

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

THIAGO JULIANO SAYÃO

(RE)TRATOS INSULARES

A Ilha de Santa Catarina vista através das representações das
paisagens (1890-1940)

Porto Alegre, junho de 2011

THIAGO JULIANO SAYÃO

(RE)TRATOS INSULARES:

A Ilha de Santa Catarina vista através das representações das paisagens (1890-1940)

Tese apresentada à banca avaliadora como parte das exigências do curso de Doutorado em História do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Weber

Porto Alegre, junho de 2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Tese intitulada “(Re)tratos insulares: a Ilha de Santa Catarina vista através das representações das paisagens (1890-1940)”, de autoria do doutorando Thiago Juliano Sayão, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Maria Bernardete Ramos Flores

Prof. Dr. Ivo Canabarro

Profa. Dra. Maria Luiza Filippozzi Martini

Profa. Dra. Regina Weber

Porto Alegre, 17 de junho de 2011

Para Breno, meu filho.

Agradecimentos

Agradeço inicialmente à profa. Sandra Jatahy Pesavento (*in memoriam*) por ter em 2006 aceito orientar um doutorando “de Santa Catarina”. Também devo a ela as primeiras indicações sobre “paisagem”. Foi Sandra, sempre gentil e sábia, que forneceu os primeiros instrumentos para que eu pudesse me lançar na “aventura” do “descobrimento” da paisagem. À ela minha saudação e saudade. Agradeço igualmente à profa. Regina Weber que assumiu a orientação nos dois últimos anos, durante a tessitura do texto, o processo mais trabalhoso do doutoramento. Regina, mesmo à distância, manteve-se “presente” através de palavras encorajadoras e encaminhamentos precisos.

Agradeço aos membros da banca de qualificação, o prof. Ivo Canabarro e a profa. Maria Luiza Filippozzi Martini, pelas ricas sugestões, mas especialmente pelo carinho e incentivo, fundamentais na continuidade dos trabalhos.

À profa., Dilma Juliano, “Tita”, pelas importantes considerações ao texto e às indicações de leitura sobre o regionalismo na literatura. À Profa. Cristina Wolff pela oportunidade de participar de suas aulas sobre Nova História Cultural em que estudamos a “virada linguística”.

À “Sê”, companheira que vivenciou as idas e vindas entre Porto Alegre e Florianópolis, além de compartilhar alegrias e “angustias” de um estudante-pesquisador-escritor. À Rita pelo apoio incondicional de mãe e à “Maninha” pela carinhosa acolhida em POA. À todos que indiretamente contribuíram para a conclusão desse trabalho.

Resumo

O presente trabalho é resultado de releituras das representações das paisagens da Ilha de Santa Catarina, entre a última década do século dezenove até os anos quarenta do século vinte. É uma análise baseada em reflexões da história cultural, que concebe a paisagem como uma invenção discursiva situada em contexto social específico. No exercício de análise das representações das paisagens nos discursos de viajantes estrangeiros, nos textos literários regionalistas e nas imagens fotográficas, que dão a ver “lugares” de Florianópolis e de seus arredores, manuseia-se com uma visualidade oficializada da paisagem, que serve, inclusive, à divulgação turística da Ilha na atualidade.

Palavras-chave: Paisagem. Visualidade. História Cultural. Ilha de Santa Catarina.

Abstract

The present work is the result of new interpretations of the representations of landscapes of the Island of Santa Catarina, from the nineteenth century's last decade until the twentieth century's forties. It is an analysis based on thoughts from Cultural History, which sees the landscape as a discursive invention placed in a specific social context. By analysing the representations of landscapes in the discourses of foreign travelers, in literary texts and in regionalistic and photographic images, which represent "places" of Florianópolis and its surroundings, one can handle with an official visuality of the landscape, which also serves to the touristic advertisement of the Island nowadays.

Key words: Landscape. Visuality. Cultural History. Ilha de Santa Catarina.

Lista de figuras

Figura 1 – Desterro no final do século XIX. Tela de Victor Meirelles. Rua João Pinto, antiga Rua Augusta. Óleo sobre cartão - 33,9 x 49,2 - Coleção Museu Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro.

Figura 2 – Rua Marechal Deodoro, antiga Rua do Ouvidor. Esquina com a Rua Conselheiro Mafra, antiga Rua do Príncipe. Acervo José Boiteux.

Figura 3 – Praça XV de Novembro. Acervo Casa da Memória.

Figura 4 – Vista do Hospital de Caridade a partir do aterro da praia do Menino Deus. Acervo José Boiteux.

Figura 5 – Praça XV de Novembro e Praça Fernando Machado. Acervo da Casa da Memória.

Figura 6 – Fundos do Mercado Público Municipal de Florianópolis. Acervo José Boiteux.

Figura 7 – Fotografia catalogada por “Edifícios”. Acervo Casa da Memória.

Figura 8 – Morro das Pedras, sul da Ilha de Santa Catarina. Década de 1920. Acervo José Boiteux.

Figura 9 – Praia da Armação vista do Morro das Pedras. Década de 1920. Acervo José Boiteux. Publicada no Guia de Santa Catarina em 1927.

Figura 10 – Rancho de pescador na localidade do Rio Vermelho. Fotografia do acervo da família von Wangenheim. Disponível em: <http://www.inf.ufsc.br/~awangenh/Edla/>>. Acesso em 14 de março de 2009.

Figura 11 – Fotografia do acervo da família von Wangenheim. Disponível em: <http://www.inf.ufsc.br/~awangenh/Edla/>>. Acesso em 14 de março de 2009.

Figura 12 – Morro das Pedras. Fotografia do acervo da família von Wangenheim. Disponível em: <http://www.inf.ufsc.br/~awangenh/Edla/>>. Acesso em 14 de março de 2009.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	10
1 NOÇÕES PRELIMINARES:	25
A PAISAGEM COMO REPRESENTAÇÃO VISUAL	25
1.1 A invenção da paisagem	26
1.2 Paisagem, espaço e lugar	48
1.3 Visualidades através das paisagens	54
2 A ILHA ENTRE O OLHAR PANORÂMICO E O OLHAR CARTOGRÁFICO	66
2.1 Miragens da Ilha: entre a selva e o jardim.....	69
2.2 Paisagem cartográfica e intervenção urbana	87
3 A VISUALIDADE DA ILHA NA LITERATURA REGIONALISTA.....	118
3.1 Visão do litoral de Santa Catarina em <i>A Massambu</i>	119
3.2 A ênfase da paisagem litorânea em Virgílio Várzea	131
3.3 A propagação da paisagem na imprensa.....	150
3.4 Paisagens açorianas	163
4 VISUALIDADE FOTOGRÁFICA:	168
A ILHA DE SANTA CATARINA SOB O OLHAR MAQUINAL	168
4.1 Fotografia e paisagem.....	170
4.2 Fotografia de paisagem no cartão-postal	183
4.3 Prospectos da cidade: (in)visibilidades do urbano na fotografia.....	193
4.4 (Re)tratos da orla	201
4.5 Instantâneos da vida privada: a ilha sob a ótica de Edla von Wangenheim	207
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	221
Referências	227
Fontes	242
Anexos.....	245

INTRODUÇÃO

É comum a palavra “paisagem” aparecer associada à ideia de beleza. Quando achamos uma vista “bonita” pensamos de forma quase automática: “que bela paisagem!”. De cima do morro ou na beira da praia apreciamos o “lindo” pôr do sol. Também viajamos para “ver” paisagens. Aquelas dos guias turísticos, das propagandas da televisão ou das revistas semanais. Desejamos um dia “ver” a paisagem histórica da Grécia Antiga; a paisagem charmosa dos bulevares parisienses; a natureza exuberante da “Cidade Maravilhosa”. Outro uso da palavra “paisagem” no cotidiano está relacionado com a postura corporal, ou melhor, facial. Quando ouvimos dizer que fulano fez “cara de paisagem” quer dizer que ele não manifestou qualquer expressão diante de determinada situação, a fim de não deixar transparecer seus sentimentos. Esses sentidos de paisagem tirados do dia-a-dia apontam para uma maneira de ver o mundo.

Perceber a vista como “bela” foi uma forma consagrada de “ver” de determinado grupo social, disseminada, por exemplo, pela fotografia no cartão-postal. Artefato imagético passível de mercadorização turística. As imagens para o turismo reproduzem estereótipos de identificação dos lugares. Os postais da Torre Eiffel, do Cristo Redentor e da Ponte Hercílio Luz são “paisagens-monumento”, transformadas em artefatos imagéticos. Já a “paisagem-rostro” revela outra questão da mesma moeda: a paisagem como algo “neutro”, inexpressivo. O “rostro de paisagem” tem o sentido de máscara que disfarça os sentimentos, reforçando a ideia da imagem paisagística como algo que nada diz. Está ali apenas para ser vista, portanto não manifesta desejo ou vontade própria. Assim, o uso das

expressões “que linda paisagem” e a “cara de paisagem” compõe as principais noções de paisagem no senso comum. Vemos o estudo das representações das paisagens como uma forma de trazer para o debate historiográfico as construções estéticas do espaço, mas também de mostrar o que permanece “escondido” na “cara de paisagem”. Apontar que esse “rosto” apenas finge que nada sabe. Basta um exame mais cuidadoso para percebermos que, ao contrário do que parece, as imagens ou discursos de paisagem expressam saberes, sobre relações socioculturais no contexto em que emergem.

Esse trabalho se originou do estranhamento frente às imagens da paisagem da Ilha de Santa Catarina. Podemos entender a sensação do “estranho no familiar” como uma espécie de espanto diante da “repetição da mesma coisa”. Segundo Freud, existem situações em que nos deparamos com “um retorno involuntário da mesma situação” as quais resultam na “sensação de desamparo e de estranheza”. Ele cita o seguinte exemplo para explicar esta sensação: “Quando surpreendido por um nevoeiro, alguém perde o caminho numa floresta da montanha, cada tentativa para encontrar o caminho marcado ou familiar pode levar a pessoa de volta, por muitas e muitas vezes, a um único e mesmo ponto, que pode ser identificado por um marco particular”.¹ As representações das paisagens da Ilha são esses marcos, que podem nos fazer andar em círculos e voltar ao mesmo ponto, às mesmas imagens familiares da Ilha? Ou seriam, ao contrário, um complexo leque de representações que se abre aos múltiplos olhares sobre a Ilha?

Por outro lado também entendemos “estranhar” como o ato de tomar distância do tema em estudo. Ou seja, exercício de olhar “de fora”, *vue à vol d’oiseau*, nossas próprias

¹ FREUD, S. O estranho. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. vol.17. História de uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1919). Rio de Janeiro: Imago, 1976. p.295-296.

práticas culturais. Tomamos emprestado noções da antropologia que versam sobre a atitude do cientista social de “estranhar o familiar” a fim de estudar seu próprio grupo. Nas palavras de Roberto da Matta, o problema que envolve “transformar o familiar em exótico”, está em “tirar a capa de membros de uma classe e de um grupo social específico”, a fim de “estranhar alguma regra social familiar (ou recolocar, como fazem as crianças quando perguntam os ‘porquês’) o exótico no que está petrificado dentro de nós pela reitificação e pelos mecanismos de legitimação”.² Distanciar-se do que nos é familiar possibilita perceber a cultura como construção simbólica feita no cotidiano através da linguagem. Segundo Gilberto Velho, o “familiar” é “cada vez mais objeto relevante de investigação para uma antropologia preocupada em perceber a mudança social não apenas ao nível das grandes transformações históricas, mas como resultado acumulado e progressivo de decisões e interações cotidianas”.³ Estendemos o estudo do “familiar” à história com o intuito de questionar certas representações visuais tidas como naturais e não culturais. As representações das paisagens estão impregnadas em nós, em uma cultura de classe média, fazendo parte de nossos pensamentos. Imaginamos “a natureza” ou “a cidade” dentro do discurso da paisagem. Questionar a visão paisagística do espaço é, assim, exercício intelectual de estranhamento do familiar, do conhecido, daquilo que se alojou confortavelmente em nós.

Esse trabalho resultou de dois projetos de pesquisa distintos, mas integrados. O primeiro foi apresentado em 2006, ao ingressar no programa de doutorado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e o segundo no exame de qualificação em 2010, no mesmo

² Da MATTA, Roberto. O ofício do etnólogo, ou como ter *anthropological blues*. In: Nunes, Edson de O. (org.). **A Aventura sociológica**. Objetividade, paixão, improviso e métodos na pesquisa social. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p.28-29.

³ VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. 6ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. p.132.

programa. O projeto inicial, intitulado “Cidade das praias: visões de uma cidade à beira-mar”, propunha uma análise das transformações de Florianópolis entre as décadas de 1970 e 1990, partindo-se da investigação do imaginário das praias da Ilha de Santa Catarina fundamentado no discurso oficial. O objetivo central do projeto era estudar o conjunto de representações que mobilizavam e mobilizam as pessoas a escolher aquela cidade para veranejar e morar. Ainda, buscava-se analisar as imagens que serviram e servem para atrair anualmente centenas de turistas para a Ilha de Santa Catarina. Entretanto esse projeto deu uma guinada e ao invés de trabalhar com a história da cidade nas últimas décadas do século XX⁴, optamos em recuar no tempo e analisar representações mais antigas da Ilha, que antecedem a visão uníssona de Florianópolis como capital das praias.⁵ Assim, ao contrário de abordar as imagens turísticas que privilegiam o imaginário da praia na contemporaneidade, rumamos em busca dos discursos textuais e imagéticos elaborados no final do século XIX até os anos 1940, período em que surge uma série de enunciados sobre os espaços urbanos e campestres da Ilha. O motivo da mudança de rumo das pesquisas faz parte dos diálogos com Sandra Pesavento, até o seu falecimento em março de 2009. Foi Sandra quem propôs pensar o discurso da Ilha na perspectiva da “paisagem”. A partir daí a questão da paisagem tomou grande proporção, passando a balizar os estudos sobre as representações. A ideia de paisagem surgiu então como uma lente pela qual passamos a

⁴ Período estudado anteriormente, ver: SAYÃO, Thiago J. **Nas veredas do folclore**. Leituras sobre política cultural e identidade em Santa Catarina (1948-1975). 2004. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal de Santa Catarina. SAYÃO, Thiago J. **O Dromedário Loquaz na arena da cidade em construção**. Uma leitura do teatro contemporâneo em Florianópolis. 2001. Trabalho de Conclusão de Curso em História pela Faculdade de Educação da Universidade do Estado de Santa Catarina.

⁵ Em reportagem publicada na revista *Época* (27/12/1999), Florianópolis “entra no roteiro dos destinos mais procurados do país”, com uma estimativa de cerca de 600 mil visitantes para a temporada de 1999/2000 (dois turistas para cada morador). Dentre os viajantes sazonais atraídos pela “Ilha da Magia” a maioria veio da Argentina, 30% eram paulistas e outros trinta por cento procedentes do Rio Grande do Sul. O Artigo compara Florianópolis ao Nordeste e destaca a cidade pela concentração de praias num único local: “em 424 quilômetros quadrados de área insular, há tesouros como cinco parques municipais, três lagoas e oito dunas. Mas, obviamente, o grande atrativo situa-se à beira-mar. São nada menos que 100 praias”. *Época*, 27 de dez. de 1999. p.46.

perceber as práticas discursivas. Ou, dito de maneira diferente, a leitura dos textos e imagens pelo viés da paisagem nos fez refletir sobre a historicidade das composições discursivas e imagéticas.

Considerando, assim, estas novas reflexões, o objeto de estudo central desta tese é estudar a visualidade nas representações das paisagens da Ilha, ou, os sentidos da Ilha nas representações visuais no discurso oficializado, produzido e divulgado entre a última década do século dezanove até os anos 1940. Temos o olhar voltado para as aparências da Ilha vistas através dos enunciados paisagísticos. O conceito de paisagem é neste sentido a ferramenta central na interpretação do conjunto disperso e variado de composições visuais da Ilha. A paisagem é entendida aqui como um “construto” sociocultural, um artefato que carrega “olhares” sobre o mundo, pensamentos e percepções do espaço. Ela é uma invenção discursiva que deve ser analisada em determinada situação, no momento de seu aparecimento. Seguimos o exemplo de Raymond Williams, que pensa a invenção da paisagem inglesa do século XVIII na complexidade das relações socioculturais de ocupação territorial. Diz Williams: “Os proprietários rurais setecentistas, ao viajarem pelo continente europeu e colecionarem quadros de Claude e Poussin, aprenderam novas maneiras de ver a paisagem e, ao voltarem para a Inglaterra, criaram novas paisagens para serem desfrutadas de suas próprias casas”.⁶ A paisagem sobrepõe imagens do passado e do presente, é uma “imitação” adaptada ao tempo e o lugar de seu aparecimento. Ela é representação de mundo, resultado da apropriação do espaço pelo olhar sensível do indivíduo, que, por sua vez, está sob influência de fatores socioculturais: políticos, estéticos e econômicos.

⁶ WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo : Companhia das Letras, 2011. p. 204.

Estudar as representações das paisagens da Ilha é uma forma de compreender as próprias imagens que fazemos dela e de nós mesmos. É pensar o processo de invenção do território e da população, é abordar os sentidos atribuídos aos espaços e a “sua gente”. Trabalhar com as paisagens é examinar a construção delas como imagens estereotipadas da Ilha, perceber os múltiplos sentidos dos traços que compõe o lugar, pois as paisagens nos apresentam uma verdadeira fisionomia do espaço. Registram um conjunto de informações específicas que atuam na configuração de uma visualidade espacial. Para tanto traremos à tona relatos de viajantes estrangeiros⁷, discursos da mídia impressa e textos literários, além de imagens fotográficas, a fim de apresentar os “regimes de visualidade” que as paisagens dão a ver. Artigos e imagens nos jornais e revistas popularizaram as paisagens, seja nos desenhos de propaganda ou nas fotografias em preto e branco. Vistas em contexto, serviram de veículo para a divulgação dos ideais de higienização e modernização da *Belle Époque* florianopolitana.

No final do século XIX teve início uma produção autóctone de imagens da Ilha que retrataram a cidade e seus arredores, incluindo a população que vivia nesses espaços. As paisagens mostram lugares bucólicos, mas também os lugares do novo tempo marcado pelas reformas urbanas, arquitetura eclética e novos hábitos de sociabilidade como o passeio no jardim da Praça XV de Novembro. E, diferente de hoje, quando a imagem da praia é a principal identificação da Ilha, no final dos oitocentos não se tinha uma única

⁷ Os relatos de viajantes estrangeiros trazem as primeiras descrições da Ilha de Santa Catarina. Entre os viajantes que passaram pela Ilha estão: Amédée François Frézier (1712), George Shelvocke (1719), William Betagh (1728), George Anson (1748), Antoine Joseph Pernetty (1763), Jean-François Galaup De La Pérouse (1785), Adam Johann von Krusenstern (1803), Urey Lisiansky (1803), Georg Heinrich von Langsdorff (1803), Adalbert von Chamisso (1815), Louis Choris (1815), Louis Isidore Duperrey (1822), Carl Friedrich Gustav Seidler (1825), Heinrich Trachsler (1828). Ver: HARO, Martim Afonso Palma de. (org.). **Ilha de Santa Catarina**: relatos de viajantes estrangeiros nos séculos XVIII e XIX. 4ª edição. Florianópolis : Ed. da UFSC; Lunardelli, 1996.

paisagem-símbolo para a Ilha. Atualmente as imagens das praias se sobrepõem a outras paisagens, em função da intensa divulgação nos meios de comunicação de massa. Se antes as praias da Ilha eram cenários bucólicos da cultura tradicional dos pescadores, ou de eventuais piqueniques dos cidadãos, atualmente são paisagem-monumento no discurso turístico. A paisagem do litoral se transformou em *marketing*.⁸ No mundo capitalista globalizado a praia influi decisivamente no valor econômico do território. E, de fato, foi somente nas últimas décadas do século XX que Florianópolis ficou conhecida nacionalmente por meio de suas praias⁹, as quais, por sua vez, aparecem emolduradas junto a representações que remontam ao discurso dos viajantes estrangeiros. A paisagem de hoje espelha imagens de ontem quando enuncia a natureza “paradisiaca”, “exuberante” ou “pitoresca”.

A fim de estabelecer relações entre as representações da paisagem da Ilha e o contexto sociocultural em que foram produzidas, utilizo fontes textuais e imagéticas tais como relatos de viagem, romances e fotografias. Através desse conjunto discursivo nos aproximamos das configurações visuais da Ilha do final do século XIX e início do XX. O objetivo é mirar com olhar de historiador da cultura um imaginário da Ilha. O imaginário é concebido aqui como um sistema de significações sociais que dão sentido ao mundo. Segundo Castoriadis,¹⁰ a forma de conceber as “coisas” no mundo, ordenar e classificar os elementos naturais depende do imaginário social sobre tais elementos. Cada sociedade define e elabora uma imagem do mundo onde vive a fim de construir um conjunto

⁸ Sobre a valorização econômica do litoral e a transformação da paisagem da praia em mercadoria ver: OURIQUES, H. Ricardo. **Turismo em Florianópolis**: uma crítica à indústria pós-moderna. Florianópolis : Ed. da UFSC, 1998.

⁹ Ver matérias em revistas sobre os encantos naturais de Florianópolis: *Isto é*, n. 1421, 25 de dez. 1996, p. 68. *Época*, 23 de nov. 1998, p.54. *Época*, 27 de dez. de 1999, p.44. *Galileu*, ano 10, n. 113, dez. de 2000, p. 26.

¹⁰ CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982. p. 179.

significante. Essa construção ordena lugares para a vida no coletivo, estabelece uma ordem para as coisas no mundo. A visão ordenada do mundo, na concepção de Castoriadis, utiliza tanto a lógica racional quanto idéias e imagens que uma sociedade constrói sobre determinado aspecto ou fenômeno. O imaginário abarca mitos, crenças e ideologias, e manifesta-se em textos, imagens, gestos e sons. Meios discursivos e não-discursivos, enfim, linguagens de compreensão e construção das realidades. O imaginário não se resume, nesse sentido, ao dado ficcional que se opõe ao real. Ao dar sentido aos fenômenos ou as “coisas”, o imaginário age na construção destes mesmos fenômenos e “coisas”. Entendemos, portanto, que o imaginário sobre a Ilha constitui-se pelo conjunto de representações que a referenciam atribuindo-lhe nomes e qualidades. A Ilha é construída, assim, nas relações sociais por meio das práticas discursivas, ou, do discurso posto em prática em determinado tempo e lugar.

As qualidades assim como os estigmas da Ilha fazem parte de um conjunto de classificações baseadas no imaginário acerca deste território, ou melhor, de um “sistema de representações”¹¹ que valoram o território. Todavia, ao levantar o conjunto de representações estamos interessados nos registros sensíveis de determinado grupo ou indivíduo com o espaço. “As sensibilidades seriam, pois, as formas pelas quais indivíduos e grupos se dão a perceber, comparecendo como um reduto de tradução da realidade por meio das emoções e dos sentidos”.¹² As sensibilidades ou subjetividades estão “no cerne do processo de representação”.¹³

¹¹ Segundo B. Baczo: o imaginário consiste em um “sistema de representações produzido por cada época e no qual esta encontra a sua unidade”. Ver: BACZO, Bronislaw. Imaginação social. In: **Enciclopédia Einaudi**. Vol. 5. Lisboa : Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985. p.303.

¹² PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. 2ª ed. Belo Horizonte : Autêntica. 2005. p.57

¹³ Idem.

O desafio em abordar a sensibilidade de um tempo passado está em identificar por meio das fontes históricas os sinais que denotem emoções compartilhadas por uma coletividade. No caso deste trabalho, está em encontrar, entre o conjunto disperso de textos e imagens, os “vestígios de emoções” que envolvem a Ilha. Uma das obras que balizam os estudos sobre sensibilidades e que nos serve de referência é: “O declínio da Idade Média”, do historiador holandês Johan Huizinga (obra que trata das emoções que movimentavam ações individuais e coletivas na Baixa Idade Média). Nos perguntamos: como é possível identificar um sentimento na história? Huizinga aponta um caminho para respondermos a questão quando diz que uma emoção pode ser percebida através da “imagem” que se faz dela. “A emoção religiosa”, no medievo, segundo Huizinga, “tendia a transformar-se em imagens. O mistério parecia tornar-se sensível quando revestido de uma forma representável”.¹⁴ A emoção é identificada, então, na representação que se faz dela. Em se tratando da paisagem, no próprio processo de construção simbólica do espaço. O historiador deve estar atento aos vestígios discursivos que possam indicar uma forma de percepção (já que só temos sensações sob a forma de percepção). Como fez Keith Thomas, ao identificar a mudança das sensibilidades do “homem moderno” em relação a natureza, no momento em que buscou se afastar das práticas “bárbaras” e “animalescas”.¹⁵ Ou, como Norbert Elias, que identificou os hábitos civilizados de corte no final da Idade Média, como uma forma de autocontrole das emoções e pulsões corporais.¹⁶ Os vestígios da cultura, como são as representações, servem de fonte para acesso ao imaginário, sejam eles objetos de arte ou de uso cotidiano.

¹⁴ HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. 2ª ed. Portugal : Ulisseia, 1985. p.209.

¹⁵ THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural**. Mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais, 1500-1800. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.

¹⁶ ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1990.

As representações coletivas¹⁷ acerca da paisagem são elaborações sensíveis formadas social e historicamente, que nos informam sobre a maneira pela qual uma sociedade – ou certo grupo social, pensa seu próprio lugar no espaço. Os significados atribuídos ao espaço não estão descolados de seus usos, por isto mudam ao longo do tempo. As representações sociais estão presentes nos impulsos, agem sobre as práticas e atribuem sentidos e valores ao espaço que nos rodeia. “A representação é a produção do significado dos conceitos em nossas mentes através da linguagem. É o elo entre os conceitos e a linguagem que nos permite referir-se tanto ao mundo 'real', de objetos, pessoas ou eventos, ou mesmo aos mundos imaginários da ficção, objetos, pessoas e eventos”¹⁸ (tradução nossa). Daí entender as representações como parte do real e não em oposição a ele.¹⁹ A realidade, todavia, é significada nas relações sociais por meio da linguagem. Textos e imagens influenciam práticas individuais e/ou coletivas, agem sobre a maneira de pensar determinado lugar. A Ilha de Santa Catarina é um lugar construído que teve e tem suas próprias representações textuais e imagéticas que se modificaram ao longo do tempo. Pesquisar as visões acerca da Ilha é apreender determinadas sensibilidades ligadas a este

¹⁷ O sociólogo Émile Durkheim elaborou o conceito de “representação coletiva” em seus estudos sobre mitologia (pensamento mítico) e religião. Segundo o autor é possível, através desse conceito, acessar valores e hábitos compartilhados por uma coletividade, ou uma “mentalidade coletiva” – esse termo encontra-se em um artigo de Durkheim que versa sobre o processo de classificação. Ver: RODRIGUES, José A. (org). **Émile Durkheim: sociologia**. 9ª ed. São Paulo : Ática, 1999. Sobre “representação coletiva” ver também: DURKHEIM, Émile. As regras do método sociológico. In: **Durkheim, vida e obra** (Os pensadores). São Paulo : Abril Cultural, 1983. p. 203-245.

¹⁸ *Representation is the production of the meaning of the concepts in our minds through language. It is the link between concepts and language which enables us to refer to either the 'real' world of objects, people or events, or indeed to imaginary worlds of fictional objects, people and events.* In: HALL, Stuart. **Representation: cultural representations and signifying practices**. London : Sage, 1997. p.17

¹⁹ O conceito de representação, que foi apropriado pela História Cultural (em específico, pelo historiador Roger Chartier) chama a atenção para o “processo de construção mental da realidade, produtor de coesão social e de legitimidade a uma ordem instituída, por meio de ideias, imagens e práticas dotadas de significados que os homens elaboram para si.” PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. Op. Cit. p.24.

espaço, é, ao mesmo tempo, agrupar as expressões metafóricas que fazem parte dos jogos de poder em torno de um território e de uma identidade.

A noção de paisagem, tal como está desenvolvida no capítulo 1, é vista como uma forma de imaginar, mas também de agir sobre certo território. O jogo de composição paisagística lida com as continuidades e transformações inerentes a dinâmica de caracterização do lugar. As paisagens da Ilha do final do século XIX e começo do XX buscavam a composição do quadro genérico e totalizador do território ilhéu. Naquela época foi posto em prática um conjunto de ações de mapeamento da Ilha, um esforço conjunto e difuso de significação de “todos” os espaços, seja central ou periférico. O começo do século passado foi tempo de reformas urbanas, mas também de ocupação espacial dos arrabaldes. Identificavam-se as potencialidades de futuro da Ilha nas práticas de profilaxia e no novo modelo de paisagismo urbano.

Abordar a relação entre paisagem e visualidade é imaginar o território como invenção datada. A paisagem atua na apreensão simbólica do espaço, é ato de representação que se relaciona com as ideias do autor e com o contexto sociocultural da época em que foi produzida. No presente trabalho, entendemos a representação da paisagem da cidade como um mapeamento legítimo do espaço urbanizado, que confere a seu autor-portador o poder de atuar na configuração da própria cidade representada.

Para uma leitura das paisagens locais estabelecemos relações com um contexto mais amplo. Apesar de abordar uma região específica do sul do Brasil e tratar, portanto, de um estudo localizado, a composição da paisagem específica não se dá apartada do global. As paisagens de Florianópolis proliferaram no momento de implementação, no Brasil, dos

ideais liberais e científicos pós Revolução Industrial. Foram tais ideais, norteadas pelos parâmetros de saneamento e de produtividade capitalista, que influenciaram os planos de reforma dos urbanistas do século XIX. Foi no amplo contexto de reformulação das cidades que a ideia de viver próximo a natureza passou a ser sinônimo de vida saudável e as práticas de lazer ao ar livre, surgiram como uma forma de diferenciação social. A própria positivação da paisagem da natureza esteve relacionada com as práticas de lazer do mundo burguês: afinal, era necessário dispor de tempo livre apreciar a “beleza” da paisagem natural.

As paisagens da Ilha apresentavam espaços de trabalho qualificado e de circulação de pessoas “civilizadas”, enquanto seus arredores serviam como ambientes de descanso e de contemplação (reflexão solitária), para uma pequena parte da sociedade. Foi este sentimento do cidadão ilustrado frente ao ambiente natural que incentivou um maior acirramento do processo de mapeamento (transformação do visível em representação imagética), exploração e experimentação dos elementos e dos espaços ilhéus. O processo de mapeamento da paisagem tomou corpo com a imagem fotográfica, que, devido sua natureza de artefato reproduzível, foi fundamental na divulgação da paisagem e do olhar paisagístico sobre a Ilha. A reprodução da paisagem faz parte, por sua vez, do processo “micropolítico” de controle e modernização da Ilha. O discurso da paisagem funciona como dispositivo de controle sobre ações e pensamentos, pois é concebido como mecanismo de produção de sentidos, de pontos de vista sobre o território.

No final do século XIX e começo do XX, quando a palavra “melhoramento” estava na ordem do dia, a representação da paisagem apresentava-se como instrumento de diagnóstico dos males do corpo urbano, e veículo de divulgação das conquistas da

modernidade. Por isso a paisagem esta longe de ser uma representação apolítica, já que é partícipe na construção do imaginário espacial citadino, que oscilava entre os males da insalubridade e os benefícios da modernização: o domínio da natureza e o advento das práticas civilizadoras. Compreendemos as representações das paisagens de Desterro/ Florianópolis²⁰ em consonância com o ideal higienista de médicos, engenheiros e administradores urbanos. Isto não quer dizer que a representação da paisagem se resume a um mero reflexo do pensamento de uma época, apenas que a construção de uma imagem do espaço traz indícios da maneira de pensar do tempo em que a imagem foi composta.

O capítulo 1 dedica-se a aprofundar a noção de paisagem trabalhada nessa tese. Devido à importância deste conceito dedicamos atenção a escrita de um texto “mais teórico”. Veremos que a paisagem aparece articulada com a noção de “visualidade”, outro conceito capital desse trabalho. Pensar a questão da paisagem dentro do campo da visualidade, ou da “cultura visual”, serviu, particularmente para pensar as imagens fotográficas anônimas como fonte histórica.

No capítulo 2 as representações das paisagens são percebidas enquanto “política do espaço”, por um lado, buscam abarcar um campo visual amplo por meio do “olhar panorâmico”, e, por outro, lado procuram a identificação precisa do espaço na configuração minuciosa do “olhar cartográfico”. Para tanto, são trazidos à baila discursos de viajantes estrangeiros, do historiador Oswaldo Rodrigues Cabral, e dos periódicos publicados na época em estudo. A noção de cartografia torna-se central nesta parte do trabalho. A cartografia coloca-se como dispositivo de administração e controle do espaço reformado do

²⁰ A capital de Santa Catarina mudou de nome em 1894 em decorrência dos desdobramentos, no Estado, da Revolução Federalista (1893-1895). Antes de se chamar Florianópolis, em lembrança a Floriano Peixoto segundo presidente do Brasil (1891-1894), a capital era conhecida como Nossa Senhora do Desterro.

começo do século XX. Portanto, o conceito de cartografia é entendido aqui em sentido amplo, não se restringe a carta ou ao mapa, e sim a um conjunto de imagens que perscrutam, examinam minuciosamente, o território, vindo a percebê-lo como um somatório de suas partes constituintes: edificações, ruas, vielas, portos, pontes, praças, fontes d'água, córregos etc. A cartografia oficial de Desterro foi percebida especificamente no discurso da história local e nas imagens e textos publicados na imprensa florianopolitana. A representação do espaço aparece, então, como arte e ciência. A visão artística é uma representação panorâmica do espaço, e a científica uma representação cartográfica do território. Em ambos os casos, no entanto, temos artefatos imagéticos relacionados com políticas de administração do espaço.

Já o capítulo 3 discorre sobre a produção de paisagens no texto literário. Sabemos que a literatura romântica e naturalista, do final do oitocentos e começo do novecentos, destaca-se pela narrativa descritiva detalhada do ambiente geográfico, e liga-se ao movimento de criação das identidades locais, tanto do território quanto da população. Para pensar a representação das paisagens na literatura, traremos para o campo discursivo deste texto, escritos de Virgílio Várzea, em sua maior parte descrições paisagísticas do litoral, elaboradas entre a última década do século dezenove e os anos 1920.

As imagens fotográficas das paisagens da Ilha serão tema de discussão do quarto capítulo. O debate sobre a paisagem na fotografia abre caminho para se pensar as imagens anônimas, capturadas dos acervos públicos da cidade de Florianópolis: Casa da Memória e do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina. Esses acervos guardam imagens da memória visual coletiva, ou da visualidade institucional, de todo um período histórico. Nesse último capítulo também serão analisadas fotografias do acervo da família

Wangenheim, que mostram, e “produzem”, espaços de sociabilidade na Ilha, seja na cidade ou nos arredores da praia/campo. As imagens do acervo privado enquadram uma visão de um tempo estruturado a partir da ideia de modernização capitalista.

Procuramos desenvolver nesse trabalho uma reflexão sobre as diferentes paisagens, que compõem uma visualidade da Ilha a partir do final do século dezenove. Pesquisar os enunciados sobre a Ilha apresenta-se, assim, como um estudo cultural das representações visuais do espaço. Traremos à tona metáforas, descrições e imagens que formam um imaginário insular possível para aquele tempo. Cabe perceber de que maneira determinados elementos foram re-tratados nos quadros paisagísticos, e, de que forma eles serviram ao processo discursivo de identificação dos lugares e da população.

1

NOÇÕES PRELIMINARES: A PAISAGEM COMO REPRESENTAÇÃO VISUAL

A representação da paisagem é uma composição cultural complexa, a qual articula um conjunto de referenciais, ideias e sentimentos compartilhados por uma coletividade em determinado período histórico. Os elementos que compõem a imagem de uma paisagem podem ser lidos como expressões gráficas de um texto escrito, uma vez que a imagem da paisagem é parte de uma série discursiva, histórica e geograficamente localizada.

A paisagem é compreendida como linguagem que dá expressão a certo arranjo visual do espaço. Como linguagem, a representação da paisagem é portadora (e produtora) de sentidos construídos social e culturalmente. Ela pode se manifestar em diferentes suportes, físico ou virtual: em quadros (pinturas), textos (especificamente os descritivos), fotografias, filmes etc. Tais suportes, imagéticos ou textuais, são verdadeiros índices culturais que uma sociedade elabora sobre o ambiente conhecido, ou aquele que se quer conhecer.

Através da análise do discurso e das imagens procuramos desconstruir a visualidade da paisagem, as ideias e ideologias que a visão da paisagem da Ilha de Santa Catarina dá a ver. Para David Chaney, visualidade consiste em “um conjunto de discursos e práticas que constituem formas distintas de experiência visual em circunstâncias historicamente

específicas”.²¹ É importante ressaltar, no entanto, que as representações da paisagem formam um conjunto discursivo aberto e disjuntivo, por isto sua interpretação nunca é definitiva, sempre indicativa.

Antes de passarmos para os estudos das representações das paisagens da Ilha, achamos importante discutir a noção de paisagem que adotamos, haja vista os diferentes sentidos que este conceito ganhou ao longo do tempo. Também é válido apontar as diferentes áreas do conhecimento que se debruçaram sobre o debate em torno do conceito de paisagem. Os primeiros esboços sobre a questão da paisagem surgiram no período renascentista, no campo das artes, mais especificamente, da pintura. No século XIX esse conceito passou a ser tema central dos estudos geográficos, preocupados com as formas culturais de ocupação territorial. E, no final do século XX tornaram-se alvo de estudos relacionados com a “cultura visual”. Portanto, a paisagem é um conceito complexo, herdeiro de um passado com mais de meio milênio. É tema de estudos que convida a um passeio entre diferentes áreas: meio ambiente, urbanismo, arte, sociologia, antropologia, história, psicologia e geografia. Campos do conhecimento que problematizam o espaço e suas invenções discursivas.

1.1 A invenção da paisagem

²¹ *A set of discourses and practices constituting distinctive forms of visual experience in historically specific circumstances.* CHANEY, David C. Contemporary socioscapes. Books on Visual Culture. In: **Theory, Culture & Society**. London. V. 17, n.6. p.111-124, 2000.

A paisagem não é a natureza, mas sua “fábrica”, e que, como tal, obedece às leis de uma produção de inspiração linguística.

(Anne Cauquelin)

Afinal, o que entendemos por paisagem? A paisagem tem aqui um sentido específico. Consiste na representação que dá a ver uma visualidade do espaço por meio de um artefato (imagem ou texto). Nesse sentido a paisagem é considerada uma composição sensível de acesso a cultura, uma forma de representação carregada de sentimentos, memórias e conhecimentos. Ela constrói laços de afinidade entre pessoas e ambiente; atribui sentido estético ao mundo que nos rodeia ao mesmo tempo em que age como verdadeira pedagogia do olhar. A paisagem é partícipe do que entendemos por cultura visual.

A imagem da paisagem sob a noção de cultura visual é vista como “texto” elaborado em “contexto”. Ou seja, enquanto representação imagética ou visual preñe de significados elaborados nas relações socioculturais. Segundo Ulpiano Meneses, “a voga dos estudos de ‘cultura visual’ assinala com clareza, (...) aquilo que já foi chamado de *pictorial turn*, em sequência ao *linguistic turn* de décadas anteriores, que chamara a atenção para o texto antropológico ou sociológico na produção do conhecimento”.²² Pensamos, então,

²² MENESES, Ulpiano T. B. de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanços provisórios, propostas cautelares. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.23, n.45, p.23. Sobre a “virada pictórica” ou “imagética”, *pictorial turn*, diz Meneses: “Na virada da década de 1980 dá-se não só a convergência de várias abordagens, interesses e disciplinas em torno do campo comum da visualidade, como também uma percepção cada vez mais ampliada, inclusive fora dos livros acadêmicos, da importância da dimensão visual na contemporaneidade”. Idem. O termo *pictorial turn* foi criado por Willian Mitchell nos anos 1990 a fim se situar o aparecimento de uma multiplicidade de estudos sobre imagem. Por outro lado, a expressão *linguistic turn* foi inventada na década anterior, e se refere ao interesse dos cientistas sociais nos estudos sobre a linguagem na estruturação do mundo.

cultura visual no sentido amplo, a fim de entender a representação paisagística como linguagem elaborada, construída e construtora de realidades. “Inicialmente”, diz Paulo Knauss, “pode-se caracterizar uma definição abrangente, que aproxima o conceito de cultura visual da diversidade do mundo das imagens, das representações visuais, dos processos de visualização e de modelos de visualidade”.²³ (Não pretendemos nos aprofundar na análise dos diferentes nuances em torno da noção de cultura visual, para isso indico os textos de Meneses e Knauss citados nesse trabalho. Ali encontra-se o referencial mais recentes dos estudos norte-americanos²⁴ sobre o tema). Estamos de acordo com Knauss, quando diz: “no quadro geral de institucionalização dos estudos visuais nos EUA, observa-se que a emergência do conceito de cultura visual e a projeção do campo de estudos visuais representam o reconhecimento de novas possibilidades de estudo da imagem e da arte, colocando a visualidade no centro da interrogação”.²⁵ O que nos interessa aqui é trazer a noção de cultura visual, para pensar o lugar de onde falamos ao discorrer sobre paisagem. Nos colocamos no caminho aberto pela “nova história cultural”,²⁶ que tem na noção de linguagem (discurso), um eixo norteador para se pensar o processo de estruturação do mundo. Conceber a paisagem sob a noção de cultura visual significa questionar as “formas de ver” trazidas na imagem, a dimensão de fonte de visualidade da imagem. De acordo com Knauss, que diz, na “perspectiva abrangente da cultura visual, importa, sobretudo, não tomar a visão como um dado natural. Trata-se de abandonar a

²³ KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v.8, n.12, p.97-115, jan.-jun. 2006. p.112. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/viewFile/1406/1274> Acesso em 22 de nov. de 2010. p.106.

²⁴ Sobre os estudos norte-americanos acerca da “cultura visual”, ver também: ELKING, James. **Visual studies: a skeptical introduction**. New York/London : Routledge, 2003.

²⁵ KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. In: **Anos 90**: Revista do Programa de Pós-Graduação em História. UFRGS/IFCH. V.15, n.28, Porto Alegre : PPGH, dez. 2008. p.154.

²⁶ Sobre os “efeitos” da “virada linguística” na História Cultural, ver: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. 2ª ed. São Paulo : Martins Fontes, 2001.

centralidade da categoria de visão e admitir a especificidade cultural da visualidade para caracterizar transformações históricas da visualidade e contextualizar a visão”.²⁷

As paisagens, segundo Augustin Berque, são criadas nas diferentes formas de linguagem, entre elas a literária, a pictórica e a paisagística. Nesse sentido, as paisagens são o resultado de uma dupla *artilisation*²⁸, que inclui, por um lado, a domesticação (pacificação) do espaço concreto – donde surge o jardim, que é uma representação da paisagem em um “sítio”, e, por outro, as representações visuais do espaço, formadas pelo discurso imagéticos e textuais. Os critérios de existência da paisagem, para Berque são:

- 1) As representações linguísticas, ou seja, uma palavra ou texto que dá a ver uma "paisagem".
- 2) As representações literárias, oral ou escrita, canções ou descrições da beleza da paisagem.
- 3) As representações pictóricas, aquelas que tem como tema a paisagem.
- 4) As representações de jardins, que transmitem uma apreciação estética da natureza”.²⁹

A noção de paisagem trabalhada nesta tese se originou da noção de paisagem proposta por Berque, no qual concebe a paisagem como “arte”; um “fazer” que envolve sensibilidades, técnicas e saberes historicamente situados. Entendemos, então, que a paisagem é “arte em situação”, uma tessitura formada no jogo intrincado de enunciados.

²⁷ KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. Op. Cit. p.155.

²⁸ Não há uma palavra na língua portuguesa que traduza este termo, que é compreendido aqui como uma maneira de “estetizar” o espaço. É um conceito que dá a ver a paisagem como composição estética. A “artealização” da paisagem significa aqui a transformação do espaço visível em representação visual do espaço. Segundo Alan Roger o termo *artilisation* foi usado pela primeira vez por Montaigne. ROGER, Alain. **Court Traité du paysage**. Paris : Éditions Gallimard, 1997. p.10

²⁹ 1) *Des représentations linguistiques, c'est-à-dire un ou des mots por dire “paysage”*. 2) *Des représentations littéraires, orales ou écrites, chantant ou décrivant les beautés du paysage*. 3) *Des représentations picturales, ayant pour thème le paysage*. 4) *Des représentations jardinières, traduisant une appréciation esthétique de la nature*. In: BERQUE, A. apud ROGER, A. Op. Cit. p. 48.

Esta noção difere, todavia, do conceito tradicional de paisagem visto pela geografia, que entende a paisagem como o resultado das ações dos homens no meio ambiente, ou, enquanto resultado das práticas humanas (socioculturais) em um determinado sítio. Por tradicional não queremos dizer inferior ou ultrapassada, apenas que é o conceito que mais se aproxima da noção de paisagem do senso comum, que a entende como “uma porção do espaço” modificada ou não pelo homem, “resultado da combinação dinâmica, portanto instável, de elementos físicos, biológicos e antrópicos”.³⁰ Segundo Schier, a concepção da paisagem como “face material do mundo”³¹ é herdeira de uma concepção filosófica positivista, que trata o espaço como objeto material no qual se imprime, objetivamente, as práticas culturais da humanidade, que podem ser perfeitamente compreendidas a partir de métodos científicos quantitativos. No entanto, hoje, a paisagem é vista sob um novo olhar. “A ideia de paisagem merece mais atenção pela avaliação ambiental e estética”.³² Segundo Schier, a nova geografia cultural percebe a paisagem como parte integrante do “sistema cultural” da sociedade. A paisagem na perspectiva dos estudos culturais é “a realização material de ideias dentro de determinado sistema de significação. Assim, ela é humanizada não apenas pela ação humana, mas igualmente pelo pensar. Cria-se a paisagem como representação”.³³ Esta nova concepção de paisagem da geografia está relacionada com o contexto cultural da última década do século XX, quando se processou uma renovação no campo das ciências humanas, particularmente dos estudos antropológicos e linguísticos. A antropologia forneceu as bases para se repensar a cultura, vista como sistema simbólico, já

³⁰ BERTRAND, Georges. Paisagem e geografia física global. Esboço metodológico. In: R. RA’E GA, Curitiba, n.8, p.141-152, 2004. Editora da UFPR. Disponível em: ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/raega/article/download/3389/2718, acesso em 24 de fev. de 2011.

³¹ SCHIER, R. A. Trajetórias do conceito de paisagem na geografia. In: R. RA’E GA, Curitiba, n.7, p.79-85, 2003. Editora da UFPR. Disponível em: ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/raega/article/download/3353/2689 Acesso em: 24 de fev. de 2011.

³² Idem.

³³ Ibidem.

a linguística contribuiu para a afirmação da linguagem no centro das formações discursivas, e, portanto das relações socioculturais. Para Linda McDowell, “a nova escola de paisagismo”, ligada a nova geografia cultural, dos anos 1980, foi influenciada pelo pós-estruturalismo e pela teoria literária. Naquele momento, romperam-se as fronteiras que até então dividiram as noções de paisagem geográfica e artística, quer dizer, da paisagem enquanto resultado da intervenção do homem no espaço e paisagem como representação estética do espaço.

A paisagem passou a ser compreendida, então, como uma “maneira de ver” o mundo e não simplesmente como uma configuração espacial; este novo olhar sobre a paisagem foi fundamental na modificação do próprio pensamento geográfico. A relação de poder, por exemplo, passou a fazer parte do rol de problemas de pesquisa da geografia. Sob influência do pensamento de Michel Foucault, a geografia cultural contemporânea concebe a paisagem enquanto construção discursiva, e, portanto, como parte do jogo de saber/poder. Neste sentido a representação da paisagem oitocentista, por exemplo, pode ser vista como um dispositivo³⁴ de legitimação da expansão imperialista. Outra referência para se pensar a relação da paisagem com as práticas imperialistas é o livro “Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente” de Edward Said. Nesta obra o autor mostra o quanto a representação da paisagem dos territórios “árabes” influenciou no imaginário e nas ações imperialistas nos dias de hoje. Diz Said: a “leviandade dos publicitários inconsequentes (...) fabricou

³⁴ Segundo Judith Revel: “O termo ‘dispositivos’ aparece em Foucault nos anos 70 e designa inicialmente os operadores materiais do poder, isto é, as técnicas, as estratégias e as formas de assujeitamento utilizadas pelo poder. A partir do momento em que a análise foucaultiana se concentra na questão do poder, o filósofo insiste sobre a importância de se ocupar não ‘do edifício jurídico da soberania, dos aparelhos do estado, das ideologias que o acompanham’, mas dos mecanismos de dominação: é essa escolha metodológica que engendra a utilização da noção de ‘dispositivo’.” REVEL, J. **Foucault**: conceitos essenciais. São Carlos : Clara Luz, 2005. p.39.

uma paisagem (do Oriente Médio) árida a espera de que o poderio americano venha construir um modelo sucedâneo de ‘democracia’ de livre mercado”.³⁵

A ideia de que a paisagem é uma fabricação e que envolve relações de poder abriu caminho para se pensar na representação da paisagem de maneira ampla. Segundo Linda McDowell, “existe uma percepção cada vez maior de que o conhecimento é múltiplo e situacional, que existem muitas maneiras de ver e de ler a paisagem”.³⁶ A nova geografia cultural aparece, então, como área do conhecimento cada vez mais interessada na “identificação de múltiplos discursos acerca de lugar e identidade”.³⁷ Segundo McDowell:

Os novos geógrafos da paisagem reterriorizaram a paisagem não apenas como o resultado material de interações entre o ambiente e a sociedade (o antigo nexos homem/terra), mas também como consequência de uma maneira específica de olhar. A noção de uma maneira objetiva, neutra e especificamente geográfica de olhar a terra é, portanto, questionada. O geógrafo encontra-se também culturalmente situado, e assim, o modo como ele/ela vê a paisagem é cultural e historicamente específico.³⁸

Os estudos históricos também foram influenciados pelos estudos sobre a paisagem. Francisco Carlos da Silva propõe que a história das paisagens se torne um campo de conhecimento específico. O objetivo da história da paisagem seria investigar “variados fatores, todos fundamentais na organização do espaço”, a fim de identificar as práticas sociais, econômicas e políticas no sítio³⁹. “No caso da análise histórica das paisagens,

³⁵ SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo : Companhia das Letras, 2007. p.15.

³⁶ McDOWEL, Linda. A transformação da geografia cultural. In: GREGORY, Derek; MARTIN, Ron; SMITH, Graham (orgs.). **Geografia humana**: sociedade, espaço e ciências sociais. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1996. p.177.

³⁷ Idem.

³⁸ Ibidem. p.176.

³⁹ Entre os fatores a serem estudados estão: “(1) os dados da geografia física; (2) os dados do direito; (3) a tecnologia disponível; (4) os dados da demografia; (5) os dados da sociologia”. Cabe ressaltar que Francisco da Silva parte do conceito tradicional de paisagem, proposto anteriormente pela geografia, que concebe a

consideradas como um determinado bioma, dever-se-ia considerar que são sistemas abertos, submetidos permanentemente a fatores aleatórios”.⁴⁰ Esta historiografia, baseada na noção geográfica de “paisagem cultural” (a paisagem construída pelo homem que se opõe a “paisagem natural”), se aproxima do que se entende por história do meio ambiente, ou história ambiental, uma vez que, sob o olhar geohistórico, se busca entender o processo de ocupação social e cultural dos territórios a partir das transformações do meio ambiente (alterações paisagísticas). A história da paisagem de Francisco Silva propõe uma “nova visão, cuja ênfase recaia nos resultados da ação dos homens sobre o meio ambiente”.⁴¹

No entanto não é este o tipo de história que perseguimos. Estamos mais interessados nas elaborações imagéticas e discursivas da paisagem; nas leituras dos fatores objetivos e subjetivos envolvidos na elaboração e divulgação das representações da paisagem, ou melhor, em certas visualidades que se faz do espaço a partir das representações da paisagem. É a série de paisagens da Ilha de Santa Catarina que nos interessa enquanto corpo documental deste trabalho, pois é através das repetições dos temas paisagísticos que podemos vislumbrar o testemunho de um tempo. Encontra-se no geógrafo Paul Chaval apoio a esta afirmação quando diz que: “se a paisagem possui uma coerência e uma estrutura, deve-se muito mais à recorrência ou à oposição de temas do que a unidade da composição”.⁴² A recorrência na maneira de representar o espaço é entendida como indício de um olhar social sobre o espaço, mas também sobre o tempo.

paisagem como o ambiente construído por meio do trabalho. A “paisagem cultural” é entendida, assim, em oposição a “paisagem natural”. Sobre a “história da paisagem” proposta por Silva ver: SILVA, Carlos Teixeira da. História das paisagens. In: CARDOSO, Ciro F; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da história**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro : Elsevier, 1997. p.203-216.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Ibidem.

⁴² CHAVAL, Paul. **A geografia cultural**. 2ª ed. Florianópolis : Ed. da UFSC, 2001. p.315.

A paisagem insere-se no “regime de visualidade” moderno, o qual se entende pelo conjunto de imagens que funcionam como dispositivos construtores de percepções. Para pensar o significado deste termo nos baseamos na noção de discurso de Michel Foucault, que dá a ver a função “panóptica” da representação visual⁴³, e no conceito de *scopic regime* cunhado por Christian Metz e Jay Martin.⁴⁴ Os regimes de visualidade constituem modelos de visão do espaço por meio das paisagens, que se querem “harmônicas” e “unificadas”.

A apreciação da paisagem faz parte de nossa relação íntima com o espaço. Não paramos para pensar o quanto este sentimento tem sido reconstruído ao longo do tempo. Os historiadores da arte dão a ver que a apreciação da paisagem nasceu da pintura de paisagem no período renascentista. Segundo Yi-Fu Tuan a pintura de paisagem representou uma verdadeira revolução na percepção do tempo e espaço.

A pintura de paisagem, com seus objetos organizados ao redor de um ponto de fuga para onde convergem as linhas, parece-se mais com a maneira humana de olhar o mundo; no entanto, surgiu na Europa somente no século XV. Desde então as pinturas de paisagem que transforma “a simultaneidade do espaço em um acontecimento do tempo – isto é, uma sequência irresistível de acontecimentos –” tem se tornado cada vez mais populares. Ver a paisagem em perspectiva pressupõe uma importante reordenação do tempo e do espaço. A partir da Renascença, na Europa, o tempo foi perdendo continuamente seu caráter repetitivo e cíclico e tornando-se mais e mais direcional. A imagem do tempo como oscilante ou como órbita circular deu lugar à imagem do tempo como flecha. O espaço e o tempo ganharam subjetividade ao serem orientados para o homem. Certamente espaço e tempo sempre estiveram estruturados de acordo com os sentimentos e necessidades humanas individuais; mas na Europa este fato atingiu quase a superfície da consciência em certo período de sua história e encontrou expressão na arte.⁴⁵

⁴³ Sobre a questão do “olhar disciplinar” e o “panoptismo”, ver: FOUCAULT, Michael. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 23ª ed. Petrópolis, RJ : Vozes, 1987. E, FOUCAULT, M. O olho do poder. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 4ª ed. Rio de Janeiro : Graal, 1984.

⁴⁴ METZ, C. **Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinema**. Paris: Bourgeois, 1984. E, MARTIN, Jay. **Force fields: between intellectual history and cultural critical**. New York/London : Routledge, 1993.

⁴⁵ TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo : Difel, 1983. p.137.

Gombrich aponta o quadro “A pesca milagrosa” (1444), de Konrad Witz como o precursor das pinturas de paisagem. “Witz desejou mostrar aos burgueses de Genebra como deve ter sido a cena quando Jesus se acercou das águas. Assim, ele não pintou um lago qualquer, mas um lago que todos conheciam bem”.⁴⁶ Este quadro fora, então, segundo Gombrich, uma das primeiras expressões pictóricas que buscava retratar um lugar real, tal qual ele aparecia aos olhos. Neste caso a pintura da paisagem promoveu o encontro entre o imaginário (religioso) e o ambiente conhecido, o qual, inclusive, poderia ser visitado pessoalmente. Talvez esteja aí a origem da transferência do poder do mito para a representação da paisagem no Ocidente. O lugar onde Cristo esteve e realizou milagres passa a adquirir uma aura, cercada de mistérios e de história. Segundo Robert Delort e François Walter a paisagem do ambiente europeu foi inventada por Ambrósio Lorenzetti, quando pintou os afrescos sobre o *Bom Governo* (1337-1340). Outros autores, entretanto, consideram que a primeira paisagem foi composta pelo poeta, e alpinista, Francesco Petrarca, quando descreveu, de forma literária, o Monte Ventoux (1336). Até o período renascentista a paisagem não era mais que cenário de fundo onde se desenrolavam as cenas principais de um quadro. Em 1505, Giorgione de Castelfranco pintou o quadro *A Tempestade*, onde a paisagem aparece como elemento central da representação artística. A palavra “paisagem” aparece pela primeira vez no quadro de Giorgione em 1521. No decorrer do século XVI esta palavra foi traduzida para outras línguas: *landschaft* em alemão, *landschap* em holandês e *paese* em italiano.

⁴⁶ GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. 16ª ed. Rio de Janeiro : LTC, 1999. p.244.

Nas pinturas de paisagem no *oitocentos*, os personagens do imaginário religioso não aparecem mais na composição, pois a própria paisagem (geralmente da natureza) é o próprio meio de transcendência espiritual. Na época do romantismo – fim do século XVIII e século XIX – a paisagem age como produtora de emoções e de experiências subjetivas. Assim, o pitoresco e o sublime aparecem como dois modos de visões próprios da paisagem.⁴⁷ As paisagens sublimes de Willian Turner e Caspar Friedrich dão a dimensão exata do poder da representação poética da natureza. Da mesma forma que as paisagens de Turner dão a ver as expressões das emoções mnemônicas, as representações da natureza de Friedrich vão muito além da dimensão realística do mundo visível, suas “paisagens refletem o estado de espírito da poesia lírica romântica do seu tempo, com a qual estamos familiarizados através das canções de Schubert”.⁴⁸ O que estava em jogo na representação do sublime era “o resultado de uma complexa interação entre impressão visual e reflexão mental e emocional”.⁴⁹ Sobre o sentido histórico do sublime na arte, diz Ernst Gombrich:

Num tratado filosófico de 1757, Edmund Burke (1729-1797) lançou as fundações para uma estética do sublime com base nas categorias de uma grandiosidade esmagadora e estímulos subjetivos que revelam as profundezas da mente humana. Estes, manifestam-se, em especial, no reino da natureza, nos maciços rochosos das altas montanhas, em abismos, onde o puro espaço se desdobra para baixo, e no mar, onde o horizonte se estende numa imensidão sem limites. A noção de sublime percorreu todas as correntes do Romantismo e encontrou a sua melhor expressão nos trabalhos de Friedrich, não só graças a sua escolha de temas, mas acima de tudo, devido a sua estilização da paisagem, à sua renúncia do espaço racional e do idílio confortável e, ainda, à sua ênfase sobre a não existência de fronteiras.⁵⁰

⁴⁷ Sobre uma noção da história da paisagem ver: GUCHT, Daniel Vander; VARONE, Frédéric. **Le paysage à la croisée des regards**. Bruxelles : La Lettre Volée, 2006.

⁴⁸ GOMBRICH, E. H. Op. Cit. p.496.

