

A FLORIANÓPOLIS DE MARTINHO DE HARO E A RELEVÂNCIA DA PINTURA DE PAISAGEM NA ABORDAGEM CULTURAL EM GEOGRAFIA

Renan Roldão Bittencourt

Universidade Federal do Paraná – UFPR

Curitiba, PR, Brasil

renan.rb@protonmail.com

RESUMO

Antes de ser um conceito debatido no campo da geografia, a paisagem nasceu como gênero pictórico no século XV. Os primeiros pintores representavam em suas telas, paisagens com a predominância de elementos da natureza e de fatos históricos, principalmente ligados à religião católica e às conquistas humanas. Na geografia, o conceito ora esteve numa posição de destaque, como categoria central de análise, ora esteve a margem enquanto outras categorias foram privilegiadas. Mas é com a abordagem cultural, ou “nova geografia cultural”, que o conceito passa a suscitar reflexões para além das formas visíveis, que passam a ser compreendidas como símbolos dotados de significados, atribuídos pela cultura e não somente como o resultado da relação entre ser humano e natureza. A pintura de paisagem surge então como fonte importante para compreender uma determinada cultura a partir dos símbolos criados e reproduzidos por ela. Este artigo tem como objetivo apresentar a aplicabilidade do estudo de pintura de paisagem na abordagem cultural em geografia, com base na análise de uma das pinturas de paisagens do artista catarinense Martinho de Haro.

Palavras-chave: Paisagem. Pintura de paisagem. Simbolismo. Martinho de Haro.

LA FLORIANOPOLIS DE MARTINHO DE HARO Y LA RELEVANCIA DE LA PINTURA DE PAISAJE EN EL ENFOQUE CULTURAL EN GEOGRAFÍA

RESUMEN

Antes de ser un concepto debatido en el campo de la geografía, el paisaje nació como género pictórico en el siglo XV. Los primeros pintores representaban en sus lienzos paisajes con una predominante gama de elementos de la naturaleza y de hechos históricos, principalmente ligados a la religión católica y a las conquistas humanas. En la geografía, el concepto aunque estuvo en una posición destacada; como categoría central de análisis, también fue marginado con el privilegio de otras categorías. Pero es con el enfoque cultural, o "nueva geografía cultural", que el concepto pasa a suscitar reflexiones más allá de las formas visibles para ser comprendidas como símbolos dotados de significados atribuidos por la cultura y no solamente como resultado de la relación entre el ser humano y la naturaleza. La pintura de paisaje surge entonces como fuente importante para comprender una determinada cultura a partir de los símbolos creados y reproducidos por ella. De este modo, el artículo tiene como objetivo presentar la aplicabilidad del estudio de pintura de paisaje en el abordaje cultural en geografía con base en el análisis de una de las pinturas del artista catarinense Martinho de Haro.

Palabras clave: Paisaje. Pintura de paisaje. Simbolismo. Martinho de Haro.

INTRODUÇÃO

O propósito deste artigo é apresentar a aplicabilidade da pintura de paisagem nos estudos em geografia de abordagem cultural, como uma maneira de compreender o simbolismo presente em uma paisagem e, conseqüentemente, à cultura responsável por sua existência. No entanto, esse objetivo é respondido a partir de outra reflexão: por que estudar a paisagem? Adotamos o conceito desenvolvido na abordagem cultural “renovada”, pois entendemos que nessa abordagem a geografia não deixa de lado o que Cosgrove (1998) chama de “magia real”, tampouco ignora a existência de outras motivações humanas como formas de se compreender o mundo. Isso significa que a geografia e a paisagem são mais humanizadas e que suas explicações não estão somente na esfera da demografia ou da economia, mas também no sujeito que vivencia os lugares e paisagens.

O geógrafo cultural diante de uma paisagem se detém aos aspectos visíveis, isto é, a materialidade presente. Porém, o seu interesse por estes não se limita ao estudo de sua formação como resultado de uma relação entre homem e natureza, ou homem e solo, como faziam os geógrafos alemães e franceses do fim do século XIX e início do século XX, mas sim nessas formas como portadoras de simbolismo e significado para os sujeitos que a produziram. A paisagem age como sistema de criação de signos, elaborados intencionalmente por uma determinada cultura e reproduzidos ou transformados, ora de forma consciente, ora de forma inconsciente pelas pessoas em ações cotidianas (Cosgrove, 1998). Ao mesmo tempo em que é determinada pelos sujeitos, a paisagem é determinante para estes, ou seja, transmite valores e ideais, e uma das fontes para a interpretação dessas paisagens é a pintura.

