma duração diferenciada à contemplação de cada série isolada, como também ao diálogo entre as séries, ao perceber as mudanças visuais entre elas. Como em qualquer imagem estática são os leitores-



observadores que dedicam o tempo que quiserem à visualização de fotografias, mas ao serem dispostas em séries elas passam a exigir um olhar mais demorado, prolongando, possivelmente, o tempo dedicado à sua observação.

Sobre essa questão cabe a seguinte opinião de Philippe Dubois, que numa entrevista a Ronaldo Entler e Marie Ange Bordas, diz que "Deixando de ser única, a fotografia revela-se como um discurso, uma construção que articula um significado"<sup>2</sup>. Seu potencial discursivo é intensificado, pois, ao invés de nos prendermos apenas ao universo de uma única imagem, somos levados a articular diferentes construções fotográficas particulares em direção à descoberta de um significado, prolongando, portanto, o contato com as imagens devido à trama visual traçada pelo conjunto de fotos. No presente exercício, nenhuma imagem isolada pode resumir essa mensagem que pretende ser transposta através do Capítulo 3, justamente por tratar-se de um processo de descoberta sobre os objetos temáticos. Para apreender essa mensagem é necessário somar imagens, somar distintos movimentos e somar diferentes tempos.

Com isso ganha força a noção de ensaio, que pode às vezes ser entendida literalmente como uma revelação de um processo de pesquisa. O resultado é uma obra que explicita um percurso, portanto, a duração de um olhar, e aqui o tempo se faz representar por meio de sua decomposição numa série de imagens (ENTLER, 2007).

A fim de reforçar a importância das aproximações corporais que foram feitas à ruína, busquei transpor a ideia de movimento também à diagramação do Capítulo 3. As fotografias foram reunidas em um volume à parte, que destaca-se do corpo do trabalho. Para acessá-las é preciso parar e remover o livreto: sair de um espaço conformado por um conjunto de folhas encadernadas e direcionar-se a outro espaço, que por sua vez é autônomo. Uma construção gráfica que induz um movimento específico e constitui um gesto que busca fazer alusão aos deslocamentos em torno do sítio. Cabe salientar ainda que essa escrita da escrita luminosa foi construída sob o ponto de vista de um sujeito que ao mesmo tempo é construtor e espectador do seu próprio trabalho – e onde o caráter de contemplador perpassa ambas as atuações. E essa comunhão de ações em um mesmo sujeito conferiu especificidade tanto à construção escrita quanto fotográfica.

---

<sup>2</sup> ENTILER, Ronaldo. *A fotografia e as representações do tempo*, 2007. Disponível em: <[http://www.entler.com.br/textos/foto\\_tempo.html](http://www.entler.com.br/textos/foto_tempo.html)>. Acesso em: 6 dez. 2013.

#### 4.1 | DA RUÍNA PARA AS FOTOGRAFIAS

A fotografia é um recorte de tempo e espaço. Assim usualmente a definimos, mas tempo e espaço são variáveis que têm merecido níveis desiguais de atenção em nossas reflexões. Como todas as artes visuais, a fotografia suscita muitas questões sobre o espaço, porque diz respeito àquilo que é efetivamente visível: a imagem fotográfica é ela própria um espaço, uma superfície que oferece a representação de um outro espaço, aquele que faz parte do que chamamos de realidade. É, em geral, a relação entre esses espaços – a passagem de um ao outro – que nos esforçamos para compreender, pois duvidamos da simples coincidência entre eles. Quanto ao tempo, sua consideração é um tanto mais rara e difícil. Para começar, vale destacar a conclusão recorrente: a de que o lugar do referente fotográfico é sempre o passado. [...] Tal remissão ao passado não é, porém, suficiente para dar à fotografia a capacidade de representar o tempo (ENTLER, 2007).

Se estudar as ruínas arquitetônicas é refletir sobre o tempo, já que, na maioria das vezes, elas representam a incorporação da passagem deste sobre a arquitetura, dedicar-me a conhecer e fotografar assiduamente uma mesma ruína, com olhar atento aos efeitos do tempo sobre as coisas do mundo, naturalmente me levou a refletir também sobre o tempo na fotografia. Tanto sobre a noção associada ao fazer fotográfico, quanto sobre as maneiras possíveis de transpor o tempo contido na ruína do Alagoinhas para as fotografias. Como fazer com que o tempo múltiplo (e que contém invisibilidades) que eu vejo nesta ruína também seja visto numa imagem fotográfica? Este foi o maior dos desafios lançados sobre mim.

A inserção do tempo na fotografia, a fim de torná-lo mais presente, significa a obtenção de resultados visuais menos realistas. Sua inscrição implica em rasuras a sua superfície plástica: desfoques, borrões, falta de nitidez, sobreposições de distintas tomadas numa mesma imagem, ou seja, imperfeições. Fotos que para a grande maioria provavelmente seriam vistas como falhas e, portanto, descartadas já que não se enquadram como "boas fotografias". Tornar o tempo visível numa foto representou, portanto, a quebra no espelhar da realidade e conferiu um aspecto mais ficcional, imaginário e lúdico ao resultado visual.

O rompimento com a abordagem mais direta, mais "real" do referente foi uma necessidade que veio à tona a partir do Movimento 1, quando de fato aproximei o meu corpo da ruína. As fotos feitas durante esse movimento são muitas e diretas e

transparentes, enquanto que, naquele estágio inicial do exercício a ruína ainda era para mim algo praticamente desconhecido. Imagens que a retratam com uma nitidez óptica que transmite uma simplicidade que não coincidia com a maneira que eu estava vendo o lugar – que fixam apenas aquilo que está visível e localizado na superfície arquitetônica, enquanto o que eu precisava ver estava situado do lado de dentro, nas subcamadas e não na epiderme da arquitetura, referiam-se a aspectos que extrapolavam a sua materialidade. Assim, diante do universo específico do presente trabalho, as fotografias próximas da realidade visual do lugar parecem-me vazias de significado, aqui essas "boas imagens" tornaram-se imprecisas e foram descartadas, não fazem parte de nenhuma das quatro séries apresentadas no capítulo anterior.

Essa escrita fotográfica mais direta e realista do referente foi capaz de atribuir certa rigidez à decadência estrutural da ruína, todavia a plasticidade, o aspecto visual que eu objetivava construir fotograficamente direcionava-se à fragilidade. Assim, para fazer da fotografia uma composição temporal e para transpor a referida fragilidade haveria de produzir imagens também frágeis que corporificassem as distintas fusões entre tempo e arquitetura que perpassam o Alagoinhas. Assumir uma postura e uma escrita fotográfica que deixa de lado a ideia da fotografia como algo que designa e que passa a pensá-la como algo que expressa (ROUILLE, 2009, p. 137) leva a um envolvimento maior com o processo criativo e origina uma construção fotográfica profundamente caracterizada pela artisticidade, subjetividade e ficcionalidade – pela presença de elementos incorporais, imateriais. Além disso, essa postura traduz-se também num certo culto ao objeto, implicando numa maior dedicação a sua assimilação.

A partir de todas as considerações apresentadas, procurei criar imagens que desconcertassem, perturbassem o observador-leitor – fazendo da perturbação visual uma maneira de chamar atenção para as fotografias do lugar, e conseqüentemente, para a própria arquitetura, para seu sítio e para as possíveis transformação no lugar. Esses ruídos visuais referenciam os questionamentos desenvolvidos a partir do estudo e contato que estabeleci com o Alagoinhas, a inserção destes nas fotografias têm a finalidade de indicar que esta ruína está repleta de significados e mensagens, que há textos a serem lidos, ou melhor, extraídos do lugar. E para essas mensagens virem à tona foi preciso dar tempo à observação do Alagoinhas nas fotografias: dar tempos às imagens. Ou seja, numa espécie de metanarrativa visual, utilizei o tempo para construir as

fotografias, da mesma maneira em que ele é a chave para a leitura destas – sendo necessário deixar de lado o imediatismo que comumente empregamos ao ver imagens no dia-a-dia, para daí se prender (e se perder) lendo-as. Além disso, essas fotografias também foram construídas a partir de inquietações oriundas de reflexões diversas sobre o tempo: os efeitos da sua passagem na arquitetura; a duração de um edifício na atualidade; o tempo necessário para criar vínculos; e o tempo múltiplo que vejo numa ruína. Assim, para a leitura da maioria das fotografias aqui apresentadas, é necessário um olhar mais demorado, para que os enigmas visuais lançados nas imagens sejam desvendados, de maneira que a apreensão das fotografias possivelmente não se esgotará em apenas um único momento de contato com as mesmas. As imagens não são transparentes, elas são constituídas a partir de opacidades. A leitura é uma busca dentro de um jogo arqueológico, onde a ruína (o referente, o objeto procurado) está encoberta pela fotografia.

Assim, as imagens que corporificam o Capítulo 3 se distanciam do aspecto utilitário, do uso apenas enquanto ilustração da materialidade decadente da arquitetura. Elas ilustram uma construção subjetiva sobre o lugar e as transformações que ele vem acumulando ao longo dos anos somadas às novas mudanças previstas. De maneira que as fotografias são como objetos de reflexão, feitos mais para discutir do que para lembrar ou "salvar" o antigo Alagoas Iate Clube do esquecimento, ao assegurar um registro direto, preciso e descritivo que sirva futuramente como memória de uma urbanidade anterior, ou seja, a atual. Trata-se do registro de um olhar, de um percurso de descoberta sobre uma arquitetura, numa construção fotográfica em que prevalecem os aspectos estéticos, conceituais e simbólicos: as imagens sugerem interpretações sobre a ruína, ao invés de apenas afirmarem, designarem ou registrarem a sua materialidade.