⁴⁹ WOLF, Norbert. **Caspar David Friedrich, 1774-1840**. O pintor da quietude. Colónia, Alemanha : TASCHEN, 2003. p.8.

⁵⁰ GOMBRICH, Ernst H. Op. Cit. p.36.

Para Argan, por sua vez, o sublime é entendido como o espaço que se encontra depois dos limites urbanos. A cidade é a “dimensão do relativo” e a natureza sublime é a “dimensão do absoluto”.⁵¹ Foi sob a concepção do pitoresco e do sublime que a natureza passou a ser fonte de sentimento e da reflexão da pequenez do homem “frente a imensidão da natureza e suas forças”.⁵²

A poética iluminista do “pitoresco” vê o indivíduo integrado em seu ambiente natural, é a poética romântica do “sublime”, o indivíduo que paga com a angústia e o pavor da solidão a soberba de seu próprio isolamento; mas ambas as poéticas se completam, e na sua contradição dialética refletem o grande problema da época, a dificuldade de relação entre indivíduo e coletividade.⁵³

Por outro lado, segundo Jens Kulenkampff, para Kant o sublime está na razão humana e não no que pensamos ser o sublime que a arte nos (re)apresenta como “a infinitude do deserto e do mar” ou a “superioridade absoluta das forças da natureza, como nas tempestades”. Diz Jens, ao interpretar Kant, que,

Os conhecidos fenômenos estéticos apenas se chamam assim porque nos dão oportunidade de conscientizar-nos da indestrutibilidade da ‘humanidade em nossa pessoa’, da nossa superioridade numênica sobre a natureza face a um espetáculo de forças naturais, aos quais nós, enquanto

⁵¹ ARGAN, Giulio C. **História da arte como história da cidade**. São Paulo : Martins Fontes, 1992. p.212.

⁵² ARGAN, Giulio C. **Arte moderna**. São Paulo : Companhia das Letras, 1992. p.19.

⁵³ Idem. p.20. O pitoresco, particularmente, foi uma invenção dos pintores dos Países Baixos, que a partir do século 15 buscaram retratar a imagem do espaço com o máximo de fidelidade possível, ao mesmo tempo em que a recriavam a partir da imaginação. O que predomina nestas pinturas é uma sensação de realidade e vivacidade. Os flamengos foram, então, os precursores do que conhecemos hoje por “pitoresco”, ou “pintoresco”, aquilo que é digno de ser pintado. Segundo Hugo Segawa, a expressão máxima deste tipo de pintura “está contemplada nas obras de Nicolau Poussin (1594-1665) e sobretudo nas do francês radicado na Itália Claude Lorrain (1600-82), artista da ‘paisagem ideal’ – paisagens espirituais com alusões e alegorias da mitologia antiga e da poesia épica, animadas com construções, ruínas e vigorosa presença da natureza”. Ver: SEGAWA, Hugo. **Ao amor ao público: jardins no Brasil**. São Paulo : Studio Nobel: FAPESP, 1996. p.27.

seres físicos, iríamos sucumbir evidentemente sem esperança, se realmente fôssemos expostos a elas”.⁵⁴

Será através da representação da paisagem que os sentimentos do pitoresco e do sublime irão se realizar plenamente. A paisagem é um dos grandes temas da arte na modernidade, mas também o retrato. Nas palavras de Nelson Peixoto, “quando a obra de arte perdeu seu caráter de objeto de culto, o sagrado parecia se escoar cada vez mais das coisas. Libertando-se das representações do divino, a pintura estruturou-se como linguagem moderna a partir de dois gêneros: o retrato e a pintura de paisagens”.⁵⁵ Por sua vez o retrato (*portrait*) e a pintura de paisagem inserem-se no universo sociocultural do capitalismo, enquanto artefatos de registro tanto do indivíduo burguês⁵⁶ quanto de seus domínios. A leitura da pintura de paisagem de Peixoto vai ao encontro da interpretação de John Berger, este lê o interesse da burguesia em se retratar junto a natureza como uma forma de afirmação de sua propriedade, campos e jardins.

A possessão da terra particular era o requisito para esse prazer filosófico – que não era pouco comum entre os burgueses donos de terra. O prazer da “natureza incorrompida e não pervertida” não incluía, entretanto, a natureza de outros homens. A sentença para caça ou pesca em terreno alheio era a deportação. Se um homem furtasse uma batata, corria o risco de ser açoitado em público por ordem de um magistrado que seria um proprietário de terra. Havia limites de propriedade muito estritos para o que era considerado *natural*.⁵⁷

⁵⁴ KULENKAMPFF, J. A estética kantiana entre antropologia e filosofia transcendental. In: DUARTE, R. (org.). **Belo, sublime e Kant**. Belo Horizonte : Ed. da UFMG, 1998. p.39.

⁵⁵ PEIXOTO, Nelson B. **Paisagens urbanas**. 3ª ed. São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2004. p.57.

⁵⁶ O termo burguês é usado aqui para se referir aos indivíduos da classe média e da classe mais abastada da sociedade, formada, principalmente, por industriais, comerciantes, funcionários públicos e profissionais liberais. Por sua vez, a palavra burguês, ou burguesia, também será utilizada para se referir a classe social adepta de certas práticas culturais do universo citadino.

⁵⁷ BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro, Rocco, 1999. p.110.

A paisagem, compreendida como uma forma de conceber e ordenar o espaço através de mecanismos artísticos (e não apenas como um estilo pictórico que nasceu das pinturas renascentistas), é compreendida como uma maneira de acesso às práticas culturais por meio da imagem. Neste sentido, esta tese se difere dos estudos de história da arte. Não se propõe um trabalho de construção das formas e sentidos da presença da paisagem nas artes. Aqui a obra de arte é vista como uma importante referência para se pensar a invenção, e a legitimação da representação da paisagem. Nos colocamos, assim, no campo dos estudos visuais que, segundo Paulo Knauss, “procuram expandir questões sobre o estatuto do objeto artístico para o universo mais geral das imagens e das representações visuais”.⁵⁸ Entendemos a obra artística como produção sócio-histórica, situada em um campo de produção cultural específico. No fim, ela confere uma estética própria ao espaço, convidando-nos a olhar o mundo sob uma perspectiva diferente, ou reforça uma visão consagrada do mesmo. Os olhos não vêem sempre as mesmas coisas, muito menos, da mesma maneira. Em cada período histórico as coisas são percebidas a partir de um olhar marcado por um tempo cumulativo de épocas passadas, da mesma maneira que cada indivíduo olha através de sua história.⁵⁹ A noção de visão e de olhar são distintas. Enquanto a visão está relacionada ao aspecto sensorial da percepção do que nos chega aos olhos, portanto um fenômeno biológico que envolve reações físico-químicas entre olhos e cérebro, o olhar,

⁵⁸ KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. Op. Cit. p.112.

⁵⁹ Gerd Bornheim em “As metamorfoses do olhar”, diz: “Essa passagem (do ‘olhar para o alto’ platônico para a filosofia cartesiana) se faz, como é fácil perceber, na transposição da coisa para a constituição do objeto. O objeto passa a ser, por exemplo, o resultado da análise de tipo cartesiano. E não tardou para que a consciência moderna se desse conta do lucro da empresa: esse objeto construído não apresentava como finalidade tão-somente o conhecimento do real, mas sim, e muito mais que isso, a possibilidade de sua manipulação. O objeto, ou essa síntese entre a atividade subjetiva e a realidade exterior, inventa até mesmo um novo tipo de homem, híbrido e bicéfalo, que é o engenheiro – a revolução industrial e tecnológica associa, pela primeira vez, a teoria científica e a prática artesanal. Por tais caminhos, a realidade toda passa a configurar um objeto manipulável pelo homem. Inútil lembrar que é o sucesso dessa fórmula que domina amplamente os horizontes de nosso tempo”. BORNHEIM, Gerd. As metamorfoses do olhar. In : NOVAES, Aduato (org.). **O olhar**. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.

diferentemente, está relacionado ao campo da percepção, trata-se das reações sensíveis daquilo que é visto. Segundo Berger, “A maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos”.⁶⁰ A partir da leitura de Jacques Aumont sobre o tema poderemos dizer que a visão remete ao visível e o olhar ao visual, pois a “percepção visual põe em ação”, segundo Aumont, “um saber sobre a realidade visível”.⁶¹ Contudo esta divisão entre o visível e o visual é apenas uma postura didática, uma vez que ao “ver” as coisas também as “olhamos”, as relacionamos com outras coisas a fim de encontrar seu lugar no mundo. Portanto, olhar é um ato de interpretação que envolve os sentidos, a memória e a emoção. A obra artística, neste sentido, em sua composição da paisagem, faz parte do “sistema simbólico”⁶² que tem o poder de atribuir qualidades e estigmas, ao mesmo tempo em que age na construção de fisionomias do espaço.

A paisagem resulta na relação complexa entre o sujeito que a constrói e os elementos que são representados em sua estrutura imaginal. Ela está na fronteira entre o olhar de quem a compõe e a visão do ambiente concreto que se quer retratar. Augustin Berque situa a paisagem no limite entre a objetividade da visão e a subjetividade da memória.

A paisagem não se reduz aos dados visuais do mundo que nos rodeia. Sempre especificada, de alguma maneira, pela subjetividade do observador; subjetividade que vai além de um simples ponto de vista ótico. O estudo da paisagem é por sua vez outra coisa que uma morfologia do ambiente.

Contrariamente, a paisagem não é apenas o ‘espelho da alma’. Refere-se a objetos concretos, que existem realmente em nosso entorno. Não é nem um sonho nem

⁶⁰ BERGER, J. Op. Cit. p.10.

⁶¹ AUMONT, Jacques. **A imagem**. 6ª ed. São Paulo : Papyrus, 1993. p.39.

⁶² A noção de “sistema simbólico” que usamos foi capturada de Pierre Bourdieu, que, por sua vez, se apropriou de Durkheim para pensar a questão do “poder simbólico” nas relações sociais. Os sistemas simbólicos, nessa perspectiva, funcionam socialmente como formas de classificação “arbitrárias (relativas a um grupo particular) e socialmente determinada”. “O poder simbólico é um poder de construção da realidade”. BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 11ª ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2007. p.8-9.

uma alucinação; porque aquilo que ela representa ou evoca pode ser imaginário mas exige sempre um apoio objetivo. O estudo da paisagem é por conseguinte outra coisa que uma psicologia do olhar.

Em outros termos, a paisagem não reside apenas no objeto, nem apenas no sujeito, mas na interação complexa destes dois termos. Esta abordagem, que põe em jogo diversas escalas de tempo e de espaço, não envolve menos a instituição mental da realidade que a constituição material das coisas. É esta complexidade mesma deste cruzamento que envolve o estudo da paisagem.⁶³

A paisagem é um objeto de estudo que envolve a subjetividade de quem a compõe ao mesmo tempo em que mantém relação direta com o espaço representado. Isto quer dizer que a aparência dos elementos de uma paisagem não está em desacordo com a aparência dos objetos do mundo concreto, apenas que estes elementos são arranjados a partir de determinado “ponto de vista”. Charles Baudelaire, em sua crítica sobre as pinturas de paisagem, afirma que a “imaginação faz a paisagem”.⁶⁴ Pensamento semelhante ao do cineasta Sergei Eisenstein, que disse: a paisagem é “a natureza vista através de um temperamento”.⁶⁵ Os arranjos paisagísticos, que chamamos de representações da paisagem, são meios pelos quais identificamos a forma como o ambiente e as relações socioculturais são concebidas pelos sujeitos históricos. Pois a representação da paisagem é o resultado da apropriação simbólica do território e, conseqüentemente, dos elementos que o compõe. Segundo Michel Conan: “A paisagem é um símbolo do grupo reunido em sua apropriação

⁶³ *Le paysage ne se réduit pas aux données visuelles du monde qui nous entoure. Il est toujours espéçifié de quelque manière par la subjectivité de l'observateur; subjectivité qui est davantage qu'un simple point de vue optique. L'étude paysagère est donc autre chose qu'une morphologie de l'environnement. Inversement, le paysage n'est pas que "miroir de l'âme". Il se rapporte à des objets concrets, lesquels existent réellement autour de nous. Ce n'est ni un rêve ni une hallucination; car si ce qu'il représente ou évoque peut être imaginaire, il exige toujours un support objectif. L'étude paysagère est donc autre chose qu'une psychologie du regard. Autrement dit, le paysage ne réside ni seulement dans l'objet, ni seulement dans le sujet, mais dans l'interaction complexe de ces deux termes. Ce rapport, qui met en jeu diverses échelles de temps et d'espace, n'implique pas moins l'institution mentale de la réalité que la constitution matérielle des choses. Et c'est à la complexité même de ce croisement que s'attache l'étude paysagère.* BERQUE, Augustin. **Cinq propositions pour une théorie du paysage**. Paris : Champ Vallon, 1994. p.5.

⁶⁴ BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859: a paisagem. In: KERN, Daniela. **Paisagem moderna**: Charles Baudelaire e John Ruskin. Porto Alegre : Sulina, 2010. p.57.

⁶⁵ EISENSTEIN, S. apud AUMONT, J. In: AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo : Cosac & Naify, 2004. p.70.

em forma de experiência ritualizada de um lugar, que lhe atribui uma identidade esquemática, e o valor que é atribuído a ela é um símbolo dos ideais coletivos do grupo”.⁶⁶

Os conceitos de representação e paisagem são, portanto, indispensáveis e indissociáveis em uma análise da invenção e dos usos dos espaços da Ilha de Santa Catarina. Tratamos aqui dos imaginários⁶⁷ da Ilha, ou melhor, da série de representações que transformam os espaços ilhéus em quadros visuais, que mesclam imagens de um futuro próspero, prometido pela modernidade, e de um passado (in)desejado das tradições. As paisagens nos servem como artefatos privilegiados para que possamos perceber o sistema de representações do espaço e das práticas culturais de um período histórico. As paisagens são composições de ambientes que incluem personagens, seja o autor da representação seja o sujeito que aparece na imagem. Um exemplo do poder da representação simbólica da paisagem está nas imagens que fazemos de determinadas regiões do Brasil. O que imaginamos quando falamos do “nordeste” ou do “sul”? Geralmente nossa memória do nordeste traz a tona as imagens do solo rachado e seco do sertão. Segundo Iná de Castro, a “unificação nos discursos sobre a natureza semi-árida e a seca nordestinas fundamentou a construção do imaginário regional e dos valores simbólicos a eles associados”.⁶⁸ Por outro lado, o sul é povoado no imaginário comum por terras férteis e população próspera, atributo

⁶⁶ *Le paysage est un symbole du groupe réuni dans son appropriation par des formes d'expérience ritualisées d'un lieu qui lui assigne une identité schématique, et la valeur qui lui est attribuée est un symbole des idéaux collectifs du groupe.* CONAN, Michel. L'invention des identités perdues. In: BERQUE, Augustin. **Cinq propositions pour une théorie du paysage.** Op. Cit. p. 37/38.

⁶⁷ De acordo com Sandra Pesavento, que faz uma leitura dos escritos de Bronislaw Baczko, imaginário é entendido como “um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo. A referência de que se trata de um sistema de representações coletivas tanto dá a ideia de que se trata da construção de um mundo paralelo de sinais que se constrói sobre a realidade, como aponta para o fato de que essa construção é social e histórica”. PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural.** Op. Cit. p. 43.

⁶⁸ CASTRO, Iná E. de. Natureza, imaginário e a reinvenção do nordeste. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto L. (orgs.). **Paisagem, imaginário e espaço.** Rio de Janeiro : Ed. da UERJ, 2001. p.104.

do trabalho dos imigrantes europeus. O “mosaico de culturas”⁶⁹ de Santa Catarina seria um exemplo da riqueza da região sul.

Assim como uma composição fotográfica, a paisagem é um recorte do espaço que paralisa em um quadro o movimento de um tempo. Reiteramos, no entanto, que, as paisagens funcionam como suporte e matéria-prima do discurso da identidade local. Vão além do âmbito privado. Elas fazem parte das estratégias de poder, são imagens legitimadoras dos traços “essenciais” de um povo. Segundo Michel Conan,

Os efeitos sociais destas invenções da paisagem são extremamente variáveis. De fato, elas podem simbolizar sonhos nostálgicos, fugas românticas para fora da sociedade, visões utópicas de transformações, ou ainda a exaltação de uma natureza a se construir ou de uma raça a se purificar. Desde o fim do século XVIII, a paisagem esteve vinculada a ideia de nação.⁷⁰

A afirmação Michel Conan vai ao encontro das idéias de Anne-Marie Thiesse sobre identificação nacional. Anne-Marie dá a ver a representação da “paisagem típica” como parte fundamental dos elementos que caracterizam uma nação. (Entre eles: os ancestrais fundadores, uma história nacional, os heróis nacionais, a língua oficial, os monumentos históricos e o folclore). A natureza nacional se constrói, segundo Thiesse, em meio ao trabalho coletivo de “poetas e romancistas como pelos pintores. Eles determinam, a partir dos recursos nacionais, e através de uma estética coerente, visões carregadas de sentido e

⁶⁹ CABRAL, Oswaldo Rodrigues. Composição social de Santa Catarina. In: SANTOS, Silvio C. dos (org.). **Povo e tradição em Santa Catarina**. Florianópolis : Empreendimentos Educacionais Ltda – EDEME, 1971.

⁷⁰ *Les effets sociaux de ces inventions du paysage sont extrêmement variables. En effet, elles peuvent symboliser des rêveries nostalgiques, des fuites romantiques hors de la société, des visées utopiques de transformations, ou encore l'exaltation de la nature à construire, ou de la race à purifier. Depuis la fin du XVIIIe siècle, le paysage a eu partie liée avec l'idée de nation.* CONAN, Michel. *L'invention des identités perdues*. In: BERQUE, Augustin. **Cinq propositions pour une théorie du paysage**. Op. Cit. p. 41.

portadoras de sentimentos”.⁷¹ Sobre a relação entre paisagem e identidade nacional Lilia Moritz Schwarcz diz o seguinte:

A partir de finais do século XVIII e início do XIX, a paisagem seria mais claramente associada a uma visão individual e subjetiva, e aos discursos de identidade nacional: ela se transformaria em “terra natal”. Assim, se até meados do século XVIII vigoraria uma clara idealização do mundo rural, contrapondo às cidades escuras, enfumaçadas e distantes da tranquilidade do campo; se nesse momento as paisagens aprazíveis surgiram perdidas no tempo e repletas da luz da Itália classicista de Claude Lorrain, no século XIX a paisagem se converteria mais diretamente numa fatura romântica, pronta para a interpretação individual. Não a toa a paisagem se mostraria como o lugar certo para a efetivação dos motivos nacionais que se afirmavam por meio de novos cenários idílicos e personagens muitas vezes inusitados.⁷²

As paisagens agem como verdadeiros produtos culturais a serviço da identidade, uma vez que dão forma, cor e sentimento que servem de amálgama social para determinada coletividade. Elas são referências de identificação de uma região ou nação. As paisagens são no fim representações estéticas do espaço, que podem ser utilizadas na consolidação da região, nação, etnia ou mesmo de um grupo social. Segundo Daniel Vander Gucht e Frédéric Varone a produção de paisagens encerra um processo de *muséalisation* do mundo. A paisagem entendida como “peça de museu” congela e legitima uma maneira de ver e pensar o espaço. Formaliza estereótipos visuais que reforçam o discurso em sua ação de construção da homogeneidade cultural. O que move a produção da paisagem na perspectiva da “musealização”, segundo Gucht e Varone, é a busca nostálgica da identidade perdida ou a ameaça de destruição de determinado patrimônio.⁷³

⁷¹ THIESSE, Anne-Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. In: **Anos 90**, Porto Alegre, n.15, 2001/2002, p.14.

⁷² SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O sol do Brasil**: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. São Paulo : Companhia das Letras, 2008.

⁷³ GUCHT, Daniel Vander; VARONE, Frédéric. **Le paysage à la croisée des regards**. Op. Cit. p.9.

Alain Roger afirma que “a paisagem nunca é natural”.⁷⁴ Ela é o resultado da fabricação que o sujeito moderno, o cidadão, faz do espaço, seja da natureza ou urbano. A construção da paisagem não pode ser imaginada fora das condições sociais e dos fatores políticos e econômicos que cercam seu criador: o “artista-inventor”, nas palavras de Michael Jacob. A natureza emoldurada, *la nature cadrée*, das pinturas de paisagens não são “o resultado puro e simples do gênio artístico, elas fazem parte do espaço-tempo racional, da perspectiva, do conhecimento do mundo, da sofisticação urbana, mas também, e, sobretudo, da possibilidade de identificar na natureza, a sua frente, valores e ideias”.⁷⁵

A concepção que Lilia Moritz Schwarcz tem de paisagem vai ao encontro da noção de Michael Jacob. A paisagem, segundo a historiadora, “sempre significou a natureza esteticamente processada, um instrumento cultural; ou melhor, uma forma de ver, medida por elementos históricos, culturais e sociais”.⁷⁶ A noção de paisagem de Schwarcz faz parte das interpretações originárias dos estudos culturais, nas quais o conceito de paisagem é entendido como fruto de uma invenção estética do espaço, produto tanto da mente quanto dos sentidos.

Nas leituras das imagens de Nicolas-Antoine Taunay sobre o Brasil, Lília toma o estudo da paisagem como o próprio estudo da construção da imagem de uma nação brasileira pacificada pelos valores da civilização. Sobre a tela histórica: “D. João e D.

⁷⁴ *Le paysage n'est jamais naturel*. ROGER, Alain. **Court Traité du paysage**. Op. Cit. p.9.

⁷⁵ *Le résultat pur et simple du génie artistique; y ont contribué l'espace-temps rationnel, la perspective, la connaissance du monde, la sophistication urbaine, mais aussi et surtout la possibilité d'identifier dans la nature en face de soi des valeurs, des idées*. Ver: JAKOB, Michael. **L'émergence du paysage**. Infolio éditions, 2004. p.11.

⁷⁶ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Op. Cit. p. 125.

Carlota Joaquina passando na Quinta da Boa Vista perto do palácio de São Cristóvão” (1816-21), diz Lilia:

A paisagem é em tudo pacífica: o céu está claro; o cortejo segue tranquilo; a água é límpida, e os escravos apenas acompanham o evento. As famosas árvores de Taunay aparecem delimitando a fronteira da estrada. São espécies mais de clima temperado que de clima tropical, mas ornaram a cena e trazem para a tela um certo efeito civilizatório, em meio a uma paisagem quase bucólica.⁷⁷

Simon Schama também compreende a noção de paisagem como uma forma de “ver”, na qual a natureza não pode ser separada da percepção humana, pois ela, enquanto paisagem, é resultado da “obra da mente”. É nesse sentido que Schama estuda o conjunto de imagens guardadas na memória coletiva, já que a paisagem “compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas”.⁷⁸ Segundo Simon Schama: “toda a nossa tradição da paisagem é o produto de uma cultura comum, trata-se, ademais, de uma tradição construída a partir de um rico depósito de mitos, lembranças e obsessões”.⁷⁹

O conceito de paisagem apresenta-se, assim, como uma chave que dá acesso a ideias e sentimentos do tempo passado. As paisagens são elaboradas a partir das experiências sensíveis da relação com o espaço, mas mediadas por um conjunto de imagens armazenadas na memória e no discurso. A paisagem é uma representação imagética ou narrativa construída racional e sensivelmente. Ela é um artefato, um objeto passível de análise histórica, justamente por resultar da produção cultural socialmente construída em uma época. Por isto é comum que as paisagens românticas do século XIX estejam associadas

⁷⁷ Idem. p.248.

⁷⁸ SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo : Companhia das Letras, 1996. p.17.

⁷⁹ Idem. p. 24.

aos discursos de identidade nacional. As paisagens representavam, naquele momento, o verdadeiro espírito da “terra natal”.

Assim, a análise da paisagem requer a interpretação dos sentidos atribuídos aos espaços inventados artística e linguisticamente. Para que possamos compreender uma paisagem devemos problematizá-la, ou seja, questionar o processo de sua composição e a contexto em que foi confeccionada. Toda paisagem é uma produção situacional. Neste sentido a representação da paisagem é um documento histórico que deve ser “lido” enquanto testemunho da visualidade de um tempo. Entendemos a representação da paisagem como uma invenção que envolve relações afetivas e objetivas com determinado lugar. Ela é um artefato cultural prenhe de significados que precisam ser interpretados a luz de outras fontes, suas contemporâneas. Toda a paisagem deve ser lida de forma relacional como aponta Michel Conan.

As ideias sobre as paisagens, como as ideias sobre a história e sobre a tradição, evoluem com o tempo. As sociedades que nos precederam forjaram suas ideias sobre a maneira de apreciar ou criar paisagens. Mas a história não para. As transformações das sociedades provocam uma renovação constante das mentalidades, das configurações sociais, das formas econômicas e das dominações da natureza por organizações humanas.⁸⁰

A sensibilidade do sujeito histórico se dá na relação entre o sujeito e a cultura, as memórias e os conhecimentos acumulados sobre o mundo. Segundo Frédéric Lupies: “a memória necessita da sensibilidade e, reciprocamente, a sensibilidade necessita da

⁸⁰ *Les idées sur les paysages, comme les idées sur l'histoire et sur la tradition, évoluent avec le temps. Les sociétés qui nous précèdent ont forgé leurs idées sur la manière d'apprécier ou de créer des paysages. Mais l'histoire ne s'arrête pas. Les transformations des sociétés entraînent un renouvellement constant des mentalités, des rapports sociaux, des formes de l'économie et de celles des dominations de la nature par des organisations humaines.* CONAN, Michel. L'invention des identités perdues. In: BERQUE, Augustin. **Cinq propositions pour une théorie du paysage**. Op. Cit. p. 33/34.

memória. Nestas condições, conclui-se que a sensibilidade se altera de acordo com as experiências passadas”.⁸¹

A sensibilidade, a emoção individual, é influenciada pelas lembranças pessoais, mas também por uma memória socialmente construída. Nesse sentido, o olhar sensível sobre o mundo modifica-se ao longo do tempo, uma vez que se liga a experiências e conhecimentos de cada época. “A sensibilidade é determinada historicamente, ela é inserida em um processo de experiências acumuladas”.⁸² Por isso, quando nos referimos a construção sensível da paisagem, estamos nos referindo aos saberes e lembranças compartilhados socialmente, que se associam em uma composição paisagística.

1.2 Paisagem, espaço e lugar

Se um lugar é um local específico, um espaço é um “lugar praticado”, um sítio ativado por movimentos, ações, narrativas, e sinais, e uma paisagem é este sítio descoberto como imagem ou “visibilidade”.

(William Mitchell)

O termo paisagem vem geralmente associado a território, espaço e lugar, porém, é importante marcar as diferenças semânticas de cada um destes termos e indicar as possíveis

⁸¹ *La mémoire requiert la sensibilité et, réciproquement, la sensibilité requiert la mémoire. Dans ces conditions, il faut conclure que la sensibilité se modifie selon les expériences passées.* LAUPIES, Frédéric. **Leçon philosophique sur la sensibilité.** Paris : PUF, 1998. p. 25.

⁸² *La sensibilité serait alors historiquement déterminée, elle-même insérée dans un processus accumulatif d'expériences.* Idem.

articulações entre eles. No prefácio da segunda edição de *Landscape and power*⁸³, William Mitchell fala justamente da importância em se pensar o conceito de paisagem em relação à noção de espaço e lugar. Segundo Mitchell: “poderíamos pensar, então, espaço, lugar e paisagem como uma tríade dialética, uma estrutura conceitual que pode ser ativada a partir de vários ângulos diferentes”.⁸⁴

Para Mitchell, a noção de espaço e lugar é importante para compreensão da fabricação da paisagem, porque a paisagem seria a apropriação estética das reais propriedades do espaço e do lugar. Neste sentido espaço e lugar são categorias fundamentais para se pensar a representação da paisagem. Quando falamos em espaço temos a noção de abertura, de amplitude, ao contrário daquilo que imaginamos quando nos referimos a lugar. Este relaciona-se com fechamento, configuração. Segundo Yi-Fu Tuan: “o espaço é um símbolo comum de liberdade no mundo ocidental. O espaço permanece aberto; sugere futuro e convida a ação (...). O espaço fechado e humanizado é lugar. Comparado com o espaço, o lugar é um centro calmo de valores estabelecidos”.⁸⁵

Segundo Michel de Certeau existe uma diferença marcante entre os conceitos de lugar e espaço. Enquanto o “lugar é uma configuração instantânea de posições”, e por isso “implica uma indicação de estabilidade”; o espaço, em oposição, “é o cruzamento de móveis”, “diversamente do lugar, não tem, portanto, nem a univocidade nem a estabilidade de um *próprio*”.⁸⁶ Podemos dizer, assim, que a paisagem é a representação de um espaço, portanto age na elaboração de lugar(es). A paisagem transforma espaço em lugar, em

⁸³ MITCHELL, William J. T. **Landscape and power**. 2 ed. Chicago : The University of Chicago Press, 2002.

⁸⁴ *One might think, then, of space, place, and landscape as a dialectical triad, a conceptual structure that may be activated from several different angles.* Idem. p.10.

⁸⁵ TUAN, Yi-Fu. Op. Cit. p.61.

⁸⁶ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 1. A arte de fazer. 6ª ed. Petrópolis, RJ : Vozes, 1994. p. 201-202.

ambiente pré-definido por significado preciso. Mitchell, ao apresentar as noções de espaço e lugar em Certeau conclui que: “espaço e lugar também fazem uma oposição dialética na linguagem comum. O espaço tem conotações de abstração e geometria, enquanto lugar ressoa com particularidade e densidade qualitativa”.⁸⁷

Por outro lado, a fim de escapar da visão binária de espaço e lugar e incorporar um terceiro elemento de análise, Mitchell traz as noções de espaço elaboradas por Henri Lefebvre. Segundo Lefebvre, o espaço pode ser compreendido a partir de três noções: o “espaço percebido” (*perceived space*), o “espaço concebido” (*conceived space*), e o “espaço vivido” (*lived space*). O “espaço percebido” tem o mesmo sentido de “espaço” de Michel De Certeau. Já o “espaço concebido” seria o espaço planejado e administrado, seja por meio de ações do governo ou da iniciativa privada. É o espaço planejado e construído por engenheiros, urbanistas e arquitetos. O terceiro tipo, o “espaço vivido”, também chamado de “espaço representacional” por Lefebvre, é o espaço mediado por imagens e símbolos, aquele representado, por exemplo, nas pinturas e nos textos filosóficos. Segundo Mitchell, conclui-se que: 1. O “espaço percebido” corresponde a noção “espaço” em Certeau; 2. O “espaço concebido” corresponde a noção de “lugar” em Certeau; 3. O “espaço representacional” adequa-se com aquilo que entendemos como paisagem. A terceira noção de espaço se assemelha ao significado de paisagem que trazemos nesse trabalho. Por outro lado, é a segunda que nos interessa quando tratamos das representações visuais projetadas pela cultura oficial. É no discurso oficial da paisagem que se institui

⁸⁷ *Space and place make an attractive dialectical opposition in ordinary language as well. Space has connotations of abstraction and geometry, while place resonates with particularity and qualitative density.* MITCHELL, William J. T. **Landscape and power**. Op. Cit. p.10.

“lugares”, é lá onde são estabelecidas as posições e os sentidos que favorecem o olhar a-histórico, portanto acrítico, sobre a visualidade do espaço.

Outro termo que se relaciona com a ideia de espaço e lugar é território. Milton Santos diferencia a noção tradicional de território dos novos significados atribuídos a este conceito. Se antes o território se referia exclusivamente a configuração espacial de uma nação, atualmente se confere a território(s) um significado mais fluido, dinâmico. Segundo Santos, “o território são formas, mas o território usado são objetos e ações, sinônimo de espaço humano”. E acrescenta, “o território, hoje, pode ser formado de lugares contíguos e de lugares em rede”.⁸⁸ Milton Santos está se referindo, evidentemente, as mudanças provocadas nos últimos vinte anos, quando os novos meios de comunicação de massa, em especial a *internet*, criaram novas possibilidades de se pensar o espaço, e, conseqüentemente o território. Nas palavras de Renato Ortiz: “o advento da automação, da transmissão de dados, da telecomunicação, torna obsoletas ideias como ‘unidade geográfica elementar’”.⁸⁹ A noção contemporânea de território ultrapassa as fronteiras nacionais e dá a ver os diferentes ajustamentos sociais construídos no espaço, seja ele concreto ou virtual.

Dentro da discussão de território, o que nos interessa, de modo particular, é o sentido fundamental de território como espaço físico ou imaginário de poder. Quando nos referirmos a território estaremos trazendo justamente aquilo que esta palavra torna evidente: discursos e imagens que se fazem a partir do domínio sobre o espaço. O espaço como território é um espaço delimitado pelo poder, seja do proprietário ou do governante. Na visão de Manuel Correia de Andrade, “o conceito de território não deve ser confundido

⁸⁸ SANTOS, Milton. O retorno do território. In: SANTOS, M.; SOUZA, M.; SILVEIRA, M. (orgs). **Território: globalização e fragmentação**. 4ª ed. São Paulo : HUCITEC, 1998. p. 16.

⁸⁹ ORTIZ, Renato. Um outro território. In: BOLANÕ, César R. S. (org.). **Globalização e regionalização das comunicações**. São Paulo : EDUC, 1999. p.53.

com o de espaço ou de lugar, estando muito ligado à ideia de domínio ou de gestão de uma determinada área. Assim deve-se ligar sempre à ideia de território à ideia de poder”.⁹⁰

O território, por sua vez, se aproxima do sentido que demos anteriormente a lugar, se afastando, conseqüentemente, do que denominamos espaço, pois o território “transmite psicologicamente a sensação de fechamento”, e espaço “a sensação de abertura”.⁹¹ O território, segundo Pedro Geiger, refere-se a “uma extensão terrestre, mais inclui uma relação de poder, ou posse, de um grupo social sobre esta extensão terrestre (...). Contendo limites de soberania, propriedade, disciplina, vigilância e jurisdição”.⁹² Assim, uma paisagem é a representação do poder quando dá a ver determinado território. Demarcar um território por meio da representação da paisagem é fixar os limites do espaço de atuação do poder.

O território é um campo onde se dá uma série de lutas em torno da questão da governabilidade. Michel Foucault mostra que a partir do século XVIII, as ações governamentais deslocaram-se da política territorial para a política da população, ou no que ele chama de “biopolítica”. Segundo Foucault a passagem do “Estado territorial” para o “Estado de população” consiste em “uma nova ênfase e da aparição de novos objetivos, portanto de novos problemas e de novas técnicas”⁹³ para o governo do Estado moderno. Diz Foucault: “no fim do século XVIII a população se torna o verdadeiro objeto da política, ou, em outras palavras, o Estado deve antes de tudo cuidar dos homens como população.

⁹⁰ ANDRADE, Manuel C. Territorialidades, desterritorialidades, novas territorialidades: os limites do poder nacional e do poder local. In: SANTOS, M.; SOUZA, M.; SILVEIRA, M. (orgs). Op. Cit. p. 213.

⁹¹ GEIGER, Pedro. Des-territorialização e espacialização. In: SANTOS, M.; SOUZA, M.; SILVEIRA, M. (orgs). Op. Cit. p. 235-236.

⁹² Idem.

⁹³ FOUCAULT, M. Segurança, território e população. In: FOUCAULT, M. **Resumo dos cursos do Collège de France** (1970-1982). Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1997. p.81-86.

Ele exerce seu poder sobre os seres vivos como seres viventes, e sua política é, em consequência, necessariamente uma biopolítica”.⁹⁴

Pensar a política da população no Estado moderno não quer dizer que a questão do território deixou de ser um problema de Estado. Ao contrário, o território é justamente o lugar de amálgama social onde se dão as “tecnologias políticas dos indivíduos”, ou as técnicas, as práticas que dão forma a racionalidade política.⁹⁵ A qual constitui-se de estratégias de governo da população, práticas cotidianas positivadas disseminadas na sociedade, como, por exemplo, as ações de profilaxia do início do século vinte no Brasil. A ideia de totalidade que o território traz é importante para se pensar o campo de ação da biopolítica. Os discursos e as práticas sobre uma população se dão em um espaço atravessado por relações de poder, o qual denominamos de território. Assim, entendemos território como “um conceito político que identifica a organização de um povo”.⁹⁶

A paisagem, por sua vez, é a “porção visível do território”.⁹⁷ A paisagem enquanto representação do território apreende a totalidade dos sentidos de um espaço territorial. É a partir da paisagem que o território “pode ser estudado, descrito, interpretado, ou analisado”.⁹⁸ A representação da paisagem é uma forma de arrumação territorial, que busca colocar as “coisas” em seus devidos lugares, de ajustar as relações sociais e as posições dos indivíduos e dos grupos segundo determinado ponto de vista. É neste sentido que Michel

⁹⁴ FOUCAULT, M. A tecnologia política dos indivíduos. In: FOUCAULT, M. **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2004. p.316. Segundo Judith Revel: “o termo biopolítica designa a maneira pela qual o poder tende a se transformar, entre o fim do século XVIII e começo do XIX, a fim de governar não somente os indivíduos por meio de um certo número de procedimentos, mas o conjunto de viventes constituídos em população: a biopolítica – por meio dos biopoderes locais – se ocupará, portanto, da gestão da saúde, da higiene, da alimentação, da sexualidade, da natalidade etc., na medida em que elas se tornarem preocupações políticas”. REVEL, Judith. Op. Cit. p. 26.

⁹⁵ FOUCAULT, M. A tecnologia política dos indivíduos. Op. Cit. p.309.

⁹⁶ EMÍDIO, Teresa. **Meio Ambiente e paisagem**. São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2006. p.42.

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ Ibidem.

Conan afirma que “desde o século XVIII, a paisagem tem sido vinculada à ideia de nação”.⁹⁹

Vimos que existe uma complexa e profícua relação entre paisagem, espaço e lugar (que aqui se aproxima do sentido de território). A paisagem dá a ver sentidos variados, múltiplos, como todas as imagens, por isso ela é uma representação “aberta” que requer imaginação e sensibilidade no trabalho de interpretação. Por outro lado, a representação da paisagem “se fecha” em seus significados, nas delimitações das relações políticas e sociais. Associando-se então a noção de lugar e território. A paisagem entendida como delimitação e organização espacial (paisagem “em sítio”), por sua vez, assemelha-se a arquitetura, “agindo” na transformação do “espaço” em “lugar” (função primeira da arquitetura). A paisagem e a arquitetura trabalham com a *arché* de um tempo. Pois, tanto uma edificação quanto uma paisagem, “reenvia-nos às origens, aos princípios fundamentais e às leis originais e éticas que atravessam uma sociedade”.¹⁰⁰ Ambos produzem uma “visibilidade de um mundo e de sua ordenação”.¹⁰¹ Estamos interessados, justamente, nas visibilidades (ou seria visualidades?) das paisagens, nas imagens que tornam a aparecer e (com)formam uma maneira de “ver” a Ilha.

1.3 Visualidades através das paisagens

O que precisamos é de uma crítica da cultura visual que está alerta para o poder das imagens para além do bem e do mal,

⁹⁹ *Depuis la fin du XVIIIe, le paysage a eu partie liée avec l'idée de nation.* CONAN, M. Op. Cit. 41.

¹⁰⁰ Sobre o conceito de *arché* utilizado no texto consultar: BRANDÃO, Carlos. **A formação do homem moderno vista através da arquitetura.** 2ª ed. Belo Horizonte : Ed. da UFMG, 1999. p.27.

¹⁰¹ Idem.

e que é capaz de discriminar a variedade e a especificidade histórica da sua utilização.

(William Mitchell)

O estudo da representação da paisagem nos remete a condição imagética da paisagem. O trabalho de interpretação da paisagem consiste, portanto, no pleno exercício de leitura de imagem. Assim, a partir do momento em que propomos uma leitura específica da paisagem (entendida ao mesmo tempo como um artefato concreto e mental, um “construto”¹⁰²) adentramos em um campo teórico extenso, e fértil, voltado às teorias de interpretação da imagem.

Apresentaremos, as principais referências teóricas que balizam esta tese, que são aquelas que tratam a imagem como um testemunho da forma de se pensar o espaço. O que nos interessa são os conhecimentos e as reflexões que permitem pensar a paisagem para além da obra de arte e do sítio geográfico. Neste sentido, nos aproximamos das teorias que possibilitam tratar a paisagem como documento histórico, composto e compositor de práticas culturais, integrante da rede de produtos e pensamentos que circulam em uma sociedade. Por este motivo não priorizamos um método de análise da paisagem, mas os múltiplos conhecimentos teóricos que auxiliam pensar a paisagem em sua potência ordenadora do mundo visual. Começamos então pelos estudos mais clássicos para então identificar as teorias mais recentes de leitura da imagem.

¹⁰² A paisagem enquanto “construto” é um artefato com densa carga discursiva, traz em sua materialidade, em sua concepção física ou visualidade formal, ideias, pensamentos e percepções de mundo. É na forma que está o conteúdo. As ideias encontram-se na própria composição, no arranjo dos elementos visuais, na “vestimenta” da representação. Se for uma pintura, encontraremos os pensamentos em meio a símbolos, se for um texto, os pensamentos aparecem na estrutura da escrita (na semântica), e se for uma fotografia, encontramos as percepções de mundo na própria composição do quadro fotográfico (ponto de vista do fotógrafo) ou nas ações do fotografado.

A descrição de uma imagem, como ensina Erwin Panofsky, nos coloca no nível da análise iconográfica da imagem, a etapa inicial de uma leitura imagética. Contudo, segundo o mesmo autor, esta descrição (análise superficial ou intuitiva) deve ser seguida por uma análise mais aprofundada: a iconológica. Para Panofsky a iconologia pretendia encontrar a “essência” da imagem, ou reconstituir o “espírito de uma época”. Entretanto, podemos considerar a análise simbólica ou interpretativa como a possibilidade de inscrever a própria paisagem em um contexto mais amplo, relacionando-a a outras informações, a outros documentos, seus contemporâneos.

Iconologia, que supõe um método analítico desenvolvido por Panofsky, ganhou outros sentidos ao longo do tempo. “Para Gombrich, por exemplo, o termo refere-se à reconstrução de um programa pictórico (...)”.¹⁰³ Ou seja, Gombrich contestou a função única da imagem como reflexo do “espírito da época”, pensando a interpretação da imagem em uma relação íntima com valores subjetivos de quem a analisa. Neste sentido, a leitura de uma imagem depende dos conhecimentos do intérprete sobre determinado período histórico, e da “escola pictórica” (ou fotográfica) a que pertence a imagem. A leitura da imagem resulta tanto da erudição quanto das questões levantadas pelo estudioso. Em outras palavras, a imagem não fala por si, é preciso estudá-la, entendendo as condições específicas e o contexto histórico em que foi produzida. Segundo o holandês Eddy de Jongh, “iconologia é uma tentativa de explicar representações no seu contexto histórico, em relação a outros fenômenos culturais”.¹⁰⁴ Daí nos aproximamos da paisagem enquanto uma fonte histórica particular, não menos ou mais importante que o documento oficial escrito.

¹⁰³ BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru, SP : EDUSC, 2004. p. 46.

¹⁰⁴ Idem.

Panofsky e Gombrich, por sua vez, são herdeiros da “Escola de Warburg”, que, na década de 1920, dinamizou os debates em torno da interpretação de imagens. A iconografia (ou o estudo das representações imagéticas do grupo ligado a Aby Warburg – historiador alemão que se dedicou ao estudo da arte renascentista), deu um novo *status* a obra de arte, e, por sua vez, a própria noção de imagem, que passou a ser percebida como documento suscetível de uma análise sociocultural. A imagem ultrapassou assim a fronteira da história da arte, dos estilos artísticos, e passou ser “testemunho” de certas ideias e práticas temporais.

Antes de Erwin Panofsky desenvolver o método iconográfico, Aby Warburg trabalhou com o conceito de *pathosformeln* (“forma da paixão”). A *pathosformeln* de acordo com José Emilio Burucúa está fundada em uma temporalidade: “é um conjunto de formas representativas e significantes, historicamente determinado no momento de sua primeira síntese, que reforça a compreensão do sentido do representado mediante a indução de um campo afetivo”.¹⁰⁵ A imagem sob o conceito de *pathosformeln* é entendida como um meio de transmissão da memória coletiva. Por outro lado, o conceito de *nachleben* também trazido por Warburg permite ver as formas de sobrevivência das imagens ao longo do tempo. As imagens das paisagens contemporâneas analisadas sob a perspectiva Warburg são entendidas como sobrevivências das representações das paisagens mais antigas, atualizadas pela cultura no tempo em que foram produzidas.

Warburg chama atenção para os elementos internos da imagem. Fala da necessidade de uma “descrição densa” da obra artística, da importância que devemos dar, por exemplo,

¹⁰⁵ *Es un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntese, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo.* BURUCÚA, José Emilio. **Historia e ambivalência.** Buenos Aires : Biblos, 2006. p.12.

aos detalhes em uma pintura – porque são por meio deles que podemos ter acesso à cultura de uma época. Para Warburg os detalhes em uma obra artística servem de indícios para se compreender um contexto. Clifford Geertz pensa a “descrição densa” em termos semelhantes, enquanto metodologia analítica para interpretação de determinado contexto histórico por meio da “cultura”.¹⁰⁶ A cultura, por sua vez, é entendida por Geertz como “estruturas de significado socialmente estabelecidas” ou “sistemas entrelaçados de signos interpretáveis”. A descrição densa tem o objetivo de “ler” o artefato cultural em contexto. Analisar “com densidade” para Geertz é descrever “de forma inteligível” os “sistemas de signos”.¹⁰⁷ Entendemos, assim, que a “descrição densa” proposta por Warburg e Geertz propõe perceber práticas e representações em um tempo e espaço específico. Daí a importância de se entender a iconografia como “cultura”, potencialmente transmissora de informações, memórias e sensibilidades.

Segundo Peter Burke a história cultural das imagens desenvolveu-se a partir dos estudos de Warburg, estudioso que se dedicou a análise das sobrevivências de elementos visuais em determinadas representações pictóricas. “Warburg interessou-se, em particular, pelos elementos da tradição que chamou de *esquemas* ou *fórmulas*, sejam visuais ou verbais, que persistiam com o passar dos séculos, embora seus usos e aplicações variassem”.¹⁰⁸ Daí a importância das imagens para a história cultural, uma vez que, através de uma interpretação das mesmas é possível “a identificação de estereótipos, fórmulas,

¹⁰⁶ Sobre a noção de cultura, diz Geertz: “O conceito de cultura que eu defendo (...) é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa em busca de significado”. GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro : LTC, 1989. p.15.

¹⁰⁷ Idem. p.23-24.

¹⁰⁸ BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2000. p. 239-240.

lugares-comuns e temas recorrentes em textos, imagens e apresentações e o estudo de sua transformação se tornaram parte importante da história cultural”.¹⁰⁹

Se o método iconográfico¹¹⁰ de Panofsky é criticado por considerar a existência de uma unidade cultural de uma época – na esteira do pensamento sobre “espírito do tempo” (o *Zeitgeist*) de Hegel – Warburg, por outro lado, possibilita pensar as ambiguidades da imagem (Warburg percebeu as ambiguidades das imagens em suas pesquisas sobre o período renascentista). De acordo com Warburg, uma imagem é composta de elementos antigos e novos, que resultavam em uma fonte historiográfica híbrida. O “Nascimento da Vênus” de Sandro Botticelli, que foi analisado na tese de doutoramento de Warburg, por exemplo, é composto de símbolos da antiguidade reelaborados a partir dos problemas específicos do tempo em que o quadro foi produzido. A iconografia de Warburg analisa a obra de arte como um verdadeiro testemunho histórico, mais que o resultado de um estilo estético preciso. De maneira geral, este estudioso concebe a imagem como um meio de acesso a ideias e sentimentos de uma dada época.

De fato a imagem – que aqui é considerada no conjunto de artefatos da cultura visual – só recentemente passou a fazer parte das preocupações dos historiadores. Até a segunda metade do século vinte os estudos que privilegiaram as imagens como indícios históricos eram raros. Peter Burke aponta os trabalhos de Philippe Ariès sobre a história da Infância, e de Michel Vovelle, sobre a Revolução Francesa, publicados respectivamente em 1960 e 1970, como representantes dos estudos contemporâneos que utilizam as imagens como fonte histórica. Entender a linguagem da imagem nos encaminhará para a elaboração

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ Segundo Panofsky a leitura da imagem deveria cumprir as seguintes etapas: iconográfica (que se divide em pré-iconográfica e iconográfica) e a iconológica. A primeira consiste na descrição e identificação dos elementos de uma imagem, e a segunda na interpretação da imagem.

de uma interpretação verossímil sobre ela. Sim, porque não há um único significado para uma imagem, assim como não existe uma única versão para um acontecimento histórico. O que podemos fazer é nos lançar no desafio de interpretar uma imagem sob a luz dos conhecimentos que temos sobre ela. Só assim, por meio de pesquisas que dêem sentido a uma imagem, é que nos aproximaremos de seus significados mais prováveis, verossímeis.

O estudo da paisagem permite entrar em contato com os regimes visuais produzidos no meio social. Ela constrói lugares, dá a ver uma forma de se imaginar o espaço, portanto, é fonte de investigação cultural. As paisagens da Ilha do começo do século vinte, por exemplo, fazem parte do que Michel Foucault qualificaria de “episteme de uma época”, uma vez que, compõe a série discursiva construtora das imagens de desejo da elite, entendido como “vontade de se modernizar”, traduzido, de fato, em ações normativas: regras de sociabilidade e leis de interdição.

Atualmente as imagens das paisagens são apropriadas pelo turismo, servem perfeitamente às estratégias de *marketing* de “venda” do espaço, mas também de um “estilo de vida” que mescla conforto e contato com uma tradição inventada. Parece natural o desejo de apreciar paisagens naturais e exóticas, aliás, essa é uma das dinâmicas comuns do turismo na sociedade de massa. Contudo, olhar o mundo exterior como paisagem natural faz parte de um paradigma de apreciação historicamente construído. O olhar turístico sobre a natureza tem sua própria história. O turista é uma espécie de *flâneur*¹¹¹ (personagem baudeleriano de que nos fala Walter Benjamin), pois ambos, o turista e o *flâneur*, estão

¹¹¹ Segundo Willi Bolle o *flâneur* é o meio pelo qual Walter Benjamin “lê o texto da cidade”. Ou seja, é o personagem que cultiva o ócio e vaga pela grande cidade apresentando suas contradições e ambiguidades. O *flâneur* é o representante da classe média que vive a cidade como um espetáculo. Ele é a “alegoria da consciência pequeno-burguesa”. BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. 2ª ed. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

associados ao ócio e ao ambiente urbano do mundo pós-revolução industrial. A diferença, porém, é que o turista, diferente do *flâneur*, é um consumidor em potencial de *souvenirs* e imagens fotográficas. Artefatos que, por meio das representações que o delimitam, consagram o local visitado.

A leitura das paisagens litorâneas, por exemplo, nos coloca diante de dois processos afirmativos: de uma imagem turística paradigmática para a Ilha; e, da identidade tradicional dos pescadores de descendência luso-açoriana. Os processos de construção da visualidade da Ilha, por sua vez, envolvem relações de poder simbólico, político e econômico. As representações do litoral são verdadeiros modos de exploração do espaço, criações visuais de um território a ser capitalizado. A exploração turística é uma forma de capitalização lucrativa para governos e “homens de negócio”. A representação da paisagem estabelece, assim, estreita relação com o turismo. Ela se coloca como a verdadeira representante da natureza e da cidade, direciona nossos sentidos para determinados valores atribuídos aos espaços. Ela apresenta-se, portanto, como uma categoria fundamental de análise para que possamos compreender a própria dinâmica da economia simbólica do turismo, que tem sua prática voltada para a negociação de imagens estereotipadas do espaço.

O turismo em Florianópolis é tema de estudo em diversos campos do conhecimento: arquitetura, urbanismo, antropologia, sociologia, geografia e história.¹¹² A exploração

¹¹² Pesquisadores e intelectuais vem, desde a década de 1990, se dedicando aos estudos sobre planejamento urbano e turístico em Florianópolis. Ver: FERREIRA, Francisco A.C. **Turismo e desenvolvimento urbano**. Avaliação do impacto socioambiental da atividade turística na Ilha de Santa Catarina. Estudo de caso do Projeto Jurerê Internacional. Florianópolis, 1992. Dissertação (Mestrado em Sociologia). PPSP, Universidade Federal de Santa Catarina. RIZZO, Paulo M. B. **Do urbanismo ao planejamento urbano**: utopia e ideologia, caso de Florianópolis – 1950 a 1990. Florianópolis, 1993. 119f. Dissertação (Mestrado em Geociências) – Curso de pós-graduação em Geografia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. SUGAI, Maria I. **As intervenções viárias e as transformações do espaço urbano**: a Via de contorno Norte-Ilha. 1994. v.2. (Dissertação de mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

turística na Ilha se tornou, nas últimas duas décadas do século XX, um problema acadêmico que envolve uma série de questões socioculturais e ambientais. O turismo, por outro lado, é uma importante fonte de arrecadação da cidade-capital de Santa Catarina, que tem na economia terciária¹¹³ sua principal fonte de renda. Segundo Helton Ouriques foi a partir dos anos 1980 que o turismo se firmou em Florianópolis como atividade econômica “gerando no contorno da Ilha de Santa Catarina uma série de modificações estruturais voltadas para a promoção de tal atividade”.¹¹⁴ Nosso objetivo, no entanto, não é analisar as modificações paisagísticas provocadas pelo desenvolvimento urbano recente de Florianópolis, que já foi e continua a ser tema de trabalhos acadêmicos. Propomos, por outro lado, uma reflexão histórica sobre a visualidade nos discursos e imagens da paisagem. Nosso estudo está centrado no uso das representações das paisagens da Ilha que foram incorporadas ao imaginário da cidade-praia do discurso turístico contemporâneo.¹¹⁵ Em síntese: temos como meta analisar as relações entre as representações das paisagens e os contextos em que elas foram inventadas. Buscamos as séries de representações da paisagem e as relações de continuidade e descontinuidade entre os conjuntos espaciais representativos da Ilha (praia, cidade, população).

Reiteramos que a paisagem é construída social e historicamente, tanto a paisagem compreendida como uma configuração quanto a paisagem enquanto representação. No entanto se a morte de uma paisagem (sítio) significa a ausência física de determinados elementos que a compõe, a morte da representação da paisagem indica um novo olhar sobre

¹¹³ Setor econômico voltado a prestação de serviços, entre eles: comércio, educação, saúde e turismo.

¹¹⁴ OURIQUES, Helton R. **Turismo em Florianópolis**: uma indústria pós-moderna. Florianópolis : Ed. da UFSC, 1998. p. 11.

¹¹⁵ Sobre os usos das imagens das paisagens de Florianópolis pela publicidade, especialmente a publicidade turística, ver: LENZI, Maria Helena. **Das imagens, as ausências**: um estudo geográfico sobre a ilusão do tempo nas imagens de Florianópolis. Florianópolis, 2010. Dissertação (mestrado em Geografia). Universidade Federal de Santa Catarina.

o espaço. É neste sentido que Alain Roger diz que a morte da paisagem não significa o desaparecimento dos elementos originais de um sítio, e sim de um modelo de valorização estética do ambiente¹¹⁶. Assim, uma paisagem nasce ou morre quando surgem outras formas de apreciação do espaço.

O nascimento dos balneários marítimos é um bom exemplo do que acabamos de dizer. No livro “O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental”¹¹⁷, Alain Corbin faz um levantamento de uma série de registros acerca das formas como a imagem do litoral foi fabricada no Ocidente. Segundo Francisco Carlos da Silva, Corbin tece “um vigoroso inventário analítico da postura do homem frente a praia”¹¹⁸. Ao escrever sobre o imaginário da praia, Corbin constrói uma cartografia dos sentimentos da sociedade europeia ocidental frente ao litoral. É através da leitura de um conjunto de textos e imagens que Corbin narra as diferentes relações temporais e espaciais da relação da sociedade com a natureza marítima. Esta relação envolveu uma diversidade de sentimentos frente ao litoral, tais como “solidão, melancolia, fúria placidez, recolhimento e extroversão esportiva”.¹¹⁹ Corbin analisa os “sistemas de apreciação estética”¹²⁰ da sociedade do Ocidente frente ao mar.

A transformação significativa do olhar sobre o litoral foi impulsionada, por sua vez, pelas pinturas de paisagem holandesas do século XVII. As pinturas formam, junto com as práticas de viagens aos Países Baixos, um marco importante na maneira de apreciação da paisagem marítima. “A viagem à Holanda preparou no Ocidente o surgimento da

¹¹⁶ ROGER, A. Esthétique du paysage au siècle des lumières. IN: MARCEL, O. (org.). **Composer le paysage, construction et crise de l'espace**. Paris : Ed. Champ Vallon, 1989.

¹¹⁷ CORBIN, Alain. **O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental**. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.

¹¹⁸ SILVA, Francisco C. T. da. História das paisagens. In: CARDOSO, Ciro F; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Op. Cit.* p. 211.

¹¹⁹ Idem.

¹²⁰ CORBIN, Alain. **O território do vazio**. *Op. cit.* p. 165.

admiração pelo espetáculo do oceano e o desejo de passear por suas praias. Para um turista da época clássica, o país identificava-se com o mar”.¹²¹ Essa admiração estética dos holandeses pelo mar tem uma explicação: está ligada a produção de uma cultura nacional relacionada com os valores marítimos e econômicos do país. Para Corbin, a oligarquia holandesa mercantil que financiou as pinturas de paisagem, desejava se emancipar da arte renascentista borgonhesa o que explica, politicamente, o investimento na arte da representação do litoral. Esta enquanto afirmação de uma cultura regional.¹²² Cabe observar que além de servir para a afirmação da identidade, a imagem marítima dos paisagistas holandeses, também serviu de veículo de propaganda turística. “A pintura holandesa e a prática da viagem às Províncias Unidas contribuíram para a aprendizagem do olhar dirigido às praias do mar. Na Holanda, o turista descobre uma paisagem graciosa que se ajusta ao código da estética clássica”.¹²³

Percebemos as representações das paisagens da Ilha na mesma perspectiva que Corbin concebe as imagens das praias, enquanto fonte de acesso aos “modos de ver” em determinado momento e espaço geográfico. Assim como as paisagens holandesas mostram práticas culturais próprias do seiscentos, as paisagens ilhoas indicam hábitos arraigados no pensamento do final do oitocentos e começo do novecentos.

No capítulo a seguir, discorreremos sobre certas representações visuais elaboradas por viajantes estrangeiros, as quais chamaremos de “paisagens primitivas da Ilha”, pois, formam uma camada enunciativa profunda que autentica e sustenta outras visualizações

¹²¹ Idem, p.44.

¹²² “A ‘marinha’ holandesa, enquanto gênero pictórico, resulta do projeto de celebrar a energia de uma classe social. Através de seus mecanismos de comando, o Estado provincial ou as companhias procuravam exaltar sua frota, da mesma forma que os poderes municipais exaltam a prosperidade dessas cidades, vistas do largo, parecem saídas do mar”. Ibidem.

¹²³ Ibidem, p.46.

paisagísticas que a sobrepõe. Em seguida, identificaremos as paisagens criadas sob os auspícios do historiador Oswaldo Cabral e dos periódicos de maior circulação em Florianópolis nas primeiras décadas do século vinte.