Entende-se que a paisagem e a sua representação numa pintura oferece elementos visuais importantes que nos ajudam a compreender uma determinada sociedade ou cultura. É um estudo que, como em qualquer outra ciência humana, não busca uma objetividade, mas uma reflexão sobre a paisagem estudada. Isso porque a paisagem é construída pelas pessoas, de acordo com suas motivações pessoais, culturais, sociais, econômicas, políticas, religiosas, entre outras tantas, que não podem ser medidas nem previstas de forma objetiva.

Para contextualizar o tema em questão, apresentam-se a seguir as principais ideias sobre o conceito de paisagem, na pintura e na geografia, em seguida discute-se sobre a eventual importância da pintura de paisagem para a abordagem cultural, ou seja, as razões para a escolha desse tipo de material como fonte para interpretação de uma cultura e seus simbolismos. Por fim, a título de exemplificação, explorou-se a obra “Vista da Baía Sul” (1975-1980), do pintor catarinense Martinho de Haro (1907-1985), com o propósito de compreender qual a paisagem representada por ele. Trata-se de uma investigação sobre quais são as formas presentes na obra, o seu significado e o que a composição oferece de elementos para compreender a Florianópolis daquele tempo.

A PAISAGEM NA PINTURA E NA GEOGRAFIA

O conceito de paisagem na geografia começou a ser formalmente discutido a partir do século XIX, quando houve a institucionalização dessa ciência. No entanto, o termo surgiu sob a forma de *Landskip* nos Países Baixos, no século XV, aplicado aos quadros que apresentavam um pedaço da natureza tal como a percebemos, a partir de um enquadramento, como uma janela, por exemplo (CLAVAL, 2011). Na língua alemã encontramos o termo *Landschaft* e no inglês *Landscape*, e ambos começaram a ser difundidos com o crescimento do gênero pictural, antes de ocuparem um lugar de destaque na geografia moderna.

Na Renascença, houve uma mudança nos campos do conhecimento em relação ao que era considerado preceito na Idade Média. O homem passou a ser tratado como o centro do universo e houve o nascimento do humanismo, fato que inaugurou uma nova fase na percepção da paisagem (EMÍDIO, 2006).

O nascimento da pintura de paisagem como um gênero pictórico foi possível também devido a invenção da pintura a óleo, entre os séculos XIV e XV, e da perspectiva, que permitiu a representação da realidade tridimensional numa superfície bidimensional (VITTE, 2007). Apesar

disso, esse gênero só teve destaque no século XVII, sendo considerada antes disso um gênero “menor”.

O que pode ser observado na pintura é a produção de quadros que não mais colocam o homem como submisso à natureza, amedrontado, apequenado, mas aspiram uma harmonia entre ambos através da ilustração de temas religiosos, históricos ou poéticos. A paisagem se torna mais pitoresca com a adição de elementos que não fazem parte da sua “realidade” na paisagem representada (CAVAL, 2004).

A pintura descompromissada com a representação de temas religiosos é aquela praticada nos Países Baixos. Nesse país o protestantismo prevaleceu sobre o catolicismo, assim como o movimento romântico foi bem aceito pela sociedade. Além disso, devido ao sucesso da Companhia Neerlandesa das Índias Ocidentais no século XVII, os comerciantes holandeses se tornaram os grandes consumidores de quadros de natureza-morta e paisagens (OLIVEIRA, 2005). No século seguinte a pintura de paisagens se destaca no impressionismo, onde as observações da natureza ao ar livre a partir de impressões pessoais e sensações visuais imediatas são valorizadas. Já os chamados neoimpressionistas, focam na técnica da pintura, preocupados com a pesquisa científica da cor (ARGAN, 1992).