Se fotografar foi uma forma de aproximação com o Alagoas e, a fotografia, um meio com o qual pude estabelecer diálogos multilaterais com a ruína, acredito que esse diálogo possa se expandir a partir das fotografias resultantes desse processo. De maneira que, através delas, novas interlocuções poderão ser estabelecidas entre mim, a ruína e o outro, o leitor-observador. Acredito que fotografias funcionam como dispositivos para ativações sensoriais, alargando a percepção da realidade<sup>3</sup>, capazes, portanto, de chamar a

---

<sup>3</sup> De maneira semelhante à ideia defendida pela Nova Visão, movimento de arte fotográfica surgido na Alemanha, em 1925, cujo assertor foi o fotógrafo, pintor e designer Moholy-Nagy, onde o procedimento fotográfico era considerado "como a principal ferramenta artística para ampliar os limites da percepção visual e para apreender a



atenção para o Alagoinhas, e inclusive, para possíveis observações *in loco* – uma vez que aqueles que estiverem próximos da mesma, possam ir ao seu encontro, a fim de desvendá-la, buscando diretamente na própria arquitetura os enigmas lançados nas imagens.

Assim como os movimentos foram sendo decantados aos poucos, as fotografias foram construídas para serem vistas com mais calma, e não apenas para serem “folheadas”. Visualizar imagens que não reproduzem o referente exatamente conforme o real, conforme estamos habituados a ver as coisas, – que provocam incertezas sobre aquilo que está sendo mostrado, que nos causa algum estranhamento ou perturbação visual – é uma maneira de fazer com que a experiência dure mais, que o tempo de absorção seja esticado, extrapole o contato com a fotografia e continue a desdobrar-se. Assim, uma experiência diferenciada de duração do tempo poderá se fazer presente no outro, semelhante ao que aconteceu comigo durante o processo de descoberta do lugar e o processo de construção fotográfica. O que interessa aqui é a capacidade da fotografia de produzir experiências temporais que desencadeiem leituras pessoais das mais diversas por parte de cada observador, abrindo um leque de múltiplas narrativas.

#### **4.1.1 | A FOTOGRAFIA ANALÓGICA**

O tempo é a força motriz que envolve todas as inquietações e questionamentos levantados ao longo do processo desta escritura, onde os próprios temas (ruína e fotografia) são puras presenças do tempo. Ele, por sua vez, relaciona-se de distintas maneiras com a fotografia, e se fez presente ao longo de todo o processo de construção, influenciando tanto em termos conceituais (pensar a fotografia) quanto práticos (fazer a imagem), assim como também está presente durante o processo de leitura, pois, é necessário dedicar um tempo diferenciado para ver as fotos. Nesse sentido, para uma escritura que envolvesse ainda mais o tempo, julguei que o uso predominante de tecnologia analógica se adequaria melhor à proposta. Pois, em relação ao fazer fotográfico, o tempo está mais presente e influencia mais intensamente a construção a partir da

---

experiência do espaço e do tempo" (GOUVÊA, 2011, p. 37). Portanto, à fotografia creditava-se a capacidade de libertar o espectador de uma visão de mundo preestabelecida e estereotipada.

existência da película. Podemos considerar, inclusive, que quando filmes são utilizados, o tempo torna-se matéria do processo de criação.

A existência da fase de latência nas imagens obtidas através do filme fotográfico foi o grande diferencial do uso desse tipo de câmera e a chave para a compreensão do tempo na fotografia analógica<sup>4</sup>. Esta fase possibilitou um registro mais condizente com a natureza da ruína, onde o tempo está presente apesar de não ser visto (a imagem é invisível até o momento do processamento químico na revelação). A película também envolve imprevisibilidade, imaginação, espera e conjecturas; o tempo, portanto, influencia densamente todo o processo fotográfico, acaba penetrando no registro, desde a captação até a materialização da imagem durante a revelação. Por essas características julguei não haver melhor maneira de explorar as capacidades da fotografia a não ser encarando-a o mais próximo de sua essência gráfica: registro luminoso de um objeto (paisagem ou pessoa) numa película sensível e a conversão química deste registro invisível em uma imagem visível.

A relação que a câmera de filme estabelece com aquele que fotografa é bem diferente. Entre os objetos (câmera e ruína) e o sujeito (fotógrafo) inaugura-se outra relação marcada por maior dedicação à contemplação, maior atenção dada aos objetos e ao enquadramento, de maneira tal que os registros e disparos são menos aleatórios, uma vez que não há um cartão cuja memória é quase interminável. Já a experiência do uso de uma câmera digital no Movimento 1 me colocou diante de uma dificuldade de relacionar-me com o tempo, com o equipamento e com a ruína. O resultado desse estranhamento foram imagens genéricas, inanimadas, que pouco expressavam o que eu via no lugar. Já ao começar a fotografar com filme, o processo tornou-se mais reflexivo, mais brando, mais objetivo<sup>5</sup>, e, portanto, não apenas os movimentos como as fotografias tornaram-se mais satisfatórios. A partir da opção pelo uso de câmeras analógicas, a fusão entre os objetos centrais desse trabalho foi de fato iniciada.

---

<sup>4</sup> Em câmeras que usam filmes instantâneos, como a Polaroid, a fase de latência ainda existe, mas é contraída na saída do filme do interior da câmera. O papel-filme inicia-se branco e leva alguns minutos até adquirir os contornos e as cores daquilo que foi fotografado.

<sup>5</sup> Ser objetivo relaciona-se aos disparos não serem tão aleatório. Não significa que é racional (oposto à expressão subjetiva do fotógrafo), mas que o momento do disparo é mais contido, envolvendo mais momentos de contemplação do que de necessidade de fotografar. O foco incide sobretudo em registrar o lugar nos dispositivos de memória do nosso corpo e não apenas na película.

Sob a ótica daquele que fotografa, a imprevisibilidade do resultado torna todo o processo mais vívido, tanto os movimentos quanto as próprias fotografias resultantes destes parecem possuir mais intensidade. Esses registros "analógicos" aparentam suscitar mais lembranças, a impressão que possui é que a narrativa contida em cada um simplesmente se dissipa no ar de uma forma natural. Acredito que uma das razões dessa "força imanente" deve-se ao fato de que nas fotos analógicas há presenças materiais que inexistem na imagem digital. E essas presenças ficam marcadas (simbolicamente) de alguma maneira nas fotografias obtida pelo processo analógico.

A começar pela existência do filme fotográfico, um plástico flexível coberto por uma emulsão química composta por cristais de sais de prata sensíveis à luz (outro elemento que além de material é mineral). Quando o filme é atingido pela luz, que por sua vez tocou os objetos fotografados, fixa-se em sua superfície material uma imagem latente, que posteriormente através de sucessivos banhos químicos durante a revelação será convertida em uma imagem visível. Apenas no processo seguinte, a ampliação, quando esta imagem visível contida no filme é projetada sobre um papel fotográfico, a fotografia adquire o aspecto final – fora do filme fotográfico e gravada sobre um papel<sup>6</sup>.

Assim, no processo analógico o percurso para a existência de uma foto é realizado através de uma sucessão de conversões físicas e químicas, enquanto que nas câmeras digitais o processo para a formação da imagem resume-se apenas à conversão da luz em um código eletrônico virtual. A imagem resultante é, portanto, uma codificação numérica, onde foram suprimidas as passagens materiais entre a luz, os grãos de prata, os banhos químicos (revelador, branqueador e fixador) e o papel. Comparativamente, as trocas provenientes do processo digital são eletrônicas e realizadas por softwares de manipulação no plano virtual do computador, já o processo analógico é marcado por transferência físicas e químicas realizadas no plano material. E enquanto o menor ponto que forma uma fotografia proveniente do processo analógico são grãos de prata (mineral), na imagem digital referem-se ao píxel, uma convenção numérica (virtual). Neste sentido,

---

<sup>6</sup> No presente trabalho nem todos os filmes foram impressos em papel, houve também a digitalização dos negativos, onde após a revelação, o filme é digitalizado e a tela do computador passa a ser a superfície onde as imagens mostram suas cores e são ampliadas. Esse é processo confere praticidade à fotografia analógica diminui os gastos com impressão e permitem uma curadoria prévia.

podemos considerar que os grãos de prata inserem em uma presença material nas fotografias que confere um relevo imaginário às suas superfícies.

Os intervalos entre as conversões analógicas criam uma camada temporal particular que povoa apenas as fotos originadas pela película, dessa maneira as esperas necessárias para a existência de uma foto fazem com que ela tenha uma camada temporal intermediária particular que inexistente no processo digital. Assim, são três momentos, que por sua vez desdobram-se em muitos, que caracterizam a realização de uma imagem pelo processo analógico: o "antes" da captação, o "durante" da indagação sobre o que virá a ser enquanto espera-se a revelação do negativo, e o "depois", o cruzamento da intenção inicial com o resultado final, a partir da visualização das fotografias. E, ao "depois", se estabelece uma outra relação temporal, onde o fotógrafo passa a ser espectador do seu próprio trabalho. Esse processo de visualização das imagens após a espera necessária de conversão positiva do filme resulta, portanto, num "[...] cruzamento de duas temporalidades: o presente da percepção e o passado contemporâneo da lembrança" (ROUILLÉ, 2009, p. 210). E é justamente esse cruzamento que atribuiu mais solidez à construção do presente trabalho, visto que quando construções fotográficas são feitas com câmeras digitais tudo isso é comprimido, já que fotografa-se e visualiza-se imediatamente (e quase compulsivamente) o resultado. Apesar da foto ser vista em um ecrã de pequena dimensão ela já está lá, com sua forma final, em outras telas maiores do que a da câmera ela apenas será vista em maior escala. Inexistente, portanto, a imagem latente, invisível, porém presente, à espera por sua conversão em imagem visível e que marca com intensidade o processo analógico. No universo digital, o tempo para a existência de uma fotografia é contraído, reduzido apenas a poucos segundos.

A fotografia analógica traz, portanto, a possibilidade de nos prendermos mais à experiência de construção fotográfica – e é este o seu grande fascínio e o mistério. Pois, as fotos feitas com película desafiam a nossa memória, já que não há um cartão de memória onde ficam gravados além da imagem, as configurações do equipamento, as informações técnicas, a data, a hora, os minutos e os segundos. De maneira que para lembrar de detalhes e intenções conceituais e formais é preciso deter-se mais atentamente ao ato fotográfico. Assim, em comparação com o processo de captação com câmeras digitais, a fotografia analógica provoca uma forma diferenciada de conexão com o tempo, já que o



dispositivo disponível para gravar informações é a memória do próprio fotógrafo (pode-se recorrer também a anotações para auxiliar nessa tarefa).