2

A ILHA ENTRE O OLHAR PANORÂMICO E O OLHAR CARTOGRÁFICO

Os enunciados discursivos de textos e imagens formam a base da estrutura da tese. O processo de montagem do capítulo 2 teve início com os discursos dos viajantes estrangeiros que, ao citar a Ilha de Santa Catarina, ergueram suas primeiras imagens. Os relatos dos viajantes estrangeiros formam, assim, um corpo discursivo que reverbera desde o século XVIII uma imagem mítica da Ilha. Eles formam uma série discursiva que sustenta, repetitivamente, a imagem da natureza exuberante em contraste com a exigüidade econômica da população nativa.

As representações da Ilha de Santa Catarina podem ser divididas, assim, em dois grupos: o primeiro comporta as gravuras e relatos de viajantes estrangeiros produzidos no século XVIII até a primeira metade do século XIX, o segundo constitui-se de discursos e representações gráficas que começaram a ganhar corpo na segunda metade do século XIX. Os discursos são entendidos como olhares sobre a Ilha, produtores de paisagens que revelam “lugares de enunciação”. Cada descrição ou imagem do espaço dá visibilidade não só a uma representação do espaço, mas as próprias concepções de mundo de seu autor. As representações das paisagens revelam, assim, desejos, interesses e emoções. Revelam olhares.

Capturamos dois olhares nos discursos das paisagens, que chamaremos de panorâmico e cartográfico. O olhar panorâmico é um olhar de contemplação que se preocupa com a forma do discurso, com sua apresentação, por isso ele pode ser lido como

um olhar artístico, mais subjetivo. O olhar panorâmico aponta para a apreciação sensível, pois se objetiva na transformação do ambiente em objeto de contemplação. O olhar panorâmico constrói a paisagem do passeio, o cenário do lazer. Já o olhar cartográfico é ríspido, direto e objetivo. Está preocupado com a mensuração, classificação e ordenação espacial. É o olhar perscrutador do higienista e do urbanista. Os discursos dão a ver que as representações da Ilha oscilam entre as paisagens em sentido panorâmico e as paisagens em sentido cartográfico.

Esses dois tipos de olhares foram criados com o objetivo de ler os enunciados discursivos, as “citações” textuais ou imagéticas sobre a Ilha, que vão dos relatos dos viajantes estrangeiros até o período de reformulação urbana de Florianópolis no final do *oitocentos*. Por outro lado, a “tipologia dos olhares” que apresentamos aqui serve para ler os projetos de visualidade para a Ilha, pois tanto o olhar panorâmico quanto o cartográfico são compreendidos como dispositivos de apropriação burguesa do espaço. Portanto são olhares complementares que elaboram uma visão estética do ambiente ao mesmo tempo em que buscam o uso racional e produtivo do espaço.

As representações das paisagens da Ilha elaboradas pelos viajantes estrangeiros constituem um olhar “de fora”, uma vez que mostra a Ilha à distância (na maioria dos casos do mar para a terra). As imagens dos viajantes estrangeiros formam as primeiras impressões da Ilha de Santa Catarina, mas também as imagens mais antigas que se tem da vila de Nossa Senhora do Desterro. Por outro lado as representações da Ilha elaboradas por artistas

ou intelectuais nascidos ou radicados em Desterro/Florianópolis¹²⁴ constituem um olhar “de dentro”.

Tanto as representações “estrangeiras” das paisagens quanto as “nativas” apresentam características panorâmicas e cartográficas. A paisagem panorâmica é uma visão ampla, distanciada e não detalhada do território. A paisagem panorâmica se aproxima da representação artística, enquanto a paisagem cartográfica propõe uma leitura científica do território. A paisagem no sentido panorâmico está centrada na impressão sensível do todo, e a paisagem cartográfica busca a configuração escrutinada do território, aquela que nomeia e delimita minuciosamente as partes que formam “o todo”.

A paisagem panorâmica traz a tona o olhar *de fora* e faz pensar a Ilha a partir do imaginário estrangeiro (europeu, na maioria dos casos), enquanto a paisagem cartográfica dá a ver um território em meio a disputas historicamente localizadas, específicas do contexto sociocultural da primeira metade do século vinte. Se o olhar panorâmico se aproxima do imaginário romântico e naturalista do século dezenove, o olhar cartográfico está em sintonia com o contexto racional e tecnicista do século que se seguiu.

Partimos do princípio de que as paisagens são produções culturais desenvolvidas em tempos e espaços específicos. Assim, esse capítulo traz a tona dois conjuntos de representações das paisagens e, conseqüentemente, dois regimes de visualidade (um olhar distanciado e romântico da Ilha, característica dos discursos dos viajantes estrangeiros, e uma visão técnica e pormenorizada, adepta dos reformadores urbanos), a fim de apresentar o aparecimento da paisagem como um fenômeno ao mesmo tempo estético e político.

¹²⁴ Em 1894 a cidade de Nossa Senhora do Desterro passa a ser denominada Florianópolis.

2.1 Miragens da Ilha: entre a selva e o jardim

A unidade da ilha deserta e do seu habitante não é real, mas imaginária, como a ideia de ver atrás da cortina quando não se está. E mais: é duvidoso que a imaginação individual possa por si mesma elevar-se até essa admirável identidade; veremos que isso requer a imaginação coletiva no que ela tem de mais profundo, nos ritos e nas mitologias.

(Gilles Deleuze)

Iniciaremos a análise das imagens da Ilha de Santa Catarina com as explorações científicas do século XVIII, que acabaram influenciando a maneira como a Ilha foi representada posteriormente. Os relatos de viajantes, de maneira geral, dão a ver panoramas da Ilha, em especial de uma natureza considerada exuberante e paradisíaca.¹²⁵

No século XVIII a metrópole portuguesa se mostrou interessada em povoar a Ilha de Santa Catarina. Antes disso a Ilha era território dos carijós (nativos da família linguística tupi-guarani, que teriam migrado para a Ilha no século XIV), e local de passagem de bandeirantes, missionários e navegadores de diferentes nacionalidades. A Ilha era praticamente o último porto de aguada para os navios que rumavam para o Rio da Prata,

¹²⁵ A valorização da natureza (das paisagens pitorescas e sublimes ligadas a natureza) e das sociedades e culturas ancestrais, faz parte do contexto sociocultural do século XVIII, em contraponto a um período de transformações urbanas e populacionais de cidades europeias em virtude do processo desencadeado pela Revolução Industrial.

por isso ela foi um importante entreposto no sul do Brasil. Foi então no calor das disputas entre Portugal e Espanha pelo sul da América, que os portugueses organizaram uma política de povoamento, a fim de assegurar o domínio sob o litoral do extremo meridional da colônia. Aproximadamente seis mil pessoas dos arquipélagos dos Açores e da Madeira, foram transferidos para a Ilha de Santa Catarina entre os anos 1748 e 1756.¹²⁶

Os viajantes elaboraram um verdadeiro inventário da Ilha através de registros das características fisionômicas das populações nativas, dos traços de urbanização e dos recursos naturais das localidades visitadas. As viagens no contexto do *settecento* podem ser lidas, segundo Mary Pratt como dois movimentos simultâneos: “a emergência da história natural como uma estrutura de conhecimento e o impulso à exploração continental, por oposição à marítima”.¹²⁷ Mary Louise Pratt, em *Os olhos do império*, mostra, de forma magistral, a íntima relação entre as viagens dos cientistas naturalistas e a política imperialista das potências europeias para a América latina e a África. Os estudiosos de História Natural deram início a um amplo mapeamento da fauna e flora; dos animais; e das populações autóctones dos territórios coloniais em litígio. Na verdade, podemos dizer que os estudos científicos dos naturalistas prepararam o terreno para a política neocolonialista dos séculos XVIII e XIX. O estudo de Pratt aborda, assim, as práticas de representação dos europeus em relação aos territórios ultramarinos, mostra, através da análise dos relatos de

¹²⁶ “A ocupação da Ilha até meados do século XVIII restringia-se, com raras exceções, à área original e às imediações do antigo povoado fundado por Dias Velho. Embora já houvesse a concessão de sesmarias antes mesmo da chegada dos açorianos, o povoamento mais intenso do seu interior só aconteceria com a imigração destes. A Ilha, portanto, mantinha-se como ponto de aguada, fornecedor de lenha, de diversos víveres e de madeira para navios danificados, onde as relações entre moradores e navegadores tinham por base a prática do escambo. Os tripulantes raramente remuneravam os ilhéus com dinheiro, sendo o sal a moeda mais constante”. Ver: CECA, Centro de Estudos Cultura e Cidadania. **Uma cidade numa Ilha**: relatório sobre os problemas sócio-ambientais da Ilha de Santa Catarina. Florianópolis, Insular, 1996. p. 43.

¹²⁷ PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império**: relatos de viagem e transculturação. Bauru, SP : EDUSC, 1999. p. 35.

viagem a expansão do capitalismo e da ideologia burguesa pelo mundo. As viagens de exploração científicas coincidem, por sua vez, com a própria expansão do capitalismo industrial e das práticas imperialistas europeias na América Latina e na África. Segundo Pratt o desenvolvimento da história natural e a exploração continental:

Registram uma mudança naquilo que pode ser chamado de “consciência planetária” europeia, mudança esta que coincide com várias outras, inclusive com a consolidação de formas burguesas de subjetividade e poder, a inauguração de uma nova etapa territorial do capitalismo, marcada pela busca de matérias primas, a tentativa de se expandir o comércio costeiro para o interior, os imperativos nacionais de se apoderar de territórios ultramarinos, assim evitando que outras potências europeias os ocupem.¹²⁸

Os registros escritos e imagéticos produzidos pelos viajantes estrangeiros são entendidos como indícios discursivos, que possibilitam a compreensão do *olhar* estrangeiro sobre a Ilha. Olhar este marcado pelo tempo. Portanto, permeado por interesses concretos, como a exploração dos recursos naturais e o estabelecimento de relação comercial com as cidades, mas também atravessado por fatores subjetivos, que apontam para as formas de pensamento sobre o mundo. Entre tais aspectos subjetivos, podemos citar os primeiros relatos sobre a Ilha que tratam do sentimento de medo da população nativa em relação a faixa litorânea.¹²⁹ O expedicionário francês Jean-François De La Pérouse (1741-1788), que esteve na Ilha de Santa Catarina em 1785, registrou seu primeiro contato com a vila de Nossa Senhora de Desterro, da seguinte maneira: “a nossa chegada lançara grande terror

¹²⁸ Idem.

¹²⁹ O litoral era lugar de porto, portanto de passagem tanto de comerciantes quanto de corsários. Até 1926 os portos da Ilha de Santa Catarina foram os únicos lugares de contato de Desterro (Florianópolis) com o continente. Somente em 1926 foi inaugurada a ponte pênsil Hercílio Luz, primeira das três que ligam a Ilha ao continente. As outras duas pontes são: Colombo Machado Salles (1975) e Pedro Ivo Campos (1990).

sobre a povoação; os diferentes fortes deram vários tiros de canhão em sinal de alarme”.¹³⁰

As fortalezas, erguidas para defesa do território colonial português, são testemunhos desse temor frente aos reinos europeus mercantilistas concorrentes. Para proteger a Ilha de Santa Catarina foram construídas as seguintes fortalezas: Santa Cruz (Ilha de Anhatomirim), São José (Ponta Grossa), Santo Antonio (Ilha de Ratonés), Nossa Senhora da Conceição (Barra do Sul), São Francisco Xavier (Baía Norte, próximo à Desterro), Sant’Ana (Estreito), São Caetano (próximo ao Forte São José), São Luiz (Baía Norte), Santa Bárbara (Baía Sul), São João (Estreito) e Nossa Senhora da Conceição da Lagoa (Freguesia da Lagoa da Conceição). Não é difícil entender o medo frente a orla, pois era ali o único local de contado com o “outro”, aquele que poderia ameaçar a sociedade estabelecida. No ano de 1777 os temores se concretizaram, pois a Ilha foi tomada pelos espanhóis. A esquadra comandada por Dom Pedro Zeballos não encontrou resistência entre os ilhéus que abandonaram a vila de Nossa Senhora do Desterro e fugiram para o continente. Após o Tratado de Santo Ildefonso, acordo assinado na cidade de San Ildefonso entre Portugal e Espanha no mesmo ano da invasão, houve a restituição aos portugueses da Ilha e dos territórios do sul do Brasil.¹³¹

A produção documental dos viajantes estrangeiros faz parte do contexto de expansão imperialista, que envolve documentos palpáveis, mas também racionalidades, lógicas de compreensão e atuação sobre o mundo. Mary Louise Pratt nos alerta para a importância das conexões entre a prática discursiva e o contexto de seu aparecimento. Os escritos e imagens dos viajantes, entendidos, fundamentalmente, como enunciados, devem

¹³⁰ LA PÉROUSE, Jean-François G. de. *Voyage de la Pérouse Autor du Monde*. Paris, L’Imprimerie de la republicque, 1797. In: HARO, Martim Afonso Palma de. (org.). Op. Cit. p.114.

¹³¹ Ver: FROES, Maria B. R. **Espanhóis conquistam a Ilha de Santa Catarina: 1777**. Florianópolis : Ed. da UFSC, 2004.

ser lidos como ranhuras que dão acesso a formas mais profundas de pensamentos. As produções documentais dos viajantes do final do século XVIII e começo do XIX são variantes discursivas de uma maneira própria de encarar o desconhecido. Inscrevem-se em uma episteme particular que procura ordenar o mundo a partir dos conhecimentos das ciências naturais, mas também das artes visuais. As paisagens produzidas pelos viajantes se inscrevem no interstício entre dois mundos, arte e ciência.

Entendemos natureza no discurso, como episteme.¹³² Pensamos a noção de natureza tal como Simon Schama, enquanto “obra da mente”, que comporta “camadas de lembranças”.¹³³ A ideia de natureza não é “natural”. Diz Schama: “A natureza selvagem não demarca a si mesma, não se nomeia”. Ao contrário disso, ela é produto de uma “cultura comum”, “de uma tradição construída a partir de um rico depósito de mitos, lembranças e obsessões”.¹³⁴ Compreendemos, levando em conta a natureza enquanto discurso (formado por “camadas de enunciados”), que os viajantes foram influenciados por conhecimentos anteriores, mas também produtores de outros saberes que serviram aos diferentes interesses do tempo deles. A natureza na perspectiva dos viajantes era matéria-prima para a indústria, tema de estudos científicos ou “lugar de contemplação”; “passeio do olhar”. As descrições

¹³² O conceito de episteme (*épistémé*) foi apropriado a partir das leituras dos livros: “Arqueologia do saber” e “As palavras e as coisas” de Michel Foucault. Segundo Michel Maffesoli: “Propondo ao debate a noção de episteme, Michel Foucault quis dizer que as formas de representação e de organização social têm um duplo aspecto. De um lado, alguma coisa que vai modelar em profundidade e de maneira subterrânea as representações sociais, de outro lado, o fato de que estas representações sociais possuem uma série de consequências sobre a organização social, embora isso não seja forçosamente pensado, conscientizado ou verbalizado como tal”. In: **FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, n.23, abril de 2004. p.23-29.

¹³³ Ver: SCHAMA, Simon. Op. Cit. p.17. Sobre a noção da natureza enquanto construção sensível articulada com “as percepções, os raciocínios e os sentimentos”, frente aos “animais, pássaros, vegetação e paisagem física”, ver: THOMAS, Keith. Op. Cit. p.19.

¹³⁴ Idem. p.24.

de viajantes enaltecem, de maneira geral, “a natureza”¹³⁵ em sua aparência estética exuberante, ao mesmo tempo em que valorizavam o paisagismo dos jardins das chácaras localizadas no bairro da elite da Ilha, a Praia de Fora. O olhar do viajante reafirma, assim, determinadas formas consagradas de pensar a paisagem natural: seja em quadros contemplativos de uma natureza intocada (selvagem), seja na modelação da natureza de acordo com os desejos do homem civilizado, que tem como paradigma a natureza domesticada dos jardins (paisagem *no sítio*). Por outro lado, a zona interiorana da Ilha, de floresta densa, foi associada ao vazio que se contrapõe ao habitado, urbano. O vazio pode ser lido como o olhar capitalista sobre a ilha deserta, que, segundo Gilles Deleuze, se aproxima da visão de mundo de Robinson Crusóe em que “a recriação mítica do mundo a partir da ilha deserta cede lugar à recomposição da vida cotidiana burguesa a partir do capital.”¹³⁶ Se a vila de Nossa Senhora do Desterro tinha no porto sua principal referência de contato com o mundo exterior e a única saída para o desenvolvimento, o interior era visto como lugar desabitado e desconhecido, portanto perigoso, mas que poderia servir a empreendimentos futuros com a produção agrícola ou pastoril, isto se houvesse interesse por parte de algum capitalista empreendedor. “O olhar aperfeiçoador europeu apresenta

¹³⁵ A ideia de natureza modificou-se ao longo do tempo. A metafísica cristã, do período medieval, tinha a natureza como a manifestação de Deus, por isso, as transformações da natureza eram atribuídas à intervenção de uma “inteligência superior”, que ordenava e regulava as relações entre os seres vivos. No entanto, tal visão foi sendo modificada ao longo da Idade Moderna. Dentro da lógica capitalista a natureza passou, paulatinamente, a ser identificada como um meio para o progresso da humanidade. Nesse sentido, a natureza passou a se opor a ideia de civilização, que tinha a cidade como representante maior. Segundo Maria José Marcondes: “a natureza era o que se encontrava além dos muros da cidade, o espaço não protegido, não organizado, não construído”. No final do século XVIII, todavia, a ideia de domesticação, ou dominação, da natureza passou a se sobrepor as demais visões do meio natural. Ver: MARCONDES, Maria. **Cidade e natureza**: proteção dos mananciais e exclusão social. São Paulo : Studio Nobel; Ed. da USP; Fapesp, 1999. p.39-42.

¹³⁶ DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta**: e outros textos. São Paulo : Iluminuras, 2006. p.20.

habitats de subsistência como paisagens *vazias*, significativas apenas em termos de um futuro capitalista e de potencial para a produção de excedentes comercializáveis”.¹³⁷

Contudo, diante de diferentes representações sobre a natureza, era a impressão de ilha-paraíso que se sobressaía, em função da imagem dominante da floresta densa que cobria planícies e morros. Essa visão corrobora com as imagens projetadas na literatura dos viajantes estrangeiros que estiveram no Brasil nos primeiros séculos da colonização, como mostra Sérgio Buarque de Holanda em “Visão do paraíso”.¹³⁸ No que se refere, particularmente, a natureza os viajantes identificaram no Brasil ao paraíso bíblico. Entre os visitantes que escreveram sobre as qualidades da colônia estão os religiosos franceses: Nicolas de Villegaignon, André Trevet e Jean de Lévy, que estiveram na América Portuguesa entre os séculos XVI e XVII. Seus relatos apresentam, de maneira geral, uma terra edenizada com florestas espessas, ar ameno, habitantes mitológicos e com toda a sorte de alimentos e riquezas. A visão da ilha-floresta, da ilha-selva ou ilha-paraíso era motivo de deleite e contemplação aos olhos dos viajantes estrangeiros. O território se mostrava ao mesmo tempo encantador e exótico com sua natureza intocada. Projetava-se sobre a Ilha memórias de outros lugares.

Na Ilha de Santa Catarina, o europeu fica envolvido em uma nova criação cuja abundância em tudo é gigantesca e deslumbrante.

Quando se navega pelo canal que separa a Ilha de Santa Catarina da terra firme, crê-se estar entrando no país da natureza livre. As montanhas que se erguem em linhas harmoniosas, na terra firme e na ilha, pertencem mesmo àquela natureza recoberta de mata virgem; percebe-se aos poucos alguns habitantes ali estabelecidos.

¹³⁷ “Do ponto de vista de seus habitantes, obviamente, estes mesmos espaços são vivenciados de maneira intensamente humanizada, saturada de história local e significado, onde plantas, criaturas e formações geográficas têm nomes, usos, funções simbólicas, histórias (...)”. PRATT, Mary L. Op. Cit. p. 115.

¹³⁸ Ver: HOLANDA, Sérgio B. de. **Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil.** São Paulo : Cia das Letras, 2010.

Visitei a vila (de Nossa Senhora do Desterro) muitas vezes e, no entanto, ela não ficou em minha memória: também me falta uma imagem das pessoas com quem contatei. A natureza, apenas a gigantesca natureza, ficou impressa indelevelmente em minhas impressões.¹³⁹

Os viajantes estrangeiros rerepresentaram a Ilha com o olhar de fora. Metafórica e literalmente falando, viram-na através de seus próprios olhos, de sua própria cultura, mas também viram-na, primeiro, do mar para a terra. O “de fora” tem aqui um duplo sentido, daquilo que se coloca a distância e daquilo que é estrangeiro. Quais são os elementos que aparecem nas paisagens da Ilha vista de fora? E quais os que não aparecem? O que estas paisagens nos dizem sobre a maneira de pensar dos viajantes europeus? Estas são algumas perguntas que se sobrepõem quando falamos das representações de paisagens fabricadas pelos estrangeiros. Nosso intuito, porém, não é aprofundar cada uma delas, isto demandaria por si só um trabalho de pesquisa que ultrapassa as dimensões desta tese. Nossa proposta é apresentar em linhas gerais as representações que mais se destacaram nos relatos sobre a Ilha de Santa Catarina, pois tais discursos formam a camada mais profunda das representações da paisagem da Ilha; aquelas que se transformaram em memória oficial vindo a servir de referência para se pensar a paisagem original da Ilha. A oficialização da paisagem dos viajantes é ação de afirmação e legitimação da representação “pacífica” da paisagem, aquela que reforça a prática e o discurso colonialista de exploração territorial. A representação da paisagem pelo poder não suporta o conflito, pois apresentar a diferença, a visão do “outro”, poderia ameaçar sua hegemonia e preparar sua derrota. A historiografia tradicional regional¹⁴⁰ é o exemplo da consagração do olhar colonialista da paisagem

¹³⁹ CHAMISSO, Adalbert von. **Dritter Theil. Reise um die Welt**. Berlin, Gustav Hempel. In: HARO, Martim A. Palma de (org). Op. Cit. p.232-234.

¹⁴⁰ Sobre a historiografia tradicional catarinense, ver: WOLF, Cristina S. Historiografia catarinense: uma introdução ao debate. IN: **Revista Santa Catarina em História**. Florianópolis, v.1, n.1, 2009.

projetada pelos viajantes. Ali as representações são tidas como as verdadeiras imagens. No discurso da história oficial as descrições ou gravuras produzidas pelos viajantes são tratadas como “fontes primárias”, aquelas que dão acesso direto ao passado, e não como deveriam ser: representações. Discursos. Assim, no processo de oficialização da visão do passado da Ilha, o olhar do “outro” permanece excluído. Possíveis visões dos “nativos” sobre os espaços desaparecem sob o pitoresco, o exótico ou o sublime das representações legítimas da paisagem.

Os viajantes procuraram se apropriar através da narrativa, desenhos e pinturas do espaço “como um todo”. De maneira geral, a imagem que o viajante constrói da Ilha é superficial e panorâmica. Amédée François Frézier esteve na Ilha em 1712, e registrou, em suas impressões, uma “natureza compacta”, ao lado de uma população nativa habituada à pesca, à caça, à coleta e às ervas medicamentosas. Apesar da vida primitiva, a “gente da terra” aparentava uma “singela felicidade”. Frézier descreveu a Ilha da seguinte forma: “uma floresta contínua de árvores verdes o ano inteiro, não se encontrando nela outros sítios praticáveis a não ser os desbravados em torno das habitações, isto é, 12 ou 15 sítios dispersos aqui e acolá à beira-mar nas pequenas enseadas fronteiras a terra firme.”¹⁴¹ A visão que predomina é de um território ainda inexplorado, com pouca ou nenhuma cultura civilizada.

Nas pranchas de Louis Choris (Anexo 1) também visualizamos uma Ilha de natureza exuberante, na qual os nativos, por seu turno, são representados em segundo plano. Segundo Luciana Rossato, o maior interesse pela natureza devia-se, no século XIX, ao desenvolvimento das ciências naturais, que tratavam de identificar e classificar espécies

¹⁴¹ Idem, p.23.

vegetais e animais em todo o mundo. Neste sentido, a representação da paisagem panorâmica paradisíaca, de florestas densas, servia como convite ao naturalista que se propunha elaborar uma espécie de cartografia classificatória dos seres vivos.

As imagens que têm como motivo a América podem ser divididas em dois tipos. Uma das formas mais freqüentes era a pintura de vistas sobre as cidades da América Colonial, onde podemos perceber a preocupação dos artistas em registrar o entorno das vilas e seu aspecto geral, inserindo ou não os indivíduos que viviam no local. A outra forma consistia na produção de imagens da natureza, fosse ela no seu conjunto, como o pregado por Alexander von Humboldt, fosse ela compartimentada, com animais ou plantas sendo pintadas individualmente, em detalhes. No primeiro tipo de imagem, o interesse estava voltado para o que o homem produziu, principalmente as cidades. No outro, o olhar se voltava para a natureza, em decorrência principalmente das ciências naturais.¹⁴²

É importante salientar que os relatos dos viajantes serviam como referência aos navegadores. Neles os exploradores, naturalistas e viajantes podiam encontrar informações sobre locais para reabastecer e reparar embarcações, assim como dados fisionômicos dos territórios. Por isso era comum encontrar nos relatos uma relação descritiva dos tipos de víveres e da qualidade da madeira em cada pouso. Os relatos de Frézier, por exemplo, foi lido por George Shelvocke (1690-1728), que, por sua vez, reforça a imagem da ilha-floresta de Frézier. A Ilha como território a ser desbravado. Segundo Shelvocke:

A ilha é toda coberta de matas inacessíveis, de forma que, com exceção das plantações, não existe uma só clareira nela toda. A menor das ilhotas ao seu redor igualmente abunda em uma grande variedade de árvores e arbustos cheios de espinhos, o que lhes veda totalmente o acesso. Quanto ao continente do Brasil propriamente dito, nesse lugar, pode ser, com justiça, chamado de uma vasta e contínua floresta.¹⁴³

¹⁴² ROSSATO, Luciana. **A lupa e o diário: História Natural, viagens científicas e relatos sobre a capitania de Santa Catarina (1763-1822)**. Itajaí, SC : Universidade do Vale do Itajaí, 2007. p.245.

¹⁴³ SHELVOCKE, George. *A voyage round the world by the way of the Great South Sea*. Londres, edição de J. Senex, 1726. In: HARO, Martim A. Palma de (org). Op. Cit. p.46.

A visão da Ilha coberta de uma densa florestas e repleta de víveres que crescem “quase sem cultura e em grande quantidade”¹⁴⁴ também foi compartilhada pelo viajante inglês George Anson (1698-1762), que, aliás, cita Frézier e Shelvocke. Contudo, se a Ilha foi considerada pelos viajantes um excelente lugar de paragem para as embarcações que rumavam para o sul do continente¹⁴⁵, seu clima, insalubre, úmido e abafado, era considerado o principal causador de moléstias. A atmosfera degradante da floresta tropical foi notada por Antoine Joseph Pernetty, que associara o clima quente e úmido como responsável pela degeneração física e intelectual do homem civilizado.

O ar insalubre deste clima é verdadeiramente a causa da palidez dos brancos que ali habitam. Destes bosques onde o sol jamais penetra, elevam-se vapores densos que formam brumas eternas no alto das montanhas que cercam a ilha. As partes baixas, muito alagadiças, estão igualmente cobertas desde as seis ou sete horas da tarde até as oito horas do dia seguinte, quando o sol as dissipa. Estes vapores possuem em geral um odor lodoso que, com a circulação do ar fechado, parece dissiparem-se para dar lugar a outros que se sucedem. Este ar insalubre é corrigido levemente pela quantidade de plantas aromáticas, cujo perfume suave se faz sentir a três ou quatro léguas no mar, levado pelo vento da terra. Entretanto, fica-se recompensado deste abandono da natureza pela singularidade dos animais e das plantas produzidas por este clima. A ilha é amaldiçoada pelo homem rico que quer gozar, mas é muito cara aos naturalistas.¹⁴⁶

¹⁴⁴ ANSON, George. *A voyage round the world in the years MDCCXL*. Londres, edição do autor e de John e Paul Knapton, 1748. In: HARO, Martim A. Palma de (org). Op. Cit. p. 64.

¹⁴⁵ Segundo George Anson o porto da Ilha de Santa Catarina “é o mais seguro e o melhor de todos ao longo desta costa, é de se supor que, se as riquezas das cercanias correspondem ao prometido, esta ilha tornar-se-á com o tempo na principal Colônia do Brasil, e o porto o mais considerável de toda América meridional”. Acreditava-se na existência de ouro nos rios próximo a ilha, por isso a projeção de Anson do porto mais “considerável de toda América”. Além disso, a baía entre a ilha e o continente era “o melhor lugar de refrescamento para os nossos armadores, que se querem render para os mares do sul”. Ibidem. p. 69.

¹⁴⁶ PERNETTY, Antoine Joseph. *Histoire d'un voyage aux isles Malouines*. Paris. In: HARO, Martim A. Palma de (org). Op. Cit. p. 86.

Mais uma vez a qualidade da Ilha – em oposição a degenerescência da raça pelo clima vaporoso de seus ares – estava em sua vegetação opulente. As considerações de Pernety sobre a atmosfera da Ilha nos colocam diante de uma leitura própria de mundo, relacionadas com a ideia do intelectual iluminista conde de Buffon (George-Louis Leclerc)¹⁴⁷ sobre a “infantilidade”¹⁴⁸ do continente americano. Em sua obra, “História Natural”, Buffon lançou a tese sobre a inferioridade evolutiva dos seres vivos que viviam na América. A explicação para o suposto atraso evolutivo dos seres do Novo Mundo teria se dado pelas condições climáticas insalubres, que consistiam no excesso de calor e de umidade. A obra de Buffon legitimou, via conhecimento científico, a visão pejorativa da América. “Na visão do naturalista, a natureza não se mostrara pródiga, e a obra daria fôlego científico ao antiamericanismo da segunda metade do século XVIII, apresentando um continente pouco hospitaleiro e de aspecto doentio”.¹⁴⁹

Contudo, o olhar do viajante estrangeiro também mirou os avanços urbanísticos da pequena vila de Nossa Senhora de Desterro. Encontramos em relatos, por exemplo, menções aos jardins particulares localizados em propriedades do bairro da Praia de Fora, região norte da capital da província. Os jardins compunham as extensões das casas de chácaras de famílias abastardas. Carl von Koseritz já no século XIX cita um passeio que fez

¹⁴⁷ O conde de Buffon, enquanto intelectual iluminista, foi um dos autores da *Encyclopédie* (1772) junto com Rousseau, Montesquieu e Voltaire. A obra de 28 volumes foi organizada por Diderot e D’Alembert e procurou reunir os conhecimentos filosóficos e científicos da época. Nesta monumental coletânea de celebração a racionalidade e a erudição, encontramos a definição de história natural, que nos ajuda a compreender o papel dos exploradores naturalistas no Novo Mundo. Segundo a *Encyclopédie* a “história natural abrange todo o universo, sendo seu objetivo tão extenso quanto a natureza – os astros, o ar, animais, vegetais e minerais do globo terrestre, em sua superfície e profundidade. Essas partes são objeto de muitas ciências que derivam da história tronco”. (vol. 17, p. 565-573). A amplitude dos estudos dos naturalistas abrangia também as sociedades humanas, seus hábitos e costumes. Assim como os animais, as culturas humanas eram objeto de classificação e de análise. DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean. **Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres**. Genebra : Pellet, 1728.

¹⁴⁸ SCHWARCZ, Lilia M. Op. cit., 2008, p. 46.

¹⁴⁹ Idem. p. 41.

naquele local: “seguimos num cômodo carro, pela linda Praia de Fora, por diante de encantadoras *vilas*, entre as quais a do sr. Ferd. Hackradt ocupa o lugar de honra, porque ela é realmente muito pitoresca e cheia de gosto”¹⁵⁰. O conforto do passeio, a vista pitoresca e o bom gosto de seu anfitrião formaram um cenário aprazível ao imigrante de hábitos requintados.

Os jardins da Ilha de Santa Catarina também foram dignos de registro para Robert Avé-Lallemant. “Há em sua proximidade (da Praia de Fora), graciosas casas de campo de entre cujos arvoredos sobressaem grandes blocos de granito, cuja superfície calva e desordenada se destaca lindamente da viçosa vegetação dos jardins”.¹⁵¹ Segundo Silvio Marcos de Souza Correa, Lallemant pensava o processo de germanização no sul do Brasil como uma verdadeira propagação “da civilização sobre a barbárie, um *continuum* entre o Antigo e o Novo Mundo”.¹⁵²

Carl Friedrich Gustav Seidler, por sua vez, retratou a Ilha de Santa Catarina como o próprio “jardim do Brasil”. Segundo Seidler: a Ilha “merece esse nome (jardim do Brasil) pela sua luxuriante vegetação, seu clima temperado extremamente saudável, e as encantadoras vistas que se tem para longe, de quase todos os pontos”. Daí esse deslumbrado viajante se referir a essa região do Brasil como o “paraíso do novo mundo”: que contava com a “cordialidade” de seus moradores, a “beleza e sociabilidade das

¹⁵⁰ KOSERITZ, Carl von. **Imagens do Brasil**. Belo Horizonte : Ed. Itatiaia; São Paulo : Ed. da Universidade de São Paulo, 1980. p.20.

¹⁵¹ AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagens pelas províncias de Santa Catarina, Paraná e São Paulo (1858)**. Belo Horizonte : Ed. Itatiaia ; São Paulo : Ed. da Universidade de São Paulo, 1980. p.18.

¹⁵² CORREA, Silvio M. de S. Narrativas sobre o Brasil alemão ou a Alemanha brasileira: etnicidade e alteridade por meio da literatura de viagem. In: **Anos 90**, Porto Alegre, v.12, n.21/22, jan./dez. 2005. p.236.

senhoras”, a “barateza de víveres”, e, o “romântico dos passeios”.¹⁵³ O paraíso de Seidler é o da natureza emoldurada, domesticada, que tem como paradigma o jardim burguês.

Os relatos de viajantes estão situados no contexto de expansão imperialista e, conseqüentemente, de consolidação dos ideais burgueses. Ao mesmo tempo em que a burguesia financiava expedições ultramarinas, que buscavam fontes de matéria-prima e possíveis mercados consumidores para produtos manufaturados, ela também difundia o olhar romântico, que tinha como uma de suas principais características a idealização da natureza. Percebemos, assim, que as representações dos exploradores e cientistas estrangeiros transmitem ideias que parecem contraditórias, mas são complementares. A natureza, apesar de exuberante e paradisíaca, era perigosa e, portanto, deveria ser domesticada seguindo o exemplo da arquitetura dos jardins. O inocente desejo de aventura animava o viajante. A narrativa de viagem é percebida como difusora da ciência natural, mas também da estética burguesa de domínio da natureza simbolizada no paisagismo dos jardins. Sobre a figura do viajante-naturalista, Mary Pratt afirma: “Em comparação com o navegador e o conquistador, o coletor-naturalista é uma figura benigna, frequentemente simpática, cujos poderes de transformação se limitam aos contextos domésticos dos jardins ou as salas de coleções”.¹⁵⁴ Enxergamos então uma dupla preocupação prática dos viajantes naturalistas; primeiro, reunir informações que pudessem servir aos estudos científicos da História Natural¹⁵⁵; segundo, apresentar ao mundo os potenciais econômicos da terra – isto

¹⁵³ Segundo relato do viajante suíço-alemão Carl Friedrich Gustav Seidler, que esteve em Santa Catarina no ano de 1825. A descrição da vila de Desterro se encontra em: HARO, Martim Afonso Palma de. (org.). Op. Cit. p. 280.

¹⁵⁴ PRATT, Mary L. Op. cit.,1999, p. 69.

¹⁵⁵ Para ilustrar o espírito científico dos exploradores do século XVIII, Louis Duperrey escreveu em sua passagem pela Ilha: “Empreendemos diferentes excursões tanto pelas praias da Ilha como pelo continente, que forneceram amplas colheitas aos devotos da História Natural, apresentando um vasto campo aos verdadeiros caçadores que só se sentem felizes quando dentro das matas e dos pântanos”. DUPERREY, Louis Isidore.

inclui as populações nativas. Assim, os escritos e imagens produzidos pelos viajantes formam um conjunto discursivo que se estrutura a partir de referenciais políticos e estéticos próprios, mas também serve como fundamento das representações das paisagens primordiais e legítimas da Ilha.

As paisagens registradas pelos viajantes estrangeiros nos indicam, por outro lado, todo um sistema de apreciação subordinado “à influencia dos códigos estéticos, à busca do belo, do sublime ou do pitoresco”.¹⁵⁶ A paisagem dos viajantes é uma representação “artealizada” da natureza selvagem que dá a ver as práticas de apreensão do espaço. Segundo Alain Corbin, a “artealização” é o próprio ato de concepção da paisagem.

As grelhas de leitura da paisagem que variam ao infinito e se dispõem confusamente têm cada uma a sua história. O desejo de saber, por exemplo, o do sábio geógrafo, em busca dos arquivos da terra, suscitou paisagens marcadas pela estratigrafia. No decorrer dos séculos o estratígrafo, cartógrafo e o economista alimentaram projetos de domínio ou de intervenção que determinaram outras leituras. Há as que, indiferentes a tais finalidades, provêm do deleite, as que resultam de sistemas de apreciação, também eles sujeitos à influência dos códigos estéticos, à busca do belo, do sublime ou do pitoresco. Foi o que determinou os prazeres do campo, ordenou a emoção suscitada pela imensidade do mar, do deserto ou da floresta, o que leva a elaborar todas as táticas que vão da caça a paisagem pitoresca e que nos esforçamos por encerrar num quadro ou numa fotografia. Em suma, o que correntemente se chama paisagem é indissociável de sua representação “artealizada”.¹⁵⁷

“Artealização”, para Alain Roger, serve para pensar a paisagem como construção estética do espaço e não como “intervenção mística ou misteriosa”. Diz Roger, “a percepção, história e cultura de todas as nossas paisagens – campo, montanha, mar, deserto

Voyage autour du monde. Paris, Arthur Bertrand, 1827. In: HARO, Martim Afonso Palma de. (org.). Op. cit. p. 251.

¹⁵⁶ CORBIN, Alain. Do *Limousin* às culturas sensíveis. In: RIOUX, Jean-Pierre e SIRINELLI, Jean-François. **Para uma história cultural**. Lisboa : Estampa, 1998. p. 103.

¹⁵⁷ Idem.

etc – não requer nenhuma intervenção mística (como se tivessem descido do céu) ou misteriosa (como se estivesse saindo do chão), ela opera de acordo com o que eu chamo, em referência a uma palavra de Montaigne, uma *artialisation*.¹⁵⁸

É o olhar “de fora” que constrói uma visibilidade artealizada do território, propõe uma maneira de ver a Ilha que desconsidera os usos cotidianos da terra e do mar. O que se sobrepõe nas representações panorâmicas da Ilha é o pitoresco da vista, a composição para ser apreciada a distância, pelo prazer do olhar. É a imagem como deleite.

A vista passeava agradavelmente sobre as espessas florestas que cobrem a Ilha de Santa Catarina e toda a parte do Continente que se avizinha. Sobre os morros e os flancos das montanhas, no fundo dos vales e sobre a orla do mar, estendia-se soberba vegetação, formando o quadro mais imponente e pitoresco que pode nos oferecer a natureza em seu estado selvagem.¹⁵⁹

O enquadramento do território pelos viajantes é o primeiro exercício de apropriação simbólica do espaço transformado em discurso. Esta maneira de olhar se relaciona, todavia, com a memória e a sensibilidade própria do observador. As paisagens, formadas pelos discursos, associam-se a “lugares de memória”, expressão tomada de Pierre Nora.¹⁶⁰ A Ilha ganhou sentidos, positivos ou negativos, de acordo com a apreciação do “outro”. Os relatos estrangeiros, mesmo que fundamentados nas ideias de neutralidade descritiva, são transpassados pelas experiências sensíveis dos viajantes. Robert Avé-Lallemant, por

¹⁵⁸ *La perception, historique et culturelle, de tous nos paysages – campagne, montagne, mer, désert etc – ne requiert aucune intervention mystique (comme s'ils descendaient du ciel) ou mystérieuse (comme s'ils montaient du sol), elle s'opère selon ce que je nomme, en reprenant un mot de Montaigne, une "artialisation".* ROGER, Alain. **Court Traité du paysage**. Op. Cit. p.16.

¹⁵⁹ DUPERREY, Louis Isidore. Op. Cit. p.249.

¹⁶⁰ NORA, Pierre. Entre Memória e história: la problemática de los Lugares. Disponível em: <http://comisionporlamemoria.chaco.gov.ar/jovenesymemoria/documentos/pdf/21.pdf> Acesso em: 06 de maio de 2011.

exemplo, ao se referir a paisagem da Lagoa da Conceição (localizada a 20 km da vila de Nossa Senhora do Desterro) trouxe à tona suas lembranças dos lagos suíços.

Imponente vista! Aos nossos pés, o mar azul, subindo no horizonte, como parece, sempre que do alto contemplamos a sua larga superfície. Mas exatamente abaixo de nós, uma baía azul, isolada, e um grande lago, em torno do qual se estendem prósperas plantações, bonitas casas de residência ou íngremes morros cobertos de mato. Quase que recorda um lago da Suíça.¹⁶¹

A paisagem de Avé-Lallemant é uma representação da Ilha, assim como os outros relatos apresentados aqui. Eles consistem, de fato, “da apreensão do olhar do indivíduo, que, por sua vez, é condicionado por filtros fisiológicos, psicológicos e econômicos, e da esfera da rememoração e da lembrança recorrente”.¹⁶² A paisagem consiste no processo de associação mnemônica entre seu construtor e o meio sociocultural. Portanto está fundada na experiência histórica daquele que a elabora. Neste sentido devemos analisar a paisagem como uma fonte de conhecimento localizada no tempo e espaço, relacionada a lógicas específicas de ação e pensamento.

As representações dos viajantes colocaram a Ilha no circuito dos lugares a serem contemplados pelos cidadãos, não apenas os cientistas-naturalistas, mas todos que quisessem entrar em contato com o campo. “Penoso é o caminho, mas o viandante é recompensado com uma larga vista retrospectiva sobre a cidade, o porto, a encantadora praia. Por outro lado, contempla o belo e amplo vale, de onde descobre, entre os cafezais e laranjeiras, o modesto teto da casa paterna”.¹⁶³ A religiosidade transfere-se para o campo,

¹⁶¹ AVÉ-LALLEMANT, Robert. Op. Cit., p.19.

¹⁶² GOMES, Edvânia. Natureza e cultura: representações na paisagem. In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro : Ed. da UERJ, 2001. p.56.

¹⁶³ AVÉ-LALLEMANT, Robert. Op. Cit., p.20.

assim como a própria história: “No caminho, sobre uma ponta, uma ruína. As meias colunas do portão de entrada e a solidez das paredes levaram a pensar numa espaçosa igreja iniciada ou num convento começado e depois abandonado. Raramente podia um lugar santo oferecer mais esplêndido aspecto”.¹⁶⁴

A natureza grandiosa e a população nativa (primitiva) da Ilha pertencem ao rol das terras pitorescas e encantadoras do mundo conhecido. A Ilha é apresentada de modo superficial e panorâmico na apropriação simbólica e visual do território. A contemplação visual sobrepõe-se a intervenção tátil. É a imagem que importa não o toque. É o olhar distanciado que se sobrepõe a proximidade do contato entre os corpos. A construção da paisagem é, assim, um ato contido e distanciado, que resulta de um diálogo interior do autor com o meio ambiente. Por isso a fabricação da paisagem é uma ação que se dá na relação entre o cidadão e o meio. É o indivíduo adaptado à cultura afeita ao distanciamento que constrói paisagens. Não é aquele que convive, mas o que contempla.

Foi em meio ao processo de urbanização acelerado pela Revolução Industrial que a paisagem natural foi incorporada ao sistema de apreciação visual do século XIX, passando a compor o conjunto de práticas e representações dos cidadãos. A natureza transformada em paisagem é artefato da cultura erudita. A paisagem é um ato de domesticação da natureza, que consiste na conformação dos elementos naturais nos liames do saber da sociedade urbana. A paisagem da natureza é, então, produto da cultura urbana que perdeu o vínculo com a vida rural. Ela surge como antítese da paisagem urbana, como um sopro de nostalgia, mas também como resultado da relação de domínio da cidade sobre o campo. Ao longo dos anos, especialmente após o processo de industrialização no século XVIII, explica

¹⁶⁴ Idem.

Williams, o campo foi associado a “uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples”, em contraste com a cidade, ligada “a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz”. Por outro lado, campo e cidade também estão associados a representações negativas: “a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação”.¹⁶⁵ Foram ideias negativas relacionadas com o ambiente urbano que justificavam a saída do “homem instruído” ao campo. Segundo Keith Thomas, o campo “oferecia uma fuga dos vícios e afetações urbanos, um descanso pra as tensões dos negócios e um refúgio contra a sujeira, a fumaça e os ruído da cidade.”¹⁶⁶

Quando nos voltamos para a representação da paisagem elaborada pelos viajantes estrangeiros, percebemos a diversidade de imagens da Ilha como fruto do imaginário romântico, que concebe a natureza como contraponto do urbano. Foi através da lógica binária entre campo e cidade, que a paisagem da natureza ganhou o sentido de pureza e harmonia. “Quem gosta de fugir ao tumulto da cidade e de viver no campo, no recolhimento da Natureza e das Musas, que com ele de bom grado perambulam, e ama as alturas azuis e o império da liberdade – encontrará feliz asilo nas encostas da Ilha de Santa Catarina”.¹⁶⁷

2.2 Paisagem cartográfica e intervenção urbana

¹⁶⁵ WILLIAMS, Raymond. Op. Cit. p. 11.

¹⁶⁶ THOMAS, Keith. Op. Cit. p. 294.

¹⁶⁷ AVÉ-LALLEMANT, Robert. Op. Cit. p. 20.

Raramente uma terra em que se trabalha é uma paisagem. O próprio conceito de paisagem implica separação e observação. É possível e interessante levantar a história da paisagem na pintura, da paisagem na literatura, do paisagismo e da arquitetura paisagística, mas na análise final devemos relacionar essas histórias à história comum de uma terra e da sociedade nela existente.

(Raymond Williams)

A cidade de Nossa Senhora de Desterro, apesar de subsumida em meio a paisagem natural também foi alvo do olhar descritivo e mensurador dos viajantes estrangeiros. Os primeiros registros de sua paisagem urbana remontam a textos e imagens de viajantes estrangeiros da segunda metade do século XVIII. Porém, o mapa da vila de Desterro elaborado por José Custódio Sá e Faria (Anexo 2) consta entre as primeiras representações cartográficas que dá a ver o centro urbano da Ilha de Santa Catarina. O “Plano da Villa de N. S. do Desterro da Ilha de S. Catherina” (1754-1764) do engenheiro Sá e Faria é o resultado do olhar do administrador e militar sobre o território, ele mostra os principais prédios da vila: a igreja Matriz, a residência do governador, o forte da Praia de Fora e o de Santana, o Trem da Marinha e a Casa de Armas. Outro mapa da cidade de Desterro de 1868, integrante do Atlas do Império do Brasil, de escala maior que o primeiro, apresenta detalhes do centro urbano da Ilha como o traçado de ruas e quadras. O mapeamento da Ilha e da cidade de Nossa Senhora do Desterro é uma ação simbólica de compreensão do território, que envolve a apropriação física do espaço a fim de governá-lo. O mapa é um dos primeiros e principais dispositivos de governabilidade. Ele baliza visualmente a arrumação

da arquitetura urbana e a disposição da população no espaço. O mapa é nesse sentido um discurso de controle sobre o território. “Assim como o historiador pinta a paisagem do passado com as cores do presente, o geômetra conscientemente ou não, não reproduz somente o entorno em sentido abstrato, mas também os imperativos territoriais de um sistema político”.¹⁶⁸

Em 1927 foi publicado um artigo no jornal O Estado que vinha ilustrado com uma reprodução da planta da cidade de Florianópolis. A publicação do mapa em um jornal de ampla circulação contribui para a divulgação de uma forma de olhar a cidade: de cima e por inteiro. O artigo, por sua vez, enaltece as obras modernizadoras realizadas nas primeiras duas décadas do século XX, em especial a do governo de Hercílio Luz¹⁶⁹. A imagem da planta da cidade parece reforçar aquilo que o artigo diz: a necessidade de um olhar técnico e totalizador sobre o espaço. Assim como a planta da cidade, o plano urbano deve conceber o espaço a partir de determinado conhecimento técnico e pensá-lo como um todo. A planta de Florianópolis publicada no periódico é neste sentido uma visão cartográfica que contribui para a visibilidade ampliada e técnica sobre a cidade.

Tudo o que se tem feito não obedeceu a um plano estável, uniforme, definitivo, de remodelação da capital, mas é produto de iniciativas isoladas, de sugestões momentâneas, que não se ligam a um plano geral, tecnicamente estabelecido e que, no seu conjunto harmônico, apresenta o fim a atingir por todas essas iniciativas parceladas, em que se gastam rios de dinheiro.

¹⁶⁸ HARVEY, Brian. Mapas, saber e poder. IN: **Confins** [online], n.5, 2009. Disponível em: <http://confins.revues.org/5724?&id=5724>. Acesso em 06 de nov. de 2010. p.3.

¹⁶⁹ Hercílio Luz foi governador de Santa Catarina em três mandatos: 1894 a 1898; 1918 a 1922; e, 1922 a 1924. Ele é referenciado, no discurso oficial, como o governador que modernizou a cidade de Florianópolis aos moldes de Georges-Eugène Haussmann e Francisco Pereira Passos, como dá a ver a nota publicada no jornal O Estado. Hercílio Luz em seus mandatos como governador, “soube dignificar e enobrecer pelas suas virtudes e pelo seu trabalho, pela sua reconhecida probidade, revelou-se um administrador de feito moderno, à memória dos Haussmanns e dos Passos”. **O Estado**, a. 10, n. 3113, 03/11/1924.

Somos, portanto, dos que pugnam pela confeição de um plano de remodelação da cidade, a cujo respeito seja votada a absoluta obediência do Executivo, para que não assistamos a reprodução do que se está passando atualmente. Esse plano, sabidamente confeccionado por engenheiros de verdade e aprovado pelos poderes públicos delinearía a cidade do futuro, com as suas avenidas, ruas e praças bem traçadas, e serviría de orientação definitiva para a obra.

De acordo com esse plano, ficaríamos todos conhecendo o esboço da cidade do futuro e os governos, longe de obedecerem a sugestões momentâneas, e, muitas vezes, puramente individuais, seguiriam todos um mesmo plano indesviável, com o que se poupariam muitas energias e muito dinheiro.

Enquanto, porém, continuarmos assim, sem um delineamento definitivo à guisa de orientação para a obra de remodelação da cidade, o esforço ingente dos nossos administradores é baldado, porque amanhã, outros administradores, igualmente autorizados para demolir e refazer o que está feito, acham por bem reformar obras recentes e, nesse círculo vicioso, jamais levaremos a cabo a perfeita remodelação da capital.¹⁷⁰

Apontar o problema das reformas parceladas e sem planejamento traduz o desejo de uma uniformidade estética para Florianópolis, que “mesmo nas ruas centrais, não apresenta aspecto que demonstre unidade de vistas de correção e zelo urbanístico”.¹⁷¹ Assim, a ideia da cidade como paisagem, seja panorâmica ou cartográfica, estava em sintonia com a vontade de ordenação da cidade do presente, que se queria harmônica em seus traçados e uniforme em sua aparência. Neste sentido a cartografia, assim como o planejamento urbano, apresenta-se como resultado de um esforço intelectual de organização do espaço. O olhar cartográfico é partícipe do conjunto de teorias urbanísticas voltadas para o estudo da cidade em sua complexidade. Segundo Horacio Caride, “a vigência de certas representações urbanas, operando em imagens conservadoras (e totalizadoras) para a cidade, se manteve enquanto persistiram as teorias urbanísticas que, instaladas no debate

¹⁷⁰ “A remodelação da cidade”. **O Estado**, a. VIII, n. 4066, 14 de ago. de 1927.

¹⁷¹ FLORES, Altino. A cidade bella e boa. IN: **O Estado**, a. 9, n. 6220, 07/07/1934.

internacional da disciplina, a visualizaram como campo de operação total”.¹⁷² A visão do gestor do urbano é tão totalizadora quanto o olhar cartográfico sobre o território.

A paisagem cartográfica, da mesma maneira que a paisagem panorâmica, se inscreve no “regime de visualidade” que busca significar o espaço através da representação imagética. O panorâmico e o cartográfico são produções imagéticas de apreensão do mundo visível, resultam das habilidades e dos conhecimentos de seu produtor. Ambos centram-se na relação estabelecida entre sistemas representativos e os objetos representados. Além disto, em uma composição panorâmica ou cartográfica o sentido da obra está na relação entre os elementos que formam a imagem (mapa ou quadro). Se no caso do panorama o sentido está na relação de todos os elementos visíveis da imagem, no caso do mapa, o sentido é lido entre símbolos, linhas e coordenadas. Da diferença entre paisagem panorâmica e a paisagem cartográfica destacamos o objetivo a que se propõe cada composição. Se a composição panorâmica é feita para apreciação estética do espaço, para o passeio do olhar sobre a superfície da imagem, a composição cartográfica objetiva dar a conhecer as localizações exatas no espaço, por isto ela traça itinerários, orienta o caminho que devemos percorrer com os olhos. A diferença essencial está na ideia da cartografia como um artefato científico próprio da geografia, mais técnico que artístico, e o panorama como um artefato próprio das artes plásticas, por tanto mais artístico que técnico.

Cartografia é entendida aqui como ato de apropriação simbólica do espaço por parte daquele que o elabora. A ação cartográfica mapeia o espaço a fim de criar a representação visual do mesmo, um território marcado pelos traçados da circulação e os pontos de parada.

¹⁷² CARIDE, Horacio E. O polvo, a mancha e a metrópole. O urbanismo como representação, Buenos Aires, 1927-1989. IN: BRESCIANI, Maria S. M. (org.). **Palavras da Cidade**. Porto Alegre : Ed. da UFRGS, 2001. p.42.

Compreendemos a cartografia como o exercício de controle que tem o objetivo de ordenar e prever a vida da população em dado espaço. A apropriação simbólica por meio da cartografia é vista aqui como indício da relação de poder historicamente localizado. Tal noção resultou, por sua vez, da ideia dos dispositivos de poder que forma um sistema para “governabilidade”.¹⁷³ A cartografia é política de constituição do território. Segundo Paulo Knauss: “a cartografia nada mais é que um tratamento intelectual do espaço”, e, como tal, passível de estudo histórico, pois “revela-se como fonte do *imaginário social*”. E completa Knauss, “a cartografia definiu-se como representação do espaço, conceitualmente demarcada e condicionada historicamente. Pertence, assim, ao campo da história social das representações do espaço”.¹⁷⁴ O trabalho cartográfico oficial constrói os “mapas das representações vigentes”,¹⁷⁵ ou mapas das representações “autorizadas”, no sentido que Bourdieu confere a esse termo.¹⁷⁶ A cartografia na perspectiva desse trabalho entende o mapa como prática e ideologia. Como uma forma cultural e autoritária de visualizar e dar visibilidade ao espaço. “Ao constituírem maneiras de olhar o mundo”, diz Daniela Fialho, “os mapas são pontos de vista, leituras interessadas do mundo. Como tais, impõem um modo de ver, funcionando assim como um dispositivo de governo. Trata-se, então, de se

¹⁷³ Sobre a questão da “governabilidade”, ver: FOUCAULT, Michel. A governabilidade. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Op. Cit.

¹⁷⁴ KNAUSS, Paulo. Imagem do espaço, imagem da história. A representação espacial da cidade do Rio de Janeiro. In: **Tempo**, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1997.

¹⁷⁵ Segundo Rolnik, nos “movemos” a partir dos parâmetros os “mapas de representações vigentes”. Entretanto, o que interessa a autora são os movimentos que a cartográfica dos mapas não “vê”, e por isso não re-apresenta. Ela estabelece a diferença entre mapa e cartografia. O mapa é a representação dos geógrafos e a cartografia “os movimentos invisíveis e imprevisíveis”, os “desejos” (p.62), estudados mais na antropologia e psicologia. ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre : Sulina; UFGRS, 2007. p.12.

¹⁷⁶ BOURDIEU, Pierre. A linguagem autorizada: as condições sociais da eficácia do discurso ritual. In: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas linguísticas**. O que falar quer dizer. 2ª ed. São Paulo : Ed. da USP, 1998. p.85-96.

ater aos conteúdos e objetivos de um mapa, à dimensão ideológica da cartografia”.¹⁷⁷

Vimos a cartografia, portanto, como uma “maneira de olhar” e também uma “orientação do olhar”. É tanto uma forma científica (geográfica) de representação, quanto uma “maneira de ver”, que estabelece o que aparece e o que não aparece na expressão cartográfica da paisagem. Em Florianópolis a construção cartográfica da cidade, envolveu o trabalho de releitura das paisagens elaboradas anteriormente pelos viajantes estrangeiros.

A expedição comandada por Jean-François Galaup De La Pérouse (1741-1788), segundo Oswaldo Rodrigues Cabral¹⁷⁸, foi a primeira a elaborar, em 1785, uma representação da paisagem primitiva da vila de Desterro.¹⁷⁹ Interpretação que é reforçada por Eliane Veras da Veiga. Baseando-se em Oswaldo Cabral, diz Veiga,

Data desta época (1785) a primeira iconografia de que temos notícia. Tomada a partir do Morro de Boa Vista, possivelmente da colina denominada ‘Menino Deus’, onde se assenta o Hospital de Caridade, esta imagem representa a Baía Sul, destacando entre as edificações a igreja Matriz, com suas duas torres, a Casa do Governo, como um sobrado de dois pavimentos, alguns grupos de casas térreas à beira mar e uma edificação sobre uma pequena ilha, ligada a terra por uma ponte de dois arcos, onde mais tarde seria erguido o Forte Santa Bárbara.¹⁸⁰

Até então não existia uma imagem que abarcasse por completo o centro urbano da Ilha. A gravura de La Pérouse está entre “os primeiros documentos iconográficos que

¹⁷⁷ FIALHO, Daniela M. **Cidades visíveis**: para uma história da cartografia como documento de leitura urbana. Porto Alegre, 2010. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. p.158.

¹⁷⁸ Oswaldo R. Cabral (1903-1978) formou-se em medicina, foi professor universitário da Universidade Federal de Santa Catarina, deputado estadual pela UDN e escritor de livros sobre a história e cultura catarinense. Também foi membro do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (IHGSC), e participou da Sub-Comissão Catarinense de Folclore e da Academia Catarinense de Letras. Entre suas obras destaca-se: “Nossa Senhora do Desterro”. A atuação de Cabral se estende por diferentes campos do conhecimento: história, antropologia, sociologia, folclore, etnologia, além da medicina e do romance.

¹⁷⁹ CABRAL, Oswaldo R. **Nossa Senhora do Desterro**. Op. Cit. p.26.

¹⁸⁰ VEIGA, Eliane Veras da. **Florianópolis**: memória urbana. 2ª ed. Florianópolis : Fundação Franklin Cascaes, 2008. p.52.

suprem em parte as deficiências descritivas”¹⁸¹ para a composição do panorama de Nossa Senhora do Desterro.