Na geografia, desde sua constituição como disciplina, os geógrafos se interessaram pelas paisagens como uma forma de aprender sobre as regiões. Mas é Claval (2004) quem afirma que até a segunda metade do século XVIII, descrever essas paisagens era difícil, pois faltavam palavras para as formas de relevo e rochas. Apesar do desenvolvimento da linguagem promovida anos mais tarde especialmente pelos naturalistas, estas ainda não são suficientes para os geógrafos, que adotaram então as gravuras para ilustrar seus trabalhos. Humboldt é um exemplo desses geógrafos. Durante sua expedição pela América Latina produziu quase setenta pranchas comentadas e com aquarelas das paisagens que visitou. Além das descrições objetivas, Humboldt comentava sobre a experiência contemplativa, prática em parte influenciada pelos pensamentos de Goethe, que acreditava que a contemplação da natureza levava ao descobrimento da harmonia. A pintura de paisagem adquiriu, portanto, um status científico.

O papel do geógrafo do século XIX até meados do século XX é trazer à tona os elementos da paisagem ao seu leitor, e ele faz isso a partir da narrativa e da ilustração dessas paisagens, mas também a partir de vários olhares dessa paisagem. A síntese que ele apresenta, é resultado de múltiplos pontos de vista, pois assim, o geógrafo acredita que consegue fornecer uma imagem mais próxima do real a partir daquilo que observou (CLAVAL, 2004).

De uma ciência da observação e descrição da paisagem, a geografia passa também a refletir sobre as interações ecológicas e sociais que acontecem na superfície terrestre e o conceito adquire vida. É quando Ratzel delimita o campo da geografia humana ou a antropogeografia, que se expandiu pela Alemanha e na França, onde Vidal de La Blache foi um dos ícones dessa abordagem. Essa geografia humana (e cultural) se dedicou a estudar as relações complexas entre os homens e o ambiente que habitava. Os geógrafos buscavam explicar a distribuição dos homens, as formas de moradia e a utilização do solo, encarados como o resultado harmônico do contato entre o homem e a natureza (MEGALE, 1983).

A perspectiva ecológica na Alemanha aplicava a reconstrução cronológica de formas da paisagem, incluindo a cobertura vegetal, para explicar a história da biosfera. O alemão Otto Schlüter foi o primeiro teórico da geografia conhecida como ciência da paisagem, e teve como objetivo acadêmico datar fases de desmatamento que afetaram seu país e a Europa Central. Já nos Estados Unidos, os geomorfólogos ficaram responsáveis por estudos semelhantes e os vizinhos franceses não privilegiaram essa abordagem ecológica.

Os geógrafos alemães da metade do século XX continuaram com ideia de paisagem como objeto, deixando de considerar o sujeito na sua construção. Na Escola de Berkeley, onde Carl Sauer foi seu maior expoente, os geógrafos consideraram importantes os artefatos produzidos pelos homens. Não só artefatos, mas utensílios e todas as formas construídas na superfície terrestre. Segundo Cosgrove (1998), a geografia de Sauer dava ênfase às relações entre o homem e às tecnologias, mas também considerava, até certo ponto, a cultura não material, como crenças religiosas, sistemas legais e políticos. Essa foi a primeira geografia cultural, que considerava a cultura como uma entidade supra-orgânica, isto é, superior ao ser humano que era

visto como um simples mensageiro da cultura. Por isso não podemos associar a paisagem cultural com esta primeira corrente cultural, uma vez que atualmente se entende que o ser humano é consciente de suas ações, produtor e reproduzidor da cultura.

Na década de 1970, a geografia crítica, fundamentada no marxismo e no método histórico-dialético, optou por colocar no centro das suas discussões o espaço, sendo este construído pela sociedade ao longo do tempo (CORRÊA, 2009). A paisagem, por sua vez, é tida como algo estático, onde se vê as formas de diferentes épocas como uma herança do tempo passado. Ainda nessa década, a geografia humanística emerge com o emprego do método fenomenológico, com o intuito de superar as explicações econômicas e sistêmicas, buscando o entendimento do mundo humano através da relação dos sujeitos com a natureza, o seu comportamento geográfico, seus sentimentos e ideias sobre o espaço e o lugar (TUAN, 1980). Sobre a paisagem, Tuan a compreende holisticamente, isto é, todos os seus elementos materiais e também simbólicos para ele carregam significados singulares e variam de acordo com a experiência do sujeito e com a cultura.

Os anos setenta ainda são palco da renovação da geografia cultural, que problematizou a discussão da cultura, uma vez que esta foi desvalorizada, devido aos avanços do sistema capitalista e a ideia de que ela estava em processo de homogeneização. Além do mais, a “nova” geografia cultural apresenta uma perspectiva de ruptura com as teorias econômicas sistêmicas, buscando explicações sobre as mudanças sociais experienciadas pela sociedade, através da cultura (COSGROVE e JACKSON, 2007). É a partir da abordagem nessa geografia cultural que se explora, adiante, o conceito de paisagem e os motivos para a adoção de pinturas de paisagens em seu estudo.