Além disso, tanto a ruína quanto a câmera analógica são, diante do contexto contemporâneo, objetos anacrônicos, não pertencentes à conformação atual do mundo e das coisas, objetos que causam um estranhamento no presente. No caso da ruína em tela, ela destoa do atual contexto utilitário e desafia a lógica de mercado e da ocupação do solo urbano, enquanto que a câmera de filme exige produtos e serviços que não são facilmente encontrados no mercado e demandam outros conhecimentos sobre a fotografia.

A união entre a ruína do Alagoinhas e a fotografia analógica puxa-me para um outro lugar, para uma espécie de inter-temporalidade, onde presente e passado aparentemente são fundidos e passam a constituir um abrigo temporal alternativo durante o fazer fotográfico. Após a fase de latência, através das fotografias, é possível retornar a essa inter-temporalidade, agora através do cruzamento entre presente da percepção e passado contemporâneo da lembrança.

#### **4.1.2 | MÚLTIPLAS EXPOSIÇÕES**

Um das maneiras encontradas dentro do universo analógico para aproximar ainda mais a fotografia da forma que eu enxergo a ruína do Alagoinhas foi o recurso da múltipla exposição, que permite a sobreposição de diferentes imagens num mesmo quadro, ou seja, fotografar várias vezes, sendo a dupla exposição a mais comum, em cima de um único fotograma, obtendo apenas uma fotografia no final do processo. Isso significa que diferentes tempos podem ser fundidos (superpostos) numa mesma fotografia, já que cada disparo é feito em um momento "métrico" diferente. Através da múltipla exposição é possível, inclusive, juntar instantes díspares; segundos, minutos ou dias que se afastam e apenas posteriormente são condensados no mesmo quadro. Assim, imagens sobrepostas deixam ver ao mesmo tempo o momento anterior e o seguinte, ou seja, com essa técnica é possível evidenciar o transcurso do tempo em apenas uma fotografia. E isso traz uma aproximação incrível à ideia da ruína do Alagoinhas, conferindo mais força à união entre os objetos de estudo.

A múltipla exposição pode ser compreendida como uma mistura de luz e formas, sobretudo de luz, já que é esta a responsável por dar corpo às imagens registradas na

película. Essa técnica é, portanto, uma maneira de experimentar livremente a luz, já que não há domínio sobre o resultado. A sobreposição de diferentes fotografias me possibilitou dar forma a um olhar que vai além da realidade objetiva, pois está associado à imaginação. Consequentemente, permitiu libertar o tempo das amarras que lhe são impostas em nome da "boa fotografia", aumentando ainda mais a distância entre a realidade visual da ruína do Alagoinhas e suas imagens fotográficas. Em algumas vezes aquilo que é fotografado praticamente é diluído, resultando em fotos marcadas pela cor branca, devido ao excesso de luz sobre o mesmo fotograma. A múltipla exposição, portanto, rompe de vez com a "boa fotografia".

O efeito estético obtido por essa técnica remete às distintas camadas temporais que habitam a arquitetura do Alagoinhas e que se interpenetram continuamente – a atual em ruínas, as camadas relativas ao passado e aquela referente ao futuro. É justamente a presença de uma possível imagem futura, de um tempo que se anuncia através de ilustrações mas que ainda está por vir, o grande diferencial em relação a essa ruína e que influenciou na construção formal e conceitual das fotografias. Além disso, as múltiplas exposições conferem fluidez a uma imagem estática, inserindo movimento na fotografia.

Moholy-Nagy possui uma definição extremamente interessante sobre a múltipla exposição: a considera como uma fotomontagem automática e classifica o tipo de visão desencadeada por esse tipo de imagem de visão simultânea, onde é possível expressar distintos pontos de vista ou momentos numa única fotografia, construindo uma nova realidade visual para aquilo que foi fotografado. Numa perspectiva revolucionária, essas imagens tornam visíveis situações fotograficamente inapresentáveis<sup>7</sup>. Em um dos movimentos de imersão ao Alagoinhas, esse recurso permitiu que o próprio ato fotográfico fosse resumido e transposto numa única imagem, resultando numa espécie de autorretrato panorâmico do movimento.

Apesar de ser possível a obtenção de resultados semelhantes em programas de edição de imagem no computador considerou-se mais condizente e simbólico fazer a sobreposição no próprio local e diante do momento de encontro com a arquitetura. Ou seja,

---

<sup>7</sup> NOVA VISÃO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. São Paulo, 2007. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbe=6176](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbe=6176)>. Acesso em: 15 dez. 2013.

criar de acordo com que se estava vendo, imaginando e sentindo durante os momentos específicos sem ter o mínimo controle sobre o resultado – o que é suprimido quando a sobreposição é feita no computador. Além disso, acredito que ao fazer as fotografias *in loco*, diante da própria ruína, transferiu-se (imaterialmente) para dentro delas o tempo que foi dedicado aos movimentos de imersão.

E o tempo exigido para a visualização dessas fotomontagens automáticas é diferenciado, pois trata-se de fotografias formadas por várias camadas onde a cada adição, algo da imagem anterior é apagado, e assim por diante. Esse processo conferiu um aspecto turvo e onírico às imagens finais, caracterizando-as, portanto, pela falta de nitidez do referente, que por sua vez remetem à descaracterização que o edifício e a paisagem foram submetidos ao longo dos anos, assim como aquelas mudanças que ainda estão por vir. Origina-se, portanto, um jogo visual de ausências e presenças, de perdas e permanências relativas à ruína: uma arqueologia fotográfica. Assim, as fotografias conformadas dessa maneira exigem uma maior aproximação do leitor-observador, mais participativa, lúdica e imaginativa – poderíamos, inclusive, considerá-las como fotografias-palimpsestos.

#### 4.2 | MEMÓRIA, RUÍNA E FOTOGRAFIAS

A múltipla exposição, recurso técnico utilizado com maior recorrência na presente investigação sobre fotografia e ruína, foi capaz de ampliar a capacidade que as fotos feitas com película têm em transmitir força temporal. Mas o tempo não é algo puro, pois carrega consigo uma segunda presença: a memória. Sobre o vínculo entre tempo e memória, cabe a seguinte citação do cineasta russo Andrei Tarkovski:

O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha. É por demais óbvio que, sem o Tempo, a memória também não pode existir. A memória, porém, é algo tão complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afeta. A memória é um conceito espiritual! (TARKOVSKI, 2010, p. 64).

Para o autor, apesar do tempo ser uma ideia, uma invenção humana, ele “constitui uma condição da existência do nosso ‘Eu’”. Tarkovski não se refere ao tempo do relógio, aquele necessário para desempenhar uma ação, mas aquele que nos compõe, situado no interior do nosso corpo, que habita a nossa alma, “O tempo é um estado: a chama em que

vive a salamandra da alma humana<sup>8</sup>". Já a memória é considerada um conceito espiritual, sua compreensão é, portanto, complexa e altamente subjetiva, e quando privado dela, quando o homem torna-se incapaz de lembrar, de vincular-se com o passado, ele "torna-se prisioneiro de uma existência ilusória; ao ficar à margem do tempo, é incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior – em outras palavras, vê-se condenado à loucura" (TARKOVSKI, 2010, pp. 64-65). Tempo e memória são, portanto, matéria constituinte da nossa existência e afetam a maneira como percebemos a realidade circundante. Além disso, têm efeitos sobre grande parte das coisas do mundo, e, de maneira bastante expressiva e semelhante, manifestam-se tanto na ruína quanto na fotografia.

Quando uma ruína representa a passagem do tempo sobre a matéria, ou seja, quando é a ação deste que a edifica, o tempo passa a estar contido na própria (des)materialização da arquitetura. A arquitetura, por sua vez, é capaz de construir memórias afetivas relativas e a passagem do tempo acarreta sobre ela um acúmulo de lembranças. Assim, enquanto lugar que as abriga, uma ruína pode representar, ao mesmo tempo, um depósito de memórias e um dispositivo que as ativa. Já as fotografias que registram ruínas funcionam de maneira análoga, não apenas por extensão, mas por ser algo inerente ao próprio meio. Pois, a fotografia é capaz de converter fragmentos temporais atuais em passado, ou seja, é capaz de edificar memórias. Uma vez que representa visualmente algo situado anteriormente ao momento presente possui também a capacidade de ativar as lembranças que ela mesma construiu. Dessa maneira, a fotografia enquanto técnica edifica memórias e, enquanto imagem, as ativa. Independentemente do tema, qualquer foto representa uma memória visual, mas no caso específico da fotografia de ruína, o resultado transforma-se num duplo objeto de memória.

Dessa maneira, o gênero fotografia de ruína potencializa essa capacidade natural de ambos os objetos de trazer à tona realidades situadas no passado, seja elas próximas ou mais distantes do presente. Em relação à particularidade dessa fusão entre ruína e

---

<sup>8</sup> "Símbolo mitológico ligado ao fogo, a salamandra é um animal fantástico, constituído de energia ígnea, com a forma aproximada de um lagarto e que vive em meio às chamas, que representa seu alimento". Disponível em: <<http://www.topgyn.com.br/consol7/glossario/consol7a42.php>>. Acesso em: 10 nov.2013. Dessa maneira, se o fogo é o alimento da salamandra, ele é vital para sua existência, de maneira análoga, para nós o tempo equivaleria a chama, ele seria condição de existência do homem.

fotografia, argumenta o arquiteto Fernando Fuão em artigo intitulado *Ruínas: a fotografia como fragmento da arquitetura*:

A fotografia, assim como a ruína arquitetônica, não rememora o passado e tampouco podemos dizer que são testemunhos do passado. O efeito que elas produzem é a evocação de algo daquilo engolido pelo tempo, confirmando que o que é visto realmente existiu (FUÃO, 2004).