A análise iconográfica de Cabral, publicada na Revista de Santa Catarina em 1939, é uma verdadeira busca da paisagem da cidade primitiva. O discurso de Cabral utiliza as gravuras dos viajantes estrangeiros para apontar a configuração da paisagem legítima da cidade. Desde o testemunho de La Pérouse (porque antes dele a Ilha era praticamente um território de “vasta e contínua floresta”¹⁸²) “muito pouco nos ficou que pudesse ter tido como descrição da antiga povoação de Dias Velho”.¹⁸³

A gravura atribuída a algum desenhista da expedição (de La Pérouse), (...) é uma belíssima e nítida estampa, em que se vê, emolduradas pelas montanhas longínquas do continente e da ilha, a enseada plácida da baía sul, em cujas águas tranqüilas duas fragatas avultam, certamente o “Bussole” e o “Astrobale” malogrados. Para traz, na curva da praia, alguns grupos de casas pequenas, seguindo a orla do litoral e em plano mais elevado, um prédio de dois pavimentos e três seções e a igreja matriz, alta, com duas torres. Há, ainda, alguns grupos disseminados na campina plana e extensa, em que se sobressaem os capões de mato. No primeiro plano, que fica alto, em relação a vista panorâmica, aponta um frade para a baía, sentado sobre umas pedras, no canto esquerdo enquanto pensativo jovem o ouve, apoiado à lapa. No canto oposto, recostado sobre um muro, outro monge contempla o panorama. Um preto, com lenha as costas, desce o caminho da colina. Esta é, em linhas gerais, a descrição da primeira documentação iconográfica de nossa Capital¹⁸⁴.

Existem, segundo Cabral, iconografias válidas e inválidas como documento histórico. Se a gravura de La Pérouse é considerada o primeiro documento iconográfico

¹⁸¹ A análise iconográfica de Oswaldo Rodrigues Cabral na década de 1930 é inédita entre historiadores ligados ao Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina. Ver: CABRAL, O. R. Comparações Iconográficas e breve notícia sobre ruas e propriedades da Desterro Colonial. IN: **Revista de Santa Catarina**: revista de propaganda do Estado e dos municípios. Florianópolis, a.1, n.1, p.18-21, set. 1939.

¹⁸² SHELVOCKE, George. *A voyage round the world by the way of the great south sea*. IN: HARO, Martim Afonso Palma de. (org.). Op. Cit. p.46.

¹⁸³ Op. Cit. CABRAL, O. R. Comparações Iconográficas e breve notícia sobre ruas e propriedades da Desterro Colonial. p.18.

¹⁸⁴ Idem. p.18-19.

aceitável para se pensar a Desterro original, a gravura de Christian August Fischer (1771-1829), autor de *Neustes Gemälde von Brasilien* (1819), seria uma representação iconográfica equivocada da cidade, uma vez que, para Cabral, revela “o olho germânico do seu autor”.¹⁸⁵ Além do que uma análise comparativa entre as gravuras de Fischer e de Adam Johann Von Krusenstern (1770-1846) –*Veduta della Città di “Nuestra Senhora Del Desterro”* (1803), revela que a primeira é meramente uma cópia da segunda. Segundo Cabral, Fischer não se baseia na observação direta para compor sua gravura, por isto corre no erro de representar Desterro com aspecto de cidade germânica. A relação dos alemães com a cidade de Desterro, contudo, está presente em diferentes passagens dos relatos dos viajantes, seja na referência a membros da elite desterreense de descendência germânica: Lepper, Herm, Hackradt¹⁸⁶ ou na descrição dos passeios na Praia de Fora, localidade onde se concentravam as moradias de famílias de origem alemã. Se os nativos eram tratados nos discursos dos viajantes estrangeiros como indolentes, avessos ao trabalho, os alemães eram considerados verdadeiros arautos do progresso civilizacional de Santa Catarina. Portanto, tendo em vista o papel dos alemães em Santa Catarina, não é de se estranhar que Fischer representasse a cidade com uma aparência germânica. Talvez Fischer tenha projetado uma cidade ideal, como fez Robert Avé-Lallemant quando imaginou no futuro a construção de uma Pensilvânia¹⁸⁷ no território catarinense:

Afirma-se em geral que, de todas as províncias brasileiras é Santa Catarina a que mais se acha em estado mais primitivo. E, na verdade, pelo que vi, eu poderia dizer o mesmo. Sim, pior do que isso. Há certa

¹⁸⁵ Ibidem. p.20.

¹⁸⁶ KOSERITZ, Carl Von. **Imagens do Brasil**. Belo Horizonte : Ed. Itatiaia; São Paulo : Ed. da Universidade de São Paulo, 1980. p.20.

¹⁸⁷ Pensilvânia é um estado norte-americano localizado no nordeste do país, o qual se destacou, desde o século XIX, pelo alto desenvolvimento industrial. Após a Guerra de Independência (1775-1783) já era o maior centro industrial dos Estados Unidos. Por sua vez, o sul do estado, denominado de *Pennsylvania Dutch*, destacou-se pela colonização alemã.

aparência que alguma coisa seja feita, de que alguma coisa se faria! E o que é? Não sei, não vi em parte alguma; só vi algo onde o braço alemão vibra o machado (...).

Por isso mesmo têm os alemães uma grande missão em Santa Catarina, por isso mesmo fundarão ali uma nova Pensilvânia, por isso mesmo são ainda tão grandiosas, na província, as paisagens naturais.¹⁸⁸

É importante sublinhar que o aparecimento do texto de Cabral onde é frisado o erro de Fischer em desenhar uma Desterro germânica se deu em 1939, período de campanha nacionalista do governo de Getúlio Vargas, quando se inibia qualquer manifestação cultural germânica no sul do Brasil, e ao mesmo tempo favorecia uma interpretação histórica com ênfase na colonização portuguesa (açoriana) no litoral do sul do Brasil.¹⁸⁹ Sobre a gravura da cidade “alemã” de Fischer o texto de Cabral diz o seguinte:

É bastante olhar as longas agulhas que a nossa Matriz nunca teve e lhe dão na gravura aspecto de igreja luterana das nossas colônias alemãs; a casa do governo com seus telhados agudos, cujas tesouras lhe dão a semelhança de um hotel suíço; e ainda a aproximação bastante sensível de todos os detalhes, para notarmos o iniludível estilo germânico da gravura, a qual não faltam dois gendarmes de chapéu emplumado à tirolesa. No mais, dir-se-ia, o que é bastante provável, uma cópia da gravura de Krusenstern, com suas ruas, com o trapiche e com a ponte do vinagre¹⁹⁰.

A imagem de Fischer é questionada em sua correspondência ao real na representação visual da cidade. É uma verdadeira contra-paisagem de uma cidade do litoral colonizado pelos portugueses, e, no caso específico de Santa Catarina, por açorianos e

¹⁸⁸ AVÉ-LALLEMANT, Robert. Op. Cit. p. 212.

¹⁸⁹ Sobre as manifestações nacionalistas de descendentes de alemães, assim como o nacionalismo brasileiro em Santa Catarina ver: FALCÃO, Luis Felipe. **Entre ontem e amanhã**: diferença cultural, tensões sociais e separatismo em Santa Catarina no século XX. Itajaí, SC : Ed. da UNIVALI, 2000.

¹⁹⁰ Op. Cit. CABRAL, O. R. Comparações Iconográficas e breve notícia sobre ruas e propriedades da Desterro Colonial. p.18.

madeirenses.¹⁹¹ Na análise de Cabral, Fischer distorce a realidade porque sua gravura não é o resultado de uma reprodução real da cidade, mas uma representação infiel e falha, modificada pela subjetividade do olhar germânico. Parece que Cabral, enquanto historiador, precaveu-se contra a subjetividade do documento iconográfico, para isto se cercou de outros documentos, visuais e escritos¹⁹².

Apesar de Cabral se referir ao documento iconográfico como uma representação, não devemos cair no erro e pensar que sua análise da imagem segue algum método seja semiótico ou iconográfico. Não existe propriamente uma interpretação do documento imagético, ou seja, a reconstituição cartográfica da vila de Desterro elaborada por Cabral não objetiva compreender a composição da imagem (a arrumação dos elementos visuais do quadro) ou ainda intenta relacionar a imagem com o contexto sociocultural em que foi produzida, que envolve questões políticas, de apreensão simbólica do território, e econômicas, de financiamento das expedições dos viajantes estrangeiros. Tão pouco houve a intenção de analisar o contexto colonialista ou mesmo os papéis sociais dos personagens representados na imagem. Estes não eram problemas do historiador, pois a imagem não era considerada documento histórico idiossincrático, mas fonte complementar ao documento oficial escrito. A análise iconográfica de Cabral concebe a imagem como complemento do texto. Neste sentido, a gravura de La Pérouse serviu, simplesmente, para complementar “as

¹⁹¹ Entre 1748 e 1756 desembarcaram na Ilha de Santa Catarina cerca de 6000 imigrantes das ilhas de Açores e Madeira.

¹⁹² “Documentos inéditos, existentes nos Arquivos da Prefeitura Municipal, nos permitiram constituir certas particularidades da antiga vila, relativos ao seu desenvolvimento. Ressalta a documentação iconográfica e destes documentos, que a mais antiga parte da cidade, a que possuía maior número de edificações e cujas ruas foram as primeiras a se alinharem, é a que fica situada à esquerda do largo em que se construiu a Matriz, entre a colina e a praia, e o espigão em que se assentou a capela do Menino Deus e a Caridade dos Pobres”. CABRAL, O. R. Comparações Iconográficas e breve notícia sobre ruas e propriedades da Desterro Colonial. Op. Cit.

deficiências descritivas”.¹⁹³ O valor positivo da imagem histórica para Cabral está em seu aspecto informativo, na capacidade de reconstituir fielmente a visualidade do passado. Portanto, a análise desse autor revela, por meio de seu discurso sobre a iconografia, uma abordagem tradicional do documento imagético.

Segundo Cristina Wolff, Oswaldo Cabral integrou o grupo tradicional de historiadores catarinenses que utilizava “principalmente fontes oficiais escritas”, além de ater-se “basicamente a uma narrativa dos acontecimentos e às atuações individuais dos *grandes homens*” (grifo da autora).¹⁹⁴ No entanto percebemos que a obra de Cabral¹⁹⁵ apresenta certos pontos de ruptura com uma historiografia tradicional, em se tratando de estilo escritural e uso de fontes alternativas. Os escritos de Cabral não se limitaram a história dos “grandes homens” tão pouco no uso exclusivo de fontes escritas oficiais; *Nossa Senhora do Desterro*¹⁹⁶ é um exemplo. Considerado seu mais importante livro, sua “concepção maior”, dá a ver, em um estilo textual jornalístico “os usos e costumes da população, no seu dia-a-dia”.¹⁹⁷ Cabral teve nesta obra o cuidado em retratar a “história da arraia miúda”¹⁹⁸ e capturar a dinâmica da vida quotidiana da cidade de Desterro do século

¹⁹³ Idem.

¹⁹⁴ A abordagem tradicional da história está pautada, basicamente, em uma narrativa factual desinteressada da análise interpretativa das fontes. Para a classificação (provisória) da historiografia catarinense, entre “abordagem tradicional” e “abordagem temática”, Wolff valeu-se dos escritos de Peter Burke sobre “nova história”. BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. IN: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo : Ed. UNESP, 1992. Ver: WOLF, Cristina S. *Historiografia catarinense: uma introdução ao debate*. Op. Cit. p.55.

¹⁹⁵ Para uma pesquisa da relação de livros e artigos escritos por Oswaldo Cabral ver: SANTOS, Silvio Coelho dos. et al. **Oswaldo Rodrigues Cabral na historiografia catarinense**. Florianópolis : IHGSC, 2005.

¹⁹⁶ A obra “Nossa Senhora do Desterro”, 2 volumes, consiste em um conjunto de textos sobre a cidade e os hábitos culturais na Nossa Senhora do Desterro no século XIX, baseados, especialmente, em notícias de jornais locais, além de documentos oficiais e imagens (mapas, fotografias e gravuras). CABRAL, Oswaldo R. **Nossa Senhora do Desterro**. Op. Cit.

¹⁹⁷ MEIRINHO, Jali. Oswaldo Rodrigues Cabral na historiografia catarinense. IN: SANTOS, Silvio Coelho dos. et al. Op. cit. p.46-47.

¹⁹⁸ A expressão “história da arraia miúda” é usada na apresentação do livro. Ver: CABRAL, Oswaldo R. **Nossa Senhora do Desterro**. Op. Cit.

XIX. Para isto utiliza textos de jornais e imagens (gravuras e fotografias) como fontes históricas. Na apresentação do livro acima mencionado lê-se:

Esta é a história de uma Vila e de uma Cidade velha, de ruas estreitas e sujas, é a história dos seus marinheiros, dos seus soldados, dos seus escravos, dos seus mercadores e vendeiros, dos seus meirinhos e até das suas mulheres de má vida.

(...)

História de vida e não de atitudes, na qual a gente importante entra apenas para servir de contraste; filme de instantâneos reais tomados ao natural, com o pitoresco dos movimentos espontâneos, sem ambiências de retratista, sem poses empertigadas, sem maquilagens¹⁹⁹.

A preocupação de Oswaldo Cabral pela “arraia miúda” se explica por dois motivos, segundo João Bitencourt: primeiro, na busca por uma história completa sobre Desterro do século XIX que incorporasse as relações sociais cotidianas, e, segundo, “tornar o texto interessante e de leitura agradável, optando por uma linguagem vibrante respaldada no pitoresco das situações”.²⁰⁰ Bitencourt avança na análise do papel de Cabral para a historiografia catarinense (que tem como referência os escritos de Cristina Wolf), quando apresenta os princípios que auxiliam na compreensão dos textos de Oswaldo Cabral. Os pontos de referência para pensar a historiografia de Oswaldo Cabral, para ele são:

Necessidade de um distanciamento cronológico do acontecimento, permitindo imparcialidade ao historiador; fidelidade ao passado “reconstituído”, às “cores” do ocorrido, pelo uso de “documentos”; “reconstituição” da totalidade do “conjunto”, mostrando não apenas a “gente importante”, como também a “arraia miúda”, demonstrando a “evolução social”, e primar por uma redação de linguagem “interessante” com a narração do pitoresco²⁰¹.

¹⁹⁹ Idem.

²⁰⁰ BITENCOURT, João Batista. Narrativas sobre o passado ou a poética possível-pertinente. IN: **Percursos**, Florianópolis, v.5, n.1, p.123-145, jan./jun. 2004.

²⁰¹ BITENCOURT, João Batista. Op. Cit.

O estilo do texto histórico de Cabral se aproxima da crônica que busca dar voz ao acontecido. O historiador, enquanto cientista, é visto, então, como um “ser imparcial”, que não deve tomar partido, ou seja, interpretar os acontecimentos históricos. Segundo as próprias palavras de Cabral, “eu sou o cronista, o jornalista do passado. Devo estar fora de qualquer sentimento”.²⁰² Entendo, assim, que mesmo quando Cabral inovou ao usar as imagens como documentos históricos, ele continuou a produzir uma historiografia tradicional pautada no encadeamento linear dos fatos, que dá ao texto um caráter narrativo (de crônica) e não explicativo.

No entanto, se Wolff classifica o discurso de Cabral na linha de uma historiografia tradicional, tendo como parâmetro de comparação a historiografia mais recente, produzida na academia²⁰³, a historiadora Maria Bernardete Ramos Flores procura compreender os textos do historiador catarinense como um “olhar de época”. Segundo Flores, Cabral pertence a uma geração influenciada pela cultura do século XIX, que via as transformações sociais e urbanas como uma ameaça à tradição.

Nos arquivos, apinhados de papéis que “representam” o movimento da cidade do século XIX, ele (Cabral) parecia um colecionador de fragmentos da vida, na forma de imagens, lembranças, histórias, personagens, piadas, tristezas. Cabral narrou as coisas que anotou, e muitas vezes, adentrando a obra, percebeu-se que se cruzam nele o pesquisador dos arquivos e o observador que vive a vida cotidiana. Em

²⁰² CABRAL, Oswaldo R. A imprensa, a política e os partidos em SC. IN: **A ponte**. Florianópolis, maio de 1981.

²⁰³ Como contraponto a historiografia tradicional catarinense, Cristina Wolff, apresenta uma nova historiografia catarinense nascida na universidade no fim dos anos 1980, influenciada, particularmente, pelas teorias advindas dos historiadores da *terceira geração* dos *Annales* (Jacques Le Goff, Michele Perrot, Georges Duby, Philippe Áries etc) e pelos neomarxistas da *Escola Inglesa*, Edward Thompson, Eric Hobsbawn e Christopher Hill. WOLF, Cristina S. Historiografia catarinense: uma introdução ao debate. Op. Cit.

sua narrativa, demonstra que é de uma geração que ainda alcançou quase intacta, boa parte da cultura do século XIX.²⁰⁴

A iniciativa de considerar a imagem como fonte histórica esbarra, assim, em uma visão tradicional do documento (característica dos historiadores do século XIX), que suspeita da imagem e se limita a tratá-la como fonte complementar ou mesmo ilustrativa do texto. A “análise iconográfica” de Cabral sobre as paisagens primitivas desterrenses nas gravuras dos viajantes estrangeiros busca apenas identificar os elementos visíveis da iconografia. Não há a problematização da composição imagéticas produzidas no final do século XVIII e início do XIX, período de intensas campanhas de observação e classificação científica do Novo Mundo.²⁰⁵ As imagens dos viajantes estrangeiros serviram somente para mostrar a aparência real das coisas, ou melhor, o traçado urbano original. Na busca da cidade do passado coube a Cabral mapear os hábitos das classes populares, assim como os variados ângulos da cidade. O historiador valeu-se de toda sorte de documentos para construir a paisagem cartográfica de Nossa Senhora do Desterro, inclusive os documentos iconográficos, indispensáveis para a percepção panorâmica do sítio urbano.

Apesar de inovar ao usar imagens para a construção do texto histórico, o tratamento que Cabral deu a imagem não se diferencia da maneira como Fustel de Coulanges percebia o documento histórico oficial²⁰⁶. Na visão de Colanges não cabia ao historiador questionar

²⁰⁴ FLORES, Maria B. R. **A farra do boi**: palavras, sentidos, ficções. 2ª ed. Florianópolis : Ed. da UFSC, 1998. p.33.

²⁰⁵ Segundo Mary Pratt a atividade do viajante naturalista estava ligada ao projeto de expansão imperialista européia. “Na literatura de viagem, ciência e sentimento codificam a fronteira imperial nas duas linguagens eternamente conflitantes e complementares da subjetividade burguesa”. PRATT, Mary. **Os olhos do império**: relatos de viagem e transculturação. Bauru, SP : EDUSP, 1999. p. 79.

²⁰⁶ Entende-se documento histórico oficial os processos-crime, os relatórios governamentais, como os de inspeção médica e de higiene, os códigos policiais, os prontuários de hospitais, os projetos de reformulação urbana, as certidões de casamento e óbito, os pareceres juristas e todos os registros ditos oficiais. Que, por sua vez, contrapõem-se as fontes não-oficiais, como a literatura, os periódicos (jornais e revistas), as imagens

as fontes históricas e sim deixar que elas falassem por si mesmas. O papel do historiador era dar voz ao documento, para então compor uma narrativa “neutra” do passado. Esta é uma visão positivista da história que trata o historiador como analista imparcial e o documento como testemunho do acontecido. Como se o documento permitisse ao historiador entrar em contato direto com o acontecimento. Sob este ponto de vista o documento não é visto como uma construção situada no tempo e espaço, e sim um meio de ligação direta com o passado, uma janela que descortina a visão real do tempo que se foi. Segundo Jacques Le Goff: “o documento que, para a escola histórica positivista no fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica”.²⁰⁷ Não caberia ao historiador, embebido do espírito positivista interpretar o documento e sim se apoiar nele para acessar o passado. O historiador do final do século XIX não via o documento como uma construção intelectual e sim enquanto prova objetiva do acontecido. Por isto a afirmativa peremptória de Cabral: “Eu sou o cronista, o jornalista do passado. Devo estar fora de qualquer sentimento”.²⁰⁸

Entretanto, devemos ter em vista que o uso da imagem – tanto no caso do artigo *Comparação iconográfica* (1939), quanto na obra *Nossa Senhora de Desterro* (1979) –, não era prática comum entre os historiadores catarinenses. Mesmo considerando o olhar positivista sobre a imagem (vista como ilustração ou complemento do documento escrito), reconhecemos que Oswaldo Cabral inovou ao incorporar a iconografia às reflexões históricas: gravuras, fotos e pinturas. A incorporação de fontes não oficiais nos anos 1930

(pinturas, fotografias e filmes), a música, a tradição oral, os diários e cartas, enfim, tudo aquilo que foi produzido em sociedade e serve de referência para pensar a cultura, o imaginário, de um tempo.

²⁰⁷ LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4ª ed. Campinas, SP : Ed. da UNICAMP, 1996. p.536

²⁰⁸ CABRAL, Oswaldo R. A imprensa, a política e os partidos em SC. Op. Cit.

teve como precursor Gilberto Freyre com quem Oswaldo Cabral manteve uma relação de admiração e amizade.²⁰⁹ Freyre foi, segundo Laura de Mello e Souza, quem “dignificou os anúncios dos jornais, os diários e a correspondência familiar, os escritos dos viajantes estrangeiros, os livros de receitas, as fotografias, as cantigas de roda e toda a tradição oral, multiplicando os ‘suportes culturais’ a disposição do historiador”.²¹⁰ Além de ter diversificado as fontes históricas para reconstruir o passado, Freyre pensou a história sob a ótica etnográfica, em função das influências que a antropologia cultural de Franz Boas tiveram nas primeiras décadas do século XX. Freyre abandonou as teorias da degeneração da raça, via miscigenação, para dignificar a população brasileira. “Foi o estudo de Antropologia sob a orientação do professor Boas que primeiro me revelou o negro e o mulato no seu justo valor – separados dos traços de raça os efeitos do ambiente ou da experiência cultural”²¹¹, diz Freyre no prefácio da primeira edição de *Casa-Grande & Senzala*. Segundo Laura de Mello e Souza, “a vida material, as mentalidades, o imaginário foram objetos que se impuseram a uns e a outros na mesma época, e certamente em decorrência das leituras semelhantes que todos faziam então, combinando história, sociologia e antropologia”.²¹² Assim, do mesmo modo que Freyre diversificou as fontes históricas para pensar a cultura nacional, Cabral usou documentos inusitados aos padrões da historiografia da época a fim de pensar o espaço e a cultura catarinense de forma mais ampla. Outra semelhança entre Freyre e Cabral está no enaltecimento da cultura

²⁰⁹ Segundo Rogério Guerra, Cabral mantinha uma relação de amizade com Freyre, além de tê-lo como uma importante referência intelectual para pensar a escrita da história. Ver: GUERRA, Rogério F. Oswaldo Rodrigues Cabral: notas sobre a trajetória de vida de um intelectual brilhante. **Revista de Ciências Humanas**. Florianópolis, EDUSFSC, v. 42, n. 1 e 2, p. 9-60, abr./out. 2008.

²¹⁰ SOUZA, Laura de Mello e. Aspectos da historiografia da cultura sobre o Brasil Colonial. IN: FREITAS, Marcos Cezar (org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. 2ª ed. São Paulo : Contexto, 1998. p.20.

²¹¹ FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. In: SANTIAGO, Silviano. **Intérpretes do Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 2002. p.127.

²¹² SOUZA, Laura de Mello e. Aspectos da historiografia da cultura sobre o Brasil Colonial. Op. Cit. p.23-24.

portuguesa, superior em termos colonialista por ser mais tolerante e propensa a miscigenação. Para pensar a brasilidade no sul do Brasil os portugueses são representados pelos luso-açorianos.²¹³ Segundo Jali Meirinho, Cabral participou do “projeto da Cia. Editorial Nacional” nos anos 1930, quando escreveu para a *Coleção Brasileira*, “sob a direção de Fernando Azevedo, Oliveira Viana, Pedro Calmon, Alberto Torres, Almeida Prado, José Maria Belo, Gustavo Barroso e Gilberto Freyre, linha de frente dos estudos brasileiros da época”.²¹⁴

O uso do documento iconográfico por Cabral serviu então para preencher as lacunas deixadas pelo documento escrito (apesar deste tipo de documento não ser considerado ideal em função de seu valor polissêmico) para, enfim, ser elaborada a reconstituição da paisagem cartográfica de Desterro. O uso da imagem em *Comparação iconográfica* foi, no final das contas, uma necessidade para a construção do mapa de Desterro, da visão totalizadora sobre a cidade.

As gravuras dos viajantes estrangeiros representaram uma fonte documental para o descobrimento do panorama original da vila de Nossa Senhora do Desterro, servindo para o desvendamento das fronteiras da cidade, dos limites representados pelos morros que separam a área urbanizada e a área vazia, de florestas. Por meio das gravuras era possível ver as principais edificações e arruamentos. Neste sentido, Cabral se apropria dos panoramas que os viajantes estrangeiros construíram de Desterro para fabricar uma cartografia da cidade com a indicação de prédios, ruas, pontes e trapiches. Segundo Eliane

²¹³ Sobre os escritos a respeito da cultura açoriana, ver: CABRAL, Oswaldo R. A vitória da colonização açoriana. In: **Cultura política**. Rio de Janeiro, n.7 : separata, setembro de 1941. CABRAL, O. R. **Composição do Complexo social de Santa Catarina**. In: Povo e Tradição em Santa Catarina. Florianópolis : EDEME, 1971. CABRAL, O. R. **Os açorianos**. Florianópolis : Imprensa Oficial, 1951.

²¹⁴ MEIRINHO, Jali. Oswaldo Rodrigues Cabral na historiografia catarinense. Op. Cit. p.32.

da Veiga, “o trabalho de Cabral detém, até a atualidade, o grande mérito de ser a mais completa reconstituição da malha viária urbana em forma textual”.²¹⁵ Cabral procura construir uma visão detalhada da cidade partindo das representações das vistas elaboradas pelos viajantes estrangeiros.

O texto *Comparação iconográfica* constitui-se no próprio ato de construção da cartografia histórica, pois seleciona, em meio a diferentes documentos, os elementos válidos para a identificação do quadro imagético da primeira cidade. Podemos dizer, então, que a representação de Nossa Senhora do Desterro elaborada por Cabral constrói cientificamente²¹⁶ a visualidade da primeira paisagem cartográfica da antiga cidade. A construção de paisagens urbanas e sociais é, aliás, uma das principais marcas da historiografia de Cabral. “Sua cartografia dos territórios e ofícios da antiga freguesia capital, o crescimento do número de casas e sobrados é, sem dúvida alguma, uma das passagens mais citadas por estudiosos, graduados, especialistas, mestres e doutores que um dia se debruçaram sobre o Desterro dos oitocentos”.²¹⁷ Luciana Rossato corrobora com a ideia de que o discurso de Oswaldo Cabral age na construção de uma paisagem cartográfica da cidade. Diz Rossato: Cabral, “utilizando documentos administrativos, entre eles planos urbanos, relatos de viajantes, estrangeiros ou não, fotos antigas e outros documentos

²¹⁵ VEIGA, Eliane V. da. Op. Cit. p.58.

²¹⁶ Oswaldo Cabral assina o texto enquanto membro do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, e utiliza (mesmo sem citar a localização exata das fontes), diferentes documentos na composição visual da cidade: gravuras de viajantes estrangeiros, escrituras de imóveis, plantas urbanas e relatórios governamentais.

²¹⁷ CARDOSO, Paulino de J.; SBRAVAT, Daniela F.; AMARAL, Tamelusa C. Cúmplice e sedutor: Oswaldo Rodrigues Cabral e a história das populações de origem africana. IN: **Percursos**, Florianópolis, v.5, n.1, p.123-145, jan./jun. 2004.

iconográficos, descreveu a implantação e o desenvolvimento de ruas, ruelas e becos da cidade”.²¹⁸

A construção da representação cartográfica implica, por sua vez, em um processo de compilação de elementos visuais por parte do intelectual autorizado, aquele que conhece a história local e é consagrado entre o grupo social de que fez parte. Deter o conhecimento do processo de transformação do espaço urbano é um ato de poder, que dá a seu portador o direito de propor caminhos para se pensar a cidade do passado e também para se imaginar soluções para o desenvolvimento da cidade no futuro. O mapa está longe de ser um dispositivo apolítico. Ele “inscreve-se num certo sistema de conhecimento”²¹⁹ e por isto transmite determinada maneira de ver o mundo. “O mapa é principalmente um dispositivo de apresentação. Ele apresenta uma vista abstrata de uma porção do mundo com ênfase em algumas feições selecionadas”.²²⁰

A construção que Cabral faz da paisagem da cidade primitiva dá a ver, por sua vez, as preocupações contemporâneas acerca do espaço. O desejo de conhecer os detalhes do traçado urbano, de controlar e medir as transformações faz parte do espírito reformador dos engenheiros, administradores e médicos sanitaristas da primeira metade do século XX. “O aumento de precisão e do destaque dado a paisagem construída, anda junto com a afirmação do controle do Estado sobre a área da sociedade urbana”.²²¹ Apropriando-se da ideia do controle sobre o espaço urbano através da representação cartográfica, podemos

²¹⁸ ROSSATO, Luciana. Op. Cit. p. 165.

²¹⁹ JOLY, Fernando. **A cartografia**. 9ª ed. Campinas, SP : Papirus, 1990.

²²⁰ MACEACHEREN, A; TAYLOR, D. R. *Visualization in modern cartography*. Apud LOCH, Ruth E. N. **Cartografia**: representação, comunicação e visualização de dados espaciais. Florianópolis : Ed. da UFSC, 2006. p. 34.

²²¹ Idem.

dizer que o detalhamento na descrição do espaço urbano do passado, reflete uma vontade de poder sobre a área urbana do presente. A busca de Cabral por uma cartografia da primitiva Desterro é contemporânea às práticas reguladoras sobre os espaços da cidade, que buscavam, desde o início do século vinte, identificar os “pontos” da cidade que “atravancavam” a marcha do progresso. Como mostram as notas publicadas no jornal “O Estado”:

Florianópolis disparou pela estrada do progresso que através da elegância bem calçada da praça 15 e da arquitetura fina dos prédios, é difícil reconhecer-se aquele antigo montão de ruínas que se chamava Desterro.

Água, luz, esgotos, teatros, cinemas, fonfonar d’automóveis e jornalistas e jornais de todos os tamanhos e feitios dão a *urbs* um tom chic e movimentado. Os governos sucedem-se cada qual mais amigo do progresso.

Mas (sempre o maldito *mas*) hábitos ficaram que a estética, a civilização e o bom tom mandam que se deixem.²²²

O olhar cartográfico aponta os locais da cidade que deveriam ser reformados, porque não obedeciam o modelo urbano moderno. A nova cidade “melhorada” (para usar o termo da época) deveria ter ruas largas, edifícios em estilo eclético, praças ajardinadas e redes de água e esgoto. Ao contrário do que se dizia nos jornais.

A nossa capital com as suas ruas estreitas sem ar, sem luz, com as suas praças sem arborização atravessando-lhe, para cúmulo da vergonha, ainda um córrego imundo, repositório de todas as espécies de imundices e fonte de miasmas, oferece, estética e higienicamente falando, o mais entristecedor aspecto.

Que dirão de nós aqueles que transitam por esta cidade, ao enfrentarem se com esses enormes carroções, condutores de materiais fecais, que cruzam as ruas da cidade, deixando após si o mais nauseabundo fétido?²²³

²²² O Estado, a.4, n.1065, 15/11/1901.

²²³ O Estado, a.4, n.1065, 15/11/1901.

O domínio da cartografia integra o projeto de “melhoramento urbano”, termo, aliás, recorrente nos periódicos que circulavam em Florianópolis na primeira metade do século XX. Segundo Maria Cristina da Silva Leme a expressão “melhoramento urbano” precedeu o urbanismo, que corresponde a “formulação de um conhecimento e a formação de uma prática profissional de intervenção sobre o espaço urbano”, designando “desde a formação de comissões para uma ação planejada, como toda e qualquer intervenção em obras de saneamento, abertura de praças, alargamento e extensão de vias”.²²⁴ As ações de melhoramento representam os primeiros esforços de compreensão da cidade como um objeto abstrato, passível de estudos e transformações planejadas. A paisagem cartográfica faz parte, neste sentido, do imaginário regulador que percebe a cidade como entidade completa, formada por elementos urbanos inter-relacionados: quadras, praças, avenidas, pontes, cais, ruas e edifícios, como dá a ver a nota sobre as obras de modernização de Florianópolis:

Não bem adiantados os serviços do prolongamento do lindo cais, que partindo da Ponte municipal vai ter à Rita-Maria, numa extensão não pequena. As obras da Alfândega, do trapiche da firma Hoepcke e do novo mercado, prosseguem com grande animação, alindando, assim, a vista à *beira-mar*, já de si mesma majestosa.

Vários e elegantes prédios estão sendo construídos em diferentes ruas, devendo começar dentro em breve, as obras da construção de um grande edifício na Praça 15, esquina da rua Conselheiro Mafra.

O alargamento da rua Felipe Schmidt prossegue, e por estes dias será demolido o velho e grande edifício de depósitos da firma Hoepcke, em cujo local e obedecendo o novo alinhamento traçado pela Prefeitura Municipal, já se ergue uma nova e elegante construção.²²⁵

²²⁴ LEME, Maria Cristina da Silva. Urbanismo: a formação de um conhecimento e de uma atuação profissional. IN: BRESCIANI, Maria S. M. (org.). **Palavras da Cidade**. Porto Alegre : Ed. da UFRGS, 2001. p.81-82.

²²⁵ **O Estado**, a.15, n. 4692, 21/05/1929.

A unidade estética é por sua vez o duplo do saneamento. Os melhoramentos visaram tanto a harmonia visual quanto a limpeza do corpo urbano. As obras de saneamento destruíam o velho para a construção do novo, mas também serviram de justificativa para o deslocamento forçado da população pobre para as franjas da cidade. Segundo Hermetes Araújo, houve no início do século XX um esforço em modernizar Florianópolis, que incluiu um reajustamento dos hábitos da população. Os espaços da Ilha passaram a ser alvo dos discursos de médicos sanitaristas. Araújo descreve o processo de reforma urbana do centro de Florianópolis e apresenta uma paisagem citadina em processo de modernização. Existiu todo um esforço do poder público e privado em disciplinar as condutas e excluir as práticas que não correspondessem ao ideal de modernização. A partir do final do século XIX foi posto em prática uma série de ações que tinham o objetivo de “aformosar” e “sanear” a cidade. “Na capital do Estado, embora de maneira lenta e fragmentaria, vinham sendo instalados equipamentos que contribuíram para instaurar os domínios que as práticas e os discursos político-higienistas prescreviam para modernizar e racionalizar as relações sociais em Florianópolis”.²²⁶

Florianópolis na segunda metade do século XIX era um espaço sujeito tanto à remodelação da arquitetura e das vias públicas do centro, quanto à extirpação das tradições consideradas atrasadas pela elite letrada, que tinha nos jornais e revistas um veículo privilegiado para a divulgação dos ideais de civilidade. A ordem era remodelar a cidade, ou no dizer da época, “melhorá-la”. “Irregularidade na diretriz, extensão e largura das ruas, disparidade, ou, melhor, completa ausência de estilos arquitetônicos, tudo, enfim, viciando

²²⁶ ARAÚJO, Hermetes Reis de. **A invenção do litoral**: reformas urbanas e reajustamento social em Florianópolis na primeira república. Florianópolis, 1989. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. p.13.

ou contradizendo os mais rudimentares princípios do bom gosto”.²²⁷ O enunciado da deterioração urbana era reafirmado nos meios de comunicação de massa, repetindo as assertivas de intelectuais e políticos locais como Virgílio Várzea e Oswaldo Cabral. Segundo Várzea, “a capital catarinense é talvez um pouco triste, para os que estão acostumados nas cidades movimentadas e ruidosas, onde a vida nas ruas, nos cafés, nas *brasseries* e teatros, constitui, durante o dia e a noite até altas horas, perene diversão pública, saturando a atmosfera em volta de alvoroço e alegria”.²²⁸ Convivia-se, então, com dois conjuntos de imagens da cidade: o primeiro formava uma paisagem do futuro desejado, o segundo a paisagem de uma cidade carcomida e atrasada.

A imprensa, por sua vez, funcionou como uma espécie de arauto do progresso, incumbindo-se da missão de difundir os novos saberes, especialmente relacionados ao comportamento (etiqueta) e a higiene (pessoal e urbana). A visão das duas cidades, a nova e a velha, complementavam-se para formar uma ideia de mutação urbana progressiva e positiva. Uma nova cidade sobrepunha-se sobre uma velha nos enunciados dos periódicos. Esta parecia estar em vias de desaparecer.

As representações da cidade do passado estavam ligadas a estrutura urbana colonial e a determinados hábitos da população, tratava-se de uma cidade de cor terrosa, pálida, de clima quente, carregada de vapores nauseabundos. Configurava-se uma paisagem miasmática e triste de “águas estagnadas que ficam semanas e semana expostas a ação do

²²⁷ **O Estado**, a.15, n. 4692, 21/05/1929.

²²⁸ VARZEA, Virgílio. **Santa Catarina: a ilha**. Florianópolis : Ed. Lunardelli, 1985. p.33. O livro foi publicado pela primeira vez pela em 1900 no Rio de Janeiro pela Companhia Tipográfica do Brasil.

sol”, na qual as ruas, “bem no coração da cidade” eram “fonte de todas as febres de impaludismo”.²²⁹

A ideia do miasma como causador de moléstias retoma a noção de circulação sanguínea de William Harvey (1578-1657). Segundo Richard Sennett, “A revolução de Harvey favoreceu mudanças de expectativas e planos urbanísticos em todo o mundo. Suas descobertas sobre a circulação do sangue e respiração levaram a novas idéias a respeito da saúde pública”. A cidade passou a ser pensada como o próprio corpo humano, “construtores e reformadores passaram a dar maior ênfase a tudo que facilitasse a liberdade do trânsito das pessoas e seu consumo de oxigênio, imaginando uma cidade de artérias e veias contínuas, através dos quais os habitantes pudessem se transportar tais quais hemácias e leucócitos no plasma saudável”.²³⁰ Para a higiene urbana, as ruas, que eram comparadas as veias, deveriam ser desobstruídas e limpas, e a construção de avenidas, que eram como artérias, devia ser uma obrigação para a cidade da livre circulação, seja do ar, dos indivíduos ou dos automóveis. Em Florianópolis, a rua Felipe Schmidt era considerada a principal artéria: “larga, arejada já com aspecto de rua de cidade grande”.²³¹ A metáfora da circulação sanguínea, por outro lado, também serviu para se pensar a higiene do ambiente privado. O jornal O Estado publicou artigo que vulgarizava a teoria da circulação de Harvey e aconselhava os leitores a manter as janelas de suas casas abertas para purificação do ambiente familiar através da circulação do ar. “Caros leitores amigos, dormi tendo

²²⁹ O Olho, a.1, n. 11, 18/06/1916.

²³⁰ SENNETT, Richard. **Carne e pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. 3ª ed. Rio de Janeiro : Record, 2003. p. 214.

²³¹ O Estado, a.15, n. 4956, 03/04/1930.

aberta uma das janelas do vosso quarto, e assim conseguireis garantir a vossa vida contra gravíssimos perigos”.²³²

As práticas e representações sobre o urbano procuram separar os espaços saudáveis dos insalubres, os espaços tidos como modernos dos arcaicos. Da mesma forma que a população é classificada entre civilizados e incivilizados. O problema é que a partir da classificação dos “tipos” se constrói o discurso do sujeito “incapaz”, que justifica a exclusão social. O vagabundo é a ameaça, pois no sistema de classificação do novo modelo urbano, ele é o avesso do “homem civilizado”. O vagabundo circulava entre os lugares indesejados, aqueles que se queria esquecer. Desejava-se para a “nova cidade”, por exemplo, o ajardinamento da praça General Osório, aos moldes da Praça do Russel no Rio de Janeiro com a sua “regular distribuição das árvores”, e a construção de uma área de lazer destinada aos “jogos infantis” ao invés de “um campo para toda sorte de traquinadas dos moleques e patifarias dos vagabundos”.²³³ A cidade moderna, higiênica e produtiva, deveria ter seu reduto para o lazer civilizado da família burguesa. A imprensa florianopolitana assumiu a missão pedagógica de ensinar a etiqueta da *urb* moderna, evidente na linguagem imperativa de seu discurso: “Segui a risca os seguintes preceitos de higiene”, estampava-se na página do jornal “O Estado”.

1º - Sede asseados.

2º - Tomai banhos todos os dias.

3º - Lavai a boca antes e depois das refeições.

4º - Escovai os dentes, ao menos, pela manhã e a noite.

5º - Lavai as mãos frequentemente nunca deixando de fazer antes das refeições e ao sair do aparelho sanitário.

²³² **O Estado**, a. 3, n. 736, 19/10/1917.

²³³ **O Estado**, a. 19, n. 6175, 26/04/1934.

6º - Evitai o contato das mãos sujas.

7º - Usai sempre roupas limpas.

8º - Conservai a habitação sempre varrida, lavada e sem acúmulo de luxo.²³⁴

Os habitantes da capital do Estado deveriam dar o exemplo de civilidade, que não era apenas sinônimo de boa educação, mas também de patriotismo. “O grau de civilização de um povo é aferido pelas suas condições sanitárias”.²³⁵ O asseio era uma forma de ato cívico, uma obrigação moral do cidadão moderno inserido no sistema de produção capitalista. O interesse com a saúde dos florianopolitanos reflete o cuidado do Estado moderno com a vida da população. A higienização da cidade está ligada, portanto, ao projeto moderno de nação. Segundo Michel Foucault os discursos que envolvem a saúde individual e a higiene pública fazem parte das estratégias do Estado para governar uma população. Ele usa o conceito de “biopolítica” a fim de compreender os múltiplos “dispositivos de poder” presentes na administração das práticas de indivíduos nos espaços públicos e privados. A biopolítica trata do poder em sua positividade e em sua aparência mais comum e cotidiana, que tem como objeto o governo da vida. “O Estado deve antes de tudo cuidar dos homens como população. Ele exerce seu poder sobre os seres vivos como seres viventes, e sua política é, em consequência, necessariamente uma biopolítica.”²³⁶ Por isso a saúde pública é assumida como uma questão de Estado: “O brasileiro, depauperado e

²³⁴ **O Estado**, a.14, n.4065, 04/02/1929.

²³⁵ **O Estado**, a.23, n. 7273, 25/01/1938.

²³⁶ FOUCAULT, Michel. A tecnologia políticas dos indivíduos. IN: MOTTA, Manuel D. da (org.). **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2004. p.316.

fraco, não suportará o peso das armaduras necessárias à defesa nacional, nem terá forças para os instrumentos de trabalho”.²³⁷

Seria por meio da educação higiênica que, segundo Oswaldo Cabral, a população da Ilha se elevaria ao patamar da civilização, para tanto haveria de se abandonar certos costumes tradicionais. “Necessário portanto é que se lhe ensine, incuta outros hábitos, outros usos, outros costumes. E quando o horror pelos primitivos usos se manifestar, estaremos no caminho de preparar outro povo, outro Brasil”.²³⁸ A associação entre salubridade e patriotismo também estava estampado nas páginas da revista “O Olho” (nome, aliás, sugestivo para um periódico que circulava em um período de investimentos na construção de uma visão ordeira, salutar e harmônica para a cidade), “S. Exa. (o governador Felipe Schmidt), espírito progressista, colaborará patrioticamente na obra de saneamento de nossa capital”.²³⁹

A associação entre higiene e patriotismo coloca a questão do saneamento como política de Estado, assim como servia de justificativa para as práticas de reestruturação urbana e segregação social, como, por exemplo, a eliminação dos cortiços do centro do Rio de Janeiro durante as reformas urbanas na primeira década do XX. No fundo toda a destruição daquilo que representava o colonial na cidade foi feita em prol do progresso da nação (entidade inventada no Brasil no crepúsculo do século XIX), já a questão da saúde

²³⁷ **O Estado**, a.23, n. 7273, 25/01/1938.

²³⁸ CABRAL, Oswaldo R. “O ensino de noções de higiene nas escolas públicas de Santa Catarina”. IN: “Anais da 1ª Conferência Estadual de ensino primário, convocada pelo Esmo. SR. Dr. Adolpho Konder, governador do Estado de Santa Catarina, 31 de julho de 1927”. Florianópolis : Escola de Aprendizagem Artífices, [s.d]. Segundo Luc Boltanski: “A história da medicina, pelo menos a um século, é a história de uma luta contra os preconceitos médicos do público e, mais especificamente, das classes baixas, contra as práticas médicas populares, com o fim de reforçar a autoridade do médico.” Sobre a questão da legitimidade da medicina e o estigma das práticas populares curativas ver: BOLTANSKI, Luc. **As classes sociais e o corpo**. São Paulo : Paz e Terra, 2004. p.13-32.

²³⁹ Revista **O Olho**, a.1, n. 11, 18/06/1916.

serviu de pretexto para a formação de espaços segregados entre classes economicamente ricas e pobres. Os discursos disciplinares de higienização formavam, segundo Sidney Chalhoub, a “ideologia da higiene”, que consistia no conjunto de ideias sobre o perigo que as classes pobres representavam na disseminação de doenças. Havia, entre a elite, o medo do contato e do contágio, uma vez que os cortiços eram tidos como hospedeiros de epidemias. “Os hábitos de moradia dos pobres eram nocivos à sociedade, e isto porque as habitações coletivas seriam focos de irradiação de epidemias, além de, naturalmente, terrenos férteis para a propagação de vícios de todos os tipos”.²⁴⁰ A mesma opinião sobre as habitações populares vigorava nos periódicos catarinenses, que tratavam os cortiços como habitações de “diminutas proporções” que “vivem contra a lei dos sentidos e do bom gosto, atentando contra todas as prescrições higiênicas”.²⁴¹ As habitações da população pobre representavam o entrave ao progresso, consideradas verdadeiros “pardieiros” davam a Florianópolis o “aspecto de uma grande aldeia em ruínas”, “atravancando o espaço com velharias indecentes e anti-higiênicas”.²⁴²

Os discursos nos periódicos dão a ver uma Florianópolis que se quer moderna, mas que esbarrava nos limites de sua condição geográfica e econômica. As representações da cidade apontam modos de ver que almejam a modernização seguindo os padrões arquitetônicos e urbanísticos do Rio de Janeiro. Porém, este desejo confronta-se com os

²⁴⁰ CHALHOUB, Sidney. **Cidade Febril**: cortiços e epidemias na Corte imperial. São Paulo : Companhia das Letras, 1996. p. 29. Segundo Margareth Rago: “A partir de meados dos anos 20, um outro regime disciplinar se insinua através da ação da burocracia impessoal, técnica e racional, que discute e resolve aquilo que ela própria determina como seu objeto de interesse e conhecimento. O saber sobre a questão da habitação, presente inicialmente na fala dos higienistas e médicos, legitima agora o poder de outras falas que se articulam sobre o social: de engenheiros e de arquitetos principalmente, mas também de sociólogos e de advogados. Embora os higienistas ainda desfrutem de uma posição importante na tarefa de gerir a cidade, novos atores entram em cena, assumindo papel de destaque e definindo as soluções práticas para os novos problemas urbanos”. RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar**: a utopia da cidade disciplinar. Brasil 1890-1930. 3ª ed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1985.

²⁴¹ **O Estado**, a.4, n.1065, 15/11/1901.

²⁴² **O Estado**, a. 12, n. 3637, 22/07/1926.

limites impostos a uma cidade situada em uma ilha, que viveu durante a primeira metade do século XX o declínio do movimento portuário.²⁴³

As representações sobre Florianópolis constroem uma paisagem urbana limiar, entre a natureza e a urbanidade. É uma cidade sem fisionomia definida, por isto, talvez, a metáfora da “cidade-adolescente” que está em busca de uma identidade própria. Florianópolis vivia as transformações de seu “corpo urbano” e buscava uma saída que a identificasse com a dinâmica moderna da economia-mundo.

Como cidade, Florianópolis é uma adolescente que ensaia as suas primeiras garridices arquitetônicas. Construindo os seus primeiros *bungalows*, disseminados numa disposição um tanto sem método. Na desolação de algumas ruas ainda quase primitivas surge, de quando em quando, uma construção moderna, com seu pequeno jardim, como uma nota alegre e *chic* a incentivar a iniciativa particular para o progresso.

Aqui e ali, alguns prédios maiores, mais bem cuidados, pomares, árvores frondosas, algumas avenidas de altíssimos coqueiros.

Mas o que empolga, o que maravilha são as praias. Praia de Fora, Pedra Grande, José Mendes, Saco dos Limões, são passeios admiráveis, beirando o mar, de panoramas lindíssimos, de recantos poéticos.²⁴⁴

A metáfora da cidade-adolescente é uma forma conservadora de ver as modificações do espaço urbano. Ao relacionar as transformações urbanas com as modificações corporais naturaliza-se o processo histórico de reestruturação dos espaços da cidade. A complexa e muitas vezes conflitante reforma urbana é pensada sob a ordem biológica da vida. Parece que o caminho da maturidade passava, necessariamente, pela ruptura com o passado

²⁴³ “Com o porto decadente e o incremento do transporte rodoviário, facilitou-se a entrada de diversos gêneros dos vales catarinenses e dos Estados do Rio Grande do Sul, Paraná e São Paulo, regiões tecnicamente mais produtivas com as quais Florianópolis não podia competir. De porto intermediário, exportador e importador, a capital transformara-se em uma cidade apenas consumidora de produtos que chegavam cada vez mais por via terrestre”. Ver: CECA, Centro de Estudos Cultura e Cidadania. Op. Cit. p. 58.

²⁴⁴ **Guia do Estado de Santa Catarina**. Florianópolis, Livraria Central de Alberto Entres, 1927. p.215-218.

colonial e alinhamento com o futuro consagrado por largas avenidas, praças ajardinadas e edificações neoclássicas.

Concomitante com o dito progresso urbano, a natureza da Ilha foi pensada e gerida sob a ótica capitalista de exploração e lucro. O turismo aparecia como utilidade política e econômica de valorização da cidade-ilha. A paisagem cartográfica, por sua vez, foi um importante aliado no processo de visualização da natureza como panorama turístico. O mapa, segundo Guido Zucconi, “desenvolve um papel chave de leitura indispensável, de um objeto já ao alcance dos turistas (...). Nas colinas que domina as cidades são construídos mirantes para que um vasto público possa apreciar uma visão do alto”.²⁴⁵ Assim, as práticas de lazer davam os primeiros passos às praias, assunto que deixaremos para discutir no próximo capítulo.

²⁴⁵ ZUCCONI, Guido. **A cidade do século XIX**. São Paulo : Perspectiva, 2009. p. 72.

3

A VISUALIDADE DA ILHA NA LITERATURA REGIONALISTA

A paisagem é vislumbrada como uma construção imagética e discursiva de um espaço, com as particularidades próprias de um lugar significado a partir de um sistema simbólico particular. A Ilha de Santa Catarina transforma-se em paisagem literária no momento em que é descrita, nomeada e adjetivada por meio do discurso literário.

Abordar a Ilha como paisagem é entendê-la como um lugar inventado social e culturalmente. A Ilha de Santa Catarina não é apenas um espaço cercado de água, ele é, sobretudo, um lugar constituído de sentidos e valores compartilhados. E sua paisagem não é imutável, ao contrário, ela é uma representação que se modificou ao longo do tempo, em função das transformações culturais e das relações sociais de poder. Analisar as paisagens é, assim, uma forma de perceber os olhares sobre o espaço, os interesses pessoais ou de grupos. As paisagens literárias da Ilha de Santa Catarina dão a ver lugares tradicionais, “açorianos”, mas também espaços abertos, “vazios”, propícios à aventura e ao desbravamento. A paisagem capturada pela literatura dita regional, da última década do século XIX e começo do século XX, aponta para a representação positivada do espaço e da população que o habita. Neste sentido, a composição paisagística da Ilha na literatura regionalista, rompe com uma tradição discursiva que nomeava a população do litoral como indolente, e passa a servir de dispositivo de produção da identidade e agente apaziguador de conflito. A representação da paisagem na literatura regionalista sedimenta uma imagem pacífica do espaço na memória coletiva.

A representação da paisagem na literatura regionalista compõe um modo de ver elitista de afirmação das utopias da classe abastada. Enquanto o litoral começa a aparecer como cenário das práticas de lazer, a cidade tem na urbanização a construção visual da civilidade. Assim, veremos que as representações da Ilha de Santa Catarina, através da paisagem literária, produzem uma dupla positivação: 1. A população praiana deixa de ser associada a indolência, para representar a cultura tradicional local. 2. O ócio é legitimado enquanto prática social relacionada ao lazer da elite.

3.1 Visão do litoral de Santa Catarina em *A Massambu*

O discurso regionalista é um discurso *performativo*, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer reconhecer a *região* assim delimitada.

(Pierre Bourdieu)

Duarte Schutel esboçou os primeiros traços literários sobre a visão do litoral ilhéu. Schutel (1837-1919) atuou como médico, jornalista e político, ligado ao Partido Liberal Catarinense, na cidade de Desterro/Florianópolis. Nos anos de 1860 e 1861 ele publicou o romance *A Massambu*, que aparece na história da literatura catarinense como a primeira obra de cunho regionalista. No que consta em seus escritos gravados em “Diário: viagem a

Santa Catarina, em férias de 1857 a 1858²⁴⁶, Schutel tinha em mente elaborar um mapa da fauna e flora, dos minerais, da geografia e da geologia, para o “melhoramento e progresso” da Província de Santa Catarina. A *Massambu* se coloca, nesse sentido, como discurso sobre um território a ser recuperado de sua condição histórica de abandono e pobreza. Ao mesmo tempo em que Schutel (re)constrói a “natureza poética de nossa terra”²⁴⁷ (em particular a região litorânea de Santa Catarina), ele reforça a ideia da população “de vida raquítica” que vive “em campos de morte e silêncio”.²⁴⁸

Antes de adentrarmos na trama discursiva de Schutel, sugerimos algumas considerações sobre literatura regionalista. Para iniciar a reflexão acerca da visão do litoral na literatura regionalista, faz-se necessário, no entanto, pensar o regionalismo enquanto movimento literário que dá vida ao ideal romântico do oitocentos. Segundo Afrânio Coutinho,

Desde o romantismo, com a valorização do *genius loci*, um fato da maior significação foi a crescente importância do Brasil regional. As influências geográficas, econômicas, folclóricas, tradicionais, que deixaram traços marcantes e características distintivas na vida, costumes, temperamentos, linguagem, expressões artísticas, maneiras de ser e sentir, agir e trabalhar, fizeram-se perceber na vida intelectual brasileira desde que a consciência nacional brotou para a independência política e cultural.²⁴⁹

²⁴⁶ O documento pertence, segundo Iaponan Soares, a Iza Vieira da Rosa Grizard, e comporia o prefácio de uma compilação com os escritos de Duarte Schutel que não se concretizou. SOARES, Iaponan. Notícias bibliográficas de Duarte Paranhos Schutel. In: SCHUTEL, P. Duarte. *A Massambu*. Florianópolis : Ed. da UFSC, 1988. p. 27.

²⁴⁷ SCHUTEL, P. Duarte. Op. Cit. p.50.

²⁴⁸ Idem. p.38.

²⁴⁹ COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 7ª ed. São Paulo : Global, 2004. 4v. p.234-235.

A partir da afirmativa de Coutinho, entendemos o regionalista como um dispositivo que age na definição das fronteiras territoriais da região.²⁵⁰ A literatura regional compõe o imaginário típico da paisagem e do personagem que a habita. Assim, a literatura regionalista compõe a série discursiva de afirmação da região, junto com os estudos classificatórios da flora e fauna e da produção cartográfica.

Para ser regional uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão deve retirar dessa sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc. – como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra.²⁵¹

A autenticidade do gênero regionalista está em sua representação das paisagens naturais e culturais de uma região particular. A visualidade da paisagem apresenta-se, então, como o símbolo primeiro da região. Por meio da representação da paisagem a identidade local ganha consistência e autenticidade.

O primeiro movimento regionalista na literatura – que surge na segunda metade do século dezenove e se desenvolve até os anos 1920, não visava propriamente enaltecer uma região, no sentido geográfico do termo, mas sim trazer à tona hábitos e costumes de populações tradicionais que viviam em determinada localidade. Esse regionalismo anterior ao regionalismo pós-1920²⁵² é, segundo Antônio Cândido, a “autodefinição da consciência

²⁵⁰ O regionalismo, entendido dessa maneira, é, segundo Pierre Bourdieu, “um caso particular das lutas propriamente simbólicas”, assim como o nacionalismo. O que está em disputa é a “conservação ou a transformação das relações de forças simbólicas e das vantagens correlativas, tanto econômicas quanto simbólicas”. Sobre o uso social do discurso regionalista, ver: BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Op. Cit. p.124.

²⁵¹ COUTINHO, Afrânio. Op. Cit. p. 235.

²⁵² Segundo Durval Muniz, na década de 1920 surgiu um “novo modernismo, não mais aquele difuso e provinciano do século XIX e início do século XX, mas um regionalismo que reflete as diferentes formas de se

local”, um “gênero artificial e pretensioso” que encara “com olhos europeus as nossas realidades típicas”.²⁵³ Esse regionalismo que procurava “resgatar” as tradições do homem do campo produziu o que conhecemos como o “típico” através das representações pitorescas de uma paisagem e de uma “gente” específica.

Na produção literária brasileira, o regionalismo já se manifestava, pelo menos desde as décadas de cinquenta e sessenta do século XIX, quando o regionalismo paisagístico dá lugar, diríamos, a um “paisagismo histórico”, em que a simples descrição do Brasil como um conjunto de paisagens atemporais dá lugar a uma visão genealógica das diversas áreas do país e de sua população, mais precisamente de suas “elites”. Emerge o narrador oligárquico, provinciano, que se especializa em escrever a partir da história de suas províncias e das parentelas dominantes.²⁵⁴

O regionalismo do começo do século vinte tinha forte influência do discurso literário naturalista que evidenciava, nas palavras de Durval de Albuquerque Jr., o projeto de “fazer uma literatura fiel à descrição do meio”.²⁵⁵ A literatura regionalista sob a influência do naturalismo traz em seu discurso a identificação das características humanas em função do meio. O meio ambiente geográfico determina o temperamento humano. Por outro lado, o regionalista também se apóia no discurso realista quanto parte em busca da “verdadeira natureza” dos personagens, “no sentido positivista de dissecar os móveis do seu comportamento”.²⁵⁶ A literatura regionalista, para Alfredo Bosi, é “práxis herdada ao Naturalismo”. Bosi entende que o realismo não se fixou na temática da sociedade urbana, a literatura realista também teve como tema a sociedade rural. Diz Bosi, “o projeto explícito

perceber e representar o espaço nas diversas áreas do país”. Sobre o regionalismo surgido após o movimento modernista, ver: ALBUQUERQUE Jr., Durval M. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5ª ed. São Paulo : Cortez, 2011. p.52.

²⁵³ MELLO e SOUZA, Antônio C. de. **Literatura e sociedade**. 8ª ed. São Paulo : T. A. Queiroz; Publifolha, 2000. p.104-105.

²⁵⁴ ALBUQUERQUE Jr., Durval M. Op. Cit. p.64-65.

²⁵⁵ Idem. p.66.