A RELEVÂNCIA DA PINTURA DE PAISAGEM

Segundo Claval (2004) as filosofias fenomenológicas influenciaram a geografia cultural renovada, pois o sujeito passa a ser compreendido como um indivíduo que não percebe o mundo somente em seus aspectos objetivos. O geógrafo direciona sua atenção para o que o ser humano sente na sua individualidade, a ponto de ser necessário descrever suas sensações, para assim, compreender as coisas como elas realmente são. Isso significa penetrar no subjetivismo humano, que se materializa nas formas e ações na paisagem. Não se trata somente de analisar sua morfologia, os artefatos e tecnologias como era feito na Escola de Berkeley, mas compreendê-la como um sistema de formação de signos (DUNCAN, 2004).

O signo, no entanto, só existe porque uma cultura o produziu e possui diferentes significados de acordo com o olhar de quem a interpreta. É também, um sistema de reprodução de sua própria cultura e funciona, eventualmente, como uma forma de dominação sobre outra. Ela é elaborada moral e intelectualmente por uma cultura, que a manifesta na forma de símbolos materiais e imateriais. Essa ideia é fundamental para se entender a diferença entre a geografia cultural de Sauer e a “nova” geografia cultural, onde na primeira, a cultura funciona através do homem. Para Cosgrove (1998), a cultura é constantemente reproduzida por ações não reflexivas e que acontecem na vida cotidiana. Sua transformação pode ser lenta ou rápida, e depende da velocidade da sua reprodução. A consciência dessa reprodução é variável, mas possível, ou seja, podemos aprendê-la e compreendê-la. A cultura é “ao mesmo tempo, determinada por e determinante da consciência e das práticas humanas” (COSGROVE, 1998, p.102).

Cultura e poder podem também ser interpretados numa paisagem. Estão presentes especialmente em sociedades divididas em classes, pois diferentes classes podem ter diferentes culturas e conseqüentemente têm outras visões de mundo. Mesmo quando existe uma unidade social aparente numa determinada sociedade, ela é fruto da reprodução de uma classe dominante. Isso significa que há culturas dominantes e dominadas, sendo que estas últimas podem ser divididas em culturas residuais, emergentes e excluídas (COSGROVE, 1998). Essas denominações podem ser de cunho político, mas também de gênero, sexo, idade, etnicidade, etc. O que interessa é entender que a manifestação dessas culturas acontece através dos símbolos, e são esses símbolos que devem ter seus significados desvendados pelo geógrafo que está preocupado em compreender uma paisagem. A cultura é, portanto, um sistema criador de signos.

A descrição dessa paisagem não é seu reflexo espelhado, mas é construída dentro dos limites da linguagem e das estruturas intelectuais daqueles que a descrevem (DUNCAN, 2004). A paisagem é vista como texto, pois a descrevemos através da linguagem, que por sua vez é materializada por discursos, de diferentes culturas, compartilhados socialmente e que se tornam senso comum. Podemos afirmar então que existem textos hegemônicos, e que há necessariamente, intenções políticas impressas. Duncan (2004) salienta que esses textos se constroem de acordo com os “campos discursivos”, que variam de acordo com a classe social, política, étnica, etc., do grupo. As perguntas que devem ser feitas sobre a paisagem nos estudos de geografia cultural, nesse sentido, são duas: o que é significado pela paisagem? e, como essa significação ocorre?

Duncan (2004) encaminha outras questões para serem respondidas, a fim de atingir as respostas das primeiras, acima apresentadas. Uma investigação pertinente deveria acontecer com as pessoas que vivem a paisagem em análise para entender a sua natureza. Como essa paisagem lhes parece, qual importância dada e de que maneira essas leituras contribuem para uma interpretação política da paisagem que naturaliza ou transforma as relações sociais daquela sociedade. É uma investigação textual sobre aqueles que produzem, reproduzem ou transformam a paisagem: “A tarefa do geógrafo cultural é mostrar como os relatos sociais são constituídos dentro de um sistema de significação, conectados a outros elementos dentro do sistema cultural produzido dentro de uma ordem social” (DUNCAN, 2004, p.108).