A afirmativa é bastante rígida, pois uma vez que o passado é condição para a permanência da arquitetura enquanto ruína, ele sempre vai estar presente, independente do seu distanciamento com o agora, contudo a frase acima faz com que encaremos ambos os objetos de outra maneira e ajuda a compreender o que sinto diante da ruína do Alagoinhas. Faço essa reflexão diante da especificidade da minha relação fotográfica e pessoal com essa ruína, talvez em outros casos essa opinião não caiba de maneira tão categórica. Acredito que a relação entre cada ruína, a fotografia e o sujeito é particular, e, portanto, para cada objeto fotografado, cabe uma reflexão conceitual específica.

Mas, uma coisa parece bem sensata em relação àquilo que foi proferido: a maior força contida na ruína que é o tema deste trabalho é a ruptura que ela provoca em relação à percepção linear, racional, métrica do tempo, ou seja, sua decadência é capaz de causar uma paralização diante do presente e provocar o devir temporal. Os restos arquitetônicos atuais causam-me espanto, uma reação que é mistura de surpresa, fascínio e incompreensão em relação aquilo que se vê, de maneira que me questiono se aquela arquitetura realmente existiu senão enquanto ruína – o ar de irrealidade se apropria de todo o espaço.

O sentido de perda também é inerente à fotografia, ao visualizar uma foto enfrentamos a volatilidade daquilo que está sendo retratado, pois, o que é visto existe apenas enquanto imagem, enquanto representação pictórica da realidade que, por sua vez, não é fixa e sim instável e movediça. "A fotografia reproduz um momento, que repete mecanicamente algo que não se repetirá existencialmente" (BARTHES, 2006, p. 12), de maneira que, assim como a ruína, a fotografia está intrinsecamente relacionada à morte. E diante de algumas fotografias, sobretudo aquelas que evidenciam a passagem no tempo, retratos tanto de pessoas que envelheceram ou de paisagens que se modificaram, o ar de irrealidade também invade a imagem.



Tanto uma ruína quanto uma fotografia são, portanto, citações de acontecimentos localizados no passado, elas simbolizam ausências, a passagem do tempo sobre as coisas do mundo. Quando o próprio objeto fotografado é uma ruína há um duplo testemunho do transcurso temporal – a morte que se anuncia a cada subtração material é reforçada a cada disparo mecânico. De maneira que, ao observar uma fotografia que registra uma ruína constatamos com mais expressividade o efeito autofágico da arquitetura. A fotografia de ruína evidencia que apenas o devir das coisas é permanente<sup>9</sup>.

[...]é preciso que a Morte, em uma sociedade esteja em algum lugar; se não está (ou está menos) no religioso, deve estar em outra parte: talvez nessa imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida. Contemporânea ao recuo dos ritos, a Fotografia corresponderia talvez à introdução, em nossa sociedade moderna, de uma Morte assimbólica, fora de religião, fora do ritual, espécie de brusco mergulho na Morte literal (BARTHES, 2008, p. 103).

Para Fernando Fuão (2004), a fotografia apresenta-se como a encarnação moderna da ruína, ou seja, para o autor a fotografia também é uma ruína. O caráter de ruína moderna deve-se ao fato de que as fotografias "mumificam o presente, os corpos ainda novos, dando-lhes passado instantâneo e eliminando o tempo atual. Aceleram a passagem do tempo em sua representação".

A aceleração do tempo e o aumento da velocidade das transformações no mundo são características da sociedade contemporânea, onde se incluem as transformações urbanas. Conseqüentemente, há uma diminuição do tempo de vida útil dos objetos arquitetônicos. A fotografia, prática cada dia mais banal e frequente, acaba intensificando a sensação de volatilidade do presente. Muitos edifícios permanecem apenas enquanto imagem fotográfica. De maneira, que a fotografia converteu-se em uma espécie de talismã, com a qual estabelecemos conexões com o passado urbano, substituindo, portanto, o monumento em ruína. Para Susan Sontag, é natural à fotografia conferir, aquilo que registra através da luz, uma espécie de pátina, uma película de passado:

Todas as fotos são *memento mori* [lembra-se da morte, lembra-se que você é mortal]. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a

<sup>9</sup> "Heráclito de Éfeso chama a atenção para a perene mobilidade de todas as coisas. Segundo o filósofo nada permanece imóvel e nada permanece em estado de fixidez e estabilidade, mas tudo se move, tudo muda, tudo se transforma, sem cessar e sem exceção ('tudo flui')". Disponível em: <<http://www.lia.ufc.br/~rudini/ufla/filos/heraclito.htm>>. Acesso em: 10 nov.2013.

dissolução implacável do tempo. [...] As câmeras começam a duplicar o mundo no momento em que a paisagem humana passou a experimentar um ritmo vertiginoso de transformações: enquanto uma quantidade incalculável de formas de vida biológica e sociais é destruída em um curto espaço de tempo, um aparelho se torna acessível para registrar aquilo que está desaparecendo. A melancólica Paris de Atget e Brassai, desapareceu na sua maior parte. A exemplo dos parentes e amigos mortos, preservados nos álbuns de família, cuja presença em foto exorciza uma parte da angústia e do remorso inspirados por seu desaparecimento, as fotos dos arrabaldes agora devastados, das regiões rurais desfiguradas e arrasadas suprem nossa relação portátil com o passado (SONTAG, 2004, p. 26).

Assim, se cada vez mais nos restarão registros fotográficos (e também videográficos), cabe-nos inserir nestes um olhar mais subjetivo e reflexivo sobre o espaço, sobre aquilo que se vê, diversificando as futuras conexões com o passado da cidade. De maneira que ao inscrever-nos também nas superfícies das imagens estaremos disponibilizando no futuro (não necessariamente distante) o acesso não apenas a um aspecto urbano anterior mas a opiniões, a posicionamentos críticos sobre as transformações que aconteceram nas cidades. Que a fotografia, portanto, se expanda, não se fixe apenas na arquitetura e fale também sobre as sensações e impressões daqueles que viveram essas atualizações urbanas – que a fotografia vá além da realidade física do lugar e também ilustre sentimentos urbanos.

A criação de testemunhos mais plurais, liberta a fotografia (enquanto ruína) de uma função predefinida, atribuindo novas possibilidades de vinculação com a memória da cidade, já que estes registros direcionam-se a aspectos incorporais, vão além da realidade objetiva e dão visibilidades subjetivas ao passado. Ao transfigurar a realidade documental, ampliando as fronteiras de representação, a fotografia enquanto ruína moderna atualiza-se e torna-se mais plural e maleável, consonante ao pensamento e prática atuais, pois, "[...] mais do que um procedimento, uma técnica, uma tendência estilística, a fotografia contemporânea é uma postura. Algo que se desdobra em ações diversificadas, mas cujo ponto de partida é a tentativa de se colocar de modo mais consciente e crítico diante do próprio meio" (ENTLER, 2009).

# Considerações finais

## A FOTOGRAFIA COMO LINGUAGEM DA ARQUITETURA

Hoje, após todo o trajeto que percorri para a elaboração do TFG, acredito que o fascínio que sinto pelas ruínas não possui uma explicação muito racional. Arrisco dizer que ele se relaciona aos impulsos de vida e morte – uma espécie de força no limite do orgânico (corpo) e do psíquico (espírito) que impele o indivíduo a cumprir uma ação com o fim de resolver uma tensão vinda do seu próprio organismo por meio de um determinado objeto (GARCIA-ROZA, 1995). Ao me aproximar de uma ruína traço uma série de analogias entre o meu corpo e o seu corpo arquitetônico, há imersão em outro universo, num contexto maior, sinto-me realmente parte da natureza, sinto que a força contida na sua decadência é capaz de me desconectar momentaneamente da realidade – de provocar uma experiência de duração diferenciada de tempo, onde o tempo cronológico dos relógios parece ceder lugar ao tempo da experiência.

A partir desse trabalho, onde o contato com o objeto aconteceu em várias etapas, ou seja, dediquei um tempo considerável apenas a uma única ruína, pude sentir essa conexão e experimentar o valor totêmico que atribuí-se à decadência com mais intensidade (apesar da diferenças sempre vinculo essas experiências de contemplação ao romantismo de Ruskin, onde os restos arquitetônicos que permanecem tornam-se um local para cultivar a natureza e exaltar a arquitetura, convites para a permanência, descanso e devaneios, apesar das ruínas terem se reconfigurado ao longo dos séculos, considero que o seu valor poético permanece). Ao falar sobre a provisoriedade da arquitetura, alegoricamente, a ruína fala que a permanência de todas as coisas também é provisória, em que se incluem o próprio homem e cidade em que habita – a ruína aponta para a fragilidade de todas as coisas. Mas esse tipo de absorção é individual, portanto, relativa – mas aquele que se dispõe a aproximar seu corpo e contemplar uma ruína (sem pressa, sem tempo definido) poderá atingir essas percepções. É uma ação meditativa, onde há momento em que os olhos permanecem abertos e outros em que eles ficam bem fechados.

Acredito que cheguei até essa temática devido a um desajuste em relação ao presente, a um descontentamento em relação a maneira que a cidade e a arquitetura têm sido produzidas, mais especificamente em Maceió, onde convivo diariamente com as suas transformações. Vivemos num contexto urbano marcado pela

banalização e vulgarização da arquitetura, construções que, em sua maioria, são inexpressivas, apenas reproduzem padrões externos e não condizem com a realidade e a paisagem locais, simulacros vazios de significado. Atualmente, são poucos os exemplos em Maceió que trazem consigo a inovação, que se diferenciam diante do processo de massificação urbana. Muitos edifícios, tanto os recém-construídos, como àqueles em construção ou os recém-inaugurados, contém um devir cuja imagem é a ruína.

Diante desse contexto, o Alagoinhas foi o objeto-ruína a partir do qual pude desvendar e externar essa tensão advinda do meu próprio corpo (ou das subcamadas do inconsciente). O contato com essa ruína ajudou a clarificar o referido descontentamento, me possibilitou enxergar melhor as coisas ao meu redor e, além disso, desencadeou uma série de questionamentos que, à medida que eu me reaproximava fisicamente do lugar, eram desvendados. O Alagoinhas revelou-se, portanto, como um caminho de conhecimento, conforme a filosofia benjaminiana.