²⁵⁶ BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura brasileira**. 3ª ed. São Paulo : Cultrix, 1989. p.188.

dos regionalistas era a *fidelidade ao meio a descrever*: no que aprofundavam a linha realista estendendo-a para a compreensão de ambientes rurais ainda virgens para a nossa ficção”.²⁵⁷

Para Cândido e Castello, o naturalismo, entendido em seu sentido mais amplo, “significou a busca de uma explicação materialista para os fenômenos da vida e do espírito, bem como a redução dos fatos sociais aos seus fatores externos, sobretudo os biológicos, segundo os padrões definidos pelas ciências naturais”.²⁵⁸ Segundo os mesmos autores, o naturalismo é “um tipo de realismo”,²⁵⁹ pois busca explicar a conduta dos personagens da ficção a partir de condicionantes externos, biológicos e sociológicos.

O discurso regionalista de Duarte Schutel antecede José de Alencar e Visconde de Taunay.²⁶⁰ Curiosamente, Duarte Schutel era conhecido pelo pseudônimo de *Insulano*, em clara referência a sua terra natal²⁶¹. Apesar de tratarmos a obra de Schutel como uma narrativa regionalista, Zahidé Muzart a classifica como resultado da mescla entre os seguintes gêneros: “crônica”, “reportagem jornalística”, e, “relato de viagem”.²⁶² Segundo Muzardt foram Celestino Sachet e Guilhermino César que atribuíram o título de “romance”

²⁵⁷ Idem. p.232.

²⁵⁸ CANDIDO, Antonio; CASTELLO, Aderaldo J. **Das origens ao realismo**. São Paulo : Bertrand Brasil, 1994. p. 283.

²⁵⁹ Idem. p.286.

²⁶⁰ CESAR, Guilhermino. Peça aos catarinenses. **Correio do Povo**. Florianópolis, 11 de set. de 1976. Caderno de Sábado. p.3.

Por sua vez, segundo Zahidé Muzart as paisagens românticas descritas em A Massambu são influências de Chateaubriand e de outros autores como Hoffman, Goethe e Shakespeare. Ver: MUZART, Zahidé L. *Insulano: um romântico esquecido – estudo de A Massambu*. In: SCHUTEL, P. Duarte. Op. Cit. p. 13.

²⁶¹ Duarte Paranhos Schutel nasceu na capital catarinense, Nossa Senhora do Desterro, em 1837. Era filho de Henrique Schutel, imigrante da Suíça Francesa, médico em Desterro, e, Maria da Glória, natural de Nossa Senhora do Desterro. Duarte formou-se em medicina no Rio de Janeiro. Foi jornalista e proprietário do jornal liberal A Regeneração, e, também atuou como político filiado ao Partido Liberal Catarinense. Ele faleceu em 1919.

²⁶² MUZART, Zahidé L. Op. Cit., p.7.

a obra *A Massambu*, originalmente publicada em forma de folhetim²⁶³ na Revista Popular nos anos de 1860 e 1861.²⁶⁴

A Massambu é uma narrativa de transição, está entre os textos descritivos dos cientistas naturalistas oitocentistas, e a literatura romântica e regionalista da segunda metade do século XIX. *A Massambu* é um híbrido de ambos os gêneros: relato e literatura. Segundo Zahidé, “há a narrativa central, das memórias de Insulano (o protagonista do romance), e há pequenas narrativas, com personagens e quase-enredos”.²⁶⁵ Entre as influências dos relatos de viagem estão as descrições das paisagens, que são verdadeiras pinturas realistas. Duarte Schutel aproximava em sua narrativa a literatura da pintura.

Literatura é um quadro onde o narrador, tal como o pintor, vai, com sua paleta, delineando paisagens e personagens. Observador infatigável e minucioso anotador das formas, das cores e até dos sons, pinta a natureza com entusiasmo e canta-lhe as belezas com um sentimento muito pessoal. Colorista, sensível às impressões da luz, dos sons, corrobora o que promete no início da narrativa e nos dá, realmente, cores. Já não se trata de descrever por descrever. Aqui, a paisagem vai fazer corpo com a alma

²⁶³ Marlise Meyer, em seu trabalho intitulado “Folhetim. Uma história”, apresenta a história do folhetim dividida em três fases. A primeira foi inaugurada por Alexandre Dumas e Eugène Sue, que produziram suas narrativas “(...) em duas vertentes principais: a do folhetim histórico e a do folhetim realista”. A segunda fase, que vai de 1851 a 1871, é marcada por Rocambole e suas aventuras, da autoria de Ponson Du Terrail. A terceira relaciona-se ao que a autora chama “romance da vítima”, onde há uma aproximação entre o sentimentalismo e o realismo social. Essa fase compreende o período de 1871 a 1914 e é representada pelos folhetins escritos por Xavier de Montépin. Dentre as três etapas fixadas por Meyer, a que tem mais impacto no Brasil é a última. Alguns dos folhetins brasileiros citados por Meyer são, “A Moreninha” de Joaquim Manoel de Macedo, “O Guarani” de José de Alencar e “O Ateneu” de Raul Pompéia, todos ocupando espaço nos jornais brasileiros do século XIX. Sobre folhetim ver: MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.

²⁶⁴ Segundo Iaponan Soares *A Massambu* foi publicada em onze edições. “*Viagem*, de 15 de novembro de 1860, p.193/202; *Três dias em Massambu*, de 05 de dezembro de 1860, p. 277/284; Idem, de 15 de dezembro de 1860, p. 337/350; Idem, 01 de janeiro de 1861, p.8/20; A festa de Santo Amaro, de 15 de janeiro de 1861, p.75/82; Idem, 15 de fevereiro de 1861, p.200/208; Idem, de 1º de março de 1861, p.269/278; Idem, de 15 de março de 1861, p.321/332; Idem, de 1º de abril de 1861, p. 30/34; A volta, de 15 de abril de 1861, p. 76/86; e Notas, de 1º de maio de 1861, p.143/148”. Ver: SOARES, Iaponan. Notícias bibliográficas de Duarte Paranhos Schutel. In: SCHUTEL, P. Duarte. **A Massambu**. Op. Cit., p. 28.

²⁶⁵ MUZART, Zahidé. Insulano: um romântico esquecido – estudo de *A Massambu*. In: SCHUTEL, P. Duarte. **A Massambu**. Op. Cit., p.9.

do escritor, governando-lhe os pensamentos e animando-lhe os sentimentos.²⁶⁶

A representação da paisagem em Duarte Schutel é como *flash* da memória coletiva. Diz Schutel, “eu vivo mais o passado que o presente; para mim o dia de hoje é apenas uma ponte que junta o futuro ao passado”.²⁶⁷ Trata-se de um discurso que dialoga com imagens antigas da Ilha, mas constrói um futuro idealizado na harmonização entre tradição e progresso. A natureza, ora pitoresca ora sublime, ressurge como característica central da região. A positivação da natureza é uma releitura da adoração do jardim do éden, o mais profundo mito da relação harmônica entre homem e natureza, que serve de referência para a visão da Ilha de Santa Catarina enquanto um “mimoso jardim brasileiro”.²⁶⁸ A ideia da ilha-jardim é reforçada na literatura de Schutel e de Virgílio Várzea, este também se refere a Ilha como um “vasto jardim inglês”.²⁶⁹ Schutel e Várzea se assemelham em suas representações pitorescas do litoral. São citadinos que retratam o espaço sob um viés romântico e naturalista, consolidando a ligação entre o lugar e a identidade. Para pensarmos a estreita relação entre a representação da paisagem e a construção da identidade, Carmem de Figueiredo diz o seguinte:

Um dos signos mais fortes da invenção do Brasil pode ser percebido na construção da *paisagem*. Encontramos na cultura brasileira o registro por meio da memória coletiva de uma rede de códigos culturais para a percepção da paisagem, uma tradição construída por um vasto conjunto de lembranças, mitos e lendas que, além de acompanhar extensos períodos da história social, também molda instituições e valores.

Sob esse aspecto, *paisagem* constitui um lugar de apropriação visual e um foco para a formação de identidade, o que supera a concepção estética de

²⁶⁶ Idem. p.10.

²⁶⁷ Idem. p.49.

²⁶⁸ SCHUTEL, P. Duarte. **A Massambu**. Op. Cit. p.35.

²⁶⁹ VÁRZEA, Virgílio. **Santa Catarina: a Ilha**. Florianópolis : Ed. Lunardelli, 1985. p.42.

gêneros fixos (sublime, pitoresco, pastoral) da literatura, pintura ou fotografia e lugares considerados objetos de interpretação visual e meramente contemplativa. Compreendida como uma cena natural, mediada pela cultura, a paisagem revela-se um meio de troca no qual confluem uma formação histórica particular, e seus valores, em relação à tradição ocidental e suas interações.²⁷⁰

A idealização da natureza tem raízes profundas na memória coletiva. Apesar de não propormos uma arqueologia das representações da natureza, é importante ressaltar que o olhar romântico frente a natureza presente na narrativa de Schutel e de Várzea é herdeiro do pensamento de Jean-Jacques Rousseau. Afrânio Coutinho considera que foi a partir da França, representada por Rousseau, que o Romantismo “se espalhou por toda a Europa e América”.²⁷¹ Rousseau é considerado o precursor do movimento romântico, em especial no que diz respeito ao sentimento em relação a natureza, que envolve tanto a convivência no mundo natural, quanto a atividade subjetiva de voltar-se para si quando em contato com ela. O Romantismo realça os sentimentos do indivíduo em sua relação com a natureza. O romântico é aquele que, solitariamente, encontra nos lugares pitorescos, sublimes ou selvagens um ambiente para meditação e contemplação. A natureza é uma espécie de catedral para os românticos. Diz Schutel, “Eu precisava de silêncio e isolamento e aproveitava o da liberdade que se goza na roça para entregar-me sem receio de incômodo à meditação”.²⁷² Através do contato com o campo o indivíduo estabelecerá o contato com toda uma força divina e criadora. Por isso o culto à paisagem da natureza tem um papel central na caracterização do espírito romântico.

²⁷⁰ FIGUEIREDO, Carmem Lúcia N. Crítica à invenção do Brasil: paisagem, identidade, literatura. In: **Terra roxa e outras terras**. Revista de estudos literários. Vol. 2 (2002). Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol2/V2_CLNF.pdf Acesso em: 25 de março de 2011.

²⁷¹ COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 7ª ed. São Paulo : Global, 2004. v.3. p.8.

²⁷² Roça e natureza aparecem como sinônimos no romance. Ver: SCHUTEL, D. Op. Cit. p.51.

A natureza era um lugar de refúgio, puro, não contaminado pela sociedade, lugar de cura física e espiritual. A natureza era fonte de inspiração, guia, proteção antiga. Relacionada com esse culto, que teve tão avassalador domínio em todo o Romantismo, foi a ideia do “bom selvagem”, do homem simples e bom em estado de natureza, que Rousseau exprimiu; foi também a voga da ilha deserta, e da “paisagem” na pintura e na literatura, paisagens exóticas e incomuns.²⁷³

Além do culto a natureza, Afrânio Coutinho aponta o pitoresco como outra característica importante do movimento romântico. O que nos ajuda a ler *A Massambu* e outros livros influenciados por essa corrente de pensamento. Segundo Coutinho, o pitoresco é:

O gosto das florestas, das longes terras, selvagens, orientais (...) ou simplesmente de diferentes fisionomias e costumes. É a melancolia comunicada por lugares estranhos, geradora da saudade e da dor de ausência, tão característica do Romantismo. O pitoresco e a cor local tornaram-se um meio de expressão lírica e sentimental, e, por fim, de excitação de sensações.²⁷⁴

Portanto a descrição do pitoresco em *A Massambu* reproduz, por meio de um estilo narrativo que mescla relato e literatura, a imagem estereotipada da Ilha de Santa Catarina, antes presente nos textos e imagens dos viajantes estrangeiros. O artista ao voltar-se para a natureza tem em mente as imagens estabelecidas na tradição, “tanto quanto noções filosóficas e histórico-culturais sobre a relação entre o ser humano e o mundo natural”.²⁷⁵ A visão da paisagem litorânea aparece como um dispositivo de educação do olhar. Ela ensina que a harmonia na composição de uma paisagem está relacionada com a localização dos elementos no espaço. A representação da paisagem sugere a forma de ver a natureza.

²⁷³ Idem. p.9.

²⁷⁴ Idem. p.10.

²⁷⁵ PAULINO, Sibeles; SOETHE, Paulo A. Artes visuais e paisagem em Guimarães Rosa. In: **Revista Letras**. Curitiba, n. 67, p.41-53, set./dez. 2005. Editora UFPR.

A Ilha de Santa Catarina e a vila de Desterro são citadas na narrativa de Schutel quando ele, no papel de um viajante, se dirige para Massambu (que significa: “rio de curta extensão do continente da província de Santa Catarina; nasce das serras do Tabuleiro e Cambirela e deságua légua e meia ao sul da Freguesia da Enseada do Brito, defronte a extremidade meridional da ilha, um pouco pra dentro da baía”²⁷⁶). Foi em seu passeio até o continente que a paisagem pitoresca da Ilha foi apresentada ao leitor.

Estávamos atravessando o *Saco dos Limões* e eu via do seio das ondas enegrecidas ao longe surgir esse punhado de casas aninhadas entre duas colinas e do meio das quais se elevavam pequenos outeiros, uns cobertos de casas, outros de mato. Do lado do *Estreito* era o cemitério, que alvejava triste e sombrio; do lado da ilha era o *Menino Deus*, que dominava do alto de sua encosta toda a baía: essa cidade se estendia assim entre uma igreja e seu hospital, e um cemitério, era o Desterro: era a cidade que boia nas ondas como uma fada banhando-se à tarde meiga e risonha. Essa concha de esmeralda e flores, como a chamaste em teus lindos versos; esse pequeno paraíso, onde os perfumes da natureza fazem viver de encantos e o riso de suas viagens morrer de amores; esse mimoso jardim brasileiro, escondia-se assim nas ondas, mostrando ao forasteiro dos mares, que passava, o cemitério e o hospital para lembrar seu triste nome, ironia amarga.²⁷⁷

Em meio a esse quadro visual lemos também as críticas do autor a imagem “sombria” da Ilha. A primeira diz respeito a impressão causada pela localização do cemitério da cidade, que ficava no alto de um morro na região central da cidade. A imagem do cemitério contrastava negativamente com o visual paradisíaco, dando a Desterro um aspecto “triste”. Outra crítica se dirige, justamente, ao nome da cidade: Desterro (local

²⁷⁶ SCHUTEL, P. Duarte. *A Massambu*. Op. Cit. p.33.

²⁷⁷ Idem. p.35. *Saco dos Limões* é hoje um bairro de Florianópolis, ele fica de frente para uma enseada ao sul do centro da cidade. Antes, segundo Schutel, era um arrabalde onde se localizava um pequeno povoado. O *Estreito* é conhecido hoje como um bairro localizado na parte continental da cidade, mas no texto ele significa a “ponta” da Ilha que mais se aproxima do continente, apesar de Estreito significar, de fato, a menor porção de mar que separa a ilha do continente. Ali, no alto do morro de Rita Maria, localizava-se o cemitério da cidade. *Menino Deus* é o nome da Igreja situada no alto do morro chamado Bela Vista, na região central da cidade.

deserto; de isolamento social). Já em outras passagens, Duarte Schutel ataca a situação de miséria em que vive a população local: “Vida desgraçada que levam na mais bela província do Brasil”.²⁷⁸

O discurso da degradação da sociedade catarinense é recorrente desde os textos dos naturalistas estrangeiros e tem continuidade na historiografia local. Segundo Henrique Oliveira e Marlon Salomon, “o relato escrito pelo naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire a respeito da Ilha e Santa Catarina reincidiu em temas que foram incorporados pelas falas sobre a formação histórica desta região”.²⁷⁹ Dentre os temas, destacam-se: as “qualidades do meio natural”, a “beleza da Ilha”, a “constatação de seu atraso econômico e a inquirição das causas de tal atraso ante a prodigalidade do meio natural”.²⁸⁰ A decadência de Santa Catarina é a dobra da natureza exuberante do litoral. A denúncia da miséria da população litorânea é o outro lado da exaltação da natureza paradisíaca.

Ao mesmo tempo em que Schutel narra a situação de “abandono” em que vivia a população da província, ele apresenta os encantos do paraíso que ainda preservava os índios “carijós” pacificados. Sua narrativa é formada, assim, na dialética entre a riqueza natural mitológica e a herança de pobreza econômica da região. Leitura que ecoa das primeiras representações da Ilha construídas pelos exploradores europeus; tensão entre a exuberância da natureza e a miséria social da colonização imperfeita. Assim, a imagem da Ilha elaborada por quem veio de fora foi incorporada ao discurso de um desterrense que buscava

²⁷⁸ Idem. p.55.

²⁷⁹ OLIVEIRA, Henrique L. P.; SALOMON, Marlon. **A decadência de Santa Catarina**. Florianópolis : Ed. da UFSC, 2010. p.54.

²⁸⁰ Idem.

não apenas a prosperidade e o progresso, mas uma identidade apropriada para sua terra e sua gente.

Olhava para essa baía encantada, para esses montes, onde vegeta e vive o esplendor do Brasil, onde dormem os tesouros das nações (...).

A lembrança dessas cenas de grandeza, que tanto aformoseiam as tradições de minha pátria, faziam-me maldizer esse abandono em que nos atira o governo, e a indolência dos que deviam levá-lo a ajudar-nos.²⁸¹

Encontramos em *A Massambu* uma preocupação com a ausência de população, o que representava um perigo para o Império. O romance foi escrito por um súdito patriota que se coloca a “par com esta simplicidade de vida e costumes para melhor gozar da natureza poética de nossa terra”,²⁸² e preocupa-se com o atraso sócio-econômico da capital da província de Santa Catarina. Duas imagens concorrentes projetavam-se sobre a Ilha: refúgio da vida agitada vida da corte (do Rio de Janeiro) e a ausência de políticas voltadas ao desenvolvimento local.

As principais causas apontadas nos discursos sobre a decadência de Santa Catarina, segundo Oliveira e Salomon, são, a ausência de uma política séria de ocupação territorial no sul do Brasil, e a questão da ociosidade ou “indolência” da população litorânea (apontada acima por Duarte Schutel). O ócio é a explicação regular da miséria social do litoral. Apresenta-se como um obstáculo ao desenvolvimento econômico da região.

²⁸¹ SCHUTEL, P. Duarte. *A Massambu*. Op. Cit. p.37.

²⁸² Idem. p.50.

3.2 A ênfase da paisagem litorânea em Virgílio Várzea

A representação idílica do povo das praias tem sua função no quadro da sociedade visado por aqueles que o constituíram em espetáculo.

(Alain Corbin)

A paisagem litorânea da Ilha de Santa Catarina foi destaque na literatura do final do século dezenove e começo do vinte. A visualidade do litoral ganhou novos contornos na literatura regionalista, que agiu na reconstrução da imagem da população praieira e legitimou a ociosidade através do lazer ao ar livre e da fruição da visão da paisagem.

A efetivação dos motivos regionais se afirma por meio de paisagens próprias. As imagens elaboradas pelo escritor Virgílio Várzea são fundamentais no processo de fabricação das paisagens autorizadas da Ilha de Santa Catarina. Por meio da paisagem literária regionalista surgem características identitárias tanto do território, quanto de sua gente. O mar, o vento sul, as lavouras de mandioca, e os costumes de uma gente simples e trabalhadora são imagens recorrentes nos panoramas literários criados por Várzea. As descrições do escritor resultaram, por sua vez, não pelo contato direto, mas de sua imaginação e memória, pois ele escreve sobre ambientes e sensações formadas a partir de suas lembranças da terra natal.

Virgílio Várzea nasceu na praia de Canasvieiras, no norte da Ilha de Santa Catarina em 6 de janeiro de 1863. Ele é considerado por Iaponan Soares um dos principais escritores regionalista de Santa Catarina, tendo se destacado na construção da imagem do litoral da Ilha. Segundo Soares, Várzea é o “introdutor das paisagens marinhas na literatura brasileira”.²⁸³ Para Selestino Sachet, Virgílio Várzea foi o “mais autêntico retratista dos costumes da gente e da paisagem marinha de sua terra, é considerado o introdutor do gênero marinhista na Literatura Brasileira e o criador do Conto Catarinense”.²⁸⁴ Iaponam Soares se refere a Várzea da seguinte forma:

Assim como se diz que o conto brasileiro inicia com Machado de Assis, pode-se afirmar com tranquilidade que em Santa Catarina ele tem em Virgílio Várzea seu primeiro representante. Antes dele a pré-história. Logo que os jornais surgiram em Florianópolis, o público se distraía lendo traduções em folhetins franceses ou adaptados de histórias exóticas. Mas em seguida aparecem as primeiras tentativas literárias de alguns precursores. Pesquisando os jornais da época chega-se à conclusão de haver o conto em Santa Catarina, como de resto em todo o país, nascido na imprensa. Ele aparece em S. C. em fins do século XIX, quando o Realismo e o Naturalismo já descreviam uma curva descendente e despontava os primeiros sinais do Simbolismo, em cujas águas surgiram Cruz e Souza e Virgílio Várzea, para citar dois importantes nomes das letras catarinenses.²⁸⁵

Desde a infância Virgílio teve um contato íntimo com o mar. Viajou pela América, África e Ásia, Montevideú, Buenos Aires, Patagônia e Antilhas. De volta a Desterro participou do grupo de escritores e intelectuais protegidos por Francisco Luiz da Gama Rosa, presidente da província. Fizeram parte do referido grupo: Cruz e Sousa, Horácio de Carvalho, Santos Lostada e Araújo Figueredo. Várzea também assumiu cargos políticos e

²⁸³ Ver: SOARES, Iaponan. **Panorama do conto catarinense**. 2ª ed. Porto Alegre : Movimento, 1974. p.24.

²⁸⁴ SACHET, Celestino. **A literatura de Santa Catarina**. Florianópolis : Lunardelli, 1979. p. 62.

²⁸⁵ APPEL, Carlos Jorge. O conto em Santa Catarina. In: SOARES, Iaponan. **Panorama do conto catarinense**. Op. Cit. p.8.

governamentais, foi deputado no Congresso Estadual, Promotor Público e Secretário da Capitania dos Portos. Como escritor colaborou em jornais de Desterro/Florianópolis: “Colombo”, a “Tribuna Popular” (de caráter abolicionista) e “A Regeneração”, mas também trabalhou em periódicos do Rio de Janeiro: “Gazeta de Notícias”, “Jornal do Comércio”, “O Paiz” e “A Imprensa”, em São Paulo escreveu para o jornal “Correio Mercantil”.²⁸⁶ Virgílio Várzea seria, nas palavras de Pierre Bourdieu, um intelectual “autorizado” (o “porta-voz”) a compor uma imagem legítima de sua terra. Aquele que “consegue agir com as palavras em relação a outros agentes e, por meio de seu trabalho, agir sobre as próprias coisas, na medida em que sua fala concentra o capital simbólico acumulado pelo grupo que lhe conferiu o mandato e do qual ele é, por assim dizer, o procurador”.²⁸⁷ Várzea transitava entre os campos da literatura e da política e tinha o reconhecimento social que dava a seu discurso o poder da autoridade.

Os livros de Virgílio Várzea, em especial “Mares e Campos” (1895), “Santa Catarina: a ilha” (1900) e “História rústicas” (1904), são obras importantes que agem na construção da paisagem da ilha.²⁸⁸ Conhecido como “marinista da literatura catarinense”, e um dos poucos que se dedicaram ao tema do mar no Brasil, Várzea é referência para quem pensa os espaços originais da ilha, bem como a cultura de sua gente. Para Nelson Werneck Sodré, Virgílio Várzea é um raro autor regionalista que transpôs “o mar para a ficção”.²⁸⁹

²⁸⁶ SACHET, Celestino. Op. Cit.

²⁸⁷ BOURDIEU, Pierre. **A Economia das trocas linguísticas**. Op. Cit. p. 89.

²⁸⁸ Além das obras citadas Virgílio Várzea é autor de: Traços Azuis (1884), Rose-Castle (1893), Contos de Amor (1901), A noiva do paladino (1901), George Macial (1901), Garibalde na América (1902), Brigue flibusteiro (1904), Os argonautas (1909) e Nas ondas (1910).

²⁸⁹ SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. 6ª ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1976. p. 415.

Na concepção de Luciana Cristina Souza a narrativa paisagística de Várzea faz parte de um “processo de imbricar, no domínio estético, literatura e pintura”. O que implica em considerar o paisagismo em sentido amplo: “como procedimento literário através do qual se recria pela ficção, marinha, quadros e retratos”.²⁹⁰ Luciana Souza concorda, assim, com o que afirmou Iaponan Soares sobre os retratos descritivos de Várzea:

A natureza idílica da Ilha conformava neles (Santos Lostada, Oscar Rosas e Virgílio Várzea) uma visão romântica da realidade, mas juntavam a isso uma marcação verista dos costumes do seu tempo. Esse tipo de informação presente nas histórias constitui, hoje, documento insubstituível, como um quadro de Rugendas ou de Debret.²⁹¹

A eficácia e o “encanto” do discurso de Várzea está justamente no “truque” de construir imagens por meio de palavras. Imagens do espaço e imagens do “povo”. A literatura desse autor cria “efeitos óticos” que torna mais eficaz o discurso da identidade. A construção de paisagem na literatura regionalista cria lugares e estereótipos da população tradicional, agindo como inventora da identidade local. Transformar a narrativa literária em imagem era, aliás, uma característica dos escritores regionalistas sob influência do naturalismo. “*Ler*, na estética naturalista, é, em suma *ver*”,²⁹² diz Flora Süsseking.

Definindo-se como apropriação fiel, como imagem, como mimetismo, a ficção naturalista não dá lugar à interpretação múltipla, não se abre ao deciframento do leitor. Uma ficção que se diz repetição, instrumento ótico de precisão indiscutível, dá ao leitor apenas a possibilidade de *ver através* dela. De ver os recortes da realidade e as significações que lhe são dadas neste misto de ficção e instrumento ótico que é o naturalismo. O texto se afirma como realidade e sua leitura como assimilação “correta” desse real.

²⁹⁰ SOUZA, Luciana Cristina. **A Ilha de Santa Catarina em Virgílio Várzea**: o paisagismo náutico em marinhas, quadros e retratos. Florianópolis, 1998. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal de Santa Catarina. p.14.

²⁹¹ APPEL, Carlos Jorge. Op. Cit. p.9.

²⁹² Sobre o sentido do “efeito ótico” na literatura regionalista, ver: SÜSSEKING, Flora. **Tal Brasil, qual romance**. Rio de Janeiro : Achiamé, 1984. p.106.

Uma obra naturalista, como qualquer microscópio ou câmera, se afirmaria como mediadora de uma verdade extratextual. Dela se nega a natureza ficcional enquanto se enfatiza sua derivação de um original que ela se esforçaria por reconstituir como um simulacro fiel.²⁹³

Outrossim, os textos de Várzea inventam uma paisagem tradicional através da representação da natureza sob uma visão idílica. A paisagem na composição regionalista de Várzea está longe de ser um pormenor meramente ilustrativo. Ao contrário, ela é definidora do próprio caráter do lugar e da população. A representação da paisagem tem ali a força da tradição concebida pelo discurso oficial. O meio natural age na fabricação da identidade dos homens e mulheres ligados a lida marítima e campesina. É nítida a influência das ideias de Spencer e Darwin na maneira pela qual Várzea retrata os tipos humanos. As personagens femininas, por exemplo, foram representadas de forma “rude e zoomorfizante”.²⁹⁴ A natureza é, neste sentido, “o elemento básico, que domina tudo. O homem, mesmo quando luta para dominá-la, deve contentar-se com vitórias parciais, como sugere André, o afoito herói de Virgílio Várzea”.²⁹⁵

Os “estranhos” homens praianos e as sublimes paisagens litorâneas ganham valor na lógica da produção simbólica que alimenta a visualidade turística da Ilha. O *touriste* procura ao mesmo tempo o estereótipo da paisagem e a excentricidade da cultura popular, e é isto o que Virgílio Várzea oferece quando traz à baila a natureza do litoral.

Poucos lugares no globo possuirão praias tão bonitas e de um desenho mais interessante e caprichoso como as da costa catarinense, tanto na Ilha como no continente. Brancas, de uma alvura reluzente ao sol, ou de um vago amarelo brilhante, abertas em curvas ou crescentes de um contorno

²⁹³ Idem.

²⁹⁴ JUNKES, Lauro. Introdução crítica. In: VÁRZEA, Virgílio. **Canção das gaivotas**: contos selecionados. Florianópolis : Lunardelli, 1985. p.47

²⁹⁵ APPEL, Carlos Jorge. Op. Cit. p.9.

suave, limitadas entre pontas numerosas ou pequenos promontórios de rocha, onde o mar brame em torvelinhos de espuma, em sítios desabrigados, ou preguiça mansamente em espelhações cor de anil nas enseadas em calma – essas praias deixam no espírito dos que as vêem uma dessas impressões de natureza que raramente se extinguem.

Os que conhecem a praia de Icaraí e outras da nossa bela Guanabara, a de Copacabana e a da Gávea, já batidas do Atlântico, recantos queridos e visitados frequentemente por *touristes*²⁹⁶ de toda espécie, nacionais ou estrangeiros, poderão idear mais ou menos as de Santa Catarina, muitas das quais aumentadas de encanto, talvez, pela solidão primitiva em que jazem e pelas linhas ondulosas dos cômodos desconhecidos.²⁹⁷

Parece que o Rio de Janeiro, enquanto cidade moderna e turística, servia de parâmetro a ser igualado ou, quem sabe, superado. A citação acima foi destacada do livro *Santa Catarina: a Ilha*, obra em que Virgílio Várzea elabora uma verdadeira cartografia da Ilha de Santa Catarina, dando a ver os aspectos geográficos, econômicos, sociais e paisagísticos da capital. Este livro, segundo Celestino Sachet: “retrata o ambiente sociocultural da sua terra, os usos e costumes de sua gente, além de reunir dados históricos e geográficos, descrevendo as admiráveis paisagens que circulam a ilha”.²⁹⁸ A publicação de *Santa Catarina: a Ilha* foi financiada pelo Governo do Estado, haja vista seu importante papel na confirmação da identidade catarinense de população hegemonicamente “europeia”, como afirma Várzea: “o povo catarinense é essencialmente ariano”.²⁹⁹ A homogeneidade da paisagem física e social em Várzea se conforma ao discurso oficial do Estado que investe na construção de uma identidade regional. O mito da ilha é re-editado na literatura e serve como fundamento aos discursos identitários da capital do Estado.

²⁹⁶ A forma de escrever turista, *touriste*, revela dois aspectos culturais, de um lado a influência da França na sociedade florianopolitana, de outro o turismo como prática de distinção social.

²⁹⁷ VÁRZEA, Virgílio. *Santa Catarina: a Ilha*. Op. Cit. p.113.

²⁹⁸ SACHET, Celestino. Op. Cit., p.64.

²⁹⁹ VÁRZEA, Virgílio. *Santa Catarina: a Ilha*. Op. Cit. p.22.

Mares e Campos (1903) compõe junto como *Histórias Rústicas* (1904) os escritos de Várzea sobre o “ardor pelas cousas do mar”. Em ambos são registrados a maior parte de suas impressões das paisagens litorâneas, associadas, por sua vez, a imagem que o autor tinha dos habitantes da praia/campo.

A identificação da Ilha através da paisagem da praia é resultado de um processo histórico de construção simbólica do lugar, que envolve uma complexa relação entre paisagem, enquanto produção visual do espaço, e contexto sociocultural em que foi inventada. A forma como a sociedade contemporânea lida com a paisagem da praia faz parte de uma maneira particular de percepção do litoral, que envolve relações culturais do uso do corpo. Alain Corbin, por exemplo, ao estudar as representações da praia no Ocidente mostra o quanto o uso do litoral está relacionado com o uso do corpo. Corbin aponta em sua narrativa que o banho de mar foi legitimado, primeiro, como terapia corporal e paulatinamente se transformou em prática de lazer. “O banho de mar inscreve-se na evolução lógica das práticas. A moda do banho frio desenvolve-se, com efeito a partir de 1732. (...) Por esta época, descobre-se efetivamente as virtudes terapêuticas da água do mar”.³⁰⁰ O banho terapêutico incitou por sua vez outros usos da praia, desde a contemplação solitária da paisagem até as práticas de lazer em família. A moda da vilegiatura marítima desde o século XVIII nas cidades de Nice, Bath ou Brighton foi palco, segundo Corbin, das práticas de saúde e prazer na beira-mar. Esta moda, entretanto, só se efetivou na Ilha de Santa Catarina na década de 1930³⁰¹, período de reformulação dos

³⁰⁰ CORBIN, Alain. Op. Cit. p.77.

³⁰¹ “Será, de fato, na década de 1930 que o banho de mar irá se firmar na Ilha de Santa Catarina, dando ênfase a novos problemas, que seriam expressos na imprensa local. A moralidade na praia, por exemplo, consome algum tempo dos jornais, que insistem na necessidade de os banhos de mar serem tomados com pudicícia”. FERREIRA, Sérgio L. **O banho de mar na Ilha de Santa Catarina**. Florianópolis : Editora das Águas, 1998. p.69.

discursos e das práticas sociais no espaço urbano. O uso da praia esteve associado ao processo de modernização que a cidade de Florianópolis atravessou na década de 1920. Urbanização, profilaxia e automatização do transporte (com o automóvel), formaram o cenário em que o uso da praia se vulgarizou, assim como o apreço à paisagem litorânea.

A praia-campo enquanto lugar de tratamento medicinal é a paisagem em destaque no conto *Miss Sarah*, de Virgílio Várzea. Depois que sir John Callander (personagem que representa um inglês que morava na Ilha) descobre que sua filha, Miss Sarah, está doente, ele decide seguir as orientações médicas e “ir para o campo, andar ao sol, respirar o bom ar”.³⁰² Então, John leva Sarah à praia de Canasvieiras, para que ela pudesse respirar o “ar oxigenado e puro dos campos”. Percebemos que a praia teve aqui o mesmo sentido atribuído ao campo, enquanto lugar de retiro que se contrapõe ao ambiente citadino. A viagem de *Miss Sarah* para Canasvieiras está associada, assim, ao imaginário do campo enquanto lugar de meditação e repouso. O barco que levava sir Callander e de sua filha demorou algumas horas para chegar à praia, e no caminho para o norte da Ilha Várzea interrompe sua narrativa para apresentar o quadro pitoresco do litoral:

Deliciara-se com o espetáculo maravilhoso do sol, nascendo a leste, do seio do oceano, entre véus de bruma argêntea, como um balão de nácar; o aspecto risonho e variado das paisagens litorâneas, densas e verdes, fugindo a um bordo; o correr das velas, cortando as ondas espumantes, a construção recolhida e humilde das alvas povoações mais antigas do mar. E recordava-se saudosamente de certas aldeias da Escócia, à beira d’água, por onde andava em criança. (...)

O sol já ia alto, inundando tudo de ouro, quando o bote chegou à praia. Miss Sarah, agora mais alegre, sorria, sorvendo a longos haustos o ar oxigenado e puro dos campos.³⁰³

³⁰² Essa foi a fala do médico que havia diagnosticado que Miss Sarah sofria de uma “constipaçãozinha”. VÁRZEA, Virgílio. **Mares e campos**. Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa; Florianópolis : Fundação Catarinense de Cultura, 1994. p.145-146.

³⁰³ Idem.

A visão da paisagem é por si elemento de cura. Por outro lado, a descrição do litoral transforma a imagem da Ilha em paisagem de memória. A recordação de infância de Sarah dá sentido próprio à costa catarinense. O litoral da Ilha é formado, assim, por uma camada de lembrança que o torna familiar, quando lhe atribui um sentido íntimo. O espaço é então apreendido na tradução sensível que Sarah faz dele: as casas litorâneas da Ilha se transformam em “aldeias da Escócia”. O valor da Ilha não está nela mesma, mas em sua semelhança com a Escócia. Essa visão romântica e aparentemente inocente faz com que, em um instante de introspecção, desapareçam as particularidades do litoral e as idiosincrasias dos litorâneos. O “vazio” civilizacional é simplesmente preenchido pelas projeções das lembranças européias.

Através da personagem Miss Sarah, Virgílio Várzea, desenvolve uma tradução das paisagens a partir de suas próprias lembranças sensíveis. As paisagens são, nesse sentido, traduções literárias do espaço carregadas de memórias. Composta de sons, cores e odores. Por outro lado, a paisagem também é constituída por informações armazenadas na “memória coletiva”,³⁰⁴ entendida como um sistema de valores e ideias acumuladas e compartilhadas socialmente, nesse caso, por uma dada classe social. Especialmente as memórias produzidas a partir do estrangeiro. São elas que interagem na configuração das paisagens do litoral.

³⁰⁴ “A lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada”. HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo : Centauro, 2006. p.75-76.

Outros lugares de memória também aparecem na visão de Várzea do litoral. As pedras da costa da Praia de Fora se assemelham a “*menhirs*”³⁰⁵ em referência a cultura ancestral do neolítico. Já a costa “abandonada e deserta” entre a “lagoinha até a Ponta Grossa” reporta o céu de “um azul ideal e transparente de uma velha faiança holandesa”³⁰⁶, em nítida referência a uma cultura refinada (superior) de matriz europeia. Parece que Várzea reconstrói as paisagens da Ilha na perspectiva do olhar turístico consagrado pelo *Grand Tour*.³⁰⁷

A visualidade da paisagem literária de Várzea é um delineamento introspectivo da praia. É o imaginário de um lugar que se quer civilizado, não a partir de projetos de modificação arquitetônica ou urbanística sobre o espaço, e sim por um trabalho de reeducação do olhar. Ver a paisagens litorânea sobre a ótica burguesa é o caminho para a apreciação estética do lugar. Através da percepção visual, o litoral passou a ser incorporado ao sistema de apreciação típico da *Belle Époque*. A paisagem reflete um “estado de alma” civilizado.

O verão começava, e tudo em redor era inefável. No ar límpido e transparente, errava um aroma vivo e penetrante.

Sentados sobre as pedras, ao ruído das ondas espalhando-se em carícias murmuradas, batidas pela brisa do mar gemendo queixosamente por dentre os ramos das árvores, que acenam docemente para as embarcações

³⁰⁵ Idem. p.160.

³⁰⁶ VÁRZEA, Virgílio. A vela dos naufragos. In: VÁRZEA, Virgílio. **Mares e campos**. Op. Cit. Idem, p. 75-76.

³⁰⁷ O *Grand Tour* é o nome dado às viagens que os jovens da aristocracia faziam pela Europa. Eles percorriam caminhos que os levava ao alto de montanhas, a beirada de falésias e, especialmente, às ruínas da arquitetura das cidades representantes do período áureo das civilizações antigas. O *Grand Tour* representa uma verdadeira conquista simbólica das paisagens sublimes e históricas. Segundo Roy Porter, o *Grand Tour* é um *rite de passage de l'adolescence*, relacionado ao uso que a aristocracia dava ao tempo livre. *Les plaisirs aristocratiques étaient d'ordinaire profondément sédentaires, organisés dans les propriétés familiales*. PORTER, Roy. Les Anglais et les loisirs. In: CORBIN, A. (org.). **L'avènement des loisirs: 1850-1960**. Paris : Aubier, 1995. p.23.

navegando ao longe – os três mantinham uma palração animada, olhando as casas da Praia de Fora, muito brancas, no recôncavo da costa, sob a claridade esmaída da tarde; as colinas do Estreito, ondoando em planos sucessivos de esmeralda; a paisagem dos coqueiros, fresca, saudosa e verde-negra, destacando sobre ouro, como linhas fugidias de um oásis.³⁰⁸

A paisagem do litoral é muito mais que cenário de fundo da composição, é através dela que Várzea expressa o “estado de espírito” do casal apaixonado, a sensualidade é representada na paisagem. A paisagem funciona aqui como tradução dos sentimentos dos personagens. É a paixão idealizada transposta em imagem paisagística.

A literatura paisagística de Várzea aborda, por outro lado, a supremacia da visão do sublime, que se inclui no regime de diversão e entretenimento da sociedade burguesa do final do oitocentos. A natureza fremente do mar é enquadrada em deslumbrante paisagem do caos.

Um siflar monstruoso como uma orquestra de demônios n’um sabá infernal, explodiu sobre as águas, sublevadas de súbito em vagalhões altos, que se entrechocavam espumando n’uma fúria inelutável. O oceano cerrava-se em torno. Os fuzis intensavam medonhamente, abrindo na atmosfera hieróglifos de fogo. Trovões consecutivos rolaram no ar, aos estouros; e um pesado aguaceiro violentamente rolou do céu bravo.³⁰⁹

A tempestade do mar é então trazida para a literatura marítima e traduzida em paisagem. Essa imagem da tempestade está associada, por sua vez, com as representações mais antigas acerca do mar. Segundo Corbin, na bíblia o mar é a última fronteira do paraíso; ele teria se formado depois do grande dilúvio. Já na tradição católica o mar ganha o sentido de “reino do inacabado, vibrante e vago prolongamento do caos, simboliza a

³⁰⁸ VÁRZEA, Virgílio. À beira-mar. In: VÁRZEA, Virgílio. **Mares e campos**. Op. Cit. p.161.

³⁰⁹ Ibidem, p.196.

desordem anterior à civilização”.³¹⁰ Além disso, existe toda uma tradição literária que trata da fúria dos oceanos.³¹¹ Os discursos baseados na tradição formam uma camada profunda de sentidos sobre o caos e o mar. No entanto, seu aparecimento na literatura catarinense do começo do século XX compõe um sistema de visualidade, que inclui a natureza no itinerário dos turistas. A representação da paisagem apresenta-se como o desejo de retorno à natureza. Para o turista o que importa é a admiração dos panoramas, das imagens da natureza e não a natureza propriamente dita. Segundo Célia Serrano, “é com base na representação da natureza como paisagem, e como cenário para as ações humanas, que se institui o seu consumo pelo turismo”.³¹²

Todavia aquela paisagem da tempestade de Várzea relaciona-se, especialmente, com as ideias de seu próprio tempo. A tempestade ganha o sentido de uma força natural suprema que o homem (pescador) não pode vencer. A natureza tem, de modo geral, um papel grandioso em seus contos. Ela age como determinadora do caráter do homem litorâneo. Essa maneira de conceber a psicologia do homem deve-se, todavia, a influência que o determinismo geográfico de Friedrich Ratzel (1844-1904) teve nas ciências e na literatura (Naturalismo). Segundo as concepções deterministas o caráter do homem seria talhado de acordo com o meio ambiente em que ele está inserido (o homem como produto do meio). O determinismo faz parte de uma corrente de pensamento do século XIX, e está relacionado com a teoria evolucionista de Charles Darwin. A partir daí podemos pensar que a vida no mar era fator decisivo na construção do perfil psicológico, ou da “alma simples dos marítimos e roceiros catarinenses”. Segundo Várzea, os nativos, descendentes de açorianos,

³¹⁰ CORBIN, Alain. **O território do vazio**. Op. Cit., p.12.

³¹¹ Idem, p. 20-29.

³¹² SERRANO, Célia M. de T. Op. Cit. p. 15.

“acostumados desde séculos à luta com o solo onde se desenvolveu (...)”, ganharam “uma têmpera heróica de lutador, uma impassibilidade diante do perigo”.³¹³ Em várzea a imagem de indolência é substituída pela tez firme e pelo caráter heróico do povo do litoral, que enfrenta cotidianamente as agruras do mar. Essa imagem é compatível com o pensamento romântico que enaltece a rusticidade do povo e a alavanca como símbolo da identidade regional. Assim, a paisagem da tempestade foi traduzida a partir de um conjunto de referências: as que estão ligadas a antiga cultura mitológica ocidental, e às ideias científicas (determinismo e evolucionismo) contemporâneas de Virgílio Várzea. Foi, então, por meio de um vocabulário cultural literário que o fenômeno do mar tempestuoso ganhou sentido em sua narrativa.

A visão da praia como fronteira entre civilidade e ruralidade também é visível no livro “Mares e campos”. Enquanto domínio natural dos pescadores, a praia é inventada como lugar de passeio e “de um refúgio no seio do qual busca-se a emoção das vibrações íntimas e o consolo do sereno espetáculo da natureza”.³¹⁴ Entre os lugares de passeio e contemplação do mundo burguês estavam: “a gruta, o descanso agitado do vento, a costa batida pelas vagas” e o “promontório sobre o qual ergue-se o farol brevemente”.³¹⁵

Raymond Williams dá a ver as representações sobre o campo na literatura inglesa, que, por sua vez, servem para se pensar as imagens da praia-campo construídas na literatura regionalista de Várzea. “O campo”, segundo Williams aparece “associado a ideias tão diversas quanto a independência e a pobreza, o poder da imaginação ativa e o refúgio da inconsciência”. Em contraste com “a cidade”, palavra que usamos para “se referir ao

³¹³ VÁRZEA, Virgílio. **Santa Catarina: a Ilha**. Op. Cit. p.19.

³¹⁴ PERROT, Michelle (org.). **História da vida privada**, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo : Companhia das Letras, 1991. p. 466.

³¹⁵ Idem. p.467.

capitalismo, à burocracia e ao poder centralizado”.³¹⁶ Tais representações da paisagem são construídas por meio da observação do cidadão. No ato de produção da paisagem, o camponês, por sua vez, é tratado como elemento de composição que confere originalidade ao espaço retratado. Ele não tem voz própria. É sua imagem gravada a partir do olhar “civilizado” que chega até nós. No ato de apropriação da natureza e da população do campo se dá a invenção da paisagem e a transformação do espaço em lugar, com toda sua carga de imagens e discursos que falam de uma origem e uma história particular.

No cenário de passeios litorâneos o pescador de Várzea aparece como elemento próprio da composição da paisagem. Assim como o mar, o pescador é mais um referencial para a admiração distanciada do cidadão. Não há contato físico entre o “passeante” e o mar (o banho de mar não existe em “Mares e campos”), e nem com o nativo da praia. Várzea se coloca, nesse sentido, como observador distante da relação contrastante e cindida entre cidade e campo. De um lado os camponeses³¹⁷ sujeitos a intempéries da natureza e presos a suas tradições, e de outro os personagens urbanos, “espíritos livres” de cultura refinada, sensíveis aos espetáculos da natureza. A narrativa de Várzea afirma o determinismo geográfico ao construir os personagens em acordo com sua situação ambiental: o pescador é o homem rústico que está subordinado à natureza, e o cidadão o passeante que busca as emoções do sublime ou a beleza do pitoresco.

O uso da orla como espaço para apreciação e repouso teve seus primórdios no Brasil concomitante ao processo de consolidação do capitalismo e da cultura burguesa, por volta dos anos 1920. Entre os lazeres burgueses destacaram-se os piqueniques, as cavalgadas e as

³¹⁶ Williams, Raymond. Op. Cit. p. 474/5.

³¹⁷ Os camponeses são vistos como sinônimo de “nativos da praia”.

caminhadas ao ar livre, que faziam parte das práticas civilizadas. O olhar burguês sobre o espaço surge como uma marca do sujeito instruído, aquele que mira o espaço a partir de suas vivências e de toda uma memória social constituída. A sociedade florianopolitana incorporou uma série de comportamentos estrangeiros como forma de se adaptar a uma nova ordem cultural que enunciava a modernidade. Um exemplo disso são as reformas urbanas realizadas na cidade nas duas primeiras décadas do século vinte, que se inspirou no ecletismo como estética arquitetônica para as edificações mais importantes. Foi no contexto da modernização que os discursos de positivação das vistas da natureza dos arredores de Florianópolis ganharam força na literatura regionalista. A natureza da antiga Nossa Senhora do Desterro (que se transformou em Florianópolis após a proclamação da república), ganhou contornos nítidos e marcantes, ao mesmo tempo em que foi sendo incorporada às práticas de civilidade.

Várzea atribui qualidades às praias de Florianópolis, quando as compara com lugares consagrados pelos turistas da Europa: Nápoles, Veneza e Roma, assim como lugares de passeio do Rio de Janeiro, como Copacabana, Botafogo e Icaraí. As praias da Ilha se destacam, no entanto, por sua “solidão primitiva”. O autor além de descrever os panoramas “pitorescos” da Ilha de Santa Catarina, coloca as diferentes paisagens numa relação hierárquica, a partir de valores próprios de seu tempo e de sua posição social. O balneário da Praia de Fora aparece, nesse sentido, como local ideal de passeio devido ao “conjunto delicado de planos, altos e encostas arborizadas”. Ela é lida como o arrabalde “mais belo”, o bairro mais “chic”, “culto, mais artístico, mais civilizado”.³¹⁸ Cabe frisar que a Praia de Fora serviu como local de habitação de famílias de imigrantes alemães, que, por

³¹⁸ VARZEA, Virgílio. **Santa Catarina: a ilha**. Op. Cit., p. 37.

sua vez, procuravam manter certas práticas culturais herdadas de seus antepassados ou recriadas no novo contexto como forma de distinção étnica.

Os alemães luteranos e descendentes germânicos se instalaram em chácaras em bairros mais valorizados e afastados do centro da cidade. Entre as famílias descendentes de alemães destacaram-se os Hoepcke, Leisner, Ebel, Hackradt e Wangenheim. Florianópolis serviu de porta de entrada para a imigração em Santa Catarina no século XIX, em especial de “alemães”. As principais colônias “alemãs” localizaram-se no Vale do Itajaí, em Blumenau e Joinville, porém algumas experiências de colonização se deram nas proximidades da vila de Desterro, antiga Florianópolis. A Colônia da Piedade (1847), no norte da ilha; Santa Isabel (1847) à beira da estrada Desterro-Lages (Vale do Cubatão); Leopoldina (1852), entre Biguaçu e Tijucas Grande; e Teresópolis (1859) a 5 km de Santa Isabel. Estes dados nos fornecem uma pista para entendermos o contexto sociocultural de Desterro na segunda metade do século XIX. Os antigos moradores, descendentes de luso-brasileiros, passavam a conviver de perto com uma “cultura estrangeira”, trazida pelos imigrantes alemães. Tais contatos podem ser vistos na própria representação da paisagem, que trazem marcas das relações culturais, por meio das expressões de determinado olhar sobre a ilha. A origem social dos imigrantes alemães que aportaram em Desterro e se estabeleceram nas proximidades da capital da província, segundo João Klug, não era de trabalhadores do campo, colonos, e sim formada por comerciantes, professores e profissionais liberais de diferentes áreas. Entre as práticas culturais dos imigrantes citadinos estava a de lazer ao ar livre através dos piqueniques, realizados em meio a reuniões

familiares e nos encontros organizados pela comunidade germânica, que tinha como instituições de congregação a igreja luterana e na escola alemã.³¹⁹

Visualizamos a participação dos descendentes de alemães na vida social de Florianópolis no final do século dezenove, da mesma forma que Magda Gans vê a presença dos teuto-brasileiros na sociedade porto-alegrense no mesmo período.³²⁰ Da mesma maneira que a comunidade germânica consolidou práticas culturais de diferenciação social, através, por exemplo, da formação de “sociedades” (culturais, artísticas, de leitura, de teatro, etc), de comunidades religiosas e de festividades carnavalescas (especificamente em Porto Alegre), ela manteve um intenso contato com a sociedade em que estava inserida. Os descendentes de alemães não formavam uma comunidade “isolada”, pelo contrário, sua “presença” influenciou inclusive a formação de novos hábitos culturais em Florianópolis, como a prática do piquenique e o banho de mar. Sérgio Ferreira diz que foi na Praia de Fora que a elite, formada predominantemente pelos comerciantes, iniciou a prática de vilegiatura (o lazer à beira-mar) em Florianópolis.³²¹ Vimos que era justamente nesta praia em que se situavam as chácaras das famílias de descendentes alemães que compunham a burguesia local. Os estudos de Angelo Christoffoli caminham na mesma direção. Em suas pesquisas sobre o a introdução da prática de lazer no litoral de Santa Catarina, concluiu que a burguesia, formada por comerciantes de origem alemã, foi responsável pela disseminação do lazer nas praias catarinenses, especialmente as que ficavam mais próximas a Blumenau e

³¹⁹ KLUG, João. **Consciência germânica e luteranismo na comunidade alemã de Florianópolis (1868-1938)**. Florianópolis, 1991. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Santa Catarina.

³²⁰ Para Magda Gans, “a comunidade teuta de Porto Alegre, na segunda metade do século XIX, contraria estas duas situações “padrão” apontadas pela historiografia: a da preservação cultural por isolamento e da assimilação por contato com a sociedade hospedeira. Havia contato intenso dos teutos da capital com a sociedade luso-brasileira, na qual estavam amplamente inseridos economicamente.” GANS, Magda R. **Presença teuta em Porto Alegre no século XIX (1850-1989)**. Porto Alegre : Ed. da UFRGS, 2004. p.117.

³²¹ Ver: FERREIRA, Sérgio L. Op. Cit. p.48 e 64.

Brusque.³²² O lazer à beira-mar foi, no entanto, um hábito de distinção social, que reforçava não apenas laços da identidade alemã³²³, mas os de classe.

O lazer na praia e os passeios até o alto dos morros são temas da literatura de Várzea. Aos domingos e feriados os cidadãos em passeio partiam do centro da cidade para subir a cavalo o morro do Padre Doutor (conhecido atualmente como Morro da Lagoa), a fim de contemplar o panorama da Lagoa da Conceição ao nascer do sol.³²⁴ Como que convidando o leitor a participar do passeio, Várzea relata suas impressões da vista que se descortina no alto do morro. A narrativa se aproxima do retrato fotográfico entremeado pela poética das lembranças visuais.

O espetáculo do nascente é aí de um esplendor soberano, gozando o espectador de dois efeitos diferentes de luz – um no mar, de onde o astro se levanta, abrindo as escamas de ouro fulgentes na crista azulada das ondas; outro em terra, pelas encostas e cômodos, em que a luz bate de cheio, enfouverando as culturas, malhando de ocre as areias, acendendo na lagoa visões de Fata Morgana. E à proporção que o sol galga a altura, paisagem e marinha em redor, perdendo a feira dos primeiros tons, tumultuando no contraste vivo das sombras que morrem de chofre por entre as ramagens e topos – ganham a acentuação e firmeza de seus exatos contornos e doces, soberbas nuances. Vê-se então, sob a igualdade serena da luz, na sua majestade, esse recanto de terras e águas que é dos mais belos do mundo.³²⁵

³²² CHRISTOFFOLI, Angelo R. Introdução do lazer, como prática de sociabilidade da burguesia, no litoral de Santa Catarina (1900-1950). In: **Cinergis**, Santa Cruz do Sul, v.2, n.1, p.143-153, jan./jun.2001.

³²³ A questão dos conflitos em torno da questão da identidade alemã no sul do Brasil é discutida por Regina Weber. Ver: WEBER, Regina. A construção da “origem”: os “alemães” e a classificação trinária. In: RECKZIEGEL, Ana Luiza Setti, FÉLIX, Loiva Otero. **RS: 200 anos definindo espaços na história nacional**. Passo Fundo/RS: Editora da UPF, 2002b. p. 207-215.

³²⁴ “Estas cavalgadas costumavam partir da cidade de madrugada, a fim de que os *touristes* chegassem ao alto do monte da freguesia (da Conceição da Lagoa) no momento mesmo em que o sol vem rompendo do Atlântico, que enche o horizonte com a sua esplêndida vastidão, aqui e além, junto a costa, manchada de rochedos cinzentos e ilhotas verdejantes”. VARZEA, Virgílio. **Santa Catarina: a ilha**. Op. Cit., p. 92.

³²⁵ Idem.

O texto em tom ufanista que celebra as belezas da terra natal exalta as “coisas” da terra e das águas preparara o caminho para a entrada do discurso da paisagem no guia turístico. “Santa Catarina: a Ilha” pode ser lido como um roteiro aos passeios na cidade e nos arrabaldes. Mostra a Ilha em seu aspecto pitoresco, curioso e exótico. A divisão do texto *Santa Catarina: a ilha* assemelha-se, inclusive, aos prospectos turísticos quando apresenta um mapa daquilo que o visitante deve ver: “os habitantes”, “a capital”, “os arrabaldes”, “as curiosidades”, “freguesias e arraiais”, “praias, cômodos e campos”, “pequenos rios”, “as duas baías”, as “ilhas e ilhotas”, “a pesca”, e “a vida rural”.³²⁶

Parece que essas visões exótica e pitoresca da Ilha inspiravam os escritores a antever as praias como promissores balneários. Crispim Mira considerava que “uma admirável estação balnear”³²⁷ deveria um dia ser construída na praia dos Ingleses. Era a visão do litoral que projetava o futuro desejado para os arrabaldes de uma cidade que vivia os efeitos das reformas modernizadoras: redes de água encanada (1909); instalação de luz elétrica nas vias públicas (1910); construção de redes de esgoto (1913-1917). A construção de balneários nas praias da capital completaria, assim, o plano de uma nova e civilizada paisagem *in sitio* para a tão desejada cidade moderna. O balneário representaria, então, a última apropriação produtiva do litoral.

³²⁶ Esses são os títulos dos capítulos do livro *Santa Catarina: a ilha*.

³²⁷ MIRA, Crispim. Praia dos Ingleses. In.: **Anuário de Santa Catarina**. 1920. p.19

3.3 A propagação da paisagem na imprensa

A imprensa que não se dirige nem a mentes superiores nem à parte superior da mente, emprega geralmente a imitação – que se pode chamar de dramatização – e todos os procedimentos que dela se derivam. Faz viver para fazer compreender e trata sobretudo de emocionar.

(Bernard Voyenne)

A imagem literária da paisagem da Ilha se popularizou nas páginas da imprensa (entendida como o conjunto de publicações periódicas). Através dos jornais e revistas uma comunidade maior de leitores³²⁸ passou a ter acesso a visão da paisagem antes restrita aos romances e às pinturas. Podemos comparar a propagação da paisagem literária pela imprensa com a disseminação da paisagem da pintura pela fotografia: tanto a imprensa quanto a fotografia tiveram um papel fundamental na difusão do olhar paisagístico sobre o espaço.

Os periódicos representavam para Desterro, segundo Joana Maria Pedro, um “veículo cultural de suma importância”³²⁹, pois “além de prescrições morais, refletiam a discussão político-partidária local. Constituíam-se, portanto, em formadores de opinião pública, além de serem instrumentos pedagógicos, divulgadores de ‘civilidade’ e

³²⁸ O número de pessoas alfabetizadas no município de Florianópolis não chegava a metade de sua população – no censo de 1903 apenas 13.474 das 31.759 pessoas sabiam ler. ARAUJO, H. Op. Cit. p.79. Contudo, é de se imaginar que as informações e imagens publicadas nos periódicos não se restringiam ao público alfabetizado. É bem provável que os letrados comunicavam aos analfabetos o que as notícias escritas diziam. Algo semelhante ao que Walter Benjamin diz sobre a leitura pública nos cafés parisienses que traz o sentido de rede de comunicação informal. BENJAMIN, W. **Obras escolhidas III**. São Paulo : Brasiliense, 1989.

³²⁹ PEDRO, Joana M. **Nas tramas entre o público e o privado: a imprensa de Desterro no século XIX**. Florianópolis : Ed. da UFSC, 1995. p.70.

‘moralidade’”.³³⁰ A imprensa propaga o olhar da elite sobre a natureza e afirma a visualidade da cidade que almeja a modernidade. Era comum na segunda metade do século XIX ter acesso ao texto literário por meio do folhetim, seja ele universal ou regional.³³¹ Segundo Lavina Ribeiro, “a partir de 1860, o jornalismo incorporou, em grande parte a publicação seriada de romances nacionais e estrangeiros, denominados então de folhetins, com o crescente predomínio dos nacionais”.³³²

Em 1916 foi publicado na revista A Phenix o romance “A Massambu”, de Duarte Schutel, e, antes mesmo do lançamento em 1957 do romance “Homens e algas”³³³, Othon Gama D’Éça publicou nas páginas da revista Atualidades em 1948 o texto “Pescadores”³³⁴ que viria a compor este livro. Ele apresenta nesta obra as misérias dos pescadores frente ao progresso, numa estrutura discursiva semelhante ao movimento literário romântico, que vê o pescador como representante da reminiscência da cultura tradicional. O pescador traz a imagem do homem puro, simples e ingênuo do interior. Ele é uma verdadeira alegoria coletiva do povo praiano, herói anônimo que sobrevive ante a pauperização financeira. A paisagem em “Homens e algas” busca o pitoresco na rusticidade no trabalho do pescador e o sublime na natureza marítima.