Para Cosgrove (1998), o simbolismo e os significados das paisagens, são mais facilmente compreendidos nas paisagens das cidades, parques, jardins e também através da representação da paisagem na pintura, assim como em outras formas de arte, como a poesia e a literatura. Nessas produções pode-se encontrar a fonte para a interpretação da cultura que produz esses simbolismos e que nos permite alcançar a compreensão de uma sociedade e mesmo de um sujeito, caso o foco do entendimento seja o próprio artista.

No caso de uma obra de arte como a pintura, entende-se que o uso de quadros que representam paisagens do passado é mais comum e coerente para os objetivos propostos pela abordagem cultural, especialmente se o foco está na própria representação e o que ela revela, e não no artista. Ora, se o pesquisador deseja se debruçar sobre uma paisagem do presente, nos parece que não seria enriquecedor utilizar uma pintura de paisagem, e sim, dirigir seu olhar e estudo para a paisagem *in loco*. A atenção do geógrafo parece se voltar, portanto, para o passado, apesar de ser a partir da análise de uma obra hipotética do passado, possível problematizar questões da paisagem “atual”.

Ao voltar o seu olhar para uma paisagem do passado, a geografia cultural se aproxima da sua raiz, as humanidades. E o principal motivo que justifica essa tomada de decisão, é o interesse que a geografia tem pelo estudo da realidade. Por fim, o papel das humanidades é “reviver” o passado por uma necessidade metodológica, pois elas tentam capturar os processos que aconteceram no momento em que os registros foram produzidos (PANOFSKY, 1979). Esses registros revelam-se como os símbolos aos quais Cosgrove se refere, e são eles que o geógrafo cultural deve decifrar, como passo fundamental para a compreensão de uma cultura.

Lidar com uma obra de arte, no entanto, exige uma metodologia específica, assim como todo estudo empírico. Essa maneira de analisar a obra precisa estar em harmonia com os objetivos propostos pelo estudo, e, antes disso, com os propósitos da abordagem cultural em geografia. O que muda, fundamentalmente, entre o estudo de uma paisagem real, visível e presente, de uma paisagem representada numa obra de arte, é o fato de uma pessoa, ou seja, o artista, ser também objeto do estudo. É necessário, portanto, conhecer a vida e as obras desse artista para, posteriormente, atingir o entendimento de sua produção e compreender os motivos dessa representação. Por isso o método iconológico de Erwin Panofsky emerge como o mais apto a resolver esses problemas.

O método iconológico de Panofsky (1979) é uma superação do método iconográfico, uma interpretação da iconografia da obra que visa compreender o seu conteúdo, não se limitando a uma análise dos temas e dos símbolos. Segundo o autor (1979), os historiadores e filósofos se interessam pelas obras de arte não pela sua materialidade, mas pelos seus significados, o que valeria dizer também sobre os geógrafos culturais. Esse significado só pode ser apreendido pelo pesquisador através da reprodução e resgate das ideias do artista. O autor propõe a adoção de

três atitudes para uma correta interpretação iconológica de uma obra: a) descrição pré-iconográfica, quando se interpreta a história do estilo, isto é, compreender a maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, objetos e eventos foram expressos pelas formas. b) análise iconográfica, ou a interpretação da história dos tipos, que visa compreender como temas e conceitos foram expressos por objetos e eventos na obra; c) interpretação iconológica ou a história dos sintomas ou símbolos, o que busca compreender como pensamentos humanos foram expressos por temas e conceitos específicos. Apesar de serem três passos descritos, isso não significa que o pesquisador tenha que segui-los nessa ordem, tampouco separadamente. Pelo contrário, esses passos podem ser considerados um conjunto onde cada uma das partes auxilia na compreensão da outra. Da mesma forma, ao mesmo tempo em que os documentos auxiliam no entendimento da obra, a própria obra oferece elementos que complementam os documentos. No entanto, a iconologia é a etapa mais importante por estarmos lidando com uma paisagem de um pintor moderno, pois suas obras não são comprometidas com o realismo e tampouco seu estilo está comprometido com as regras da perspectiva.