Ao reunir uma série de contradições (o estado atual completamente abandonado numa área hipervalorizada; uma trajetória marcada por alterações ao projeto original e por diversas adições ao conjunto; um novo projeto arquitetônico que prevê sua demolição, passa por cima da legislação urbana vigente e incorpora um ícone da arquitetura contemporânea de Dubai) a decadência dessa arquitetura não se restringe ao passado e ao presente, mas projeta-se também no futuro.

A fotografia foi crucial nesse processo. Utilizei-a como instrumento de assimilação psíquica do mundo, como afirma Serge Tisseron (1996 *apud* CIDADE, 2002, p. 157). A fotografia, portanto, incorporou-se ao processo de reflexão sobre arquitetura e cidade, ela foi uma ferramenta crítica, e não um instrumento mecânico passivo. Uso que remete ao empenho dos fotógrafos surrealistas, que utilizavam a fotografia para trazer à superfície conteúdos profundos do inconsciente. No contexto desse trabalho, a fotografia revelou-se capaz de dar visibilidade a outras dimensões da arquitetura, onde foi possível "Fotografar não o que os olhos veem mas a imaginação criadora, onírica, irracional, subjetiva" (CHIODETTO; MONTEROSSO, 2009). Assim, a partir da conjunção entre a temática da ruína, o universo (presente, passado e futuro) do Alagoinhas e a fotografia posicionei-me criticamente ante a cidade de Maceió, sob a forma de texto e imagem.



Ao fundir fotografia e ruína esse trabalho trouxe à tona a questão de que assim como através de desenhos arquitetônicos, é possível inventar um lugar através da fotografia. Curiosamente, o próprio percurso realizado na sua elaboração assemelha-se, em alguns momentos, às etapas de criação de um projeto de arquitetura ou mais especificamente de restauro. Iniciei fazendo um reconhecimento do terreno, apreendendo a realidade do lugar e documentando os pormenores de sua decadência física, tanto na forma de texto quanto em fotografias; posteriormente fiz uma análise retrospectiva desde de antes da fundação do antigo Alagas Iate Clube até o atual momento, atenta às perdas ocasionadas pelo arruinamento estrutural, assim como ao diálogo da arquitetura com o entorno paisagístico; contudo, após finalizar essas etapas ao invés de propor um projeto de intervenção, apresento um ensaio visual. Ou seja, no lugar de plantas, cortes e perspectivas, fotos foram construídas com a finalidade de expressar uma ideia.

Ao escolher a fotografia como linguagem da arquitetura, esse trabalho aponta para as formas de produzir arquitetura no mundo contemporâneo. Atualmente, com a utilização de programas e *softwares* de modulação tridimensionais no desenvolvimento de projetos, que geram imagens bidimensionais próximas a imagens fotográficas (ou seja, onde é possível extrair "fotos" daquilo se planeja virtualmente), o papel da imagem dentro da arquitetura está sofrendo modificações cada vez maiores. Os resultados obtidos por essas imagens digitais não seriam alcançáveis por outros meio, apenas através da fotografia, ou seja, depois que o projeto se materializasse no mundo real.

Apesar da utilização da computação gráfica para arquitetura e engenharia ter se difundido na virada da década de 1980 e 1990, esse sistema cada vez mais se aperfeiçoando<sup>1</sup> e essas "fotos" atingem níveis impressionantes de similaridade com a realidade<sup>2</sup>. Nos grandes empreendimentos, o objetivo dessas imagens é chegar ao fotorrealismo, a fim de transmitir o projeto da forma mais convincente possível - geralmente essas imagens fazem parte de peças publicitárias cuja finalidade é conquistar o consumidor através da verossimilhança. Atingir um nível satisfatório

---

<sup>1</sup> <http://www.jrrio.com.br/computacao-grafica/historia-da-cg-e-maquete-eletronica-em-pc.html>

<sup>2</sup> Alguns exemplos de imagens digitais provenientes de programas de modelação 3D podem ser visualizados em: <http://www.techtodo.com.br/rankings/noticia/2012/10/confira-dez-fotos-de-modelagens-3d-que-parecem-reais.html>.

de conexão com a realidade não foi o caso das imagens disponibilizadas do projeto do Marco Referencial de Maceió, conforme foi ressaltado no Capítulo 2.

Ou seja, simular fotografias passa a ser a referência na nova concepção de imagens de projetos de arquitetura, onde a captação é feita a partir de uma realidade virtual, cuja a natureza do processo de captação dessas imagens não é fotográfica e sim numérica, mas o resultado visual simula uma foto. A partir dessas imagens captadas em ambientes virtuais a linha entre realidade e ficção atinge uma maior complexidade, e quando essas imagens atingem o fotorrealismo, a capacidade de distinguir a natureza de uma imagem digital torna-se difícil, um desafio à percepção. Dessa forma, parece pertinente lançar nas considerações finais a questão da utilização da fotografia na arquitetura.

Contudo, o universo da modulação 3D e o fotorrealismo desencadeia um debate entre arquitetura e computação gráfica bastante específico, que extrapola o campo de conhecimento no qual o TFG refere-se. Aproveito apenas para lançar o seguinte argumento: se é inegável que essas imagens produzem arquitetura, não há dúvidas que também é possível produzir arquitetura através da fotografia – falar do espaço, transmitir sensações e expressar ideias.

Acredito que fazer arquitetura não se resume apenas em desenvolver um projeto arquitetônico, plantas-baixas, vistas, cortes, perspectivas ou imagens digitais através de recursos da computação gráfica. Acredito que a arquitetura também é produzida através de textos, fotografias, vídeos, intervenções artísticas, performances e outras formas de apropriação do espaço. Produz-se arquitetura sobretudo ocupando o espaço da cidade. Pois tudo que criamos, criamos a partir das experiências que acumulamos. Nesse presente trabalho, tudo foi desencadeado a partir dos percursos em torno do sítio geográfico e do entorno urbano, imersões que desdobraram-se em textos e em fotografias, que por sua vez implodiram questionamentos que foram materializados mais um vez sob a forma de texto.

Sobre essa questão cabe citar a seguinte frase do fotógrafo-arquiteto Pedro Kok, concedida numa entrevista ao site ArchDaily: "Acredito que arquitetura pode continuar como fotografia; e que pode continuar como vídeo; e que pode continuar como literatura; e no caminho de volta, cristalizam-se na arquitetura. Em toda essa

cadeia, um altera o outro. Ao fotografar, participo desse processo de produção de arquitetura"<sup>3</sup>.

A construção fotográfica apresentada no Capítulo 3 reflete sobretudo uma vontade pessoal de atuar no processo de construção da cidade, e, como foi dito no capítulo anterior, ela é uma resposta fotográfica ao projeto do Marco Referencial de Maceió. Aqui as fotografias foram capazes de gerar uma outra camada arquitetônica, de atribuir uma outra visibilidade à ruína do Alagoinhas: através do ensaio visual uma outra camada de significado foi edificada, capaz de alterar a forma de ver a arquitetura.

---

<sup>3</sup>Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-46146/fotografia-e-arquitetura-pedro-kok>>. Acesso em: 28 mar. 2014.

## Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 2008.

BORNIDI, Maria da Glória. Walter Benjamin, messianismo e materialismo histórico. **WebMosaica** – Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, Porto Alegre, v. 2, n. 2, julho/dezembro, p. 51-57, 2011, ISS 2175-6163. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/webmosaica/issue/current>>. Acesso em: 22 abr. 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Introdução à metapsicologia freudiana**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

KERN, Daniela. **John Ruskin, Arte e Fotografia: aceitação e resistência**, 2010. Disponível em: <[http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/cbha\\_2010\\_Kern\\_Daniela\\_art.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/cbha_2010_Kern_Daniela_art.pdf)>. Acesso em: 25 nov. 2013.

ENTLER, Ronaldo. **A fotografia e as representações do tempo**, 2007. Disponível em: <[http://www.entler.com.br/textos/foto\\_tempo.html](http://www.entler.com.br/textos/foto_tempo.html)>. Acesso em: 6 dez. 2013

ENTLER, Ronaldo. **Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea**. In: CHIODETTO, Eder; MONTEROSSO, Jean-Luc. (Org.). *A invenção de um mundo (Catálogo de Evento e Exposição)*. São Paulo: Itaú Cultural, 2009. Disponível em: <[http://www.entler.com.br/textos/postura\\_contemporanea.html](http://www.entler.com.br/textos/postura_contemporanea.html)>. Acesso em: 16 dez. 2013.

FIDALGO, Mafalda. **"Lugares" Culturais: intervenções em património cultural arqueológico: valorização de sítios arqueológicos em Portugal**. 2009. Tese (Mestrado em Arquitetura) – Universidade de Coimbra, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316/9833>>. Acesso em: 22 jan. 2014.

FIGUEIREDO, Luís Carlos. O inesquecível Gogó da Ema. **Revista Graciliano**, Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, ano IV, n. 9, junho/junho, p. 84-89, 2011, ISSN 1984-3453.

FUÃO, Fernando. Ruínas: a fotografia como fragmento da arquitetura. **Agulha** – Revista de Cultura. Fortaleza/ São Paulo, n. 40. Agosto, 2004. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag40fuao.htm>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

GONÇALVES, Alexander. O fim da arte pensado a partir do conceito de "aura" de W. Benjamin. **Revista Urutágua**, Universidade Estadual de Maringá/Departamento de Ciências Sociais, Maringá, n. 9, abril/julho, 2006, ISSN 15196178. Disponível em: <<http://www.urutagua.uem.br/009/09goncalves.htm>>. Acesso em: 22 abr. 2014.

GONÇALVES, Luís Pedro Santos. **Ruínas genéricas**: estratégia de intervenção em construções inacabadas. 2013. Dissertação (Mestrado integrado em Arquitetura dARQ/FCTUC) – Universidade de Coimbra, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/24395>>. Acesso em: 22 jan. 2014.