No areal tostado, onde apodrecem cabeças de arraia e pedaços de cabos de arrasto, secam redes e mariscam bandos de patos mansos.

³³⁰ PEDRO, Joana M. **Mulheres honestas e mulheres faladas**: uma questão de classe. 2ª ed. Florianópolis : Ed. da UFSC, 1998. p.32.

³³¹ Sobre a atuação dos literatos na imprensa ver: MALARD, Letícia. **Literatura e dissidência política**. Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 2006.

³³² RIBEIRO, Lavina M. **Imprensa e espaço público**: a institucionalização do jornalismo no Brasil, 1808-1964. Rio de Janeiro : E-Papers Serviços Editoriais, 2004. p.171.

³³³ D’Éça, Othon G. **Homens e algas**. 3.ed. Florianópolis : FCC : Fundação Banco do Brasil : Editora da UFSC, 1992.

³³⁴ D’Éça, Othon G. Pescadores. In: **Atualidades**, n.10, out. 1948. p.40.

A peixama vai sendo atirada na praia: montes e mais montes que reluzem e que ainda se movem.

Velhos e crianças, casadas ou solteiras, todos trabalham: empurram sobre os rolos dos barcos encharcados, catam o peixe miúdo, metem os dedos nas guelras duras dos melros vorazes, escamam, fendem os ventres das anchovas ainda vivas e que fedem a maresia e a intestinos fosforescentes.

Mas a baleeira e os saveiros continuam a chegar, carregados de peixe: os homens pulam n'água, satisfeitos: todo o mundo fala, grita, gesticula: e o vozerio se mistura ao lento rumor do mar amigo donde a vida brota, todos os dias, incessantemente, sem parar nunca, sem nunca se esgotar!

A luz vai caminhando devagarinho, rindo na ponta dos pés, para não desmanchar aquela ilusão de alegria e de abundância!³³⁵

A chegada dos pescadores à praia é momento de regozijo que dura pouco, logo os corajosos coletores tem que voltar ao mar. O momento de regresso transforma a praia em um “fervedouro de bênçãos e de preces”³³⁶ porque o que o mar dá, o mar tira a vida. A cada partida fica a dúvida: “e todos os barcos voltarão?”³³⁷ Nasce então no discurso literário a imagem do heroísmo do povo da praia, que tem por sina a convivência rotineira com o sublime mar oceano.

O olhar literário da praia revela, por sua vez, o uso do tempo livre. A apreciação da paisagem surge a partir do uso do ócio pelo cidadão instruído. Se o ócio das camadas populares significava “vadiagem”, o uso do tempo livre das camadas abastadas é lido como movimento de reflexão, inspiração e lazer. Nesse sentido o uso burguês do tempo livre como lazer, ou pausa para reflexão, é *habitus* de classe e marca de distinção social. A noção antropológica de *habitus*, segundo Pierre Bourdieu, relaciona as práticas ao uso social da cultura. Na definição de Bourdieu os *habitus* são “sistemas de *disposições* duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas

³³⁵ Idem.

³³⁶ Ibidem.

³³⁷ Ibidem.

estruturantes, isto é, a funcionar como princípios geradores e organizadores de práticas e de representações”.³³⁸ A representação da paisagem surge então como indício visual do ócio positivado pela elite.

É na perspectiva do uso produtivo do tempo livre que, na primeira metade do século XX, a visão da paisagem passa a servir ao desenvolvimento social e econômico da Ilha. O imaginário da natureza pitoresca do litoral associa-se então à “vocação natural” da Ilha para o turismo. A Ilha est a aí para ser percorrida pela vista. A pausa dentro do tempo livre (do não-trabalho) a fim de admirar a perspectiva dos espaços litorâneos   um ato de sensibilidade e distin o. A aprecia o da paisagem compõe a referencia visual da prática turística, uma vez que serve como imagem-símbolo dos espaços de lazer. Assim, o aparecimento das representa es das paisagens litorâneas do final do século dezenove e começo do vinte, seja na literatura, pintura ou fotografia, associa-se ao governo do tempo livre que trata da administra o do ócio em uma sociedade diferenciada e evoluída econômica e culturalmente. Sobre o sentido do ócio na sociedade burguesa Maria Bernardete Flores diz: “O otimismo com os avanços tecnológicos, a idéias de era pós-industrial, levaria o homem a entrar no reino do ócio, condi o para a fantasia, a imagina o, o amor, o lúdico, estado perdido com a perda da cultura primitiva.”³³⁹ A entrada do “homem” no “reino do ócio” acontece, então, em meio ao processo de moderniza o tecnológica e do avanço da “civiliza o” em dire o ao “campo”. A ideia universal do uso do tempo livre para o lazer ao ar livre, ou para a educa o do olhar estava em gesta o na Ilha primeira década de 1900. Segundo Sérgio Ferreira,

³³⁸ Bourdieu, Pierre. **Le sens pratique**. Paris : Minuit, 1980. p.88. Apud CUCHE, Denys. **A no o de cultura nas ciências sociais**. 2^a ed. Bauru, Sp : EDUSC, 2002. p.171.

³³⁹ FLORES, Maria B. R. Sobre a Vuelvilla de Xul Solar: técnica e liberdade no Reino do ócio ou a Revolu o Caraíba. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v.12, n.21, p.55-71, jul.-dez., 2010. p.61.

A não ocupação do tempo livre para atividades ao ar livre, tais como as atividades lúdicas, de diversão e de entretenimento, começava a incomodar. Era preciso ocupar o tempo livre, de preferência com atividades que colocassem a pessoa em contato com a natureza. A Ilha de Santa Catarina sempre teve a natureza exuberante, e nela sempre fez calor, mas os habitantes da cidade não se ocupavam da natureza para atividades lúdicas ou de diversão. Foi só a partir da década de 1910, que os olhos se voltaram para a natureza e passaram a percebê-la como lugar de atividades lúdicas, de diversão e de recreio.³⁴⁰

O Rio de Janeiro, cidade-capital, era a referência para se pensar o despertar da moda da vilegiatura marítima no Brasil. Desde a segunda metade do século XIX o banho de mar era praticado para tratamento de saúde. Segundo Claudia Gaspar o turismo moderno surgira na capital “apoiado em três modismos típicos do século XIX: o termalismo, o cassinismo e o paisagismo”.³⁴¹ A fim de que o banho de mar tenha eficácia na cura o paciente deveria não só banhar-se, mas estar em contato com um “ambiente saudável, onde a natureza seja sublime”.³⁴² Tão importante quanto a prática tátil do banho de mar era a visão da paisagem. No entanto, foi somente no alvorecer do século XX que, segundo Sérgio Ferreira, Florianópolis dava os primeiros passos em direção a moda do lazer na praia. A antiga Desterro era uma cidade muito diferente do Rio de Janeiro, comparada ao Rio era uma pequena província. Enquanto Florianópolis tinha 32.229 habitantes³⁴³ em 1900, o Rio de Janeiro na mesma época contava com 621.565 moradores³⁴⁴. O Rio enquanto capital federal servia de principal modelo de urbanidade no Brasil, segundo Sandra Pesavento, “é com

³⁴⁰ FERREIRA, Sérgio L. Op. Cit. p.12.

³⁴¹ GASPAR, Cláudia B. **Orla carioca**. História e cultura. São Paulo : Metalivros, 2004. p.81.

³⁴² Idem.

³⁴³ BRASIL, Sinopse do recenseamento. Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas. Diretoria Geral de Estatística, 31 de dez. de 1900. Rio de Janeiro : Tipologia da Estatística, 1905.

³⁴⁴ LOBO, Eulália M. L. **História do Rio de Janeiro**: do capital comercial ao capital industrial e financeiro. Rio de Janeiro : IBMEC, 1978. p.448-453.

referência (ao Rio de Janeiro) que incidirá a recusa identitária da cidade colonial”.³⁴⁵ E, se Florianópolis não poderia ser comparada com a sofisticação urbana da capital³⁴⁶, o discurso institucional catarinense procurava chamar a atenção para o lado pitoresco das vistas que destacavam a exuberante vegetação e o prazer dos passeios ao ar livre.

Se a capital do Estado de Santa Catarina não é uma cidade com centenas de milhares de habitantes, se não tem avenidas modernas e luxuosas, suntuosos edifícios, tem, contudo, o encanto de uma situação maravilhosa, que artifícios não imitam, que o engenho humano não copia. (...)

A primeira impressão do viajante, desembarcado em Florianópolis, é agradável. Mas, se quiser conhecer detalhadamente a cidade e se quiser percorrer a ilha e descobrir-lhe todos os encantos, sentir-se-á constantemente deliciado pelas belezas que descortinará.³⁴⁷

No Guia do Estado de Santa Catarina eram anunciados os novos dispositivos urbanos como ponto turístico, era o caso dos “*bungalows*” e os jardins que atestavam o bom gosto da sociedade florianopolitana. O turismo, no entanto, era uma atividade bastante restrita. A prática turística estava limitada aos ricos e instruídos, aqueles que sabiam identificar a alta cultura, seja na nova arquitetura urbana ou na natureza emoldurada dos jardins. A sublime natureza litorânea, por sua vez, foi sendo incorporada através da representação de quadros poéticos e pitorescos. A mídia teve um papel fundamental na divulgação do olhar paisagístico, especialmente através da publicação de imagens fotográficas em revistas. Crispim Mira³⁴⁸ destaca as sensações visuais através de texto na

³⁴⁵ PESAVENTO, Sandra. **O imaginário da cidade: visões literárias do urbano**. Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre : Ed. da UFRGS, 1999. p.163.

³⁴⁶ Em 1922, em comemoração ao centenário da Independência, o Rio de Janeiro foi sede da Exposição Universal, evento que servia de vitrine para as mais sofisticadas invenções tecnológicas do mundo capitalista. Ver: MOTTA, Marly. **Rio, cidade-capital**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2004.

³⁴⁷ **Guia do Estado de Santa Catarina**: chorographia e indicador. Parte I (chorográfica e litteraria). Florianópolis, Livraria Central de Alberto Entres. 1927. p. 215-218.

³⁴⁸ Crispim Mira foi um jornalista catarinense, nasceu em Joinville em 1880. Em 1901 foi cursar direito no Rio de Janeiro mas não completou o curso superior. Trabalhou nos jornais: *O Brasil*, *Correio da Manhã*,

imprensa oficial e dá a ver, a uma comunidade maior de leitores, a aparência de um mundo impressionista, generoso aos olhos a quem desejar ver e sentir o pitoresco e o sublime.

O Morro das Pedras, na exuberância de uma vegetação soberba, açoitada pelos ventos, esquisito e diabólico pelo capricho e monstruosidade dos penedos a crescerem sobre as vagas, embevece e retém em longas horas de bem estar e júbilo.

Em semicírculo, eternas águas azuladas ou de tons roxos, ou de ouro, esbatidas nos preguiçosos anticrepúsculos do verão, com pedaços de praia a um e a outro extremo, dominados de rocha, onde as palmeiras abrem, para o espaço do espanador, altivas e coquetes, os leques gracis, encerram a Ressacada, naquele pequeno e recôndito pedaço da terra, toda a tranquilidade candura com que regamente poderá ser presenteada a imaginação em suas ânsias de paz e afeto.³⁴⁹

Por que a visão da ressaca do alto do morro é tema literário nos anos 1920? Afinal, para quem Crispim Mira escrevia? Qual o sentido que a representação da paisagem litorânea tem para a sociedade de Florianópolis? As visões da paisagem ganham sentido quando as relacionamos com o contexto sociocultural do período estudado. Só quem tem tempo livre pode se dar ao luxo de contemplar a paisagem, por isto podemos supor que Mira estava sugerindo um itinerário de passeio àquele que dispunha de tempo e meio de transporte para atravessar a estrada de terra que levava ao Morro das Pedras. Uma verdadeira aventura, digna de um *Grand Tour* já que o viajante era agraciado com as paisagens e o contato com as tradições da cultura local. “Transpostos os limites urbanos,

Gazeta Catharinense, Folha do Commercio, República, A Notícia e Folha Nova. Entre outros ensaios e artigos, escreveu as seguintes obras: “Terra Catharinense” (1920); “Crimes e Aventuras dos Irmãos Brocato” (1917); “Acorda Brasil” (1919). Ele foi assassinado em 1927.

³⁴⁹ **Guia do Estado de Santa Catarina:** chorographia e indicador. Parte I (chorográfica e litteraria). Florianópolis, Livraria Central de Alberto Entres. 1927. p. 215-218.

começam a surgir pela estrada, os povoados rústicos dos pescadores e dos homens de lavoura”.³⁵⁰ Era uma viagem que misturava aventura e aprendizado.

Um dos motivos da viagem ao litoral era a busca da cura para o corpo e para a alma.³⁵¹ A ideia de praia-campo como lugar de tratamento medicinal está relacionada não apenas a imagem romântica da natureza mas também à mentalidade urbana pós-revolução industrial, que via a cidade como foco de miasmas, que, invariavelmente, associava-se aos lugares de moradia da população pobre. E, se o ar fumacento e fétido das grandes cidades industriais era considerado nocivo à saúde, o ar puro e aromático do campo tinha a função de restaurar as atividades naturais do corpo. Nesse ínterim, os sentidos da visão e do olfato ganham destaque na ordenação do mundo burguês do século XIX, que se quer belo e desodorizado. Este foi o período das grandes reformas modernizadoras nas cidades, que tem nos governos de Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), em Paris, e Pereira Passos (1836-1913), no Rio de Janeiro, verdadeiros ícones das transformações estruturais e sociais da cidade contemporânea. Dentre as reformas estava o alargamento das principais ruas da cidade, para facilitar a circulação dos automóveis; e a demolição dos cortiços, para a retirada da população mais pobre do centro urbano. Nos oitocentos projetaram-se uma arquitetura e um espaço urbano funcional, não apenas para fluir o trânsito e ordenar os locais de trabalho, morada e lazer, mas, principalmente, para oferecer meios de controle sobre a população cidadina. É nesse contexto que o campo vai surgir como uma saída aos males da civilização.

³⁵⁰ Idem.

³⁵¹ Segundo Corbin, “o afluxo de curistas às praias de mar, que se inicia por volta de 1750, visa aliviar uma angústia antiga; faz parte das táticas de luta contra a melancolia e o *spleen*, mas corresponde também ao desejo de acalmar as novas ansiedades, que, ao longo do século XVIII, se propagam e se revezam no interior das classes dominantes. É exatamente o que faz o abundante discurso médico consagrado às virtudes da água fria do mar e, sobretudo, às vantagens do contato com as ondas e da vilegiatura costeira”. Ver: CORBIN, A. Op. Cit. p. 69.

Em um texto publicado na revista “Atualidades”, Osvaldo Melo narra a história de um médico que, por não conseguir salvar sua esposa de uma doença, abandona a vida na cidade e se retira para uma praia no interior da Ilha.³⁵² A praia nesse caso assemelha-se ao campo na ideia de refúgio, carrega o estereótipo de lugar bucólico, servindo como contraponto da cidade. O texto dá a entender que o retiro do médico foi uma forma de autopunição que se transformou em cura espiritual, uma vez que o contato com a simplicidade da vida no campo lhe faz recobrar a fé e entender a morte como um desígnio de Deus. A resignação frente a morte pode ser lida na fala do médico cirurgião: “Desiludime. Perdi todas as esperanças, até que pude verificar que ela (a esposa) vivia, mas num plano muito diferente do meu”.³⁵³

Por outro lado, Osvaldo Melo justifica sua ida a praia como uma forma de “retemperar o espírito, entibiado e exausto do trabalho estafante e mental”.³⁵⁴ Ele buscava na praia distante o isolamento “do burburinho da cidade”.³⁵⁵ Este sentimento frente à praia ou ao campo era compartilhada pelos folcloristas³⁵⁶, intelectuais românticos, que

³⁵² Osvaldo de Melo, foi um dos principais membros do grupo de folcloristas da Comissão Catarinense de Folclore. Uma das atividades do grupo era percorrer as regiões interioranas a fim de “recolher” a “cultura popular” de Santa Catarina, antes que esta sucumbisse ao avanço da modernidade. MELO, Osvaldo de. “O que está escrito, cumpre-se”. In: **Atualidades**. Florianópolis, n.9, set. de 1948.

³⁵³ MELO, Osvaldo de. Op. Cit.

³⁵⁴ Idem.

³⁵⁵ Ibidem.

³⁵⁶ O folclore catarinense foi “inventado” a partir dos trabalhos da Comissão Catarinense de Folclore em 1948. Fizeram parte do grupo: intelectuais, historiadores e estudiosos da “cultura popular”. A Comissão foi composta entre 1948 e 1975 por: Osvaldo Rodrigues Cabral, Almiro Caldeira, Altino Flores, Carlos da Costa Pereira, Henrique da Silva Fontes, Martinho de Haro, Osvaldo Ferreira de Mello Filho, Othon Gama D’Éça, Victor Antônio Peloso Junior, Walter Fernando Piazza, Álvaro Tolentino de Souza, Antônio Nunes Varela, Antônio Taulois de Mesquita, Aroldo Caldeira, Aroldo Carneiro de Carvalho, Carlos Bücheler Junior, Custódio de Campos, Elpídio Barbosa, Henrique Stodieck, Hermes Guedes da Fonseca, Ildefonso Juvenal, João dos Santos Areão, João Crisóstomo de Paiva, João A. Sena, Plínio Franzoni Júnior, Pedro José Bosco, Roberto Lacerda e Vilmar Dias. Ver: SAYÃO, Thiago J. **Nas veredas do folclore**. Op. Cit.

enxergavam o interior como lugar privilegiado para o contato com a “cultura popular”³⁵⁷, pois ali a população estaria protegida das influências desagregadoras da cultura de massa. O texto de Osvaldo Melo dá a ver a representação da praia isolada; local de manifestação da cultura tradicional. A descrição do ambiente apresenta uma poética da paisagem do interior da Ilha, na qual a luminosidade crepuscular emoldura o trabalho dos resignados e felizes habitantes dos arredores.

Linda madrugada fazia. Já as primeiras claridades do sol ainda oculto, embaciava no céu o brilho das estrelas sonolentas, que se iam a pouco recolhendo no manto cerúleo. A canoa estava bicando as águas frias e os pescadores saltavam para dentro dela, sorridentes e alegres, para cercarem o peixe que pulava na rede-de-puxar.³⁵⁸

A descrição da paisagem é o retrato do distanciamento entre aquele que descreve e aquilo que é descrito. A representação da paisagem através do texto (descrição do ambiente) é o traço de uma sensibilidade autoral que afirma a distância entre o escritor, observador ativo, aquele que cria, e o meio, objeto passivo de apreciação do homem culto. Osvaldo Melo, testemunha “daquilo que é”, se coloca como um observador imparcial que está lá simplesmente para registrar o que os olhos vêem. Sua presença não é problematizada, tão pouco a imagem que ele constrói da beira-mar e da população litorânea. O discurso do folclorista reforça a identidade do praiano na descrição da paisagem do litoral. A identidade está na própria paisagem. O texto de Osvaldo Melo pertence, no entanto, a uma ampla e antiga série discursiva, que lê a paisagem como uma entidade exterior e anterior ao homem e não enquanto uma produção histórica. A paisagem

³⁵⁷ Sobre o conceito de cultura popular dos folcloristas e do movimento folclórico da década de 1940 no Brasil ver: ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**. São Paulo : Olho de águia, 1992. E, VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão – o movimento folclórico brasileiro 1947-1964**. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 1997.

³⁵⁸ MELO, Osvaldo de. Op. Cit.

age, dessa forma, como legitimadora de espaços de poder. Ela reconhece, através de determinados registros estéticos, os valores subjetivos do lugar. A representação da paisagem cria, assim, uma aura de encanto e de magia entorno da região, por meio da associação entre mito e geografia. Tal associação, por sua vez, serve como potencial na exploração da região por setores da economia ligados ao turismo, que tiram seus lucros na produção e promoção de formas de entretenimento no tempo do não-trabalho. Isso quer dizer que a paisagem do litoral foi apropriada como um patrimônio simbólico da cultura regional, para então ser explorada pelo mercado.

É preciso, então, um trabalho de desconstrução da paisagem, a fim de percebê-la como “construto”.³⁵⁹ A paisagem precisa ser vista como documento – no sentido que Jacques Le Goff atribui ao termo – uma vez que a paisagem é um artefato fundador da forma moderna de ordenar o espaço. Entendida como documento a paisagem é “resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio”.³⁶⁰ Este documento, por sua vez, transforma-se em monumento na medida em que “resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro determinada imagem de si próprias”.³⁶¹

Para a construção do futuro, no entanto, era necessário apagar a imagem do passado. Na imprensa a visão sombria de cidade aprisionada no passado serve de contraponto para a imagem da cidade do futuro. “DESTERRO foi seu nome por engano, porque é jardim

³⁵⁹ Ver definição da expressão no capítulo 1.

³⁶⁰ LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4ª ed. Campinas, SP : Ed. da UNICAMP, 1996. p.547-48.

³⁶¹ Idem.

suspensão no oceano”.³⁶² No processo de (re)construção da paisagem da Ilha, a imprensa distancia-se da história para se unir à literatura. Segundo Nicolau Sevcenko, o historiador ocupa-se da realidade, “enquanto que o escritor é atraído pela possibilidade”³⁶³, e completa, “a literatura portanto fala ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se concretizaram”³⁶⁴. Não podemos, entretanto, afirmar que a representação da paisagem da Ilha foi um projeto fracassado, ao contrário, a mais ou menos um século ainda funciona, é uma imagem recorrente para os conservadores e os turistas.

Nos textos publicados no Anuário Catarinense são traçadas paisagens contrastantes reveladoras, opondo a atmosfera lúgubre do passado colonial brasileiro e o ambiente idílico que se projetava no imaginário elitista, composto por paisagens naturais pitorescas, arquitetura clássica e população esclarecida.

Florianópolis é uma das cidades litorâneas do Brasil, mais pitorescas e aprazíveis.

³⁶² **Atualidades**, n. 10, out de 1948. p.19. Segundo Oswaldo R. Cabral o nome do primeiro povoado instalado na Ilha de Santa Catarina chamou-se Nossa Senhora do Desterro em homenagem a santa de mesmo nome instalada em uma “capelinha”, de onde “animava os moradores com seu sorriso, quando saíam para o mar, em busca do peixe, ou quando se embrenhavam pela mata que começava logo adiante, à procura de caça ou dos frutos silvestres”. CABRAL, O. R. Nossa Senhora do Desterro. vol.1. Op. Cit. p. 17. Por sua vez, no calor das lutas em torno da consolidação da República no Brasil instalou-se na então cidade de Desterro, o governo provisório dos “Estados Unidos do Brasil”, no dia 14 de outubro de 1893. Por ordem do presidente Floriano Peixoto foram enviadas tropas para conter o movimento separatista no sul do Brasil. No dia 17 de abril de 1894 os federalistas foram derrotados. O coronel Antônio Moreira César foi enviado para assumir o governo de Desterro. Ele ordenou prisões e comandou a execução das pessoas envolvidas na Revolução Federalista. O nome Desterro foi então apagado como forma clara de demonstração de poder por parte da elite republicana, que, em homenagem ao presidente Floriano Peixoto, trocou o nome da capital de Santa Catarina para Florianópolis. No dia 01 de outubro de 1894, o governador Hercílio Luz sancionou a lei n.111 que sacramentou o novo nome. Sobre os conflitos políticos em Santa Catarina no começo da República ver: NEKEL, Roselane. **Modernidade e exclusão** (1889-1920). Florianópolis : Ed. da UFSC, 2003.

³⁶³ SEVCENKO, N. **Literatura como missão**. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo : Brasiliense, 1999. p.21.

³⁶⁴ Idem.

O seu panorama apresenta-se sugestivamente aos olhos de quem a visita, fazendo lembrar uma dessas ilhas de sonho, cantadas pelos poetas nas suas epopéias imorredouras de lirismo e de lenda. (...)

Atualmente, Florianópolis, é uma cidade moderna, acompanhando o progresso das outras capitais.

Seus habitantes são cultos e fidalgos.

Suas construções recentes de estilo majestoso, salientando-se o Palácio do Governo e Catedral.

Os seus subúrbios são ubérrimos e ricos.

É, enfim, uma cidade que deixa admiravelmente impressionado todos os que a visitam, pela beleza de seus panoramas e pelo serviço cavalheiresco da sua gente.³⁶⁵

Na primeira metade do século vinte a cidade de Florianópolis começara o processo de urbanização, pavimentação de ruas; recolhimento do esgoto por redes subterrâneas; iluminação pública de ruas e becos com lâmpadas elétricas. Se a realidade ainda não correspondia ao esperado – tendo-se como modelo o imaginário de modernização das cidades de Paris e Rio de Janeiro, as imagens das paisagens eram uma visualização dos desejos de uma nova cidade. Nem que para isto se construísse uma nova cidade sobre a antiga. “Poder-se iam levantar sobre ‘nossas baías’, duas grandes cidades com todos os requisitos de higiene e estética, unidas ambas as cidades pela ‘cidade velha’ cuja remodelação já se iniciou”.³⁶⁶

O que se pretendia era uma composição estética unificada em harmonia com o ideal de vida do futuro. Neste sentido, a imprensa foi um importante dispositivo tecnológico de divulgação das aspirações sociais. Segundo Marialva Barbosa, “nas publicações diárias, o passado é frequentemente obliterado, tem-se olhos apenas para um futuro inaugurado com a inclusão do país em um novo tempo: a República. Apaga-se cotidianamente o passado

³⁶⁵ **Anuário catarinense para 1932** – dedicado a maior vulgarização das coisas catarinenses.

³⁶⁶ **O Estado**, a.XXI, n.6552, 17 de ago. de 1935.

filiado obrigatoriamente à origem colonial, a um momento histórico que se quer esquecido”.³⁶⁷

3.4 Paisagens açorianas

É o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social que torna a “invenção das tradições” um assunto tão interessante para os estudiosos da história contemporânea.

(Eric Hobsbawm)

A inclusão da população litorânea na lógica da modernidade se deu via açorianismo, entendido aqui como uma tradição inventada.³⁶⁸ Em termos políticos a cultura popular transforma-se em dispositivo de afirmação da identidade, e em termos econômicos passa a representar um importante artefato de manipulação turística. A positivação das tradições vinha se desenhando na literatura de Virgílio Várzea, mas foi em 1948, no Congresso Catarinense de História que a cultura açoriana passou a ser, oficialmente, a representação da tradição do povo ilhéu.

³⁶⁷ BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa**: Brasil, 1900-2000. Rio de Janeiro : Mauad X, 2007. p.24

³⁶⁸ A fabricação da tradição açoriana em Santa Catarina foi tema de estudos do capítulo 2 da dissertação “Nas veredas do folclore”, ver: SAYAO, T. Op. Cit.

O Congresso foi uma verdadeira homenagem ao bicentenário de colonização açoriana. Segundo Maria Bernardete Flores, o Congresso de História Catarinense foi o marco de construção e afirmação da identidade açoriana.³⁶⁹ Em 1941, todavia, Oswaldo Cabral já ensaiara o açorianismo em “A vitória da colonização açoriana em Santa Catarina”.³⁷⁰ Segundo Luiz Felipe Falcão a operação de invenção da cultura açoriana em Cabral foi uma resposta a afirmação da identidade alemã no Sul do Brasil.³⁷¹ Daí a importância da noção de “luta de representações” para entender o jogo de poder que usava o discurso da legitimidade étnica. A “luta entre representações” ou a “luta entre classificações”, segundo Bourdieu, “vem a ser a luta pela definição da identidade ‘regional’ ou ‘étnica’, (...) em torno de propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à *origem* através do *lugar* de origem”. O que está em jogo nesse caso é a disputa pelo “monopólio do poder de fazer ver e de fazer crer, de fazer conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por essa via, *de fazer e desfazer os grupos*.”³⁷² Neste sentido o açorianismo apresenta-se como discurso de inclusão de Santa Catarina no panorama da brasilidade de matriz lusa. Nas palavras de Nunes Varella: “na história do povoamento e colonização do Brasil, o português e notadamente o açoriano, que é o luso legítimo, ocupa lugar de relevo, pelo arrojo, pela tenacidade e pelo idealismo”.³⁷³

³⁶⁹ FLORES, Maria B. R. **A farra do boi – palavras, sentidos, ficções**. 2ª ed. Florianópolis : Editora da UFSC, 1998.

³⁷⁰ CABRAL, Oswaldo R. A vitória da colonização açoriana em Santa Catarina. IN: **Cultura Política**. Rio de Janeiro, 7, separata, set. 1941.

³⁷¹ “O autor (Oswaldo Cabral) procurava conferir uma identidade distintiva para as parcelas da população catarinense que descendiam de portugueses, utilizando o mesmo quadro de referências em que eram afirmadas as tradições germânicas e italianas (língua, religião, costumes, sentimento pátrio), tendo porém o cuidado de fazer uma decisiva ressalva ao afirmar que as “qualidades intrínsecas” de uma tal identidade granjeavam-lhe preeminência diante das demais”. FALCÃO, Luiz Felipe. Op. Cit. p.180/181.

³⁷² Ver: BOURDIEU, Pierre. **A Economia das trocas linguísticas**: o que falar quer dizer. Op. Cit. p.108. Ou BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Op. Cit. p.113.

³⁷³ VARELLA, Nunes. Dois séculos dentro do mesmo centenário (Santa Catarina aos açoriano e madeirenses). In: **Atualidades**, n.4/5, abril/maio de 1948.

Segundo Luciene Lehmkuhl³⁷⁴ existem três trabalhos na área de história que tratam a questão da brasilidade em Santa Catarina. O primeiro é o de Hermetes Araújo³⁷⁵ que apresenta o processo discursivo de positivação do elemento açoriano, isso na primeira metade do século XX. O segundo é o trabalho de Cynthia Campos, que analisa o processo de nacionalização implantada entre 1930 e 1945, que “significou um esforço do governo para “tomar ciência” da diversidade que era Santa Catarina, conhecendo-a nas suas particularidades e nas suas diferentes culturas.”³⁷⁶ A política de enquadramento da diversidade cultural (por exemplo, o “açorianismo” e o “gauchismo”), sob a ótica do nacionalismo dos anos 1930 visava a integração política e cultural. A “parte”, o regional, era visto no discurso da diversidade como integrante do “todo”, do nacional.³⁷⁷ Por fim, o terceiro trabalho é de Maria Bernardete Ramos, no qual aborda os discursos de invenção da “açorianidade” catarinense.³⁷⁸

O açorianismo serviu para a positivação do provo praiano, antes, como vimos, associada a imagem de indolência. Foi então em meio às lutas simbólicas pela hegemonia da imagem cultural do povo do litoral que a cultura açoriana foi inventada. Segundo um dos principais fabricantes da tradição: “O açoriano não fracassou. Muito ao contrário, constituiu-se e definiu-se como elemento de elevada significação na estrutura social catarinense”.³⁷⁹ A imagem maculada da população litorânea tão presente nos discursos

³⁷⁴ LEHMKUHL, Luciene. **Imagens além do círculo – o Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis e a posição de uma cultura nos anos 50**. Florianópolis, 1996. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Santa Catarina.

³⁷⁵ ARAÚJO, Hermetes Reis de. Op. Cit.

³⁷⁶ CAMPOS, Cynthia M. **Controle e Normatização de Condutas em Santa Catarina (1930-1945)**. São Paulo, 1992. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. p.45.

³⁷⁷ Ver: OLIVEN, Ruben G. **A parte e o todo**. A diversidade cultural no Brasil nação. Petrópolis : Vozes, 1992. Sobre “gauchismo”, ver: OLIVEN, Ruben G. A fabricação do gaúcho. **Ciências sociais hoje**. Anuário de antropologia, política e sociologia. São Paulo, Cortez, 1984.

³⁷⁸ FLORES, Maria B. R. **A farra do boi – palavras, sentidos, ficções**. Op. Cit.

³⁷⁹ CABRAL, Oswaldo R. A vitória da colonização açoriana em Santa Catarina. Op. Cit.

desde os viajantes estrangeiros foi invertida na década de 1940. O discurso sobre o fracasso da colonização do litoral de Santa Catarina foi sendo coberto pela imagem do legado cultural da tradição açoriana. Nas palavras de Cabral, “o fracasso da agricultura açoriana não representa nem pode representar a falência do seu espírito, da sua alma da civilização lusa que legou aos seus descendentes”.³⁸⁰ O açoriano “recebeu e conservou a religião, a língua, o sentimento pátrio, os costumes dos antepassados, firmando-os como fator principal da evolução histórico-político-social de Santa Catarina”.³⁸¹

O discurso de Oswaldo Cabral inventa a vitória do açoriano e age na construção da paisagem tradicional do litoral. “O açoriano venceu pela sua descendência. Amando a pátria que acolheu os velhos troncos, elevou-a, impondo, como sinal de sua capacidade, as tendências do seu sangue e da sua alma, as mesmas que perduraram e dominam até hoje, como marco indestrutível de sua vitória, no panorama social de Santa Catarina.”³⁸² Cria-se com a invenção da tradição açoriana, inclusive, a perspectiva de inclusão da Ilha de Santa Catarina na rota do turismo contemporâneo, que busca paisagens tradicionais autênticas no contato com a natureza e a tradição popular. O açorianismo ao inventar o local e o específico em meio a padronização cultural da globalização, fornece ao turismo matéria-prima para a construção das atrações visuais autênticas da Ilha. Segundo Maria Luchiari: “não importa se a função social de determinadas formas e práticas não é a mesma. O turismo reinventa e cria novas funções, recupera antigas práticas e bens culturais através do folclore, e monta atrações turísticas para a região”.³⁸³

³⁸⁰ CABRAL, Oswaldo R. **Os açorianos**. Florianópolis : Imprensa Oficial, 1951.

³⁸¹ Idem.

³⁸² Ibidem.

³⁸³ LUCHIARI, Maria T. Urbanização turística. Um novo nexu entre o lugar e o mundo. In: LIMA, L. C. **Da cidade ao campo**. A diversidade do saber-fazer turístico. Fortaleza: UECE, 1998. p.15.

A preocupação de Gilberto Trompowsky Livramento com a preservação da arquitetura colonial e da tradição cultural açoriana na década de 1940 do século vinte, mostra o quanto a paisagem antiga serve a lógica moderna que alimentará o mercado simbólico do turismo. Diz Livramento:

Enaltecemos os açorianos, orgulhamo-nos de ser descendentes diretos de tão brava gente e devemos também salvar a arquitetura que nos legaram os seus maiores e que é sem dúvida um dos motivos de beleza de nossa terra.

Santa Catarina é um estupendo centro de turismo; ainda não compreendemos bem isso, e uma das suas maiores forças é, sem dúvida, a par da beleza natural, o ar antigo, colonial e evocador das suas cidades.

Progresso não é só construir casas. É também saber amar a cultura e a tradição de um povo.³⁸⁴

Portanto, a representação da Ilha através da paisagem tradicional açoriana, em sua arquitetura colonial e produção de artefatos tradicionais como a renda de bilro e a farinha de mandioca, passa a valer menos como cultura viva e mais como cultura regional em todo seu valor simbólico de representante da ancestralidade. Os discursos histórico e literário agem como construtores da tradição, ao mesmo tempo em que estruturam a base para a exploração turística no espaço.³⁸⁵ As imagens da natureza e da cultura açoriana aparecem assim como símbolos de diferenciação regional dentro do quadro da mundialização e da mercadização do lugar. No capítulo seguinte discutiremos a paisagem na imagem fotográfica, o que implica pensar o tempo da modernização maquinal e da dinâmica de produção da paisagem-mercadoria.

³⁸⁴ LIVRAMENTO, Gilberto T. Em defesa do patrimônio artístico de Florianópolis. In: **Atualidades**, n.4/5, abril/maio de 1948.

³⁸⁵ Sobre a relação entre identidade, paisagem e turismo ver: WEBER, Roswithia. **Mosaico identitário: história, identidade e turismo nos municípios da Rota Romântica – RS**. Porto Alegre, 2006. Tese (doutorado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

4

**VISUALIDADE FOTOGRÁFICA:
A ILHA DE SANTA CATARINA SOB O OLHAR MAQUINAL**

A fotografia parece nos colocar em contato com um espaço e um tempo tal como ele foi. Ela dá a impressão de romper com o registro subjetivo da imagem pictórica para mostrar o mundo real. A ideia da fotografia como testemunha objetiva do passado assenta-se na crença dos “modernos” na eficiência das máquinas, já que a fotografia é uma imagem mediada pelo aparelho.³⁸⁶

Nossa intenção aqui não é discutir a natureza da fotografia³⁸⁷, se arte ou técnica, este é um debate antigo que remonta ao surgimento da própria imagem fotográfica, haja vista toda a produção discursiva que critica os dispositivos relacionados à reprodução técnica da obra de arte.³⁸⁸ No entanto não poderemos nos esquivar do debate em torno da

³⁸⁶ Para pensar o olhar através do aparelho, o “olhar maquinal”, que envolve a crença dos modernos no realismo da imagem fotográfica partimos do texto Vilém Flusser. Segundo esse autor, “o caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos”. Ver: FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo : Hucitec, 1985. p.10.

³⁸⁷ O termo “fotografia”, que significa o processo de produzir imagens sobre uma superfície fotossensível pela ação da luz, foi criado, segundo Boris Kossoy, por Antoine Hercule Romuald Florence (1804-1879) em 1839. Hercule Florence, da mesma forma que Louis Daguerre e William Talbot, desenvolveu experiências químicas que permitissem captar e fixar as imagens na câmera escura. KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da fotografia no Brasil**: século XIX. Rio de Janeiro : Funarte, 1980.

³⁸⁸ Os discursos da fotografia enquanto imagem técnica reprodutora fiel da realidade remontam aos anos 30 do século XIX, logo após seu surgimento. Foi no discurso da crítica e da história da arte que a dicotomia entre arte e técnica em torno da natureza do artefato fotográfico ganhou corpo. A discussão da fotografia como arte e/ou técnica é tratada com propriedade nos textos de André Rouillé e Annateresa Fabris. Ver: ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo : Senac, 2009. E, FABRIS, A. **Fotografia e arredores**. Florianópolis : Letras contemporâneas, 2009.

arte ou da técnica da imagem fotográfica, pois a fotografia de paisagem se coloca no interstício da imagem pictórica e da imagem mecânica.

A fotografia apresenta-se como celebração do olhar maquinal sobre o mundo. Ela é produto da modernidade tecnológica: da ótica, da química e da mecânica; mas também precursora da forma de ver contemporâneo baseado na imagem produzida e mediada por aparelhos: câmeras e vídeos. É preciso ver a fotografia como um artefato imagético herdeiro do desenvolvimento científico da Segunda Revolução Industrial, relacionado diretamente com o consumo de massa. A fotografia, segundo Eric Hobsbawm, era um artefato de reprodução relativamente barato comparado com o quadro, e “tornou-se um meio para se trabalhar na reprodução em massa da realidade de nosso período (século XIX) e foi rapidamente desenvolvida num negócio comercial”.³⁸⁹

Nossa leitura da imagem fotográfica partirá da complexa relação entre fotografia e contexto social, político e econômico em que ela se coloca. O debate em torno da natureza da fotografia resulta, todavia, no próprio exercício de compreensão de seus usos e dos possíveis efeitos da imagem fotográfica na configuração das representações da Ilha de Santa Catarina. Abordaremos a fotografia enquanto artefato cultural de um tempo; um documento-monumento profícuo para se pensar a maneira como o espaço foi apropriado através da objetiva.

³⁸⁹ HOBBSAWM, Eric J. **A era do capital**, 1848-1875. 11ª ed. Trad. Luciano C. Neto. São Paulo : Paz e Terra, 2005. p.401.

4.1 Fotografia e paisagem

Sob a influência das imagens de paisagem, pintadas ou captadas pela máquina fotográfica, aprendemos a organizar os elementos visuais em uma dramática estrutura espaço-temporal.

(Yi-Fu Tuan)

A relação entre fotografia e paisagem dá a ver continuidades e transformações na representação visual. A fotografia de paisagem oitocentista tem como referência as pinturas de paisagem, ambas, a fotografia e a pintura, estão ancoradas na “procura do sublime e do pitoresco”³⁹⁰ e no “domínio das perspectivas linear e aérea”.³⁹¹ Contudo a fotografia se distancia da pintura em sua aparência e substância. Primeiro, as primeiras fotos antigas eram acinzentadas, diferindo-se da imagem pictórica, segundo, são produções retiradas de aparelho mecânicos e, por isto, apresentam-se como a “colocação do real em imagens”.³⁹²

Segundo André Rouillé:

Às visibilidades produzidas pela arte – ancoradas nas tradições da pintura, do desenho e da gravura –, a fotografia opõe, na metade do século XIX, visibilidades estreitamente ligadas às novas práticas da ciência, da técnica e da indústria. As incessantes querelas e controvérsias que contrapõe a fotografia e a arte manifestam a heterogeneidade e incompatibilidade desses dois tipos de visibilidade; ou, mais precisamente, indicam que os

³⁹⁰ FABRIS, A. **Fotografia e arredores**. Op. Cit. p.63.

³⁹¹ Idem.

³⁹² ROUILLÉ, A. Op. Cit. p.41.

procedimentos documentais estão passando do domínio da arte e da mão para o domínio da ciência e da máquina.³⁹³

Por outro lado a fotografia de paisagem é representação entre dois mundos: o da arte burguesa e o da comunicação de massa, da industrialização. A fotografia de paisagem é um híbrido entre dois tempos que deixa suspensa a representação da paisagem da pintura na imagem mediada pelo aparelho. A fotografia de paisagem democratiza o acesso a imagem de paisagem, ao mesmo tempo em que a vulgariza. Para André Rouillé: “a oposição entre a pintura e a fotografia encontra-se no antagonismo entre as concepções aristocrática e democrática da cultura e da sociedade; e, socialmente, na incompatibilidade entre a sociedade pré-industrial e a sociedade industrial, entre os valores do passado e os do presente”.³⁹⁴ Ela transporta a imagem que se restringia ao um universo da “alta cultura” para o contexto mercadológico da produção em série. A foto paisagística apresenta-se, assim, como panfleto da visualidade da cidade e de seus arredores, dentro da lógica da mercadorização do espaço. E é justamente na fissura da identidade escorregadia da fotografia que se estabelece todo o discurso de oposição entre foto e pintura, entre a arte e a técnica.

A partir do último quartel do século XVIII, a sociedade européia é confrontada com um novo tipo de paisagem e com novos instrumentos de produção e locomoção, que não modificam apenas os hábitos sociais, mas a própria concepção de arte e de criação. Se a evasão romântica é produto dessa nova situação, a fotografia e a filosofia positivista são igualmente seus produtos, testemunhas de duas reações dicotômicas ao universo da industrialização. Idealismo e realismo como princípios conflitantes informam duas concepções de cultura: uma que defende os antigos privilégios e as antigas hierarquias; outra que percebe a existência de novos atores sociais e que deseja responder à demanda de uma sociedade

³⁹³ Idem.

³⁹⁴ Ibidem. p.58.

em expansão, para a qual a “quantidade e a serialização” são os princípios impulsionadores das novas leis do mercado.³⁹⁵

Assim, a fotografia coloca-se como dispositivo imagético de um mundo profundamente afetado pela industrialização e pelo consumo de massa, sem deixar de lado, todavia, uma memória socialmente constituída que delimita um modo de ver a paisagem.³⁹⁶ A fotografia de paisagem é uma composição peculiar e intrigante. O “ponto de vista” da imagem na pintura e na fotografia pode ser o mesmo (ver figuras 1 e 2), mas a natureza e o uso da pintura e da fotografia são distintos. Enquanto a pintura é “manufatura” que se relaciona com a cultura aristocrática, a fotografia é “maquinofatura” que se liga a cultura massificada. A fotografia de paisagem é, neste sentido, um híbrido que traz o olhar consagrado da pintura de paisagem através da imagem programada da câmera. Como na figura 2 em que os transeuntes devem ser retidos por um instante nas esquinas da rua que se quer retratar, para que não apareçam desfocados ou cubram a visão em perspectiva. Existem instruções em um “programa”³⁹⁷ que devem ser seguidas para a imagem fotográfica corresponda aquilo que se espera dela.

³⁹⁵ FABRIS, A. **Fotografia e arredores**. Op. Cit. p.19.

³⁹⁶ “Talvez a mensagem essencial que o conceito de memória coletiva traga para o nosso tempo seja que, por mais que tentemos, nunca estamos sozinhos. A nossa vida, em relação com o *outro*, produz representações, imagens, recordações.” (p.122). Sobre a relação entre “memória coletiva” de Halbwachs e história cultural, ver: WEBER, Regina; PEREIRA, Elenita M. Halbwachs e a memória: contribuições à história cultural. In: Revista Territórios e Fronteiras. Programa de Pós-Graduação. Mestrado em História do ICHS/UFMT. v.3, n.1. jan/jun de 2010. Disponível em <http://cpd1.ufmt.br/ichs/territorios%26fronteiras/revista20101/artigos/2010-1-4.pdf> Acesso em 15 de maio de 2011.

³⁹⁷ “Programa” segundo Vilém Flusser significa: “jogo de combinação com elementos claros e distintos”. Sobre este conceito ele diz: “As superfícies simbólicas que [a fotografia] produz estão, de alguma forma, inscritas previamente (‘programadas’, pré-inscritas’) por aqueles que o produziram”. A noção de programa leva a crer que o aparelho fotográfico é o protótipo de todos os aparelhos mecânicos, “a fonte da robotização da vida em todos os seus aspectos, desde os gestos exteriorizados ao mais íntimo dos pensamentos, desejos e sentimentos”. (p.36). A robotização está no indivíduo que se move, vive, a partir de programa pré-definido. FLUSSER, Vilém. Op. Cit.



Figura 1:
Desterro no final do século XIX. Tela de Victor Meirelles. Rua João Pinto, antiga Rua Augusta.
Óleo sobre cartão - 33,9 x 49,2 - Coleção Museu Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro



Figura 2:
Rua Marechal Deodoro, antiga Rua do Ouvidor. Esquina com a Rua Conselheiro Mafra, antiga Rua do Príncipe. Acervo José Boiteux

A fotografia foi um divisor de águas na história do registro visual. A máquina fotográfica superou o artista em sua busca de registrar com exatidão as formas do mundo visível. Ela é o resultado de uma busca antiga em gravar a imagem real do mundo captada pela *câmera obscura* que só foi possível com as técnicas de manipulação da luz sobre uma superfície unida com produtos fotossensíveis. No entanto, o que torna a fotografia um artefato fascinante aos olhos não está em seu suporte material (seja metal, vidro ou papel), mas na valoração da imagem que ela dá a ver.

Se a fotografia substituiu o pintor no trabalho de representar o mundo como ele aparece aos olhos, por outro lado liberou o artista do compromisso de retratar fielmente a visualidade do espaço. Segundo Annateresa Fabris: “a fotografia torna patente a diferença entre informação visual e expressão visual, permitindo que a arte rompesse seu compromisso com a verossimilhança, ao concentrar-se não na representação, mas nos meios expressivos”.³⁹⁸ Até o invento da fotografia no século XIX a pintura realista era a representação imagética que mais se aproximava de uma imagem objetiva do mundo, graças a similitude entre formas, cores com o mundo observável e, principalmente, pelo uso da perspectiva. Um dos principais baluartes do realismo pictórico é o quadro “Vista de Delf” [1637], do pintor holandês Johannes Vermeer; considerado por Marcel Proust como a pintura mais linda do mundo.³⁹⁹

³⁹⁸ FABRIS, Annateresa. A imagem técnica: do fotógrafo ao virtual. In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria L. B. (orgs.). **Imagem e conhecimento**. São Paulo : Ed. da USP, 2006. p.159-160.

³⁹⁹ Observação feita por Sandra Pesavento. Ver: PESAVENTO, Sandra. A invenção do Brasil: o nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do outro. In: Fênix: Revista de história e estudos culturais. vol. 1, ano 1, n. 1, out./nov./dez. 2004. Disponível em:

São diversos os usos da fotografia no século XIX, vejamos antes duas utilidades científicas. A primeira foi o estudo do movimento realizado por Etienne-Jules Marey (1804-1879), que se dedicou a análise minuciosa da movimentação dos corpos no espaço. Por meio de sequências fotográficas ele procurou decompor e estudar a mecânica da locomoção de pessoas e animais. Como seu famoso estudo do galope do cavalo baseado nas fotografias de Eadward James Muybridge (1830-1904). A segunda foi o uso da fotografia para o inventário da criminologia técnica, que, por meio da frenologia e da antropometria, procurou identificar a natureza biológica do comportamento criminoso através da imagem fotográfica. (Se pensarmos nos estudos de Michel Foucault sobre os dispositivos de controle inventados na modernidade, veremos que o segundo uso da fotografia faz parte das estratégias de poder da sociedade de massa pós-revolução industrial⁴⁰⁰). No entanto a fotografia também foi considerada “arte”. As fotos de estúdio, que fazem parte dos primeiros momentos da história da fotografia, eram consideradas verdadeiras obras de arte, já que eram caras e produzidas por poucos e célebres fotógrafos. Apesar das primeiras experiências ressaltarem a função de registro fiel do real, consideramos que a fotografia exerceu, desde sua criação, um papel ambíguo: de informar e de representar. Segundo Fabris o uso social da fotografia no século XIX passou por três etapas:

A primeira etapa estende-se de 1839 aos anos 50, quando o interesse pela fotografia se restringe a um pequeno número de amadores, proveniente das classes abastadas, que podem pagar os altos preços pelos artistas fotógrafos (Nadar, Carjat, Le Gray, por exemplo). O segundo momento corresponde à descoberta do cartão de visita fotográfico (*carte-de-visite*

<<http://www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Sandra%20J%20Pesavento.pdf>>. Acesso em 08 de março de 2009.

⁴⁰⁰ Sobre a concepção da fotografia como veículo de poder e ideologia ver: MEDEIROS, Margarida. Imagem, *Self* e nostalgia – o impacto da fotografia no contexto intimista do século XIX. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/medeiros-margarida-imagem-self-nostalgia.pdf> Acesso em 08 de abril de 2011.

photographique) por Disdéri, que coloca ao alcance de muitos o que até aquele momento fora apanágio de poucos e confere à fotografia uma verdadeira dimensão industrial, quer pelo barateamento do produto, que pela vulgarização dos ícones fotográficos em vários sentidos (1854). Por volta de 1880, tem início a terceira etapa: é o momento da massificação, quando a fotografia se torna um fenômeno prevalentemente comercial, sem deixar de lado sua pretensão a ser considerada arte.⁴⁰¹

Assim, ao mesmo tempo em que a fotografia libertou o artista do compromisso de retratar o mundo de modo realístico, apresentou-se como um artefato imagético de massificação da paisagem. Ou seja, a fotografia desempenhou papel fundamental para a popularização das imagens de paisagens, antes restritas aos leitores e aos admiradores de arte. A fotografia, nesse sentido, agiu como reprodutora das antigas representações das paisagens. Segundo Yi-Fu Tuan: “nos últimos cem anos, a fotografia tem intensificado e popularizado a visão em perspectiva”.⁴⁰² E, apesar da imagem fotográfica se diferenciar das formas tradicionais de arte, uma vez que ela é produzida por um aparelho mecânico, ela estabelece relações de semelhança com as representações mais antigas da paisagem: presentes na literatura e na pintura. Isso quer dizer que apesar do suporte das representações ter se alterado, os significados atribuídos a paisagem se assemelham. A busca do pitoresco é a mesma na pintura, na literatura e na fotografia. De acordo com Jacques Aumont: “a paisagem *apreendida* pelo olho do pintor de estudos, e depois pelo olho fotográfico, continua a ser – é quase sua definição – um fragmento *qualquer* da natureza, cuja pictorialidade poderá ser aplicada em toda parte, descobrindo em toda parte o pitoresco”.⁴⁰³

⁴⁰¹ FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. Op.Cit. p. 17.

⁴⁰² TUAN, Yi-Fu. Op. Cit. p.137.

⁴⁰³ AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. Op. Cit. p.49.

Não apenas a fotografia, mas em se tratando de representações de paisagens o próprio cinema é, segundo Jacques Aumont, um “prolongamento” da pintura. O cinema, nesse ponto, reatualizou a paisagem. Ele é uma nova linguagem que expressa antigos sentidos atribuídos às paisagens: que expressam “um estado de alma”.

Dentre as mais novas invenções do século XIX estavam os daguerreótipos, que consistiam em imagens fotográficas gravadas sobre chapas de cobre. Segundo o historiador Oswaldo Rodrigues Cabral, os daguerreótipos não eram produzidos em Desterro, e sim trazidos da corte (Rio de Janeiro) pelas pessoas mais abastadas da Ilha. Entre os poucos retratos em daguerreótipo vistos por Cabral “um dos mais bem conservados” foi o “belíssimo exemplar emoldurado em veludo” do “deputado Diogo Duarte Silva, conservado em sua família”. Pois, “custavam caro, não eram comuns, nem toda gente poderia fazê-lo, e muito menos distribuí-los”.⁴⁰⁴ O primeiro retratista, segundo Cabral, se instalou em Desterro em 1859. Seu nome era João Azzaly e seus retratos eram produzidos pelo “sistema Ambrotypo e Cristalotipo”. Depois dele outros fotógrafos passaram pela província ou ali se estabeleceram, como foi o caso de Gabriel Marroig, que vendia álbuns a 15 mil réis em 1877. E, em 1884, “um artista de nome Osório” tirou foto fora dos estúdios: retratando a “vista do palácio do governo” e com ele “fez cartões e expôs à venda”.⁴⁰⁵ É importante saber que até a invenção da câmera portátil Kodak, em 1888, a operação fotográfica era uma tarefa de profissionais, antes disso “não havia instantâneos – pois a aparelhagem então empregada era um verdadeiro trambolho – mas fotografias de gabinete, de estúdio, posadas com calma e com tempo, pois técnica não estava aperfeiçoada e exigia poses demoradas.”⁴⁰⁶ Cabral não revela as fontes que consultou para nos informar dos primórdios da fotografia em Florianópolis, mas provavelmente ele encontrou dados sobre a prática fotográfica nos anúncios de jornais da época para tirar suas conclusões. Por outro lado os raros daguerreótipos são usados por Cabral simplesmente como documentos ilustrativos da moda e dos costumes da segunda metade do século XIX.

⁴⁰⁴ CABRAL, Oswaldo R. **Nossa Senhora do Desterro**: 1: notícia. Op. Cit. p. 348-351.

⁴⁰⁵ Idem.

⁴⁰⁶ Ibidem.

Com o desenvolvimento das técnicas fotográficas e do instantâneo o retrato se popularizou no século XX. É o que mostra o anúncio no jornal O Estado: “O proprietário da *Fotografia Brasil* avisa o público que reabriu o seu ateliê, a rua João Pinto, n. 11, sobrado, onde aguarda sua estimada freguesia para qualquer serviço atinente a arte fotográfica. Espera-se para breve variado sortimento de máquinas e filmes para amadores”.⁴⁰⁷ E, além da experiência da imagem estática da fotografia a sociedade dos anos 1930 passou a contar com as imagens em movimento do cinema, entre eles o Cine-Palace.⁴⁰⁸ Assim, citando Walter Benjamin, podemos dizer que a sociedade de Florianópolis viveu seus primeiros tempos da “era da reprodutibilidade técnica” da imagem. Devido a maior facilidade de registro e cópia de imagens aumentou-se a divulgação de vistas e paisagens. As imagens capturadas por aparelhos mecânicos serviram, então, para registrar ângulos já consagrados do mundo por outras artes, mas também para apresentar novos quadros até então desconhecidos aos olhos (como no movimento cinematográfico proporcionado pela câmera lenta).⁴⁰⁹ A fotografia e o cinema são, assim, ícones de um tempo marcado fortemente pela cultura visual. Acelerou-se, com esses mecanismos, o processo de descoberta das visualidades do mundo.

As modernas formas de comunicação de massas, a fotografia, o cinema e os cartazes reiteravam esta ênfase tecnológica sobre a ação e a velocidade, ressaltando a demais o papel privilegiado concedido nessa ordem cultural à imagem, à luz e à visualidade. É sabido quanto estas três formas de comunicação, incidem, mobilizam e demandam relações com as camadas mais profundas do subconsciente e como possuem o poder de causar impressões de grande magnitude em função do uso de prodigiosos efeitos

⁴⁰⁷ **O Estado**, a.10, n. 3602, 08 de junho de 1926.

⁴⁰⁸ **O Estado**, a.16, n. 5283, 08 de maio de 1931.

⁴⁰⁹ Ver: BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história cultural. 7ª ed. São Paulo : Brasiliense, 1994. p.94

de luz e do chamado realismo mecânico, a mágica verossimilhança obtida pelas técnicas fotográficas.⁴¹⁰

As imagens capturadas pelas máquinas afirmavam que era possível reproduzir a realidade tal como ela é. A máquina se colocava no lugar do olho. A fotografia apareceu como uma forma de olhar realístico que ressaltava a objetividade do registro imagético. A fotografia é uma testemunha fidedigna do passado ou uma representação imagética do espaço-tempo? Segundo André Rouillé a fotografia: “é máquina para, em vez de representar, captar. Captar forças, movimentos, intensidades, densidades, visíveis ou não; e não para representar o real, porém para produzir e reproduzir o que é passível de ser visível (não o visível).”⁴¹¹ Para entender o que Rouillé diz sobre a natureza da imagem fotográfica é necessário pensá-la enquanto uma ação de captura que se diferencia da composição da pintura. Enquanto o pintor segue um roteiro linear⁴¹² para representar o real, o fotógrafo com apenas um movimento (um clique), captura aquilo que se coloca defronte da objetiva.

⁴¹⁰ SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura no frementes anos 20. São Paulo : Companhia das Letras, 1992. p.163-4

⁴¹¹ ROUILLÉ, A. Op. Cit. p.36.

⁴¹² Citando William Ivins Jr., Annateresa Fabris afirma que através da fotografia se tem a “possibilidade de realizar informações visuais sem a interferência da sintaxe linear”, tão característica do trabalho manual. Ver: FABRIS, Annateresa. A imagem técnica: do fotógrafo ao virtual. In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria L. B. (orgs.). **Imagem e conhecimento**. Op. Cit. p.157.



Figura 3:
Praça XV de Novembro. Acervo Casa da Memória

Toda a crítica em relação a representação na fotografia se baseia justamente em sua natureza de produzir a imagem da exterioridade de forma mecânica. “A radical modernidade da fotografia é a de ser uma máquina de ver e de produzir ‘imagens de captura’. Captar, apoderar-se, registrar, fixar, tal é o programa deste novo tipo de imagem: imagem de captura funcionando como máquina de ver.”⁴¹³ Mario Costa caminha na mesma direção quando diz que antes de ser um documento ou um testemunho, “a fotografia era um dispositivo produtor de imagens totalmente novas e que ela introduzia uma *mudança*

⁴¹³ ROUILLÉ, A. Op. Cit. p.36.

imprevisível e radical na história da representação visual”.⁴¹⁴ Antes de ser uma representante do tempo em imagem, a fotografia inaugura um novo tempo.