A FLORIANÓPOLIS DE MARTINHO DE HARO

Com o objetivo de compreender qual a paisagem de Florianópolis representada por Martinho de Haro, analisamos a obra “Vista da Baía Sul” (Figura 1) produzida entre 1975 e 1980. Martinho de Haro nasceu em São Joaquim, município da Serra Catarinense, em 1907 e faleceu em Florianópolis em 1985. Desde muito cedo demonstrou habilidades nos desenhos e quando estudante em Lages, aos 12 anos, começou a exercitar a pintura. Foi nesse período que chamou a atenção de José Artur Boiteux, advogado, historiador e político catarinense que, impressionado com suas habilidades, incentivou Martinho a tentar uma bolsa para estudar arte no Rio de Janeiro, o que conseguiu em 1927. A conquista dessa bolsa de estudos, cedida pelo então governador do Estado Adolfo Konder, se deve, em parte, a sua primeira exposição individual em 1926, no salão do Conselho Municipal de Florianópolis (AYALA e HARO, 1986).

Figura 1 – Vista da Baía Sul (1975-1980)



Fonte – YALA e HARO, 1986.

Na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro, conviveu com artistas modernistas, como Ismael Nery, Gomide Segall, Rego Monteiro, Di Cavalcanti, entre outros, em

virtude de sua participação no revolucionário Salão de 1931, liderado por Lúcio Costa (AYALA e HARO, 1986). Em suas memórias Martinho criticava o academicismo dominante, que segundo ele, causava estagnação a arte, mas valorizava o contato com outros profissionais.

Em 1938 se mudou para Paris, onde ingressou na Academia da Grande Chaumiere, e foi orientado pelo pintor Othon Friesz, considerado um dos entusiastas do fauvismo. Sua estada na capital francesa, no entanto, durou apenas um ano por conta da Segunda Guerra Mundial, mas nesse curto período teve acesso a exposições de artistas como Picasso, Marquet, Vlaminck e Derain (AYALA e HARO, 1986). Retornou ao Rio de Janeiro e apesar de gozar de excelentes recursos financeiros, decidiu voltar para sua terra natal. Lá permaneceu pouco tempo e mudou-se para Florianópolis, cidade que visitou nos anos vinte e que permaneceria até o fim da vida.

A sua obra “Vista da Baía Sul” (1975-1980) representa uma parte do centro da capital catarinense, na Ilha de Santa Catarina, mais precisamente uma paisagem onde o observador direciona seu olhar para o noroeste. A análise iconográfica permite identificar em primeiro plano e na cor branca, o prédio da Alfândega, construída em arquitetura neoclássica entre 1875 e 1877 substituindo o antigo prédio antes localizado próximo a Praça XV de Novembro, incendiado em 1866 (VEIGA apud KAMMERS, 2012). Para esse prédio eram levados os produtos que chegavam à cidade, especialmente através da cabotagem, que por muitos anos foi a forma mais eficiente de transporte. Logo atrás está o Trapiche Miramar, que foi o elo de ligação entre o mar e a Alfândega, pois todas as mercadorias e pessoas desembarcavam ali. Já na primeira metade da década de 1970, no entanto, este trapiche passou a operar somente como um bar e café, perdendo sua funcionalidade original. Em segundo plano, na cor amarela, está o Mercado Público, que foi completamente concluído, como representado na obra, em 1928. Sua primeira fase foi a construção da ala norte, a direita da pintura, efetuada em 1898. Em 1928 foi construída a ala sul no lado oposto, sobre uma parte de um aterro, em igual arquitetura e em seguida foi ligada a outra parte através de uma “ponte” (VEIGA apud KAMMERS, 2012). Por fim, o último objeto que vemos ao fundo, representado quase como um esboço, está a Ponte Hercílio Luz, inaugurada em 1926. Esta foi erguida atendendo a um projeto em *art déco*, uma arte decorativa em alta na Europa naquele momento, associada ao moderno, industrial, cosmopolita e exótico. Sua construção se deu pela urgência de uma alternativa para o transporte na capital, pois a cabotagem não conseguia atender a demanda de pessoas que precisavam transitar entre a ilha e o continente. Além disso, o governo do Estado era alvo de críticas por manter Florianópolis como capital, pois esta estava isolada dos demais municípios catarinenses. O então governador Hercílio Luz iniciou a construção, mas acabou falecendo antes e seu nome foi dado a ela em forma de homenagem.