GOUVÊA, Patrícia. **Membranas de luz**: os tempos na imagem contemporânea. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

JOHN, Ruskin. **A lâmpada da memória**. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

KONDER, Leandro. **O que é dialética?** 25. ed. Editora brasiliense, 1998.

MENEGUELLO, Cristina. Modos de ver, modos de registrar: a fotografia de arquitetura na virada dos séculos XIX e XX. In: Simpósio Nacional de História, 24, 2007, São Leopoldo, RS. **Anais do XXIV Simpósio Nacional de História – História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos**. São Leopoldo: Unisinos, 2007. Disponível em: <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S24.0801.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2013.

OLIVEIRA, Elane Abreu de. **A fotografia como ruína**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010. Disponível em: <[http://www.dpnet.com.br/viver/arquivos/Livro\\_final.pdf](http://www.dpnet.com.br/viver/arquivos/Livro_final.pdf)>. Acesso em: 12 nov. 2013.

OLIVEIRA, Elane Abreu de. Ruínas em imagens: Walter Benjamin e as fotografias contemporâneas. In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 12, 2010, Campina Grande, PB. **Anais eletrônicos do XII Congresso de Comunicação da Região Nordeste**. São Paulo: Intercom, 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-1058-1.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2013.

OLIVEIRA, Rogério Pinto Dias de. O pensamento de John Ruskin. **Resenhas Online**, São Paulo, ano 07, n. 074.03, Vitruvius, fev. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/07.074/3087>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Apresentação. In: JOHN, R. **A lâmpada da memória**. 3. Ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008, pp. 9–48.

PONTES, Anna Maria de Lira Pontes. **Entre fragmentos**: os ditos e não ditos das ruínas patrimoniais. 2010. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010. Disponível em: [http://bdt.d.biblioteca.ufpb.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=1201](http://bdt.d.biblioteca.ufpb.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1201)>. Acesso em: 20 jan. 2014.

SANTOS, Ana Carolina Melaré dos. Viollet-le-Duc e o conceito moderno de restauração. **Resenhas Online**, São Paulo, ano 04, n. 044.01, Vitruvius, ago. 2005 Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/04.044/3153>>. Acesso em: 04 dez. 2013.

SILVA, Maria Angélica da. **Arquitetura Moderna**: a atitude alagoana. Maceió: Sergasa, 1991.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004



ROUILLE, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos; ZEIN, Ruth Verde. Rápidas considerações sobre a preservação das ruínas da modernidade. **Arquitextos**, São Paulo, ano 12, n. 135.00, Vitruvius, jul. 2011. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.135/3997>>. Acesso em: 04 dez. 2013.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes: 2010.

#### I. REPORTAGENS PUBLICADAS NA INTERNET:

ACÃO do MP/AL quer barrar construção de espigões no litoral norte, 15 de abril de 2005. Disponível em: <http://mpf.jusbrasil.com.br/noticias/1002390/acao-do-mpf-al-quer-barrar-construcao-de-espigoes-no-litoral-norte>>. Acesso em: 23 set. 2013.

ALAGOINHA ainda impede acesso à praia, **Jornal Gazeta de Alagoas**, 18 de fevereiro de 2006. Disponível em: <<http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/acervo.php?c=84220>>. Acesso em: 18 mar. 2013.

BOTECO PRAIA encerrará atividades: saiba o que funcionará no local. **Agenda A**, 20 de janeiro de 2014. Disponível em: <<http://agenda.tnhl.com.br/negocios/imobiliario-e-turismo/499/2014/01/20/boteco-praia-encerrara-atividades-saiba-o-que-funcionara-no-local>>. Acesso em: 22 jan. 2014.

FAROL DA MARINHA protege orla de avanço imobiliário, **Jornal Gazeta de Alagoas**, 6 de junho de 2006. Disponível em: <<http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/acervo.php?c=53128>>. Acesso em: 23 set. 2013.

JUSTIÇA determina demolição das obras, **Jornal Gazeta de Alagoas**, Maceió, 8 de outubro de 2005. Disponível em: <<http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/acervo.php?c=76300>>. Acesso em: 24 jan. 2013.

MACEIÓ perde um dos principais cartões-postais da cidade. **Alagoas 24 horas**, Maceió, 7 de fevereiro de 2006. Disponível em: <<http://www.alagoas24horas.com.br/conteudo/?vCod=9482>>. Acesso em: 18 mar. 2013.

MARCO REFERENCIAL não sai do papel, **Gazeta de Alagoas**, 17 de fevereiro de 2013. Acesso em: 18 mar. 2013.

MARCO REFERENCIAL provoca impasse entre Estado e Município. **THN1**, 27 de agosto de 2013. Disponível em: <<http://tnhl.nel0.uol.com.br/noticia/maceio/2013/08/27/261369/marco-referencial-provoca-impasse-entre-estado-e-municipio>>. Acesso em: 27 ago. 2013.

OBRAS no antigo Alagoinha devem ter início ainda em 2013, garante Estado. **G1 Alagoas**, 10 de agosto de 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2013/08/obras-no-antigo-alagoinha-devem-ter-inicio-ainda-em-2013-garante-estado.html>>. Acesso em: 27 ago. 2013.

REFORMA do Alagoinhas: Marco Referencial sai do papel no ano que vem. **THN1**, 12 agosto de 2012. Disponível em:

<<http://tnh1.nel0.uol.com.br/noticia/maceio/2012/12/08/219505/alagoinhas-marco-referencial-vai-sair-do-papel-em-2013>>. Acesso em: 18 mar. 2013

LESSA, Golbery. Estão desativando o Farol do Jacintinho. Por quê? 18 de setembro de 2013. Disponível em: <<http://andrecabralhistoria.blogspot.com.br/2013/09/estao-desativando-o-farol-do-jacintinho.html>>. Acesso em: 23 set. 2013.

## II. OUTROS DOCUMENTOS:

ALAGOAS. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**, Maceió, 20 de fevereiro de 2013, p. 4. Disponível em: <<http://www.imprensaoficial.al/diariooficial/listings/edicao-31-de-20-de-fevereiro-de-2013-2>>. Acesso em: 11 ago. 2013

ANÁLISE do relatório de avaliação ambiental (RAA): empreendimento Marco Referencial de Maceió. Documento elaborado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Monica Dorigo Correia (UFAL) > Material em anexo.

NOVA VISÃO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. São Paulo, 2007. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=6176](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=6176)>. Acesso em: 15 dez. 2013.

O MEIO AMBIENTE na Constituição Brasileira. Disponível em: <http://www.jurisambiente.com.br/ambiente/constituicaofederal.shtm>>. Acesso em: 24 jan. 2013.

RELATÓRIO de Avaliação Ambiental (RAA) Marco Referencial de Maceió, Maio 2013. Empreendedor: Secretaria de Estado da infraestrutura (SEINFRA)

## III. LEIS CONSULTADAS:

MACEIÓ. Lei Municipal nº 5.593, de 08 de fevereiro de 2007. **Código de urbanismo e edificações do município de Maceió**. Disponível em: <<http://sempla.maceio.al.gov.br/planejamentourbano.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

MACEIÓ. Lei municipal nº 5486 de 30 de dezembro de 2005. **Plano diretor de Maceió**. Prefeitura municipal de Maceió. Maceió, Junho, 2005. Disponível em: <http://sempla.maceio.al.gov.br/planejamentourbano.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

## IV. LIVROS CONSULTADOS:

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fonte, 2010.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar**: Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. Vol. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

**Fotografia**: Manual completo de arte e técnica. 2. ed. Abril Cultural, 1980.

## Fontes das imagens

**Imagem 1:** John Ruskin, *Ângulo noroeste da fachada de São Marcos, Veneza*, s/d.

Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/ruskin-the-north-west-angle-of-the-facade-of-st-marks-venice-n02972>.

**Imagem 2:** John Ruskin, *Capitel da arcada inferior do palácio de Doge, Veneza*.

Fonte: JOHN, Ruskin. *A lâmpada da memória*. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008, p. 86.

**Imagem 3:** Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920.

Fonte: <http://lounge.obviousmag.org/ruinas/2012/09/angelus-novus.html>.

**Imagem 4:** Imagem de satélite de Maceió. Fonte: Google Earth, 2013.

**Imagem 5:** Região do vértice da Ponta Verde.

Fonte: <http://fotosdemaceio.blogspot.com.br/>.

**Imagem 6:** A ponta geográfica da Ponta Verde em diferentes configurações da maré.

Fonte: <http://cidadeseinfotos.blogspot.com.br/2012/04/fotos-de-maceio-al.html>.

**Imagem 7:** A ponta geográfica da Ponta Verde em diferentes configurações da maré.

Fonte: Milena Carvalho.

**Imagem 8:** A ponta geográfica da Ponta Verde com a maré baixa. Fonte: Iata Anderson.

**Imagem 9:** O Alagoinhas a partir da praia da Pajuçara, por volta da década de 1980.

Fonte: <http://academiaportocalvenseaphla.blogspot.com.br/2013/06/maquina-do-tempo-maceio.html>.

**Imagem 10:** Orla da Ponta Verde a partir da praia de Jatiúca. Fonte:

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=547573>.

**Imagem 11:** Região anterior ao vértice da ponta geográfica da Ponta Verde. Fonte: Luísa Estanislau, 2014.

**Imagens 12-13:** O icônico Gogó da Ema.

Fonte: Japson de Almeida (acervo da família).

**Imagem 14:** *Gogó da Ema I*, por Mestre Zumba.

Fonte: <http://outrasimagensperifericas.blogspot.com.br/p/as-imagens-marinhas.html>.

**Imagem 15:** O tombamento do Gogó da Ema.

Fonte: <http://www.praiasalagoanas.com.br/conheca-a-historia-do-gogo-da-ema-simbolo-da-cidade-de-maceio-2/>.

**Imagem 16:** Edifício em formato de iate durante sua demolição em 2006.

Fonte: <http://www.alagoas24horas.com.br/conteudo/?vCod=9482>.

**Imagem 17:** Diálogo entre o edifício circular e a paisagem. Fotografia da série *O clube*, de Jonathas de Andrade, 2010.