Toda a especulação concernente à relação entre a *fotografia* e o *tempo humano*, por exemplo, é totalmente não pertinente: a fotografia descerra a inédita dimensão dos *tempos tecnológicos*, isto é, daquela artificiosidade mecânica do tempo, que torna possível não só *simular* as dimensões do *tempo humano* como também configurar outras completamente novas e impossíveis. O *tempo mecânico* pode ser detido, solidificado, acelerado, retardado, tornado reversível, iterado e assim por diante. A fotografia é o início disso tudo, ela corresponde a primeira manifestação do tempo mecânico.⁴¹⁵

A fotografia inaugura, no século XIX, o olhar maquinal que “combina mecânica, óptica e química num único aparelho”.⁴¹⁶ Se a fotografia por um lado buscava imitar o olhar humano da representação da paisagem, por outro, ela, enquanto “olhar da máquina”, vai além da percepção humana ao dar visibilidade a aspectos do mundo até então invisíveis aos olhos humanos, como dá a ver a “explosão de luz” na figura 3 e o texto sobre fotografia instantânea, publicado no jornal Gazeta do Sul:

A fotografia acaba de obter um grande melhoramento. É ele um aparelho de fotografia instantânea que excede tudo o que se tem construído e inventado até hoje. Este aparelho produz cinquenta imagens por segundo durante o espaço de cinco milésimos de segundo. Para dar idéia da perfeição do aparelho, o inventor apresentou a academia fotografias de dois duelistas batendo-se à espada. Um dos adversários foi desarmado e

⁴¹⁴ COSTA, Mario. A superfície fotográfica. In: FABRIS, A.; KERN, M. (orgs). **Imagem e conhecimento**. Op. Cit. p.181. Sobre o caráter da fotografia como representação visual e fonte historiográfica, ver: CANABARRO, Ivo. Fotografia, história e cultura fotográfica. In: Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v.XXXI, n.2, p.23-39, dez. de 2005. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/1336/1041> Acesso em: 15 de maio de 2011.

⁴¹⁵ Idem.

⁴¹⁶ MIRANDA, Carlos E. A. Uma educação do olho: as imagens da sociedade urbana, industrial e de mercado. In: Cadernos Cede, ano XXI, n. 54, agosto de 2001. p.38. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v21n54/5267.pdf> Acesso em 11 de abril de 2011.

durante o tempo que a espada gastou para cair no chão o aparelho tirou oito fotografias.⁴¹⁷

A visão dos instantâneos revela o novo tempo regido pela velocidade. A fotografia coloca-se, junto com a imprensa, como precursor da objetividade e da imediatez da informação. Segundo Sevcenko, o tempo lento da literatura que caracteriza o século XIX dá a vez ao tempo veloz da imagem e dos periódicos diários do século XX, uma verdadeira cultura do instantâneo.⁴¹⁸ A informação escrita reduz-se ao essencial e a imagem coloca-se no lugar da descrição densa da literatura. Abre-se caminho então a sociedade dos consumidores da cultura visual e do espectador de imagens, aquele que não apenas observa, mas que fica à espera de novas imagens.

A modernização da imprensa foi um fator importante que ocorreu na virada do século XX. Segundo Eliete Marochi, a passagem do século representou a ascensão da “imprensa industrial”,⁴¹⁹ as máquinas mais “potentes” possibilitaram, inclusive, a publicação de fotografias na imprensa. A fotografia começou a despontar nas revistas brasileiras na última década do século XIX.⁴²⁰ Em Florianópolis a revista O Olho publicou fotografias em 1916. Na página intitulada: “Florianópolis em flagrantes”, vemos as

⁴¹⁷ **Gazeta do Sul**. 06 de maio de 1891. a.2, n.65.

⁴¹⁸ “A transformação súbita dos cenários urbanos e rurais, os novos objetos, instrumentos, hábitos e rotinas gerados e estabelecidos num prazo surpreendentemente curto tornaram inadequadas e mesmo ultrapassadas as imagens literárias tradicionais”. SEVCENKO, N. **Literatura como missão**. Op. Cit. p.97-8.

⁴¹⁹ MAROCHI, E. Um jornalista “impossível” na *Belle Époque* brasileira. In: DOMINGUES, Chirley; ALVES, Marcelo (orgs.). **A cidade escrita: literatura, jornalismo e modernidade em João do Rio**. Itajaí, SC : Universidade do Vale do Itajaí, 2005. p.62.

⁴²⁰ Eduardo Neiva Jr. Cita Daniel Boorstin para informar que a primeira aparição da fotografia na imprensa data de 04 de março de 1880, “a foto chama-se *Shanty-Town* (Favela) e foi impressa pelo New York Daily Graphic”. NEIVA, Eduardo Jr. **A imagem**. São Paulo : Ática, 1986. p. 72. Sobre a fotografia nas revistas ver: MAUAD, Ana M. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na Primeira metade do século XX. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v. 13, n.1. p.133-174. jan. – jun. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v13n1/a05v13n1.pdf> Acesso em 14 de abril de 2011.

imagens de um “grupo de senhoritas no jardim Oliveira Belo”.⁴²¹ A publicação de fotos de Florianópolis se seguiram nas revistas Phenix, Ilustrada, Arquivo Catarinense, Revista de Santa Catarina, Renascença e Atualidades. As imagens fotográficas destacam panoramas da cidade e da natureza litorânea, imagens de ruas, praças, prédios imponentes e jardins, assim como personagens sociais (trabalhadores ambulantes e “tipos exóticos”) e retratos de personalidades. Também são temas de retratos: eventos sociais, monumentos urbanos (estátuas, placas e obeliscos) e o “intenso” movimento no porto.

As paisagens divulgadas nas páginas da imprensa florianopolitana dão a ver aspectos de uma sociedade elegante, que aprecia o convívio social nos passeios pelos jardins e sabe desfrutar a vista da natureza e a miríade de imagens da cidade e arredores. A fotografia na imprensa é a publicação da visão da classe média, que mira o espaço e lhe atribui valores que correspondem aos seus pensamentos mais íntimos. Neste sentido as fotografias de paisagem são, como diz Susan Sontag, “paisagens interiores”.⁴²²

4.2 Fotografia de paisagem no cartão-postal

O postal parece revelar o minucioso trabalho que incide na conquista da paisagem pelo olhar do viajante.

(Nelson Schapochnik)

⁴²¹ **O Olho**, n.1, a.1, 06 de abril de 1916.

⁴²² SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo : Companhia das Letras, 2004. p.138.

A imagem fotográfica impressa no cartão-postal compõe a série de imagens fotográficas da Ilha de Santa Catarina, e apresenta-se como tema propício para se pensar a leitura de imagens na perspectiva da visualidade. Discutirei as imagens no postal a partir de três noções: uma imagem que dispensa autoria; uma imagem-mercadoria, e uma imagem que atualiza o olhar sobre o espaço por meio da representação da paisagem.

Os cartões-postais antigos da Ilha de Santa Catarina fazem parte do acervo da Casa da Memória, instituição gerida pela Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes (FCFFC), da Prefeitura Municipal de Florianópolis, e do arquivo da “coleção” José Boiteux do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (IHGSC). Isto dá a entender que os postais compõem, hoje, uma memória institucional da cidade. Os postais formam, junto com outros discursos e imagens, o acervo de imagens oficiais de Florianópolis de ontem, e constroem uma narrativa visual autorizada do espaço.

A imagem fotográfica do cartão-postal antigo de Florianópolis é usualmente anônima. São pouquíssimos os postais que trazem informação sobre os autores das fotografias, para ser mais preciso encontrei apenas um postal (da antiga Rua do Livramento, hoje Trajano) que traz o nome do fotógrafo: Conrado Goeldner. As fotografias sem indicação de autor, que compõe o principal corpo de fonte desta tese, foram acessadas nos acervos das instituições públicas citadas anteriormente, que, por sua vez, receberam as tais fotos como doação e sem qualquer referência ao autor. A identificação (datação) das fotos se dá pelo aspecto visual da imagem, aquilo que a imagem apresenta, ou seja, é a partir do local retratado que se deduz a data em que a imagem foi produzida. Saber a autoria das imagens dos postais parece que é, aos olhos das instituições oficiais, secundário se não irrelevante. Em primeiro lugar porque não há um trabalho de pesquisa para a

identificação das imagens, em segundo porque as imagens são tratadas como verdadeiro testemunho não como composição. Apenas o valor informativo e documental é evidente, já o aspecto expressivo da imagem é negligenciado. O anonimato das imagens postais arquivadas nas instituições oficiais de memória reforça a ideia de que a fotográfica é uma fonte direta ao passado, uma imagem que espelha o lugar no tempo. Espécie de janela com vistas para o passado. A fotografia estaria assim, em meio aos artefatos que formam uma visualidade objetiva da cultura anterior, o que faz pensar que tais instituições têm a fotografia da mesma forma que os documentos oficiais escritos: ambos são ligações diretas com “aquilo que foi”. Neste sentido a imagem fotográfica deixa de ser percebida como deveria: um construto social. Ela é um artefato criado dentro das condições objetivas de produção e das representações guardadas na memória coletiva.

A anulação do autor não é ato proposital, mas irrelevante na visão da fotografia enquanto máquina de registro imagético. Com a invenção da fotografia instantânea parece que a imagem fotográfica ficou órfã. Ou pelo menos o “criador” da imagem deixou de ser humano para se tornar uma máquina. O que indica uma nova relação cultural com a imagem. A visão da imagem fotográfica como cópia do real, que permite ver objetivamente o mundo, revela a aposta cega na ciência. O mito da fotografia como imagem “neutra”, que não traz as afetações da subjetividade, é sinal da crença, da *Belle époque tropical*,⁴²³ na felicidade via progresso tecnológico. A produção em massa de imagem pela fotografia também contribui para o anonimato da imagem, além da impossibilidade técnica de imprimir o nome sobre a superfície da imagem.

⁴²³ NEEDELL, Jeffrey. *Belle-époque tropical*. São Paulo : Companhia das Letras, 1993.

A dificuldade que o historiador tem em trabalhar com imagens anônimas é justificada pela falta de informações sobre a exata situação que envolveu a produção fotográfica de determinado fotógrafo. Porém, (e aí que entra a importância do conceito de visualidade na leitura de imagem), entendemos que a imagem anônima é uma importante referência no estudo das formas de ver; de construir o mundo a partir de sua visibilidade. Concordamos com John Berger que “toda imagem incorpora uma maneira de ver”.⁴²⁴ Mesmo sem trazer o nome do autor a imagem anônima é documento histórico que dá a ver uma maneira de pensamento sobre o mundo. Miriam Moreira Leite compreende a fotografia anônima em sua própria particularidade.

A fotografia anônima é única e jamais semelhante. É encontrada sem legenda e sem dedicatória e tem de se exprimir sem palavras complementares. Como não pode ser identificada obriga os historiadores oficiais a aprender a olhar, a sentir e a captar com modéstia diante do acaso, que leva o invisível ao domínio do visível.

A fotografia anônima pode conter estereótipos que constituem o verdadeiro território da história em matéria de documento, através de atitudes consideradas justas ou verdadeiras, de elementos furtivos ou de unidades isoladas, referentes à história do cotidiano.

A boa foto condensa o olhar; nela cada parte reflete o todo, enquanto a anônima tolera a dispersão pelas margens, multiplicidade de interesses e leituras, é rica de informações que rompem o estético, sem precisar negá-lo, e suas leituras ligam-se e sofrem a pregnância do tempo e dos hábitos socioculturais. É constituída de imagens isoladas e dispersas de comportamento fotográfico diferente, embora não menos complexo, de amadores ou profissionais desconhecidos. Feita para recordar atos da vida, em sua continuidade, está carregada de conotações tanto mais fortes quanto mais condicionadas pelo mundo exterior (atos sexuais, violência, dramas e conflitos) podem unir o cotidiano e ser da maior importância para a história dos costumes, da indumentária, das técnicas e cobrir manifestações sociais desde as mais humildes e medíocres.⁴²⁵

⁴²⁴ BERGER, John. **Modos de ver**. Op. Cit. p.12.

⁴²⁵ LEITE, Miriam M. **Retratos de família**: leitura da fotografia histórica. São Paulo : EDUSP, 2000. p.164-165.

Portanto, a fotografia anônima é uma fonte passível de análise das práticas cotidianas e também das visões estereotipadas de mundo. A análise da fotografia anônima se fundamenta na leitura de sua própria aparência, daquilo que é enquadrado na imagem. A análise da composição da imagem é o único meio de decifração deste tipo de fotodocumento. O estudo da fotografia sem autoria exige sensibilidade e erudição para interpretar os elementos visíveis da imagem: os elementos em destaque, as ações que se descortinam, assim como o enquadramento da cena. Na análise da foto anônima é importante a confrontação das imagens (série), a fim de identificar as convergências e/ou divergências entre temas ou motivos retratados. A imagem sem autoria deve ser lida na relação com outros discursos e imagens seus contemporâneos. Vista na relação com outras fontes visuais e discursivas a foto anônima é constituinte da representação que fazemos do espaço. Assim, os postais são visões preservadas da cidade que constroem uma imagem do espaço. As fotografias possibilitam captar tanto as vistas das paisagens, quanto os aspectos culturais do tempo.

A fotografia no postal é, por sua vez, uma mercadoria destinada ao consumo de massa e está relacionada, particularmente, com a prática de colecionar e, fundamentalmente, com o turismo. Segundo Susan Sontag: a fotografia tem o poder de “converter o mundo em uma loja de departamento ou num museu sem paredes em que todo tema é degradado na forma de um artigo de consumo e promovido a um objeto de apreciação estética”.⁴²⁶ Entre os temas dos cartões-postais vendidos no Brasil no começo do século vinte estava: as paisagens, que exaltavam a natureza sublime dos trópicos e os jardins públicos; o panorama urbano que destacava a arquitetura eclética e as grandes

⁴²⁶ SONTAG, Susan. Op. Cit. p.126.

avenidas; os “tipos exóticos” (representantes da cultura popular) que perambulavam nas ruas; e as pessoas famosas, personalidades políticas ou artistas. Assim, o postal participa da dinâmica capitalista de comércio de imagens de valioso capital simbólico segundo o ideal estético da burguesia. Os postais difundiram imagens do mundo até então inacessíveis para a grande maioria da população. Por isto entram como produtos de um período histórico marcado pela reprodução da imagem. As fotos-postais são artefatos democráticos que permitem que todos conheçam o mundo sem sair do lugar. Segundo Boris Kossoy: os cartões-postais “sempre propiciaram a possibilidade imaginária de viajar para qualquer parte do mundo sem sair de casa”.⁴²⁷

Por outro lado, no começo do século vinte os proprietários dos cartões-postais pertenciam a classe abastada da sociedade. Era um tipo de consumidor diferenciado que colecionava imagens dos lugares que esteve. Enviava e recebia notícias de outras paragens. Boris Kossoy, em seus estudos sobre São Paulo, diz que os cafeicultores paulistas formavam um dos principais grupos de consumidores de postais. Em suas viagens para a Europa (Paris, Londres e Berlim) tinham o costume de enviar postal a parentes. “É esta elite”, diz Kossoy, “que almeja por uma capital com uma nova imagem, – *iconograficamente européia*”.⁴²⁸ As fotografias eram as referências para se pensar a nova cidade. Ali era possível ter acesso a imagem que representava os desejos da burguesia da *Belle époque*. Segundo Kossoy o período que compreende o final do século XIX e começo do XX marca a “era do ouro” dos cartões-postais, em função da possibilidade de reprodução de imagens e da multiplicação dos transportes de massa; o trem e o navio a

⁴²⁷ KOSSOY, Boris. O cartão-postal: entre a nostalgia e a memória. In: **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3ª ed. São Paulo : Ateliê Editorial, 2002. p.65.

⁴²⁸ Idem. p.66.

vapor. Em 1899, “a Alemanha produziu 88 milhões de unidades, seguida pela Inglaterra com 14 milhões, Bélgica: 12 milhões e França 8 milhões, Já em 1910 a França liderava produzindo nada menos que 123 milhões de postais”.⁴²⁹ Estas cifras dão a ideia da influência dos postais na divulgação de visões paisagísticas do mundo.

Até o advento da fotografia o olhar em perspectiva estava restrito ao universo das pinturas. Nesse sentido o postal serviu para disseminar o modo de perceber o espaço “à distância”. Acreditamos que a representação da paisagem no postal além de objeto-mercadoria serviu de dispositivo estético na positivação dos espaços da Ilha. Os postais agem na “artealização”⁴³⁰ dos espaços, transformando-os em representação visual. Os lugares antes considerados “degradantes” passam a ser objetos de apreciação estética, objeto-imagem para o prazer do olhar contemplativo. A figura 4 é um bom exemplo do que acabamos de dizer. A região próxima à praia conhecida na época como Menino Deus ou Boa Vista, o antigo bairro da “Toca”, localizado nas adjacências do Hospital de Caridade (que aparece em destaque na figura 4), foi alvo dos discursos e das práticas de higienização. Era uma região considerada pelo discurso oficial como “degradada”, em função da população pobre que ali residia. Foco, segundo o olhar cartográfico dos engenheiros, de “miasmas e podridão”.⁴³¹ Eliane da Veiga reproduz o discurso sanitário dos engenheiros e urbanistas quando diz que essa localidade tinha “um aspecto degradante”, pois era formada por “becos e vielas habitadas por uma população carente, com hábitos inadequados de higiene e habitações precárias”.⁴³² O postal, assim, como o discurso higienizador busca

⁴²⁹ Ibidem. p.64.

⁴³⁰ “Artealizar” significa transformar o espaço visível em representação visual. A noção de *artilisation*, traduzida aqui como “artealização”, é tratada no capítulo 1.

⁴³¹ Periódico “Boletim Comercial”, jan. de 1922, n.62. Citado por VEIGA, Eliane Veras da. Op. Cit. p.214.

⁴³² VEIGA, Eliane Veras da. Op. Cit. p.214.

sanear a “Toca”, dar a ela uma aparência estética compatível com o ideal de beleza e de futuro que se desejava para a cidade. De acordo com Maria Bernardete Flores,

Para compreender a modernidade instaurada na capital de Santa Catarina, o campo da estética configurou-se, por excelência, como lugar privilegiado para se perceber a emergência da ideia do novo. Ele nos permitiu a leitura da modernidade, no seu emaranhado de intervenções políticas, negociações de grupos, debates ideológicos, efervescência artística, na produção de ideias ancoradoras de projetos para a cidade do futuro.⁴³³



Figura 4:
Vista do Hospital de Caridade a partir do aterro da praia do Menino Deus. Acervo José Boiteux

⁴³³ FLORES, Maria B. R. Estética e modernidade: à guisa de introdução. In: FLORES, M. B. R.; LEHMKHL, L.; COLLAÇO, V. **A casa do baile**. Estética e modernidade em Santa Catarina. Florianópolis : Fundação Boiteux, 2006. p.16.

A imagem fotográfica da paisagem no postal é uma tentativa de imitar a forma de mirar o espaço que se restringia a pintura. É uma imagem-mercadoria que se quer artística. Inclusive, os postais eram retocados com tinta a fim de recuperar as cores perdidas nas imagens preto e branco das fotos antigas. O cartão-postal colorido à mão é contemporâneo do movimento estético conhecido como “pictorialismo”, que, segundo Heloíse Costa, foi “uma tentativa de dar à fotografia o estatuto de obra de arte”.⁴³⁴ Para Vânia de Carvalho: “a pintura propõe um modelo de relacionamento com a natureza que a fotografia tenderá em parte a imitar utilizando os mesmos recursos compositivos”.⁴³⁵ Segundo Maria Borges o cartão-postal ilustrado “dialogava com a pintura. Punha suas lentes para fixar e divulgar partes de vilas e cidades já consagradas por sua importância comercial, histórica etc”.⁴³⁶ Aí a “artealização” do bairro da Toca servir à modernidade como lugar de “saúde” (palavra escrita à mão na parte inferior da figura 4), não mais como lugar de “podridão”.

Os postais disseminam o olhar paisagístico para toda a sociedade, “democratizam” a visão em perspectiva. Atualizam a forma de representação do espaço, que passa da pintura para a fotografia, do manual para o mecânico (físico-químicos). Segundo Annateresa Fabris, a fotografia provoca “uma mudança absoluta no estatuto social da imagem e no comportamento perceptivo, que se torna unificador e uniformemente partilhado por todos”.⁴³⁷ A paisagem fotográfica no postal é ao mesmo tempo um meio de correspondência, entretenimento e afetividade. Os postais atualizam a imagem da cidade e proporcionam, nas palavras de Nelson Schapochnik: “uma percepção afetiva e estética dos

⁴³⁴ COSTA, Heloíse. Pictorialismo e imprensa: o caso da revista O Cruzeiro (1928-1932). In: FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo : EDUSP, 1998. p.262.

⁴³⁵ CARVALHO, Vânia Carneiro de. A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. Op. Cit. p.207.

⁴³⁶ BORGES, Maria E. L. Op. Cit. p.58.

⁴³⁷ FABRIS, Annateresa. A imagem técnica: do fotográfico ao visual. In: FABRIS, A.; KERN, M. (orgs.). **Imagem e conhecimento**. Op. Cit. p.164.

monumentos e paisagens, denotando o processo de interiorização e familiaridade com o local⁴³⁸ e, acrescentamos, com o (novo) tempo.

Apesar da paisagem no postal ser um “ponto de vista” consagrado e autorizado, que participa do jogo da configuração do lugar – que se quer ordenado e unificado, ela ainda é apresentada como documento visual “neutro”. Traz uma ideia de tempo e espaço harmônica; comparável a memória que procuramos guardar dos parentes falecidos. O postal constrói uma memória sem traumas. Não vemos sinal de conflito ou ruptura quando deslizamos o olhar sob a superfície da imagem. A fotografia da paisagem é uma pausa pacífica envolta na atmosfera mágica, quase palpável, da saudade. Ao mesmo tempo, a paisagem no postal consagra o cenário ideal do futuro, é o território que todo governante gostaria de ter para governar.

O sucesso da fotografia de paisagem nos cartões postais é indício de uma série de fatores socioculturais: da continuidade ilusionista da imagem em perspectiva; do barateamento tanto da comunicação à distância quanto do acesso a fotografia; do espírito de acumulação capitalista; do desejo imperialista de apropriação do espaço; do desenvolvimento dos transportes marítimo (navio) e terrestre (trem); da disseminação do turismo (lazer ao ar livre); e do próprio processo de mobilidade social na era da globalização (imigração e emigração).

A paisagem fotográfica no postal apresenta-se assim como um importante dispositivo de produção do lugar. Em um tempo da popularização da produção fotográfica e da disseminação dos “instantâneos”, a imagem da paisagem fotográfica no cartão-postal

⁴³⁸ SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: NOVAIS, Fernando (org.). **História da vida privada no Brasil**. v.3. São Paulo: Companhia das Letras. 1998. p.426.

afirma-se como a projeção do olhar conservador e oficial sobre a cidade. Ela é uma tentativa de controle sobre a maneira de ver o espaço e o tempo, pois se sobrepõe a tantas outras representações possíveis da cidade. A fotografia de paisagem torna-se então um ato de celebração ao progresso e a civilidade, não, simplesmente, o reflexo da cidade antiga.

4.3 Prospectos da cidade: (in)visibilidades do urbano na fotografia

Começando como artistas da sensibilidade urbana, os fotógrafos rapidamente tornaram-se cômnicos de que a natureza é tão exótica quanto a cidade; rústica e pitoresca como os habitantes dos cortiços urbanos.

(Susan Sontag)

A série de fotografias antigas da cidade de Florianópolis é fonte de acesso a cultura material do passado, mas também indício do imaginário de uma classe social, que projeta uma sociedade ideal. Apesar da série ser composta por fotografias anônimas (o que inviabiliza a identificação exata da origem de classe dos fotógrafos), é possível lê-la enquanto artefato cultural de um tempo e espaço.

A fotografia anônima, por sua vez, dá a ver o poder daquele que mira sem ser mirado, o poder do agente identificador que atua sem ser identificado. Esta é uma relação característica entre caçador e caça. O fotógrafo é uma espécie de caçador que captura a

imagem com a câmera.⁴³⁹ O gesto do fotógrafo se assemelha ao do caçador. Ele seleciona, mira e aperta o gatilho (ou melhor, o botão obturador), a fim de possuir sua presa. Depois há a exibição dela. “Quem observa os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho estará observando movimento de caça”, diz Vilém Flusser, “com a diferença de que o fotógrafo não se movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura”.⁴⁴⁰ O fotógrafo, para Susan Sontag, “é a versão armada do solitário caminhante que perscruta, persegue.”⁴⁴¹

São os cidadãos das classes sociais privilegiadas que, ao fotografar, se colocam como sujeitos históricos (“caçadores”) que testemunham os acontecimentos. A fotografia é para Sontag: “uma extensão do olho do *flâneur* de classe média”.⁴⁴² Do outro lado do obturador está, por sua vez, o objeto do conhecimento (a “caça”), seja ele o espaço ou a população. Será então a partir da relação entre caçador e caça, sujeito e objeto, que se dará a fabricação das imagens instantâneas da cidade. Na figura 5 o que chama a atenção é menos o local fotografado e mais a posição do fotógrafo no momento de “tirar” a foto: a espreita, acobertado pela rede de fios.

⁴³⁹ Acredita-se que os homens pré-históricos representavam os animais a fim de facilitar a captura dos mesmos. Segundo Gombrich, a maior parte da produção imagética dos povos primitivos está ligada ao poder das imagens. “Ainda existem povos primitivos limitados ao emprego de ferramentas de pedra raspando imagens rupestres de animais para fins mágicos. Muitas tribos celebram festividades regulares, nas quais se vestem como animais e como eles se movimentam em danças solenes e rituais. Também acreditam que, de algum modo, isso lhe dá poder sobre suas presas”. GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Op. Cit. p.42. Um exemplo da magia da imagem está na relação que os Ianomâmis têm com a fotografia: eles acreditavam que ela tinha o poder de capturar a sombra, que é a parte vital da pessoa. PERSICHETTI, Simonetta (org.). **Imagens da fotografia brasileira**. São Paulo : SENAC, 2000. p.16.

⁴⁴⁰ FLUSSER, Vilém. Op. Cit. p.18

⁴⁴¹ SONTAG, Susan. Op. Cit. p.70.

⁴⁴² Idem.



Figura 5:
Praça XV de Novembro e Praça Fernando Machado. Acervo da Casa da Memória

A primeira câmera portátil da Kodak (1888) colocou a fotografia ao alcance de todos. A partir dessa câmera qualquer pessoa poderia tirar suas próprias fotografias, de maneira simples e rápida, e registrar tudo aquilo que estivesse ao alcance de sua visão. Uma cena poderia ser registrada com apenas um clique. Daí a associação que a propaganda da Kodak fez entre esta câmera e o trabalho do detetive: “A menor, mais leve e mais simples de todas as câmaras-detetive”.⁴⁴³ Aliás, o trabalho investigativo fazia parte do imaginário urbano do século XIX, quando aparece o romance policial (Sherlock Homes e Edgar Allan Poe).⁴⁴⁴ Em virtude do acelerado processo de urbanização – obras de alargamento de ruas, a implantação de redes de energia elétrica e esgoto, construção de edifícios de apartamentos etc – e, do aumento populacional nas cidades, criou-se uma série de dizeres e normas sobre

⁴⁴³ BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre fotografia**. 8ª ed. São Paulo : Thompson Pioneira, 1998. p.37.

⁴⁴⁴ GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**. Morfologia e história. São Paulo : Companhia das Letras, 1989. p.143-148.

como o cidadão deveria se portar. A população foi alvo de discursos e práticas de normalização que objetivavam manter o controle sobre a população e ordenar o espaço urbano.

Na transição do século XIX para o século XX, os grandes centros urbanos, sobretudo aqueles ligados à produção industrial, recebiam um grande fluxo de imigrantes. A organização de seus espaços vai sendo profundamente alterada pela presença de novos atores sociais, cujas vidas os decretos municipais tentaram regular e controlar. Ferreiros, sapateiros, costureiras, bombeiros, operários de fábricas, vendedores ambulantes de todo o tipo, desempregados, mendigos e os chamados vagabundos transitavam pelas ruas, bairros e praças antes reservados aos antigos habitantes. Em meio a tais transformações, criou-se o pânico das massas, das multidões sem identidade própria, imediatamente identificadas com a desordem. Para manter o controle sobre o processo de alargamento das fronteiras do espaço público, as autoridades criavam uma série de políticas públicas, alicerçadas por uma enorme literatura, sobretudo médica e jurídica, que a mídia se encarregava de divulgar. Textos e imagem compunham a nova linguagem destinada a domesticar o espaço em diferentes metrópoles da Europa e América.⁴⁴⁵

A fotografia foi um instrumento positivo de vigilância dos indivíduos a fim de assegurar a administração eficiente do espaço urbano. “A fotografia será utilizada desde seus primórdios como uma ‘máquina de vigiar’ e produtora de imagens forjadas para o grande público”⁴⁴⁶, diz Fernando de Tacca. O que nos ajuda a compreender a propaganda da Kodak, que se apropria do imaginário da cidade ligado ao crime, para vender um dispositivo que serve a investigação científica. A câmera é um dispositivo de exercício da vigilância, segundo Margarida Medeiros. A fotografia é “um dos instrumentos privilegiados

⁴⁴⁵ BORGES, Maria E. L. **História e fotografia**. Belo Horizonte : Autêntica, 2003. p.69.

⁴⁴⁶ TACCA, Fernando de. Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação. **Psicologia & Sociedade**. Florianópolis, n.17, p.9-17, set./dez. 2005. p.15-16. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v17n3/a02v17n3.pdf> Acesso em 15 de abril de 2011.

para o exercício de uma ‘disciplina’ do olhar sobre a experiência quotidiana”.⁴⁴⁷ Podemos comparar o uso da máquina fotográfica no século XIX com o uso das filmadoras espalhadas atualmente em diferentes locais da cidade, público ou privado. Ao incauto, o aviso: “Sorria, você está sendo filmado!”.

É na cidade que a aparência destaca o indivíduo. O cuidado com a imagem do corpo e do espaço urbano se tornou cada vez mais presentes nos discursos e nas práticas urbanas. O começo do século XX foi o tempo marcado pela visualidade, isso se revelou tanto na arquitetura quanto nas roupas inspiradas na moda europeia. Seguir a moda era uma maneira de se diferenciar socialmente: decorar o lar com mobiliários inspirados na *art nouveau*; usar luvas e chapéu no ambiente público; possuir daguerreótipos de si e da família eram verdadeiros símbolos de *status* em uma sociedade que sublinhava os aspectos visuais do mundo.

⁴⁴⁷ MEDEIROS, Margarida. Imagem, *Self* e nostalgia – o impacto da fotografia no contexto do século XIX. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/medeiros-margarida-imagem-self-nostalgia.pdf>. Acesso em 11 de março de 2009. p.3.



Figura 6:
Fundos do Mercado Público Municipal de Florianópolis. Acervo José Boiteux

Diferente da figura 5, a fotografia acima é marcada pela pose. Parece que os populares estão se habituando a serem vistos. Se não todos, a maioria sabe e aceita ser fotografado. Existe evidentemente um acordo entre o fotógrafo e a população fotografada, pois nenhuma pessoa aparece “borrada”. O fotógrafo que registra a cidade trabalha em um ambiente em movimento, por isso tem menos controle sobre os elementos de sua composição. Fator que ajuda a explicar a preferência por lugares “vazios”, pois em meio a natureza, nos arrabaldes da cidade, o fotógrafo pode montar seu quadro sem interferências imprevistas. Já fotografar a cidade envolvia o desafio de convencer os transeuntes a “participar” da cena. O que chama a atenção na figura 6 é sua dimensão de montagem,

característica dos estúdios fotográficos, transposta para o espaço público. O ato de olhar do fotógrafo, neste caso, acompanha a disposição de ser olhado.

As fotografias também servem para registrar aspectos da cidade em vias de desaparecer. Este tipo de foto afirma o valor de testemunho da fotografia para mostrar as paisagens antigas ou mesmo os aspectos da cultura material do passado, em especial a arquitetura. As fotos, nesse último caso, servem aos restauradores na busca de recompor a aparência original das edificações. Por outro lado, as imagens fotográficas denunciam os locais da cidade que devem ser reformados, aqueles que são incompatíveis com o projeto de salubridade e modernização para a cidade, como anuncia em nota o jornal *O Estado*: “as comissões de higiene, iniciaram, há dias, as visitas sanitárias às habitações da cidade e prosseguem nesse serviço ativamente. Alguns dos prédios da cidade foram condenados à demolição e outros, em grande número estes, notificados para caiação e pintura urgente”.⁴⁴⁸

É sabido que entre nós, há classes que sofrem horrivelmente as consequências tremendas da crise econômica. Lutando com a diversidade, não podendo alocar-se em casa mais ou menos sofrível, resta-lhes para o abrigo do sereno e da chuva, os chamados *cortiços*, habitações compostas de sala e cozinha, em diminutas proporções (...), vivem contra a lei dos sentidos e do bom gosto, atentando contra todas as prescrições higiênicas”.⁴⁴⁹

A câmera fotográfica, por sua vez, parece servir de “olho” à vigilância. A fotografia aponta espaços a serem reformados, como na figura 7. Segundo Peter Burke: “de acordo com suas atitudes políticas, as fotografias escolhiam representar as casas mais deterioradas, a fim de apoiar as campanhas pela extinção dos cortiços, ou as de melhor aparência, para se

⁴⁴⁸ “Visitas sanitárias”. *O Estado*. a.II, n.481, 04 de nov. de 1899.

⁴⁴⁹ “Higiene pública: negócios municipais” Parte II. *O Estado*. a.IV, n.1065, 15 de nov. de 1901.

oporem a isto”.⁴⁵⁰ A fotografia dos chamados “cortiços” aparece no momento em que as moradias das classes populares localizadas próximas ao centro da cidade passam a ser alvo das políticas de higienização.



Figura 7:
Fotografia catalogada por “Edifícios”. Acervo Casa da Memória

Por outro lado, enquanto contraponto a cidade “velha”, as fotografias das novas edificações e dos espaços reformados afirmam a cidade moderna. São, da mesma forma, testemunhos da vitória do progresso inspirado no modelo da cidade planejada, com avenida larga (Avenida Hercílio Luz) e edificações em estilo eclético (como, por exemplo, o casario

⁴⁵⁰ BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. Op. Cit. p.106.

no entorno da Praça XV). A fotografia é, assim, uma espécie de arauto da modernização, aquela que anuncia (e confirma) os avanços da urbanização.

4.4 (Re)tratos da orla

Um fotógrafo que não sabe ler suas próprias fotos não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia?

(Walter Benjamin)

As vistas fotográficas do litoral da Ilha de Santa Catarina passaram a dominar o repertório de representações visuais a partir do final da década de 1910. Quando a sociedade de Florianópolis experimentava as reformas de embelezamento e paisagismo urbano, visíveis nas novas fachadas de prédios, que seguiam a tendência da arquitetura eclética. A seguir propomos uma leitura das imagens fotográficas anônimas⁴⁵¹ do litoral, a partir da relação entre os elementos visuais da cena e a cultura da sociedade florianopolitana da primeira metade do século XX.

⁴⁵¹ As fotografias anônimas da Ilha compõem a maior parte das imagens nos arquivos das instituições públicas de Florianópolis: Casa da Memória e Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina.

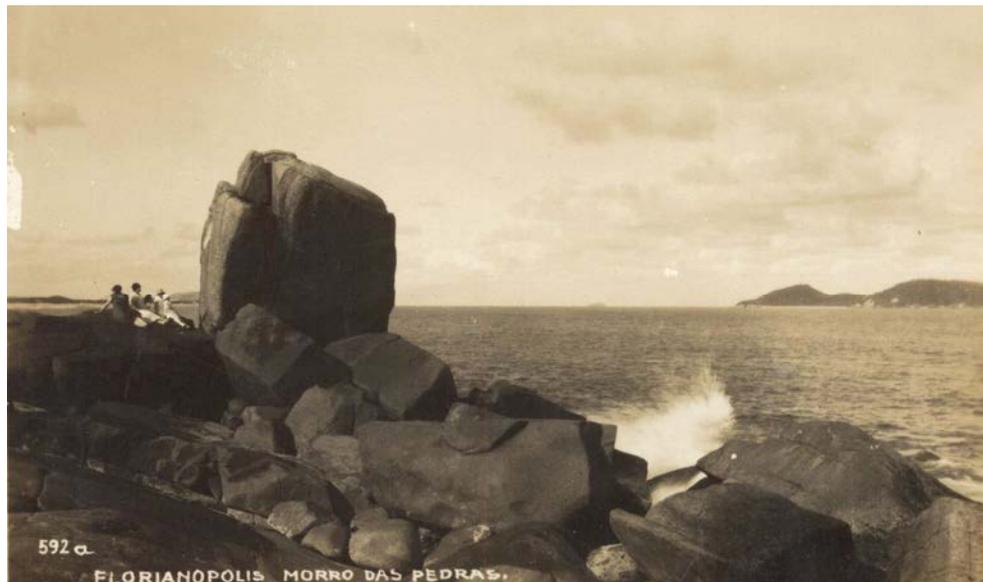


Figura 8:
Morro das Pedras, sul da Ilha de Santa Catarina. Década de 1920. Acervo José Boiteux

A fotografia acima, em Grande Plano Geral, parece ter sido feita por um profissional que tinha o domínio das técnicas de enquadramento. A qualidade da imagem está tanto na proporção dos elementos na cena, quanto na nitidez da imagem. A linha do horizonte divide a imagem e leva nosso olhar em direção ao grupo que repousa sobre a pedra. As pessoas estão focadas na espuma que se levanta da rebentação. Há um contraste entre o repouso dos observadores e a agitação do mar. A imagem destaca essa relação conflitante. Se ligarmos o topo da pedra mais alta até a rebentação, com uma linha imaginária diagonal, veremos que ela também se liga a espuma branca que salta no ar.

Assim, a fotografia parece nos convidar, quase que imediatamente, a admirar a explosão das ondas nas pedras. Esse seria então um ponto alto da imagem: um aspecto que

nos chama a atenção de modo automático.⁴⁵² Nesse caso, o fotógrafo teve que aguardar o momento exato para registrar o choque das ondas nas pedras. A imagem certamente não é resultado do acaso. Contudo, devemos questionar a composição da fotografia anterior, a fim de nos aproximarmos de seus significados, uma vez que ela é uma representação de algo não dito em palavras, mas em formas.

O que levou os personagens e o próprio fotógrafo a retratar o espaço daquela maneira? Essa composição (que poderia ser chamada de “a admiração do sublime”) é entendida, então, como um indício cultural. Diante do contexto em que foi produzida, podemos dizer que a ela (figura 8) se apresenta como uma representação do imaginário do espaço litorâneo de mar aberto que deve ser desvelada.

A fotografia é muito mais indício do irreal do que do real, muito mais o supostamente real recoberto e decodificado pelo fantasioso, pelos produtos do auto-engano necessário e próprio da reprodução das relações sociais e do seu respectivo imaginário. A fotografia, no que supostamente revela e no seu caráter indicial, revela também o ausente, dá-lhe visibilidade, propõe-se antes de tudo como realismo da incerteza.⁴⁵³

A montagem fotográfica é uma forma de expressão da realidade: objetiva e subjetiva, que determinada sociedade faz do meio em que está inserida. A partir daí podemos dizer que a figura 8 é expressão metafórica do imaginário romântico sobre o litoral. A escala das pessoas é reduzida na fotografia, o destaque está na paisagem. Certamente não se trata de uma foto comum de família, pois não vemos os rostos ou qualquer sinal de interação entre os retratados que demonstre afeto. Apesar de estarem

⁴⁵² Não diria que a imagem da rebentação seja o *punctum* da fotografia – aquilo que, segundo Roland Barthes, aparece por acaso na foto, e “que nela me punge”. BARTHES, R. **A câmara clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984. p. 46.

⁴⁵³ MARTINS, José de S. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo : Contexto, 2008. p. 28.

juntos, os personagens da foto parecem absortos em seus pensamentos. Essa é, por outro lado, uma imagem que, em função do valor simbólico dos elementos que a compõe a cena, torna visível a civilidade e “bom gosto” de quem dedica suas horas de lazer para contemplar o mar-oceano. Os promontórios eram lugares consagrados para a contemplação do litoral. Do promontório se tem uma visão privilegiada do mar, aliás, é o lugar onde se encontram os faróis e por isso o ponto ideal para “ver” o mar, mas também para “ser visto” do mar. A rebentação, por sua vez, é testemunho da força da natureza, a qual é capturada pela observação introspectiva do fotógrafo. Já as vestimentas dos personagens fotografados indicam a origem citadina do grupo, formado, curiosamente, por três mulheres e duas crianças. O olhar civilizado sobre o litoral é uma forma aparentemente inofensiva de apropriação do espaço. Ali, na figura 8, temos dois olhares em jogo. De um lado o do fotógrafo que registra o ato de apreciar a paisagem, de outro, o das pessoas retratadas, que contemplam a paisagem “em si”. Podemos dizer que o olhar do fotógrafo é o olhar “de fora”, aquele que registra o passeio mas ao mesmo tempo compõe a cena; já o dos personagens retratados é um olhar “de dentro”, que transcende a imagem em função da carga cultural que carrega. É a própria configuração da sensibilidade do homem civilizado na apreciação do sublime.



Figura 9:

Praia da Armação vista do Morro das Pedras. Década de 1920. Acervo José Boiteux. Publicada no Guia de Santa Catarina em 1927

Mais uma vez temos (figura 9) uma representação fotográfica na qual a paisagem é soberana. Ali a praia se sobressai em seu imenso “vazio”. As praias de mar aberto de Florianópolis, separadas do centro da cidade por estradas de terra, passaram, no começo do século XX, a servir de lugar de passeio àqueles que desejavam ir ao encontro dos panoramas litorâneos. Não há sequer pescadores na fotografia, apenas duas mulheres elegantemente trajadas que nos dão a dimensão real da grandiosa vista. A imagem lembra a proporção monumental de uma catedral gótica, feita, justamente, para causar a sensação de apequenamento do homem diante do divino. A imagem da costa parece uma celebração da vida junto a natureza, é uma espécie de catedral ao ar livre, afastada da vida citadina. Lugar de isolamento e de contemplação do indivíduo. O vazio do litoral da Ilha de Santa Catarina é motivo de atração e registro do homem civilizado em seu momento de lazer. Por meio da

máquina fotográfica é possível captar o instante da “comunhão” romântica entre o cidadão e a paisagem sublime do vazio monumental.

Assim, a fotografia reproduz o sentido atribuído ao espaço, e coloca a imagem a disposição do consumo turístico. Ao mesmo tempo em que a imagem (figura 9) valoriza a comunhão do homem com a natureza (reproduzindo o clichê da apreciação civilizada da natureza), ela se mostra como um meio imagético especial para a divulgação, e conseqüentemente o consumo dos “vazios” do espaço litorâneo. A imagem serve, então, como indício da conquista e expansão da civilização em direção aos arrabaldes pitorescos de Florianópolis.⁴⁵⁴

A paisagem “vazia” da praia é, por sua vez, o contraponto da paisagem “cheia” da cidade. Não devemos esquecer que foi em meio ao processo de urbanização da sociedade industrial europeia (a partir do século XVIII), que a praia surgiu como o oposto do ambiente urbano, e, principalmente, enquanto um lugar especial: de purificação do corpo e da alma. No entanto, foi só no século XX que as praias da Ilha foram sendo consideradas locais de lazer das famílias mais abastadas. Dentre as primeiras formas de lazer de massa na orla está a regata. “Ao longo do cais Miramar no trapiche da Rita Maria, público de 6000 mil torcedores se aglomerava para acompanhar as disputas nos páreos. As bandas da Força Pública e Amor a Arte, executavam as músicas de sucesso da época ao longo da competição. Os pequenos navios, em posições estratégicas, ficavam lotados de torcedores uniformizados.”⁴⁵⁵ A primeira regata em Florianópolis foi realizada em 1861, como

⁴⁵⁴ A imagem 2 foi divulgada no Guia do Estado de Santa Catarina em 1927, com a seguinte legenda: “As belas praias de Florianópolis: Morro das Pedras”.

⁴⁵⁵ BORGES, Maury D. G. **Remando nas águas da história**: as heróicas conquistas do remo de Santa Catarina (1861-2002). Florianópolis : Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina, 2002.

noticiou o Anuário daquele ano.⁴⁵⁶ A prática esportiva do remo não apenas levou a população à beira-mar para se divertir e torcer, mas também significou a exposição do corpo atlético dos remadores, sinônimo de corpo saudável. Nicolau Sevcenko ao se referir a este período diz que “a modelação do corpo e da mente se tornaram uma obsessão, um culto”.⁴⁵⁷

Assim, a imagem do litoral como local de “despejo, de cachorro morto, de lixo, lugar onde se derramavam as vasilhas de matéria fecal, onde havia tudo o que fosse porcaria, tudo o que não prestava para coisa alguma”,⁴⁵⁸ foi se modificando ao longo da segunda metade do século XX. No esforço da imprensa em divulgar a Ilha na década de 1930, foram publicadas na Revista de Santa Catarina imagens das praias oceânicas. As fotos das praias aparecem, enquanto paisagem-monumento, em meio outras imagens representativas da cidade: a praça XV de Novembro, a biblioteca estadual, o mercado público municipal e os “tipos populares” que circulavam pelas ruas da capital.⁴⁵⁹

4.5 Instantâneos da vida privada: a ilha sob a ótica de Edla von Wangenheim

⁴⁵⁶ Ver: **Anuário de Santa Catarina**. 1861. O Anuário é um “almanaque” da vida pública catarinense. Ele traz biografias de personagens políticos, dicas de romances, calendários de datas oficiais, feriados e festas religiosas, prosas e poesias, e informações sobre as regiões do Estado.

⁴⁵⁷ SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, N. (Org.). **História da vida privada no Brasil**. República: da *Belle Époque* à Era do Rádio. São Paulo : Companhia das Letras, 1998. p.569.

⁴⁵⁸ CABRAL, Oswaldo R. **Nossa Senhora do Desterro**. Op. Cit. p.175.

⁴⁵⁹ As fotos dos “tipos populares” são acompanhadas da seguinte legenda: “Ai estão alguns dos numerosos tipos populares que são a ‘alma encantadora das ruas’. Ver: **Revista de Santa Catarina**. Revista de Propaganda dos Estados e dos Municípios. a.1, n.1, set. de 1948. p.64-97.

O fotógrafo exerce poder sobre quem vê suas fotografias, programando os receptores.

(Vilém Flusser)

As fotografias de família apresentam-se como quadros de lugares que se queria ordenado e belo. São, de fato, recortes disciplinados dos espaços. As fotos familiares não apenas revelam fragmentos do tempo contemporâneo do fotógrafo, mas também apontam para certas expectativas de futuro. Estas imagens dão a ver o desejo de civilidade na própria transformação da “natureza bruta” em paisagem fotográfica.

As fotos de família registram a relação de entes queridos no mundo, mas também dão a ver maneiras de apreciação do fotógrafo diante deste mesmo mundo. A fotografia tem o poder de ordenar os elementos do mundo no momento em que o fotógrafo focaliza, sob um jogo de luz específico, o quadro a ser perpetuado. As fotografias de Edla Wangenheim indicam ambientes harmônicos, onde cada coisa pousa em seu devido lugar. A composição da fotógrafa preserva a tradição das fotos de família que busca o registro dos momentos felizes, mas também apresenta a relação íntima com o lugar. Trata-se de um olhar de classe sobre o ambiente do cotidiano. Trataremos para esse texto as imagens fotográficas de Edla que mostram paisagens da Ilha, de modo especial as que seus familiares são retratados no espaço público. Pois, o nosso objetivo aqui são as imagens que dão a ver os usos familiares no espaço público, em especial os espaços de passeio “entre parentes”.

Edla nasceu na cidade de Itajaí no ano de 1905. Foi para Alemanha ainda criança, onde se dedicou aos estudos de técnicas de fotografia. Trouxe consigo a câmera que serviu

para produzir as imagens fotográficas em negativos em vidro. Ao regressar a Santa Catarina foi morar em Florianópolis na Praia de Fora, vindo a se casar, em 1931, com Dietrich von Wangenheim, membro da diretoria da grande empresa de navegação catarinense Carl Hoepcke.⁴⁶⁰

Através das imagens de Edla⁴⁶¹ é possível vislumbrar aspectos da história da família Wangenheim, de uma cultura “de elite”, e da própria cidade de Florianópolis. Suas imagens nos põe em contato com as impressões sensíveis de determinados espaços e hábitos, tanto públicos quanto privados. Falamos de documentos imagéticos mas também da própria natureza da fotografia. O que seria uma fotografia, se não um fragmento do tempo e do espaço (estrutura espaço-temporal) gravado em uma superfície fotossensível? Segundo Boris Kossoy toda fotografia “tem sua origem a partir do desejo de um indivíduo, que se viu motivado a congelar em uma imagem um aspecto dado do real, em determinado lugar e época”⁴⁶².

A fotografia surge então como uma paisagem: enquanto um (re)trato de um espaço em um tempo passado. A fotógrafa apresenta no próprio retrato suas escolhas pessoais na composição da paisagem fotográfica. Peter Burke traz em seu livro “Testemunha ocular: história e imagem”, uma interessante comparação entre os trabalhos do historiador e do fotógrafo, que, de maneira similar, selecionam textos e imagens para compor suas obras. “Todos os fotógrafos, sentem-se livres para selecionar tema, moldura, lentes, filtros,

⁴⁶⁰ REIS, Sara R. P. dos. **Carl Hoepcke**: a marca de um pioneiro. Florianópolis : Insular, 1999.

⁴⁶¹ O acervo imagético de Edla é composto por negativos fotográficos em vidro e filmes em 8 milímetros. Sobre o acervo ver: “Passeio à Ilha em 16 mm”, “Armação” e, “Bocaiuva, 42”, documentários produzidos a partir das fotografias e dos filmes que Edla. Os filmes foram produzidos como Trabalho de Conclusão de Curso de jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina.

⁴⁶² KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2ª ed. São Paulo : Ateliê Editorial, 2001. p. 36.

emulsão e granulação de acordo com suas sensibilidades.”⁴⁶³ Os fotógrafos, assim como os historiadores “selecionam que aspectos do mundo real vão retratar”.⁴⁶⁴ Dessa maneira, “no mesmo momento em que um fotógrafo seleciona um tema, ele está trabalhando na base de um viés paralelo ao viés expresso por um historiador”⁴⁶⁵.

A partir das imagens deixadas pela fotógrafa podemos perceber a cidade sob o ponto de vista da autora, em sua relação com pessoas e espaços. Assim como a paisagem, a imagem fotográfica é entendida como uma composição, enquanto elaboração sensível da realidade, e não como simples espelhamento do mundo exterior. Por trás da câmera existe uma pessoa que seleciona e enquadra através do visor o que ou quem deve ser registrado. Contudo, as imagens fotográficas produzidas por Edla vão além do olhar individual, sugerem um ponto de vista de gênero, de classe e “de origem” sobre os espaços da cidade. Suas fotos revelam tanto um *mundo exterior* quanto um *mundo interior*, subjetivo. A maneira como o espaço foi enquadrado nos dá a ver o posicionamento da fotógrafa diante do mundo. Assim, sentimentos e conhecimentos técnicos se imbricam na produção imagética. Segundo Susan Sontag:

Ao decidir que aspectos deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas. Embora em certo sentido a câmera de fato captura a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos.⁴⁶⁶

⁴⁶³ KRACAUER, Siegfried apud BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. Op. Cit. p.27.

⁴⁶⁴ BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. Op. Cit. p.27.

⁴⁶⁵ STRYKER, Roy apud BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. Op. Cit. p. 27-28.

⁴⁶⁶ SONTAG, Susan. Op. Cit. p. 17.

As imagens de Edla nos colocam diante de determinados momentos e lugares da Ilha de Santa Catarina. Podemos dizer, de maneira geral, que suas fotos apresentam espaços públicos e privados, ambos ligados ao cotidiano familiar dos Wangenheim. Foram retratados ambientes de lazer e de trabalho. Assim, as fotografias formam uma coleção de imagens de família e de paisagens da cidade. E como tal, apresenta os momentos prazerosos que deveriam ser recordados: passeios pelos espaçosos jardins da chácara da Praia de Fora, viagens à casa de praia em Canasvieiras e piqueniques ao ar livre.

Para os retratos de família existe uma forte ligação com o mundo privado tanto em sua produção quanto em sua conservação e exibição, que os torna um instrumento fundamental para o estudo das interpretações das duas esferas – do público e do privado. A fotografia funciona como índice do que foi e por onde andou a família.⁴⁶⁷

As fotos de família servem como um registro dos “bons momentos”, aqueles que valem a pena ser lembrados. Elas surgem como verdadeiros artefatos de memória que satisfazem o desejo de perpetuar um instante. Por outro lado, as fotos da família são artefatos simbólicos de poder. Elas educam, pela visão, as gerações herdeiras de uma cultura de classe. Apontam para as origens europeias. As belas composições revelam a civilidade do olhar. Mostram a posição do antepassado da família dentro da sociedade e legitimam o poder social de uma família descendente de imigrantes alemães. As imagens de Edla dão a ver hábitos culturais “de classe”, de uma moradora de uma pequena cidade, mas também o olhar do “de fora” de quem mira a vegetação exuberante e uma população, no mínimo, curiosa.⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família**. Op. Cit. p. 160.

⁴⁶⁸ Florianópolis, em 1940, contava com aproximadamente 52 mil habitantes.

As fotografias de Edla nos colocam diante de um registro de uma mulher de elite, que parece deslumbrar-se frente ao diferente, ao não urbano, rural e insólito da Ilha de Santa Catarina. A mulher da cidade contempla e registra uma população simples, ligada ao “sertão litorâneo”. Nesse sentido Edla, em seu registro imagético, parece corroborar com as descrições feitas por viajantes estrangeiros sobre a Ilha de Santa Catarina. Nem todas as fotos de Edla são fotos de família. Ela também enquadrou uma população em meio à mata, retratos que nos fazem lembrar os relatos de viajantes estrangeiros do século XIX, mas também os registros estereotipados dos folcloristas da metade do século XX, que se ocuparam do estudo da cultura dita popular, uma cultura “primitiva” que teria sobrevivido ao processo de modernização. Por outro lado, podemos relacionar as fotografias de Edla com a prática do turista, que busca documentar sua passagem pelo lugar com uma imagem fotográfica. É possível, então, perceber nas fotos uma convergência de olhares: o do etnógrafo, o do folclorista e o do turista. Edla descreve, em forma de luz e sombra, a simplicidade e beleza do mundo camponês, ao mesmo tempo em que documenta o exuberante cenário natural do arrabalde da cidade. Assim como a própria natureza da fotografia em preto e branco, que se dá no contraste entre claro e escuro, a imagem dos afrodescendentes se dá na oposição entre pobreza econômica e riqueza natural. Na fotografia abaixo uma família de camponeses, mulher e filhos deixa seus afazeres para posar para Edla. Uma postura incomum que mostra a penetração dos hábitos citadinos no interior da Ilha de Santa Catarina. Pierre Bourdieu e Maria-Claire Bourdieu em estudo intitulado: “O camponês e a fotografia”, mostram o quanto a fotografia era importante para eternizar solenidades sociais como casamento e batizado, mas a prática fotográfica era vista, segundo o *ethos* camponês, como um luxo fútil para pessoas de “mãos delicadas”.

Associada à vida urbana, a prática da fotografia é vista como manifestação do desejo de parecer urbano, de se armar como um cavalheiro. (...). Ao verdadeiro morador da cidade, totalmente estranho ao grupo, admiti-se que tire fotografias porque isto faz parte da imagem estereotipada que o camponês tem dele. A máquina fotográfica é um dos atributos distintivos do veranista. Os camponeses aceitam suas fantasias, com uma certa ironia, e fazem a pose esperada, diante da junta de bois pensando: “Esta gente tem tempo para desperdiçar, e dinheiro para esbanjar”.⁴⁶⁹



Figura 10:
Rancho de pescador na localidade do Rio Vermelho. Fotografia do acervo da família von Wangenheim. Disponível em: <http://www.inf.ufsc.br/~awangenh/Edla/>>. Acesso em 14 de março de 2009

Ao mesmo tempo em que o *outro* era apreendido em imagens gravadas em placas de vidro fotossensíveis, a câmera de Edla enquadrava hábitos culturais burgueses, como o

⁴⁶⁹ BOURDIEU, Pierre; BOURDIEU, Marie-Claire. A camponês e a fotografia. In: **Revista de Sociologia e Política**. Curitiba, 26, p. 31-39, junho de 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n26/a04n26.pdf> Acesso em 21 de abril de 2011.

banho de mar. Prática não comum nas praias da Ilha no começo do século XX. Assim, novos hábitos iam surgindo na paisagem antes exclusiva de pescadores. Tendo como veículo o automóvel, a família Wangenheim empreendeu verdadeiras aventuras nas estreitas estradas de terra da ilha. O espírito de viajante está presente nas imagens que revelam o lado exuberante da natureza. A foto, então, reaparece como um registro da apropriação dos espaços “livres”. Neste sentido, concordamos com Susan Sontag quando diz que “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada”. Fotografar é um ato de poder. “As fotos são, de fato, experiência capturada, e a câmera é o braço ideal da consciência, em sua disposição aquisitiva”.⁴⁷⁰

O uso das praias da Ilha de Santa Catarina, que não para a pesca e atividades ligadas ao trabalho, pelas famílias burguesas passou a ser digno de registro fotográfico. As fotografias de família, junto com os cartões-postais, parecem ter contribuído para a divulgação das novas práticas de lazer e repouso na cidade. A imagem tornou-se, portanto, o principal veículo de divulgação de lugares, hábitos e comportamentos.

Segundo Sérgio Ferreira, o banho de mar passou a ser incorporado às práticas “civilizadas” dos homens cultos de Florianópolis nas primeiras décadas do século XX. Até 1929 somente algumas praias da Ilha eram usadas para o banho (a Praia de Fora é citada como a primeira). Porém com a construção da ponte Hercílio Luz a elite florianopolitana começou a construir casas de praia nos balneários da parte continental da cidade (nos

⁴⁷⁰ BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. Op. Cit. p. 14.

bairros de Coqueiros e Estreito), que se transformaram, entre as décadas de 1930 e 1960, em locais privilegiados para o lazer e os banhos de mar⁴⁷¹.

Os jardins também foram temas de imagens paisagísticas. Podemos visualizar o jardim privado nas fotografias de Edla e o jardim público nos cartões-postais. O jardim, aliás, apresenta-se como indício da sensibilidade cidadina europeia. Os jardins privados compunham as áreas externas das chácaras da Praia de Fora. As fotos de Edla mostram um jardim composto de árvores podadas em formas geométricas, aves exóticas (como o pavão), pomares, hortas e orquidários (Anexo 3). Para Nelson Saldanha o jardim privado funciona como símbolo de diferenciação social, enquanto lugar de meditação ou refúgio pessoal. O muro apresenta-se, neste caso, como a fronteira entre o espaço de dentro (casa) e o de fora (rua). No plano estético o jardim representa o domínio sobre a natureza, ele busca ordenar racionalmente as plantas que compõe sua paisagem, e, funciona como dispositivo pedagógico, que ensina “pelos olhos”⁴⁷².