As quatro formas descritas acima são as que mais aparecem nas telas de paisagem de Florianópolis do pintor catarinense. Foram todas construídas para atender a demanda econômica da cidade, e, conseqüentemente, da classe dominante da época, formada basicamente por pequenos burgueses portugueses e brasileiros descendentes destes, uma vez que foram os açorianos e madeirenses os que chegaram em maior número à ilha para colonizá-la a partir de meados do século XVIII (PIAZZA e HÜBENER, 2003).

A economia de Florianópolis no período de construção das formas referidas, isto é, entre o fim do século XIX e início do século XX, era baseada na exportação e importação de produtos dos mais variados gêneros e artigos através da cabotagem. Destacava-se a produção e exportação de farinha de mandioca, amendoim, couro, café, ovos, melado e banana (VÁRZEA, 1984). O comércio local também era repleto destes produtos, oriundos não somente dos produtores da capital catarinense, mas também de outras localidades continentais colonizadas por italianos e alemães. Por isso houve a necessidade de construir estruturas como um trapiche, um prédio alfandegário e um mercado.

Ao iniciarmos a análise iconológica, constatamos que apesar de ter sido produzida na segunda metade da década de setenta, a obra de Martinho de Haro representa uma paisagem de um tempo anterior, fato constatado pela ausência, em “Vista da Baía Sul”, de duas formas: o aterro da baía sul e a ponte Colombo Salles. O primeiro foi concluído em 1973, cumprindo promessas da prefeitura que entendia que o aterro seria a saída para os problemas do centro da cidade, que após a construção da Ponte Hercílio Luz, em 1926, passou a sofrer com o trânsito de veículos e, a partir dos anos sessenta, com a verticalização e especulação imobiliária

(KAMMERS, 2012). A segunda ponte foi inaugurada em 1975, também com o intuito de resolver os problemas de trânsito da capital e de torná-la mais moderna, como afirmava o governador Colombo Machado Salles, responsável pela construção e inauguração no último ano de seu mandato, e que, ironicamente, a batizou com o seu próprio nome.

Na cidade de Florianópolis, Martinho morou no centro, próximo a beira mar norte e certa vez disse: *“Gosto de pintar Florianópolis porque fui seduzido pela sua beleza natural, sua magia e sabor colonial, no sentido de sua memória”* (AYALA e HARO, 1986, p.31). Martinho era apegado ao passado que conheceu quando jovem e dos seus primeiros anos como morador florianopolitano. Anos mais tarde ele decidiu “fugir” para a Lagoa da Conceição, pois a zona onde morava, segundo ele, estava sendo tomada por grandes blocos residenciais. Era o momento de expansão dos condomínios edifícios no centro da cidade, amplamente propagandeados na época em virtude dos constantes engarrafamentos de veículos no acesso a ilha (KAMMERS, 2012). Ao olharmos então para a obra paisagística do artista, percebemos que esse momento vivido por Florianópolis foi olvidado ou intencionalmente ocultado. Ele demonstrava receio com as “obras do progresso”, e cultuava a antiga capital, com seus prédios históricos, que remontam a uma cidade que vivia do comércio local e da cabotagem, sem aterro, sem a nova ponte e, curiosamente, sem o fluxo constante de pessoas e automóveis nas ruas, num momento em que essa era a realidade daquela área representada na sua pintura. A obra “Vista da Baía Sul” tem, portanto, a capacidade de nos levar para a tempos distintos: o passado (paisagem) presente na obra, o passado (paisagem) ausente da obra e para o nosso presente, como um caminho de reflexão sobre os símbolos que transitam e permanecem em todas essas paisagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A adoção da pintura de paisagem para a abordagem cultural em geografia permite compreender o pensamento de uma cultura, entender a maneira como ocorre a produção e reprodução de seus valores e ideais. Oferece também elementos para desvendar o simbolismo das paisagens, os significados que as formas e os elementos da natureza adquirem para uma sociedade. Ao analisar uma obra de arte como a referida neste trabalho, entendemos um pouco mais sobre a cultura presente naquela sociedade, sobre as funções e motivos de construções de algumas formas e podemos nos aproximar da visão de mundo do sujeito, que pode variar de acordo com suas influências sociais, políticas, culturais e também com seus sentimentos e memórias em relação ao local representado. Como vimos, a obra de Martinho de Haro representa uma paisagem que não corresponde totalmente àquela considerada real na década de 1970, e é influenciada pela sua vivência daquele lugar em outromomento histórico.