Fonte: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/o-clube>.

**Imagem 18:** Croqui esquemático da atual planta baixa do Alagoinhas. Fonte: Luísa Estanislau, 2013.

**Imagem 19:** O Alagoinhas em 2009.

Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1459666&page=232>>.

**Imagens 20–22:** O Alagoinhas em meados da década de 1970.

Fontes: Japson de Almeida (acervo da família),  
<<http://ritzlagoadaanta.blogspot.com.br/2012/02/maceio-31-anos-depois.html>> e  
<<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1553967&page=20>>.

**Imagens 23–24:** O Alagoinhas entre as décadas de 1970 e 1980.

Fontes: <<http://colecoes.mercadolivre.com.br/mcz-12187-postal-maceio,-al>>  
e <<http://falasementosmcz.blogspot.com.br/>>.

**Imagens 25–27:** O Alagoinhas entre as décadas de 1970 e 1990.

Fontes: <<http://turmadoflamenguinho.blogspot.com.br/2014/01/maceio-de-anteontem-de-ontem-e-de-hoje.html>>; Japson de Almeida (acervo da família) e  
<<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=510028&page=3>>.

**Imagem 28:** O Alagoinhas em meados dos anos 2000.

Fonte: <<http://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2013/08/obras-no-antigo-alagoinha-devem-ter-inicio-ainda-em-2013-garante-estado.html>>.

**Imagens 29–31:** Perspectivas aéreas gerais e esquema em cima da perspectiva (a partir da praia da Pajuçara) do Marco Referencial de Maceió. Fontes: Relatório de Avaliação Ambiental (RAA) Marco Referencial de Maceió e <<https://culturaeviajem.wordpress.com/page/35/>>.

**Imagens 32–33:** Comparação entre a vista superior do Marco Referencial de Maceió e a atual imagem de satélite da ruína do Alagoinhas. Fontes: Relatório de Avaliação Ambiental (RAA) Marco Referencial de Maceió e Google Earth, 2013.

**Imagens 34–35:** Esquema em cima de perspectiva (A) do Marco Referencial de Maceió e imagem de satélite atual do Alagoinhas com a inserção do entorno urbano imediato. Fonte: Relatório de Avaliação Ambiental (RAA) Marco Referencial de Maceió e Google Earth, 2013.

**Imagem 36:** Detalhe da perspectiva aérea do Marco Referencial de Maceió. Fonte: Relatório de Avaliação Ambiental (RAA) Marco Referencial de Maceió (imagem 29).

**Imagem 37:** Perspectiva superior do projeto do Marco Referencial de Maceió. Fonte: Relatório de Avaliação Ambiental (RAA) Marco Referencial de Maceió.

**Imagem 38:** Planta-baixa do projeto do Marco Referencial de Maceió. Fonte: Relatório de Avaliação Ambiental (RAA) Marco Referencial de Maceió.

**Imagens 39–40:** Perspectivas lateral (sentido litoral sul) e interna (primeiro platô) do Marco Referencial de Maceió. Fonte: Relatório de Avaliação Ambiental (RAA) Marco Referencial de Maceió.

**Imagens 41–42:** Perspectivas diurna e noturna da torre-mirante a partir de diferentes pontos de vista. Fonte: Relatório de Avaliação Ambiental (RAA) Marco Referencial de Maceió.

**Imagens 43–45:** Placa de divulgação do Marco Referencial de Maceió e intervenção sobre detalhes da foto indicando a escala humana. Fonte: Luísa Estanislau, 2012.

**Imagem 46:** Eixo Monumental, Brasília. Fonte: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Eixo\\_Monumental](http://pt.wikipedia.org/wiki/Eixo_Monumental)>.

**Imagens 47–48:** Fotografia aérea da primeira torre do *Paradise Beach* e o empreendimento a partir da praia de Ponta Verde. Fontes: <<http://www.soaresnobre.com/apartamento/paradise-beach>> e Luísa Estanislau, 2014.

**Imagem 49-50:** Estande de vendas do *Evolution Sea Park*, empreendimento vertical em frente ao mar e ao lado do rio Jacarecica e novo lançamento para o bairro de Guaxuma. Fonte: Luísa Estanislau, 2014.

**Imagens 51-52:** Outdoors anunciando os novos espigões do litoral norte de Maceió: o *Ocean Side*, em Guaxuma e o *Infinity Coast*, em Jacarecica. Fonte: Luísa Estanislau, 2014.

**Imagem 53:** Repouso do Guerreiro, durante a década de 1960. Fonte: Japson de Almeida (acervo da família).

**Imagens 54-55:** Inserção do Residencial *Paradise Beach* na praia de Guaxuma e detalhe das fachadas. Fontes: <<http://www.expoimovel.com/emp/apartamentos-lancamento-guaxuma-maceio-alagoas/1505/template/cerutti/pt/BR>> e Luísa Estanislau, 2014.

**Imagens 56-57:** Propaganda do Residencial *Paradise Beach* e área de lazer construída.

**Fontes:** <<https://www.youtube.com/watch?v=deGe6zAjmig>> e <<http://www.soaresnobre.com/?q=node/6871>>.

**Imagens 58-59:** Croquis evidenciando a relação entre os volumes circulares do Alagoinhas e o entorno urbano e *Skyline*. Fonte: Luísa Estanislau, 2013.

**Imagens 60-61:** Hotel *Burj Al Arab*. Fontes: <<http://www.guiaemdubai.com/burj-al-arab/>> e <<http://www.meusroteirosdeviagem.com/2013/03/burj-al-arab-dubai-marina-emirados-arabes.html>>.

**Imagem 62:** Perspectiva do Marco Referencial de Maceió. Fonte: Relatório de Avaliação Ambiental (RAA) Marco Referencial de Maceió.

**Imagem 63:** A própria perspectiva simula um possível sombreamento no mar. Fonte: Relatório de Avaliação Ambiental (RAA) Marco Referencial de Maceió.

**Imagem 64:** O Farol de Jaraguá, localizado na curva do cais do Porto de Maceió. Fonte: Luísa Estanislau, 2014.



**Anexo**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
 INSTITUTO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS  
 LABORATÓRIOS INTEGRADOS DE CIÊNCIAS DO MAR E NATURAIS  
 SETOR DE COMUNIDADES BENTÔNICAS

## **ANÁLISE DO RELATÓRIO DE AVALIAÇÃO AMBIENTAL (RAA) EMPREENDIMENTO MARCO REFERENCIAL DE MACEIÓ**

Profa. Dra. Monica Dorigo Correia

Como Professora, Bióloga e Pesquisadora na área de Oceanografia Biológica / CNPq, tenho grande preocupação com a preservação ambiental e uso sustentável dos nossos ambientes costeiros, em especial os nossos ecossistemas recifais, os quais vêm sendo muito impactados pela ação antrópica ao longo das últimas décadas. Assim, com base numa análise criteriosa sobre o Relatório de Avaliação Ambiental (RAA) referente ao Empreendimento Marco Referencial de Maceió, venho apresentar as diversas considerações a seguir:

### FALTA DE INFORMAÇÕES:

Págs. 24, 25 e 26 (Fig. 6, 7, 8 e 10) – Todas estas figuras apresentam um “píer” que não foi descrito no texto, o qual está localizado em área inapropriada, pois a área em questão é formada por um ecossistema recifal, além do que todas as embarcações motorizadas devem circular a mais de 200 metros da linha de praia, sem falar na poluição e nos impactos mecânicos ao substrato recifal, causados por possíveis embarcações na área em questão, a qual é extremamente rasa e também não é indicada como área de navegação de acordo com a Carta Náutica N° 920 (MM/DHN).

Págs. 24 e 25 (Fig. 6, 7, 8 e 9) e texto da Pág. 32 – Ponte de Acesso, da forma que está proposta impede a passagem de pessoas entre os dois lados da linha de praia, principalmente quando a maré estiver cheia. Esta ponte deverá ser construída em forma de cruz “+” para permitir acesso em todas as direções ao longo da linha de praia.

Págs. 32 a 37 – No texto referente às Especificações Gerais não foram apresentadas as dimensões (em metros da largura x comprimento x altura), referente a cada um dos itens apresentados, o que também não está claro nas figuras relacionadas no texto, devido a falta de escalas, tanto referente ao Platô 1 quanto ao Platô 2.

Pág. 32 – Aquário: Sem nenhuma especificação de qual e como será o tipo de estrutura, apenas na Fig. 18 (Pág. 30) tem a indicação de um Museu Virtual – Biologia Marinha.

Pág. 193 – Esgotamento Sanitário (3º parágrafo): foi citado que a área do empreendimento já é saneada, entretanto nas fotos 34 e 56 (págs. 83 e 126, respectivamente) é visível a existência de uma saída de água pluvial, no lado norte da área em questão, seriamente contaminada por esgoto.

## FALHAS DE CONTEÚDO:

Pág. 110 - A definição de recifes de coral está totalmente equivocada no conceito, pois foi apresentada uma miscelânea com recifes de arenito (ver definição correta em Correia e Sovierzoski, 2005, 2009). A citação indicada no texto em questão, referente à citação Dominguez et al. (1990), assim como outras utilizando o nome do mesmo autor, não foram relacionadas na bibliografia ao final do referido relatório.

Pág. 111 - Para a fauna só citaram 3 espécies de corais, o que é um número muito reduzido de espécies. Falta considerar todos os outros invertebrados e algas existentes no ecossistema recifal da Ponta Verde, em Maceió. Existem várias informações e trabalhos científicos relacionados com a biodiversidade recifal de Alagoas, alguns especificamente do recife de coral da Ponta Verde, em Maceió, local em questão, publicados e disponibilizados pelo Grupo de Pesquisa em Comunidades Bentônicas da UFAL.

Pág. 140 - A caracterização da cobertura bentônica apresentada para o recife em questão é muito superficial, devido a metodologia empregada no trabalho utilizado de Almeida et al. (2013). Isto porque existe uma complexidade da biodiversidade bentônica muito maior qualitativa e quantitativamente no recife da Ponta Verde, como pode ser comprovado na tese de doutorado de Correia (1997).

Pág. 144 – Porifera: o número de espécies de esponjas (filo Porifera) está muito abaixo do que existe na área diretamente afetada (ADA), inclusive na área ocupada pelas pilastras, o que pode ser comprovado com os próprios trabalhos citados, Sarmento e Correia (2002) e Cedro et al. (2011), além da tabela com as espécies de esponjas que ocorrem no recife publicada no trabalho de Cedro et al. (2007).

Pág. 146 – Cnidaria: existem 2 equívocos de informação: 1º. Existem várias colônias de corais moles dos gêneros *Zoanthus* e *Palythoa*, além de outra anêmona do gênero *Bunodossona* bastante comum na área diretamente afetada (ADA), especificamente na área das pilastras. Não existe ocorrência de *Agaricia humillis* em Alagoas e sim de *Agaricia agaricites* (Correia, 2011).

Pág. 151 – Mollusca: existem várias outras espécies além das duas citadas na área diretamente afetada (ADA). Existem várias outras espécies além das duas citadas, como as pertencentes aos gêneros *Brachidontes*, *Collisella*, *Fissurella*, *Littorina*, *Ostrea* e *Stramonita*. Na área de influência indireta (All) verifica-se a presença de mais espécies, como as incluídas nos gêneros *Astraea*, *Cecum*, *Cerithium*, *Cypraecassis*, *Hastula*, *Pleuroploca*, *Tonna* e *Turbinella*, somadas a 3 outras espécies de Opisthobranchia (Padula et al. 2011).

Págs. 154 a 160 – Polychaeta, Crustacea e Echinodermata: para estes três grupos de invertebrados o estudo apresentado apontou um número muito reduzido de espécies e sem estimativas numéricas de ocorrência, o que pode ser comprovado pelas publicações e trabalhos já realizados no ecossistema recifal da Ponta Verde, em Maceió (Miranda et al., 2012; Santo e Correia, 1994, 1995 e 2001; Sovierzoski, 2000).

Págs. 176 a 180 – Macroalgas: o número de espécies registradas foi muito reduzido para as três áreas estudadas, assim também como a ocupação espacial apresentada para as macroalgas citadas no relatório em questão (Correia, 1997).

## IMPACTOS AMBIENTAIS:

Pág. 233 – Impactos nas Fases de Instalação e Operação / Meio Físico: .... “ Mitigação: Procurar manter a estrutura existente, principalmente a estrutura suspensa.” Esta citação é inadequada e ilegal, uma vez que foi determinada pela Justiça Federal que qualquer empreendimento e/ou construção a ser realizada na área em questão deverá manter as mesmas dimensões do espaço ocupado pelo antigo clube, sem nenhum tipo de ampliação e/ou alteração da estrutura existente.

Pág. 234 – Alterar somente o necessário a disposição das colunas existentes .... Deve ser mantida a mesma circulação da água do mar entre as pilastras de sustentação, ou seja, sem acréscimo de outras pilastras na área equivalente ao Platô 1 no referido projeto e também sem impedimentos laterais para a circulação da água do mar durante os períodos de marés cheias. Isto é devido à necessidade da circulação da água do mar nos períodos das marés cheias, caso contrário será provocado novamente um grande processo de erosão nos dois lados da linha de praia, como já ocorreu no passado, devido a construção de ampliação da área de piscina do antigo clube.

Pág. 237 – Instalação do Canteiro de Obras: não foi definido o local e nem o tamanho da área a ser utilizado para este fim, assim como todas as demais atividades que envolvem as operações de construção deste empreendimento afora o atual espaço construído.

Pág. 239 – Danos à Biota do Supralitoral: não foi identificado qual o local e o tamanho da área que será impactada.

Pág. 240 – Danos e Alterações na Comunidade Aquática: lamentavelmente as espécies da fauna bentônica que estão localizadas na ADA, especificamente onde existem as pilastras que são em maior número, do que o descrito neste relatório, serão diretamente impactadas quando estas forem reformadas. Entretanto, nas demais áreas do entorno do empreendimento dentro da ADA não existe necessidade nenhuma de supressão. Com relação à compensação proposta é válida, entretanto são ambientes recifais com características distintas (Correia & Sovierzoski, 2010).

Pág. 240 – Danos e Perdas da Cobertura Bentônica: toda a movimentação de operários e maquinários deve ser realizada através das áreas que se encontram cobertas por areia, de forma a não impactar diretamente a fauna bentônica na ADA.

Pág. 241 – Iluminação: quando se fizer necessária à noite deverá ser toda direcionada para o interior das instalações, ficando as áreas mais expostas com iluminação reduzida.

Pág. 242 – Supressão de Vegetação: Além dos coqueiros plantados na praça em frente à área do empreendimento, também existe uma faixa de vegetação de restinga que está em processo de regeneração que deverá ser replantada após o término da construção, a qual pode ser observada na foto 2 (Pág. 18), foto 27 (Pág. 22) e figura 6 (Pág. 24).

Pág. 249 – Meio Biótico / Danos Provocados pelo Sombreamento: Devido à elevada altura do empreendimento ( $\pm$  30 metros).... Além do impacto mencionado no próprio texto, existe um problema ao aspecto legal, pois a altura proposta pelo empreendimento está acima do permitido segundo as normas de navegação e o limite estabelecido para a construção civil ao longo da faixa da praia em Maceió.

Pág. 249 – Meio Biótico / Danos e Perdas da Cobertura Bentônica: como já citado a área recifal localizada no entorno do empreendimento não deve ser pisoteada ou ocupada por nenhum operário durante a realização das obras, devendo estes utilizarem somente as áreas com presença de areia. Quando necessário realizar os trabalhos externos, deverão ser utilizadas balsas e/ou jangadas durante os períodos de marés de quadratura (maré morta) e nunca nos períodos das marés baixas de sizígia (maré viva) quando toda a área fica descoberta, o que irá acarretar pisoteio sobre o substrato recifal, causando inúmeros impactos sobre a fauna e flora bentônica recifal, atividade esta considerada como crime ambiental segundo as leis federais, pois todos os ecossistemas recifais são áreas de preservação permanente.

### PROBLEMAS IDENTIFICADOS:

1. Pier Flutuante: localização ilegal, pois a área em questão é ocupada pelos organismos típicos do ecossistema recifal em questão, no qual não é permitida tal atividade por causar sérios impactos ambientais diretamente na fauna e flora bentônica local.
2. Ponte de Acesso: forma inadequada, pois dificulta e impede a circulação e passagem de pessoas entre os dois lados ao longo da linha de praia.
3. Velas e estrutura de sustentação: A altura total proposta para esta estrutura é de  $\pm 30$  metros, o que está bem acima do padrão permitido, infringindo as normas oficiais de navegação, nas quais também está baseado o limite estabelecido para a construção civil, no qual o limite de altura máximo é de 6 (seis) andares equivalente a  $\pm 18$  metros, aplicado para todos os novos prédios localizados ao longo da faixa da orla das praias urbanas em Maceió, conforme determinação do Ministério Público Federal. Isto é devido à necessidade da visualização e triangulação dos faróis náuticos que delimitam a área de navegação marítima no entorno do porto de Maceió.
4. A manutenção da atual circulação da água do mar entre as pilastras de sustentação da estrutura, hoje existente, deve ser preservada, sem que o projeto em questão introduza nenhum tipo de estrutura que dificulte a passagem da água do mar nas áreas laterais, assim como também necessitando ser mantida a mesma área construída de ocupação e o número atual das pilastras que sustentam a área equivalente ao Platô 1, no referido projeto, ou seja, sem acréscimo de área construída no local das pilastras. Isto é devido à necessidade da circulação da água do mar de forma natural durante todos os períodos das marés cheias. Caso contrário, ou seja, ocorra a construção de algum impedimento a circulação da água do mar neste local, será provocado novamente o grande processo de erosão nos dois lados da linha de praia, como ocorreu no passado, em decorrência da construção do muro para ampliação da área de piscina do antigo clube. Esta afirmação pode ser comprovada por fotos aéreas do local em questão, obtidas em diferentes anos subsequentes, com as quais pode ser comprovado que após a derrubada dos referidos muros, ocorreu a recuperação da linha de praia naturalmente no entorno da área em questão, com a engorda da faixa de areia na praia da Ponta Verde. Todas estas condições de Ajuste de Conduta (TAC) foram definidas e validadas ao final do processo movido pelo Ministério Público Federal.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A presente análise criteriosa sobre o texto em questão do Relatório de Avaliação Ambiental (RAA), referente ao Empreendimento Marco Referencial de Maceió, objetiva evidenciar os diversos problemas e impactos ambientais que poderão ser provocados por construções inadequadas e muitas vezes ilegais durante as pretendidas atividades de implantação e operação do referido projeto.

Caso as sugestões acima apresentadas sejam ponderadas e seguidas adequadamente, a proposta do empreendimento em questão ora apresentada poderá ser um grande facilitador nas atividades direcionadas para educação ambiental de crianças, moradores e turistas, voltadas para a preservação da nossa biodiversidade marinha presente nos nossos ecossistemas costeiros e em especial nos ecossistemas recifais alagoanos.

Gostaria ainda de mencionar que todas as informações sobre a biodiversidade bentônica e os ecossistemas recifais de Alagoas, relacionadas nos trabalhos citados acima, podem ser acessados e obtidos através do site do Grupo de Pesquisa em Comunidades Bentônicas da UFAL, o qual está disponibilizado nos seguintes endereços eletrônicos: <http://www.icbs.ufal.br/grupopesquisa/comunidadesbentonicas> e <https://sites.google.com/site/comunidadesbentonicas/>

Desta forma, espero assim continuar contribuindo para a preservação dos nossos ecossistemas costeiros, em especial dos recifes alagoanos, como exemplificado nas considerações apresentadas para os diferentes aspectos do assunto em questão. Fico a disposição para esclarecer quaisquer dúvidas e caso necessário fornecer mais informações.

Atenciosamente,



Profa. Dra. Monica Dorigo Correia