Ao dizermos que a obra de Martinho de Haro nos leva à outros tempos, devemos refletir sobre os significados que, por exemplo, a Ponte Hercílio Luz teve para a cultura que a produziu, e qual o significado atribuído, especialmente por ter sido tombada como patrimônio histórico em 1992. Ora, com o passar dos anos houve uma consolidação dessa ponte como um símbolo da cidade, com um valor turístico que não possuía no momento de sua construção. Apesar de estar fechada para o trânsito de veículos e pedestres desde 1991, essa estrutura continua tendo um valor ao menos para a classe política dominante do Estado de Santa Catarina e de Florianópolis. Como julgamos que a paisagem age como um texto, é preciso entender quais os processos por meio dos quais a paisagem é lida como produção textual e como atua como um instrumento de transmissão de valores e ideias de uma cultura. Dessa forma, podemos entender como em Florianópolis, formas construídas nos séculos XIX e XX ainda permanecem e são símbolos de uma cidade, ou de uma parcela daquelas pessoas que nela vivem.

As questões acima exploram o impacto da objetificação de uma obra e o êxito da paisagem como um veículo visual, sutil e gradual de persuasão ou afirmação ideológica, que por vezes pode acontecer sem a tomada de consciência. A não identificação e compreensão dos processos sociais e culturais que a produzem, contribuem para a naturalização de uma sociedade e o não questionamento sobre as relações sociais existentes, sobre as formas de dominação atuantes, sua impressão visual na paisagem e seu poder de idealização. Um caminho válido para entender toda essa trama, é a pintura de paisagem, especialmente aquela dos tempos pretéritos, pois nos permitem compreender não só a época da obra, como também nos dão respostas sobre questões do presente.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de mestrado ao autor deste artigo e aos orientadores de pesquisa, a Professora Dra. Lisana Kátia Schmitz (Orientadora) e o Professor Dr. Sylvio Fausto Gil Filho (Co-Orientador), pelo constante incentivo e apoio.

REFERÊNCIAS

- AYALA, W.; HARO, R. de. **Martinho de Haro**. Rio de Janeiro: Leo Christiano Editorial, 1986.
- ARGAN, G. C. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Tradução Denise Bottmann, Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CLAVAL, P. **Epistemologia da geografia**. Tradução: Margareth de Castro Afeche Pimenta, Joana Afeche Pimenta. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- _____. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.) **Paisagens, textos e identidades**. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2004. p. 13-74.
- CORREA, R. L. **Sobre a geografia cultural**. Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, 2009.
- COSGROVE, D.; JACKSON, P. Novos Rumos da Geografia Cultural. IN: CORREA, R. L.; ROSENDAHL, Z. **Introdução a geografia cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- COSGROVE, D. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORREA, R. L.; ROSENDAHL, Z. **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1998. p. 93-122.
- DUNCAN, J. A paisagem como sistema de criação de signos. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.) **Paisagens, textos e identidades**. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2004. p. 91-132.
- EMÍDIO, T. **Meio ambiente & paisagem**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.
- KAMMERS, E. G. **Pinturas que fazem história: arte, transformações urbanas e memórias da Florianópolis na década de 1970 analisadas através de telas de Martinho de Haro**. Florianópolis, 2012.
- MEGALE, J. F. **Geografia e sociologia em Max Sorre**. São Paulo: USP, Instituto de Pesquisas Econômicas, 1983.
- OLIVEIRA, C. M. S. **O Brasil seiscentista nas pinturas de Albert Eckhout e Frans Janszoon Post: documento ou invenção do Novo Mundo?** Congresso Internacional "O Espaço Atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedades", Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal, nov. De 2005. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/carla_mary_oliveira.pdf>. Acesso em: 27 de Novembro de 2017.
- PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PIAZZA, W.; HUBENER, L. **Santa Catarina: história da gente**. 6. Ed. Florianópolis: Ed. Lunardelli, 2003.
- TUAN, Y. **Topofilia: Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Editorial S.A, 1980.
- VARZEA, V.. **Santa Catarina: a ilha**. Florianópolis: IOESC, 1984.
- VITTE, A. C. **O desenvolvimento do conceito de paisagem e a sua inserção na geografia física**. Mercator - Revista de Geografia da UFC, ano 06, número 11, 2007.

Recebido em: 24/02/2018

Aceito para publicação em: 01/11/2018