A natureza domesticada do jardim apresentava-se aqui como um exemplo emblemático da cultura cidadina burguesa, que se queria destacar na Florianópolis do final do século XIX. O jardim é entendido como uma (re)apresentação da natureza: a natureza emoldurada em um determinado espaço, e, portanto, uma paisagem construída em um sítio.

No final do século XIX e começo do XX, a região norte de Florianópolis era conhecida por suas belas, amplas e bem arborizadas chácaras. Dentre os proprietários de casas de campo no bairro da Praia de Fora estavam as famílias de descendentes de alemães: os Hoepcke, Leisner, Ebel, Hackradt e Wangenheim. Segundo João Klug, os homens destas

⁴⁷¹ FERREIRA, Sérgio L. Op. Cit.

⁴⁷² SALDANHA, Nelson. **O jardim e a praça: o privado e o público na vida social e histórica**. São Paulo : ed. da USP, 1993.

famílias estavam à frente das iniciativas industriais e do comércio da cidade, assim como da direção da comunidade luterana de Florianópolis.⁴⁷³ Por sua vez, podemos dizer que as atividades comerciais e religiosas destas famílias estavam estreitamente relacionadas com as práticas de lazer junto a natureza. Parece que o culto ao jardim, assim como os piqueniques, fazem parte das práticas civilizatórias que contribuíram para a difusão de hábitos europeus na Ilha de Santa Catarina.

As imagens de Edla Von Wangenheim, por outro lado, registram os primeiros tempos de lazer nas praias afastadas do centro, que incluía o banho de mar. Nesse caso, além de contarmos com as imagens panorâmicas (que Edla também produziu) contamos com as paisagens mais intimistas feitas entre família e para a família. Diferente das fotos apresentadas acima, que deram ênfase à determinado imaginário coletivo.

A produção fotográfica de Edla na praia dá a ver tanto os quadros pitorescos da Ilha (a praia vazia; os pescadores em sua lida diária), quanto as relações de âmbito do privado no espaço público. Suas fotografias são os vestígios da passagem da família pela Ilha.

⁴⁷³ KLUG, João. Op. Cit.



Figura 11:

Fotografia do acervo da família von Wangenheim. Disponível em: <http://www.inf.ufsc.br/~awangenh/Edla/>>. Acesso em 14 de março de 2009

Existe uma tensão na imagem acima. Obviamente trata-se de um trecho de praia, onde ao fundo vemos o telhado de uma casa rodeada de mato, que lhe dá um ar rústico e abandonado beirando ao exótico. Rochas, areias, vegetação rala e, ao longe, as vagas do mar, terminam por compor o cenário de fundo para a aparição de uma pessoa elegantemente trajada. O homem usa traje passeio: chapéu, terno e sapatos. No pulso um

moderno relógio. Ele segura um osso de baleia e olha diretamente para a câmera, sorrindo de forma descontraída. Sua pose aparenta segurança e relaxamento, está em família.

Essa simples descrição serve apenas para reafirma os principais elementos visíveis da imagem. A partir daí podemos dar início a uma leitura do que foi apresentado. Uma primeira constatação fundamental: o contraste entre o ambiente e o personagem. Ele poderia ser um arqueólogo do século XIX, que coleta e registra os vestígios de uma cultura exótica para futuros “estudos”. No entanto se trata de um executivo da empresa Hoepcke, imigrante alemão, que é fotografado por sua esposa no ato da “descoberta” de um osso de baleia.

A imagem revela a diferença entre lugares e culturas que se encontram na composição de Edla: a do cidadão e a do pescador. Assim, a foto, além de funcionar como registro documental de um momento de passeio em família na orla, expressa um ato explorador do ambiente e da cultura litorânea da Ilha de Santa Catarina. Uma verdadeira revelação dos vestígios culturais do *outro*. (Devemos ter em mente, entretanto, que esse mesmo olhar “inocente” se fez presente nas explorações naturalistas de conquistas do século XIX, período marcado pela política imperialista). Além do mais, o ato em si de segurar o enorme osso é uma verdadeira demonstração de poder.

A figura 11 tem valor especial para a família, pois imortaliza um instante único ao mesmo tempo em que se apresenta como um artefato de culto a personalidade. A paisagem do litoral serve, nesse caso, como um contraponto que ressalta o espírito do fotografado: de aventura, exploração e felicidade. Portanto a paisagem está numa posição secundária, mas não menos importante. E, de toda maneira, como nos diz Susan Sontag, a fotografia é uma

apropriação daquilo que é fotografado. Essa imagem também é uma forma de registro das primeiras excursões documentadas dos passeios da família Wangenheim ao litoral da Ilha.



Figura 12:

Morro das Pedras. Fotografia do acervo da família von Wangenheim. Disponível em: <http://www.inf.ufsc.br/~awangenh/Edla/>. Acesso em 14 de março de 2009

O panorama da figura 12 traz novas informações sobre a paisagem do litoral do sul da Ilha. Apesar de retratar também o Morro das Pedras (o mesmo lugar das imagens 8 e 9) a composição é diferente. Aqui seu valor de documento estético ultrapassa a representação romântica da paisagem. É o automóvel contornando o Morro das Pedras que aparece em destaque aqui. A foto documenta as transformações da paisagem *in sitio* que se moderniza e estão em sintonia com reformas urbanas e modernizadoras de Florianópolis, que tem a

partir de 1926 a ponte pênsil para ligar a Ilha ao continente. Com os automóveis particulares o processo turístico se desenvolve e permite que a família viaje com maior conforto aos locais de lazer. A propaganda da Studebaker estampada no jornal O Estado, em 1926, dá a ver a relação entre os automóveis e as paisagens na modernidade. “Aprecie! Todos os panoramas e vistas de maior fama, no interior, ou nas cidades, com a comodidade de uma boa poltrona.”⁴⁷⁴ De dentro do carro, confortavelmente, “somos flechas cinéticas que corta o espaço”⁴⁷⁵ e o litoral passa a ser visto de relance, na passagem. A percepção da paisagem natural se assemelha a paisagem em movimento da vida moderna na cidade. No automóvel é o “espectador passivo” que tem vez, aquele que: “aprende depressa a olhar desfilir um espetáculo enquadrado, a paisagem atravessada”.⁴⁷⁶ O automóvel e a fotografia proporcionam, assim, formas contemporâneas de percepção do espaço, é a máquina que se coloca entre o observador e observado. O automóvel leva o *flanêur* armado de uma câmera, pronto para capturar, instantaneamente, novas paisagens e diferentes tipos humanos.

⁴⁷⁴ **O Estado**. a.10, n. 3570, 30 de abril de 1926.

⁴⁷⁵ GIUCCI, Guillermo. **A vida cultural do automóvel**. Percursos da modernidade cinética. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2004. p.46.

⁴⁷⁶ AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. Op. Cit. p.53. Jacques Aumont se refere ao viajante de trem, mas podemos perfeitamente adaptar a ideia ao viajante do automóvel. Diz Aumont: “com o desenvolvimento dos meios de transporte rápidos, o olho será fantasiado como um órgão destinado a ‘engolir’ paisagens, no próprio ritmo em que esses transportes engolem quilômetros em minutos”. (p.64).

5

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imaginação faz a paisagem.

(Baudelaire)

Os suportes paisagísticos estudados anteriormente – relato de viajante, literatura regionalista e fotografia – fabricaram, com linguagens próprias (técnico-científica ou poética), determinadas visualidades da Ilha de Santa Catarina. As representações das paisagens da Ilha apresentaram-se nesses suportes como “formas de ver” o espaço no tempo, desvendando não apenas as transformações físicas da cidade-ilha, mas as sensibilidades conectadas às memórias coletivas.

Os discursos e imagens, guardadas suas especificidades formais, deram a ver “camadas de lembranças” e expectativas de modernidade (do “vir a ser moderno”) na composição da paisagem. Vimos como as imagens da Ilha foram associadas a certos locais do “Velho Mundo” ou referenciaram a cidade-capital do período, o Rio de Janeiro. Percebemos que a história das representações da Ilha de Santa Catarina passou por um processo de reformulação e de desdobramentos que se expressaram, inclusive, em configurações pictóricas, literárias e fotográficas. Em um primeiro momento mostramos que a produção da visualidade da Ilha esteve ligada às formas de localização e identificação do território, que, como vimos envolveu um “olhar panorâmico” sobre o espaço. Em um segundo momento, vimos que as representações visuais mais “técnicas” e “científicas”, que chamamos de “olhar cartográfico”, estavam relacionadas com o processo de urbanização da

cidade nas duas primeiras décadas do novecentos. O terceiro movimento de nosso texto, por sua vez, foi o momento em que “situamos” as paisagens literárias regionalistas no período influenciado pela *Belle époque*. Nesse caso, vimos que a sensibilidade burguesa de apreciação da natureza (o “passeio do olhar”) foi construída no interior do discurso da paisagem. A “contemplação da paisagem” na literatura “visual” de Virgílio Várzea é contemporânea aos discursos de afirmação do uso adequado do tempo livre, dos passeios, cavalgadas e piqueniques. E, Por fim, nosso último “movimento interpretativo” foi o de perceber a paisagem na fotografia da primeira metade do século vinte. A imagem fotográfica foi fundamental na divulgação das representações de espaços da Ilha. Ao mesmo tempo em que a fotografia representou uma diferença na forma de dar visibilidade, também significou uma continuidade na maneira de encarar o espaço. Vimos, por exemplo, que o cartão-postal pintado é “dobra”, pois não é pintura, nem fotografia, e sim artefato híbrido que tem identificação com as duas “artes”.

A partir da leitura das fontes e da bibliografia referenciada no texto, criamos três grupos de representações das paisagens a fim de mostrar a forma pela qual percebemos a noção de paisagem. Ela é antes de tudo uma ação sobre o espaço que constrói “formas de ver” (visualidades). É, portanto, uma ação social e cultural que envolve a invenção de lugares. É na representação da paisagem que o espaço transforma-se em lugar, perde o sentido de “amplidão” e “liberdade”, e se constitui sob categorias discursivas específicas. Quando falamos de invenção da paisagem nos referimos ao processo de “nomeação” do espaço sob a ótica de determinada cultura. Referimo-nos à apropriação do espaço através de categorias simbólicas. Um primeiro grupo discursivo de representação da paisagem procura mostrar o espaço em toda sua extensão. Trata-se do que chamamos de “olhar panorâmico”.

A visão que temos, por exemplo, quando olhamos a paisagem do alto de uma montanha ou quando avistamos uma cidade da janela do avião a alguns quilômetros de altitude. De longe e de cima a vista panorâmica apaga qualquer idiossincrasia social, qualquer traço que possa pôr em risco a ideia de unidade. O panorama é uma visão que não deixa espaço para a manifestação da diferença.

O segundo grupo discursivo é formado pelas imagens pitorescas. Estas resultam do olhar aproximado sobre a “cena”. Manifesta-se através de ideias românticas acerca do espaço e das pessoas representadas nele, que são, nesse caso, mostradas como “elementos” da composição. As paisagens pitorescas são paisagens “pacíficas”, porém muito ativas na construção do lugar. O olhar pitoresco é uma espécie de *close-up* do olhar panorâmico. É quando o turista desce do morro, ou do avião, para olhar “de perto” o que antes ele tinha visto apenas “de longe”. O pitoresco também mantém uma ideia de espaço harmônico, como na paisagem panorâmica. Na visão pitoresca a natureza e o camponês estão lá enquanto indícios daquilo que foi um dia, a “cultura primitiva”. O olhar pitoresco constrói “o típico” em sua busca romântica de salvaguardar a natureza e o camponês em vias de desaparecimento. As representações paisagísticas do pitoresco fazem parte do avanço da cultura urbana sobre o campo.⁴⁷⁷

O terceiro grupo das paisagens que trabalhamos no texto inclui as representações sublimes das paisagens, como, por exemplo, a visão do mar-oceano. Os passeios à praia de mar aberto e a vista do promontório apresentam-se como uma forma de arrumação dos elementos caóticos da natureza, como uma apropriação dela para o prazer no passeio

⁴⁷⁷ “O crescente sentimento rural refletia um anseio autêntico que aumentaria constantemente, tanto em volume quanto em intensidade, com a expansão da cidade e da indústria”. THOMAS, Keith. Op. Cit. p.300.

burguês. Esse olhar para o sublime estava presente no espírito de aventura e no domínio sobre as “forças da natureza” e, conseqüentemente, sobre os conflitos emocionais do próprio homem. Revela a afirmação do homem racional que busca o controle de si.

A representação da paisagem é a configuração possível da utopia. É a projeção concreta de um lugar e de uma sociedade ideal. A paisagem enquanto representação guarda, como vimos ao longo dessa tese, duas naturezas, ela é ao mesmo tempo artefato, objeto textual ou imagético, e ideia de um lugar perfeito. Por ser a materialização de uma utopia, podemos dizer que a paisagem é uma “heterotopia”.⁴⁷⁸ A heterotopia comporta posicionamentos fora do lugar habitual, e, diferente da utopia que se realiza apenas no pensamento, a heterotopia se dá na exterioridade da configuração. Na medida em que a configuração da paisagem é visualidade possível, ela é pensada como uma apropriação dos elementos reais transplantados em uma composição supra-real. É um espaço criado que projeta valores compartilhados, segundo Foucault, o jardim é o exemplo de espaço heterotópico mais antigo, porque reúne em só lugar elementos ou posicionamentos naturalmente incompatíveis.⁴⁷⁹ “O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo”.⁴⁸⁰ Na representação da paisagem diferentes subjetividades ganham consistência material. Por meio da paisagem constrói-se a visualidade do lugar da

⁴⁷⁸ O conceito de heterotopia é tratado por Foucault no texto “Outros espaços” (1984), que resultou de uma conferência proferida em 1967. Ver: FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001. p.411-422.

⁴⁷⁹ A “incompatibilidade” no sentido da “dissonância” de que fala Roberto Schwarz quando pensa o “saber e a cultura” burguesa posta em prática no contexto brasileiro da segunda metade no século dezanove. Ver: SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: _____. **Ao vencedor as batatas**. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo : Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p.19. A ambigüidade entre os ideais liberais e de modernização urbana e a realidade social brasileira no começo do século vinte, segundo Warren Dean, está estampada na visão que a elite tinha da natureza. “Sobre suas florestas, os membros da elite brasileira projetavam constrangedoramente suas ambigüidades relativas a sua sociedade e cultura”. Como pensar a natureza no Brasil frente aos problemas da miscigenação racial e da insalubridade do clima dos trópicos, indaga o autor? Ver: DEAN, Warren. **A ferro e fogo**. A história e a devastação da Mata Atlântica brasileira. São Paulo : Companhia das Letras, 1996. p.257.

⁴⁸⁰ FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Op. Cit.

civilidade, da modernidade e da memória. Tais lugares são como miragens em perspectiva que apresentam o devir. Nas projeções das paisagens estão presentes os desejos de classe para a cidade, o que se espera dela, ser civilizada, moderna e histórica.

A imagem da paisagem tem o poder de tornar visível todo um imaginário. A paisagem é uma espécie de formalização dos ideais de modernidade, que favorecem, por sua vez, uma classe social mais que outra. A paisagem não é uma construção “neutra”. É uma invenção do espaço e do “outro”, camponês ou nativo da praia, originária da sociedade citadina. Os sujeitos representados na paisagem, não são os mesmos que elaboram a representação dela. “Raramente uma terra em que se trabalha é uma paisagem. O próprio conceito de paisagem implica separação e observação”.⁴⁸¹ A fabricação ou seleção da paisagem é um ato de poder, que implica a tentativa de imposição de um “modo de olhar”. Portanto a paisagem não pode ser considerada um artefato “neutro”. Ela orienta nossa percepção do espaço, consagra uma política de ordenação e higienização espacial. Paisagem é arte e política, mas também economia de consumo dos desejos de “ver”.

Percebemos a paisagem como parte dos investimentos da burguesia no progresso e na sociedade do futuro. As representações das paisagens falam de um espaço e um tempo prometido. Elas se inscrevem na cultura e nos modos de vida que a sociedade de classe projetava para si e para os “outros”. O processo de modernização em que se inscreve a visão das paisagens pautou-se no modelo ideal de civilização e civilidade espelhado do Velho Mundo. Trata-se de um modelo constituído no discurso, no cotidiano, na diversidade de práticas e representações sociais, nos diversos enunciados que formam nossa

⁴⁸¹ WILLIAMS, Raymond. Op. Cit. p.201.

subjetividade e nos fazem corpo cultural e histórico. A representação idealizada da paisagem da Ilha comportou uma cidade-ilha urbanizada e saneada (“melhorada”), com arrabaldes convidativos à apreciação da natureza. As elaborações paisagísticas não apenas refletiram as mudanças em curso, mas foram promotoras dessas mudanças, servindo de dispositivo visual de apropriação do espaço. A paisagem apropria-se do espaço seja no ato de apreciação, seja no incentivo a determinadas práticas de intervenção no espaço, de conservação ou “melhoramento”.

Por fim, compreendemos o estudo da representação da paisagem como uma maneira de abordar a “atuação das sensibilidades”, ou trabalhar com as emoções estruturadas em quadros visuais situados, em contexto. As paisagens são, assim, vestígios de um tempo (função informativa da paisagem), mas também imagens que legitimam certo olhar sobre o espaço (função formativa da paisagem). Quando olhamos uma paisagem da Ilha e pensamos “que lindo”, dialogamos com uma tradição cultural do Ocidente que constituiu um imaginário de paisagem, por outro lado, afirmamos o discurso oficial local que instituiu, via repetição, determinada paisagem como “bela”. Quando nomeamos a paisagem nos colocamos no interstício de camadas de memória e afetividades, mas também no interior das lutas pela representação e nomeação das imagens do lugar. Assim, o ato inicial de “estranhar” a repetição da paisagem da ilha-paraíso-das-praias, nos colocou numa posição crítica em relação às construções imaginárias do espaço, às crenças e aos mitos representados visualmente os quais muitas vezes acreditamos verdadeiros, a-históricos, mas que são símbolos culturais marcados por interesses políticos e econômicos situados em um período e uma sociedade específica.

Referências

ALBUQUERQUE Jr., Durval M. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5ª ed. São Paulo : Cortez, 2011.

ARAÚJO, Hermetes Reis de. **A invenção do litoral**: reformas urbanas e reajustamento social em Florianópolis na primeira república. Florianópolis, 1989. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

ARGAN, Giulio C. **Arte Moderna**. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.

_____. **História da arte como história da cidade**. 5ª ed. São Paulo : Martins Fontes, 2005.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP : Papyrus, 2004.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 6ª ed. São Paulo : Papyrus, 1993.

_____. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo : Cosac & Naify, 2004.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagens pelas províncias de Santa Catarina, Paraná e São Paulo (1858)**. Belo Horizonte : Ed. Itatiaia ; São Paulo : Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

BACZO, Bronislaw. Imaginação social. In: **Enciclopédia Einaudi**. Vol. 5. Lisboa : Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985.

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa**: Brasil, 1900-2000. Rio de Janeiro : Mauad X, 2007.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.

BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. 4ª ed. São Paulo : Perspectiva, 2006.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1975.

_____. **Obras escolhidas III**. São Paulo : Brasiliense, 1989.

_____. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e história cultural. 7ª ed. São Paulo : Brasiliense, 1994.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro : Rocco, 1999.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. A aventura da modernidade. São Paulo : Companhia das Letras, 2007.

BERQUE, Augustin. **Cinq propositions pour une théorie du paysage**. Paris : Champ Vallon, 1994.

BERTRAND, Georges. Paisagem e geografia física global. Esboço metodológico. In: R. RA'É GA, Curitiba, n.8, p.141-152, 2004. Editora da UFPR. Disponível em: ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/raega/article/download/3389/2718, acesso em 24 de fev. de 2011.

BITENCOURT, João Batista. Narrativas sobre o passado ou a poética possível-pertinente. IN: **Percursos**, Florianópolis, v.5, n.1, p.123-145, jan./jun. 2004.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. 2ª ed. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BOLTANSKI, Luc. **As classes sociais e o corpo**. 4ª ed. São Paulo : Paz e Terra, 2004.

BORGES, Maria E. L. **História e fotografia**. Belo Horizonte : Autêntica, 2003. p.58.

BORGES, Maury D. G. **Remando nas águas da história**: as heróicas conquistas do remo de Santa Catarina (1861-2002). Florianópolis : Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina, 2002.

BORNHEIM, Gerd. As metamorfoses do olhar. In : NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo : Companhia das Letras, 1995.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura brasileira**. 3ª ed. São Paulo : Cultrix, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Le sens pratique**. Paris : Minuit, 1980.

_____. **A Economia das trocas lingüísticas**: o que falar quer dizer. 2ª ed. São Paulo : Ed. da USP, 1998.

_____. **O poder simbólico**. 11ª ed. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2007.

_____; BOURDIEU, Marie-Claire. A camponês e a fotografia. In: **Revista de Sociologia e Política**. Curitiba, 26, p. 31-39, junho de 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n26/a04n26.pdf> Acesso em 21 de abril de 2011.

BRANDÃO, Carlos. **A formação do homem moderno vista através da arquitetura**. 2ª ed. Belo Horizonte : Ed. da UFMG, 1999.

BRESCIANI, Maria S. (org.). **Palavras da cidade**. Porto Alegre : Ed. da UFRGS, 2001.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.

_____. (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo : Ed. UNESP, 1992.

_____. **Variedades de história cultural**. Civilização Brasileira : Rio de Janeiro, 2000.

_____. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru, SP : EDUSC, 2004.

_____. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2005.

BURUCÚA, José Emilio. **Historia e ambivalência**. Buenos Aires : Biblos, 2006.

BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre fotografia**. 8ª ed. São Paulo : Thompson Pioneira, 1998.

CABRAL, Oswaldo R. **Nossa Senhora do Desterro**. 2v. Florianópolis : Lunardelli, 1979.

CAMPOS, Cynthia M. **Controle e Normatização de Condutas em Santa Catarina (1930-1945)**. São Paulo, 1992. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

CANABARRO, Ivo. Fotografia, história e cultura fotográfica. In: Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v.XXXI, n.2, p.23-39, dez. de 2005. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/1336/1041> Acesso em: 15 de maio de 2011.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, Aderaldo J. **Das origens ao realismo**. São Paulo : Bertrand Brasil, 1994.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana**. São Paulo : Studio Nobel, 1993.

CARDOSO, Ciro F; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro : Elsevier, 1997.

CARDOSO, Paulino de J.; SBRAVAT, Daniela F.; AMARAL, Tamelusa C. Cúmplice e sedutor: Oswaldo Rodrigues Cabral e a história das populações de origem africana. IN: **Percursos**, Florianópolis, v.5, n.1, p.123-145, jan./jun. 2004.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982.

CECA, Centro de Estudos Cultura e Cidadania. **Uma cidade numa Ilha**: relatório sobre os problemas sócio-ambientais da Ilha de Santa Catarina. Florianópolis, Insular, 1996.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 1. A arte de fazer. 6ª ed. Petrópolis, RJ : Vozes, 1994.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade Febril**: cortiços e epidemias na Corte imperial. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.

CHANEY, David C. Contemporary socioscapes. Books on Visual Culture. In: **Theory, Culture & Society**. London. V. 17, n.6. p.111-124, 2000.

CHARTIER, Roger. et al. **La sensibilité dans l'histoire**. Paris : Gérard Monfort, 1987.

_____. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa : Difel, 1990.

_____. O mundo como representação. In: **Estudos Avançados**, Universidade da São Paulo, n.11, v.5, pp. 173-191, 1991.

_____. (org.) **História da vida privada**. Da renascença ao século das luzes. São Paulo : Companhia das Letras, 2009.

CHAVAL, Paul. **A geografia cultural**. 2ª ed. Florianópolis : Ed. da UFSC, 2001.

CHEREM, Rosângela M. **Caminhos para muitos possíveis**: desterro no final do Império. São Paulo, 1994. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de São Paulo.

_____. **Faróis do tempo novo**: política e cultura no amanhecer republicano da capital catarinense. São Paulo, 1998. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade de São Paulo.

CHOAY, Françoise. **O urbanismo**: utopia e realidades, uma antologia. 6ª ed. São Paulo : Perspectiva, 2005.

CHRISTOFFOLI, Angelo R. Introdução do lazer, como prática de sociabilidade da burguesia, no litoral de Santa Catarina (1900-1950). In: **Cinergis**, Santa Cruz do Sul, v.2, n.1, p.143-153, jan./jun.2001.

CORBIN, Alain. **O território do vazio**: a praia e o imaginário ocidental. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.

_____. (org.). **L'avènement des loisirs**: 1850-1960. Paris : Aubier, 1995.

_____. Do *Limousin* às culturas sensíveis. In: RIOUX, Jean-Pierre e SIRINELLI, Jean-François. **Para uma história cultural**. Lisboa : Estampa, 1998.

_____. (org.) **História do corpo**: da renascença as luzes. Petrópolis, RJ : Vozes, 2008.

CORREA, Silvio M. de S. Narrativas sobre o Brasil alemão ou a Alemanha brasileira: etnicidade e alteridade por meio da literatura de viagem. In: **Anos 90**, Porto Alegre, v.12, n.21/22, jan./dez. 2005.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 7ª ed. São Paulo : Global, 2004.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2ª ed. Bauru, Sp : EDUSC, 2002.

Da MATTA, Roberto. O ofício do etnólogo, ou como ter *anthropological blues*. In: Nunes, Edson de O. (org.). **A Aventura sociológica**. Objetividade, paixão, improviso e métodos na pesquisa social. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

DEAN, Warren. **A ferro e fogo**. A história e a devastação da Mata Atlântica brasileira. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta**: e outros textos. São Paulo : Iluminuras, 2006.

DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean. **Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des art set des métiers, par une société de gens de letters**. Genebra : Pellet, 1728.

DOMINGUES, Chirley; ALVES, Marcelo (orgs.). **A cidade escrita**: literatura, jornalismo e modernidade em João do Rio. Itajaí, SC : Universidade do Vale do Itajaí, 2005.

DURKHEIM, Émile. As regras do método sociológico. In: **Durkheim, vida e obra** (Os pensadores). São Paulo : Abril Cultural, 1983.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar : 1990.

ELKING, James. **Visual studies: a skeptical introduction**. New York/London : Routledge, 2003.

EMÍDIO, Teresa. **Meio Ambiente e paisagem**. São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2006.

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

_____ ; KERN, Maria L. B. (orgs.). **Imagem e conhecimento**. São Paulo : Ed. da USP, 2006.

_____. **Fotografia e arredores**. Florianópolis : Letras contemporâneas, 2009.

FALCÃO. Luiz Felipe. **Entre ontem e amanhã**: diferença cultural, tensões sociais e separatismo em santa Catarina no século XX. Itajaí, SC : ed. da UNIVALI, 2000.

FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, n.23, abril de 2004.

FERREIRA, Francisco A.C. **Turismo e desenvolvimento urbano**. Avaliação do impacto socioambiental da atividade turística na Ilha de Santa Catarina. Estudo de caso do Projeto Jurerê Internacional. Florianópolis, 1992. Dissertação (Mestrado em Sociologia). PPSP, Universidade Federal de Santa Catarina.

FERREIRA, Sergio L. **O banho de mar na Ilha de Santa Catarina**. Florianópolis : Editora das Águas, 1998.

FIALHO, Daniela M. **Cidades visíveis**: para uma história da cartografia como documento de leitura urbana. Porto Alegre, 2010. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia N. Crítica à invenção do Brasil: paisagem, identidade, literatura. In: **Terra roxa e outras terras**. Revista de estudos literários. Vol. 2 (2002). Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol2/V2_CLNF.pdf Acesso em: 25 de março de 2011.

FLORES, Maria B. R. **A farra do boi**: palavras, sentidos, ficções. 2ª ed. Florianópolis : Ed. da UFSC, 1998.

_____. **Espanhóis conquistam a Ilha de Santa Catarina: 1777**. Florianópolis : Ed. da UFSC, 2004.

_____; LEHMKHL, L.; COLLAÇO, V. **A casa do baile**. Estética e modernidade em Santa Catarina. Florianópolis : Fundação Boiteux, 2006.

_____. Sobre a Vuelvilla de Xul Solar: técnica e liberdade no Reino do Ócio ou a Revolução Caraíba. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v.12, n.21, p.55-71, jul.-dez., 2010.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo : Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 4ª ed. Rio de Janeiro : Graal, 1984.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 23ª ed. Petrópolis, RJ : Vozes, 1987.

_____. **A arqueologia do saber**. 5ª ed. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1997.

_____. **Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1997.

_____. **A ordem do discurso**. 8ª ed. São Paulo : Loyola, 1996.

_____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001.

_____. **História da sexualidade**. 1 - a vontade de saber. 15ª ed. São Paulo : Graal, 2003.

- _____. **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2004.
- FREITAS, Marcos Cezar (org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. 2ª ed. São Paulo : Contexto, 1998.
- FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. vol.17. História de uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1919). Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FREYRE, Gilberto. Casa-Grande & Senzala. In: SANTIAGO, Silviano. **Intérpretes do Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro : Nova Aguiar, 2002.
- GANS, Magda R. **Presença teuta em Porto Alegre no século XIX (1850-1989)**. Porto Alegre : Ed. da UFRGS, 2004.
- GERLACH, Gilberto (org.). **Desterro: Ilha de Santa Catarina**. Florianópolis : Clube Nossa Senhora do Desterro, 2010. 2t.
- GASPAR, Cláudia B. **Orla carioca**. História e cultura. São Paulo : Metalivros, 2004.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro : LTC, 1989.
- GERODETTI, João E.; CORNEJO, Carlos. **Lembranças do Brasil: as capitais brasileiras nos cartões-postais e álbuns de lembranças**. São Paulo : Solaris edições Culturais, 2004.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**. Morfologia e história. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.
- GIUCCI, Guillermo. **A vida cultural do automóvel**. Percursos da modernidade cinética. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2004.
- GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. 16ª ed. Rio de Janeiro : LTC, 1999.
- GOMES, Edvânia. Natureza e cultura: representações na paisagem. In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro : Ed. da UERJ, 2001.
- GREEN, Nicholas. **The spectacle of nature**. Landscape and bourgeois culture in 19th-century France. Manchester : Manchester University Press, 1990.
- GREGORY, Derek; MARTIN, Ron; SMITH, Graham (orgs.). **Geografia humana: sociedade, espaço e ciências sociais**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1996.
- GUCHT, Daniel Vander; VARONE, Frédéric. **Le paysage à la croisée des regards**. Bruxelles : La Lettre Volée, 2006.
- GUERRA, Rogério F. Oswaldo Rodrigues Cabral: notas sobre a trajetória de vida de um intelectual brilhante. **Revista de Ciências Humanas**. Florianópolis, EDUSFSC, v. 42, n. 1 e 2, p. 9-60, abr./out. 2008.

- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo : Centauro, 2006..
- HALL, Stuart. **Representation: cultural representations and signifying practices**. London : Sage, 1997.
- HARO, Martim A. P. de. (org.). **Ilha de Santa Catarina**: relatos de viajantes estrangeiros nos séculos XVIII e XIX. 4ª edição. Florianópolis : Ed. da UFSC; Lunardelli, 1996.
- HARVEY, Brian. Mapas, saber e poder. IN: **Confins** [online], n.5, 2009. Disponível em: <http://confins.revues.org/5724?&id=5724>. Acesso em 06 de nov. de 2010.
- HOBSBAWM, Eric J. **A era do capital**, 1848-1875. 11ª ed. Trad. Luciano C. Neto. São Paulo : Paz e Terra, 2005.
- HOLANDA, Sergio B. de. **Visão do Paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo : Cia das Letras, 2010.
- HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. 2ª ed. Portugal : Ulisseia, 1985.
- HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. 2ª ed. São Paulo : Martins Fontes, 2001.
- JAKOB, Michael. **L'émergence du paysage**. Infolio éditions, 2004.
- JOLY, Fernando. **A cartografia**. 9ª ed. Campinas, SP : Papyrus, 1990.
- KERN, Daniela. **Paisagem moderna**: Charles Baudelaire e John Ruskin. Porto Alegre : Sulina, 2010.
- KLUG, João. **Consciência germânica e luteranismo na comunidade alemã de Florianópolis (1868-1938)**. Florianópolis, 1991. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Santa Catarina.
- KNAUSS, Paulo. Imagem do espaço, imagem da história. A representação espacial da cidade do Rio de Janeiro. In: **Tempo**, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1997.
- _____. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. In: **Anos 90**: Revista do Programa de Pós-Graduação em História. UFRGS/IFCH. V.15, n.28, Porto Alegre : PPGH, dez. 2008.
- _____. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v.8, n.12, p.97-115, jan.-jun. 2006. p.112. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/viewFile/1406/1274> Acesso em 22 de nov. de 2010.
- KOSERITZ, Carl von. **Imagens do Brasil**. Belo Horizonte : Ed. Itatiaia; São Paulo : Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.
- KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da fotografia no Brasil**: século XIX. Rio de Janeiro : Funarte, 1980.

_____. **Fotografia e história.** 2ª ed. São Paulo : Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** 3ª ed. São Paulo : Ateliê Editorial, 2002.

KULENKAMPPFF, J. A estética kantiana entre antropologia e filosofia transcendental. In: DUARTE, R. (org.). **Belo, sublime e Kant.** Belo Horizonte : Ed. da UFMG, 1998.

LAUPIES, Frédéric. **Leçon philosophique sur la sensibilité.** Paris : PUF, 1998.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** 4ª ed. Campinas, SP : Ed. da UNICAMP, 1996.

LEHMKUHL, Luciene. **Imagens além do círculo – o Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis e a posição de uma cultura nos anos 50.** Florianópolis, 1996. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Santa Catarina.

LEITE, Miriam M. **Retratos de família:** leitura da fotografia histórica. São Paulo : EDUSP, 2000.

LEME, Maria Cristina da Silva. Urbanismo: a formação de um conhecimento e de uma atuação profissional. IN: BRESCIANI, Maria S. M. (org.). **Palavras da Cidade.** Porto Alegre : Ed. da UFRGS, 2001.

LENZI, Maria Helena. **Das imagens, as ausências:** um estudo geográfico sobre a ilusão do tempo nas imagens de Florianópolis. Florianópolis, 2010. Dissertação (mestrado em Geografia). Universidade Federal de Santa Catarina.

LOBO, Eulália M. L. **História do Rio de Janeiro:** do capital comercial ao capital industrial e financeiro. Rio de Janeiro : IBMEC, 1978.

LUCHIARI, Maria T. Urbanização turística. Um novo nexo entre o lugar e o mundo. In: LIMA, L. C. **Da cidade ao campo.** A diversidade do saber-fazer turístico. Fortaleza: UECE, 1998.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade.** São Paulo : Martins Fontes, 1997.

MACEACHEREN, A; TAYLOR, D. R. *Visualization in modern cartography.* Apud LOCH, Ruth E. N. **Cartografia:** representação, comunicação e visualização de dados espaciais. Florianópolis : Ed. da UFSC, 2006.

MALARD, Leticia. **Literatura e dissidência política.** Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 2006.

MARCEL, O. (org.). **Composer le paysage, construcion et crise de l'espace.** Paris : Ed. Champ Vallon, 1989.

MARCONDES, Maria. **Cidade e natureza:** proteção dos mananciais e exclusão social. São Paulo : Studio Nobel; Ed. da USP; Fapesp, 1999.

MARTIN, Jay. **Force fields: between intellectual history and cultural critical**. New York/London : Routledge, 1993.

MARTINS, José de S. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo : Contexto, 2008.

MAUAD, Ana M. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na Primeira metade do século XX. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v. 13, n.1. p.133-174. jan. – jun. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v13n1/a05v13n1.pdf> Acesso em 14 de abril de 2011.

McDOWEL, Linda. A transformação da geografia cultural. In: GREGORY, Derek; MARTIN, Ron; SMITH, Graham (orgs.). **Geografia humana: sociedade, espaço e ciências sociais**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1996.

MEDEIROS, Margarida. Imagem, *Self* e nostalgia – o impacto da fotografia no contexto do século XIX. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/medeiros-margarida-imagem-self-nostalgia.pdf>. Acesso em 11 de março de 2009.

MELLO e SOUZA, Antônio C. de. **Literatura e sociedade**. 8ª ed. São Paulo : T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

MENESES, Ulpiano T. B. de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanços provisórios, propostas cautelares. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.23, n.45.

METZ, C. **Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinema**. Paris: Bourgeois, 1984.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.

MIRA, Crispim. Praia dos Ingleses. In.: **Anuário de Santa Catarina**. 1920. p.19

MIRANDA, Carlos E. A. Uma educação do olho: as imagens da sociedade urbana, industrial e de mercado. In: Cadernos Cede, ano XXI, n. 54, agosto de 2001. p.38. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v21n54/5267.pdf> Acesso em 11 de abril de 2011.

MITCHELL, William J. T. **Landscape and power**. 2 ed. Chicago : The University of Chicago Press, 2002.

MOTTA, Manuel D. da (org.). **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2004.

MOTTA, Marly. **Rio, cidade-capital**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2004.

NECKEL, Roselane. **A república em Santa Catarina: modernidade e exclusão (1889-1920)**. Florianópolis : ed. da UFSC, 2003.

NEDELL, Jeffrey. **Belle-époque tropical**. São Paulo : Companhia das Letras, 1993.

NEIVA, Eduardo Jr. **A imagem**. São Paulo : Ática, 1986.

NORA, Pierre. Entre Memória e história: la problemática de los Lugares. Disponível em: <http://comisionporlamemoria.chaco.gov.ar/jovenesymemoria/documentos/pdf/21.pdf>
Acesso em: 06 de maio de 2011.

OLIVEIRA, Henrique L. P.; SALOMON, Marlon. **A decadência de Santa Catarina**. Florianópolis : Ed. da UFSC, 2010.

OLIVEN, Ruben G. A fabricação do gaúcho. **Ciências sociais hoje**. Anuário de antropologia, política e sociologia. São Paulo, Cortez, 1984.

_____. **A parte e o todo**. A diversidade cultural no Brasil nação. Petrópolis : Vozes, 1992.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**. São Paulo : Olho de águia, 1992.

_____. Um outro território. In: BOLANÕ, César R. S. (org.). **Globalização e regionalização das comunicações**. São Paulo : EDUC, 1999.

OURIQUES, Helton R. **Turismo em Florianópolis**: uma indústria pós-moderna. Florianópolis : Ed. da UFSC, 1998.

PAULINO, Sibebe; SOETHE, Paulo A. Artes visuais e paisagem em Guimarães Rosa. In: **Revista Letras**. Curitiba, n. 67, p.41-53, set./dez. 2005. Editora UFPR.

PEDRO, Joana M. **Nas tramas entre o público e o privado**: a imprensa de desterro no século XIX. Florianópolis : ed. da UFSC, 1995.

_____. **Mulheres honestas e mulheres faladas**: uma questão de classe. 2ª ed. Florianópolis : ed. da UFSC, 1998.

PEIXOTO, Nelson B. **Paisagens urbanas**. 3ª ed. São Paulo : Senac, 2004.

PERROT, Michelle (org.). **História da vida privada**, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo : Companhia das Letras, 1991.

PERSICHETTI, Simonetta (org.). **Imagens da fotografia brasileira 2**. São Paulo : SENAC, 2000.

PESAVENTO, Sandra J. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre : Ed. da UFRGS, 1999.

_____. A invenção do Brasil: o nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do outro. In: **Fênix**: Revista de história e estudos culturais. vol. 1, ano 1, n. 1, out./nov./dez. 2004. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Sandra%20J%20Pesavento.pdf> >. Acesso em 08 de março de 2009.

_____. A invenção do Brasil: o nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do outro. In: Fênix: Revista de história e estudos culturais. vol. 1, ano 1, n. 1, out./nov./dez. 2004. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Sandra%20J%20Pesavento.pdf>>. Acesso em 08 de março de 2009.

_____. **História & história cultural**. 2ª ed. Belo Horizonte : Autêntica. 2005.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império**: relatos de viagem e transculturação. Bauru, SP : EDUSC, 1999.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar**: a utopia da cidade disciplinar. Brasil 1890-1930. 3ª ed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1985.

RECKZIEGEL, Ana Luiza Setti, FÉLIX, Loiva Otero. **RS: 200 anos definindo espaços na história nacional**. Passo Fundo/RS: Editora da UPF, 2002b. p. 207-215.

REIS, Sara R. P. dos. **Carl Hoepcke**: a marca de um pioneiro. Florianópolis : Insular, 1999.

REVEL, J. **Foucault**: conceitos essenciais. São Carlos : Clara Luz, 2005. p.39.

RIBEIRO, Lavina M. **Imprensa e espaço público**: a institucionalização do jornalismo no Brasil, 1808-1964. Rio de Janeiro : E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

RIOUX, Jean-Pierre e SIRINELLI, Jean-François. **Para uma história cultural**. Lisboa : Estampa, 1998.

RIZZO, Paulo M. B. **Do urbanismo ao planejamento urbano**: utopia e ideologia, caso de Florianópolis – 1950 a 1990. Florianópolis, 1993. 119f. Dissertação (Mestrado em Geociências) – Curso de pós-graduação em Geografia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina.

RODRIGUES, José A. (org). **Émile Durkheim: sociologia**. 9ª ed. São Paulo : Ática, 1999.

ROGER, Alain. **Court Traité du paysage**. Paris : Éditions Gallimard, 1997.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre : Sulina; UFRGS, 2007.

ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto L. (orgs.). **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro : Ed. da UERJ, 2001.

ROSSATO, Luciana. **A lupa e o diário**: História Natural, viagens científicas e relatos sobre a capitania de Santa Catarina (1763-1822). Itajaí, SC : Universidade do Vale do Itajaí, 2007.

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

- SACHET, Celestino. **A literatura de Santa Catarina**. Florianópolis : Lunardelli, 1979.
- SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo : Companhia das Letras, 2007.
- SALDANHA, Nelson. **O jardim e a praça: o privado e o público na vida social e histórica**. São Paulo : Ed. da USP, 1993.
- SALGUEIRO, Heliana A. (org.). **Cidades capitais do século XIX**. São Paulo : Edusp, 2001.
- SANTOS, Milton. O retorno do território. In: SANTOS, M.; SOUZA, M.; SILVEIRA, M. (orgs). **Território: globalização e fragmentação**. 4ª ed. São Paulo : HUCITEC, 1998.
- SANTOS, Silvio C. **Nova história de Santa Catarina**. Florianópolis : Terceiro Milênio, 1995.
- _____. et al. **Oswaldo Rodrigues Cabral na historiografia catarinense**. Florianópolis : IHGSC, 2005.
- SAYÃO, Thiago J. **O Dromedário Loquaz na arena da cidade em construção**. Uma leitura do teatro contemporâneo em Florianópolis. 2001. Trabalho de Conclusão de Curso em História pela Faculdade de Educação da Universidade do Estado de Santa Catarina.
- _____. **Nas Veredas do folclore: leituras sobre política cultural e identidade em Santa Catarina (1948-1975)**. Florianópolis, 2004. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Santa Catarina.
- SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.
- SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: NOVAIS, Fernando (Org.). **História da vida privada no Brasil**. v.3. São Paulo: Companhia das Letras. 1998.
- SCHIER, R. A. Trajetórias do conceito de paisagem na geografia. In: R. RA'EGA, Curitiba, n.7, p.79-85, 2003. Editora da UFPR. Disponível em: ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/raega/article/download/3353/2689 Acesso em: 24 de fev. de 2011.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João**. São Paulo : Companhia das Letras, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo : Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- SECCHI, Bernardo. **A cidade do século vinte**. São Paulo : Perspectiva, 2009.
- SEGAWA, Hugo. **Ao amor ao público: jardins no Brasil**. São Paulo : Studio Nobel: FAPESP, 1996.

SENNET, Richard. **Carne e pedra**. O corpo e a cidade na civilização ocidental. 3ª ed. Rio de Janeiro, 2003.

SERRANO, Célia M. de T; BRUHNS, Heloisa T. **Viagens à natureza**: turismo, cultura e ambiente. Campinas, SP : Papyrus, 1997.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura no frementes anos 20. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.

_____. (org.). **História da vida privada no Brasil**. República: da *Belle Époque* à Era do Rádio. São Paulo : Companhia das Letras, 1998.

_____. **Literatura como missão**. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo : Brasiliense, 1999.

SILVA, Tomaz T. da (org.). **O que é, afinal, estudos culturais?** Belo Horizonte : Autêntica, 1999.

SOARES, Iaponan. **Panorama do conto catarinense**. 2ª ed. Porto Alegre : Movimento, 1974.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. 6ª ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1976.

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

SOUZA, Luciana Cristina. **A Ilha de Santa Catarina em Virgílio Várzea**: o paisagismo náutico em marinhas, quadros e retratos. Florianópolis, 1998. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal de Santa Catarina.

SUGAI, Maria I. **As intervenções viárias e as transformações do espaço urbano**: a Via de contorno Norte-Ilha. São Paulo, 1994, 2 v. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo.

SÜSSEKING, Flora. **Tal Brasil, qual romance**. Rio de Janeiro : Achiamé, 1984.

TACCA, Fernando de. Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação. **Psicologia & Sociedade**. Florianópolis, n.17, p.9-17, set./dez. 2005. p.15-16. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v17n3/a02v17n3.pdf> Acesso em 15 de abril de 2011.

THIESSE, Anne-Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. In: **Anos 90**, Porto Alegre, n.15, 2001/2002.

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural**. Mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais, 1500-1800. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo : Difel, 1983.

URRY, John. **O Olhar do turista**. Lazer e viagens nas sociedades contemporâneas. São Paulo : Studio Nobel; SESC, 1996.

VEIGA, Eliane Veras da. **Florianópolis: memória urbana**. 2ª ed. Florianópolis : Fundação Franklin Cascaes, 2008.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. 6ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

VILHENA, Luís R. **Projeto e Missão – o movimento folclórico brasileiro 1947-1964**. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WEBER, Regina. A construção da “origem”: os “alemães” e a classificação trinária. In: RECKZIEGEL, Ana Luiza Setti, FÉLIX, Loiva Otero. **RS: 200 anos definindo espaços na história nacional**. Passo Fundo/RS: Editora da UPF, 2002b. p. 207-215.

_____; PEREIRA, Elenita M. Halbwachs e a memória: contribuições à história cultural. In: Revista Territórios e Fronteiras. Programa de Pós-Graduação. Mestrado em História do ICHS/UFMT. v.3, n.1. jan/jun de 2010. Disponível em <http://cpd1.ufmt.br/ichs/territorios%26fronteiras/revista20101/artigos/2010-1-4.pdf> Acesso em 15 de maio de 2011.

WEBER, Roswithia. **Mosaico identitário**: história, identidade e turismo nos municípios da Rota Romântica – RS. Porto Alegre, 2006. Tese (doutorado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo : Companhia das Letras, 2011.

WOLF, Cristina S. Historiografia catarinense: uma introdução ao debate. IN: **Revista Santa Catarina em História**. Florianópolis, v.1, n.1, 2009.

WOLF, Norbert. **Caspar David Friedrich, 1774-1840**. O pintor da quietude. Colônia, Alemanha : TASCHEN, 2003.

ZUCCONI, Guido. **A cidade do século XIX**. São Paulo : Perspectiva, 2009.

Fontes

A – Iconografia

Acervo de imagens José Boiteux. Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (IHGSC).

Acervo do núcleo audiovisual da Casa da Memória. Fundação Franklin Cascaes. Prefeitura Municipal de Florianópolis.

Acervo de imagens fotográficas da família von Wangenheim. Disponível em: <<http://www.inf.ufsc.br/~awangenh/Edla/>>. Acesso em 14 de março de 2009.

B – Bibliografia

BETTENCOURT, Gastão de. **Brasil: dádiva de deus, milagre dos homens**. São Paulo : Ed. Anchieta Limitada, 1940.

CABRAL, Oswaldo R. Comparações Iconográficas e breve notícia sobre ruas e propriedades da Desterro Colonial. IN: **Revista de Santa Catarina**: revista de propaganda do Estado e dos municípios. Florianópolis, a.1, n.1, p.18-21, set. 1939.

_____. A vitória da colonização açoriana em Santa Catarina. IN: **Cultura Política**. Rio de Janeiro, 7, separata, set. 1941.

_____. A vitória da colonização açoriana. In: **Cultura política**. Rio da Janeiro, n.7 : separata, setembro de 1941.

_____. **Os açorianos**. Florianópolis : Imprensa Oficial, 1951.

_____. **Composição do Complexo social de Santa Catarina**. In: Povo e Tradição em Santa Catarina. Florianópolis : EDEME, 1971.

_____. Composição social de Santa Catarina. In: SANTOS, Silvio C. dos (org.). **Povo e tradição em Santa Catarina**. Florianópolis : Empreendimentos Educacionais Ltda – EDEME, 1971.

_____. A imprensa, a política e os partidos em SC. IN: **A ponte**. Florianópolis, maio de 1981.

D'Éça, Othon G. **Homens e algas**. 3.ed. Florianópolis : FCC : Fundação Banco do Brasil : Editora da UFSC, 1992.

MIRA, Crispim. **Terra Catharinense**. Florianópolis : Typ. da Livraria Moderna, 1920.

ROSA, Othelo. **Em casa de um vizinho** (impressões de uma viagem a Florianópolis). Florianópolis : Livraria Central, 1932.

ROSA, Vieira da. **A Ilha de Santa Catarina**: notas que acompanham o mappa offerecio ao governo do Estado. Florianópolis : Bag. Typ. d'O Dia, 1916.

SCHUTEL, P. Duarte. **A Massambu**. Florianópolis : Ed. da UFSC, 1988.

S'THIAGO, Arnaldo. **Paisagens meridionais**. Florianópolis : Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina, 1944.

VÁRZEA, Virgílio. **Canção das gaivotas**: contos selecionados. Florianópolis : Lunardelli, 1985.

_____. **Mares e campos**. Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa; Florianópolis : Fundação Catarinense de Cultura, 1994.

_____. **Santa Catarina: a Ilha**. Florianópolis : Ed. Lunardelli, 1985.

VICENZI, Giacomo. **Uma viagem ao Estado de Santa Catarina em 1902**. Nictheroy : Typ. Amerino, 1904.

C – Jornais

O Estado - 1892-1940

Gazeta do Sul – 1890/91

O Dia - 1901

Jornal do Comércio – 1881

A Regeneração – 1868/69

O Argos – 1856-1858

D – Revistas

Ilustrada – 1908

Revista Catharinense – 1911-1914

O Olho – 1916

Terra – 1920/21

Arquivo Catharinense – 1908

Renascença. Revista mensal de letras ciência e artes. 1907

Revista de Santa Catarina – 1939, 1948.

A Semana. Periódico de ação social. 1920

Atualidades. 1948

E – Documentos governamentais

Anuário de Santa Catarina. 1861-1920

Anuário catarinense para 1932 – dedicado a maior vulgarização das coisas catarinenses.

Guia do Estado de Santa Catarina, 1927

BRASIL, Sinopse do recenseamento. Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas. Diretoria Geral de Estatística, 31 de dez. de 1900. Rio de Janeiro : Tipologia da Estatística, 1905.

Anexos

Anexo 1

Pranchas de Louis Chorís (1815).

Disponível em: <http://www.sunrisemusics.com/turismo05.htm> Acesso em 17 de maio de 2011.

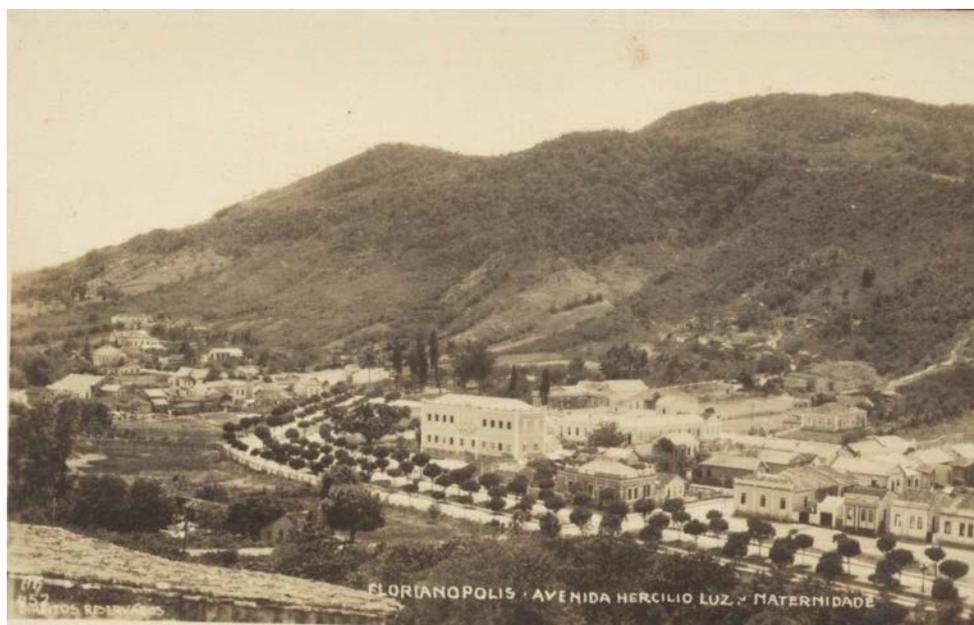
Anexo 2

Mapa da vila de Nossa Senhora do Desterro elaborado de José Custódio Sá e Faria. “Plano da Villa de N. S. do Desterro da Ilha de S. Catherina” (1754-1764). In: VEIGA, E. V. da. **Florianópolis: memória urbana**. Florianópolis : FFC, 2008. Mapa 3.

Anexo 3

Fonte: Disponível em: <<http://www.inf.ufsc.br/~awangenh/Edla/>>. Acesso em 14 de março de 2009.

Anexo 4



Av. Hercílio Luz. Acervo José Boiteux – IHGSC



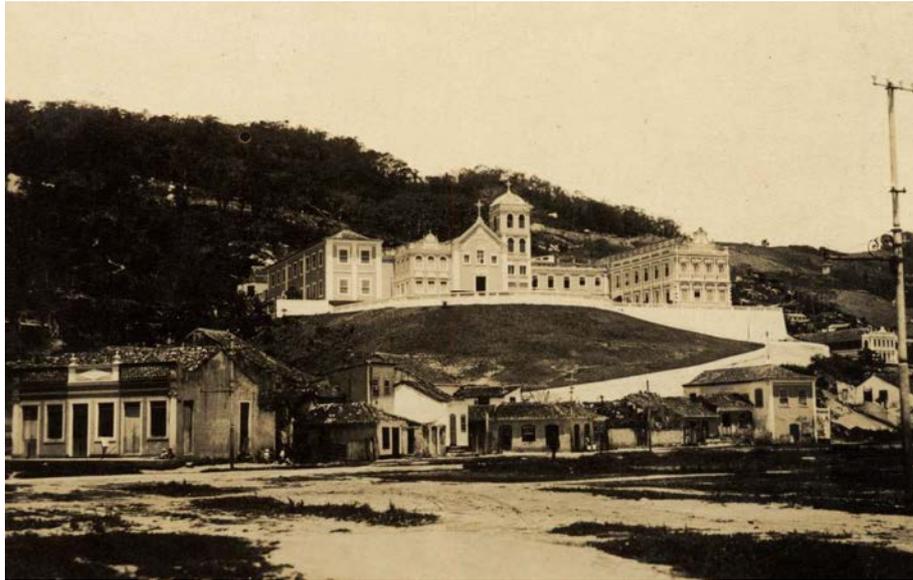
Av. Hercílio Luz. Acervo José Boiteux – IHGSC



Saco dos Limões. Acervo José Boiteux – IHGSC



Trapiches de Florianópolis. Acervo José Boiteux – IHGSC



Hospital de Caridade. Acervo José Boiteux – IHGSC



Hospital de Caridade. Acervo José Boiteux – IHGSC



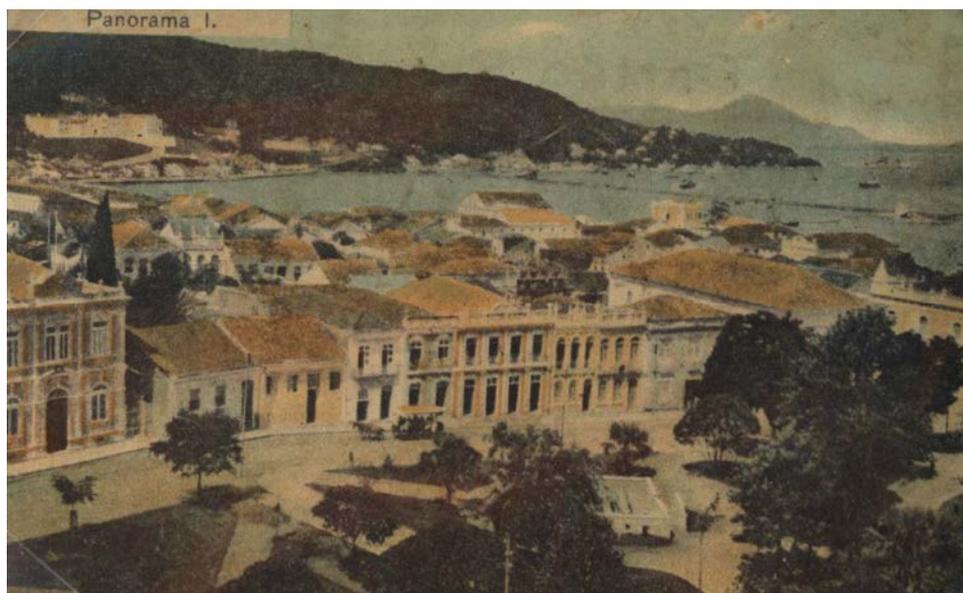
Mercado público de Florianópolis. Acervo José Boiteux – IHGSC



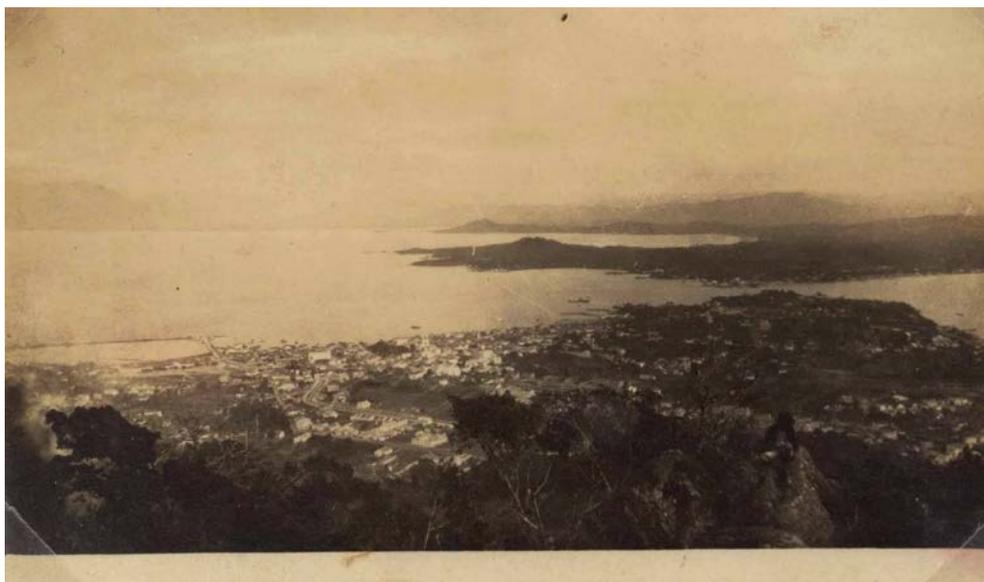
Palácio do Governo do Estado. Acervo José Boiteux – IHGSC



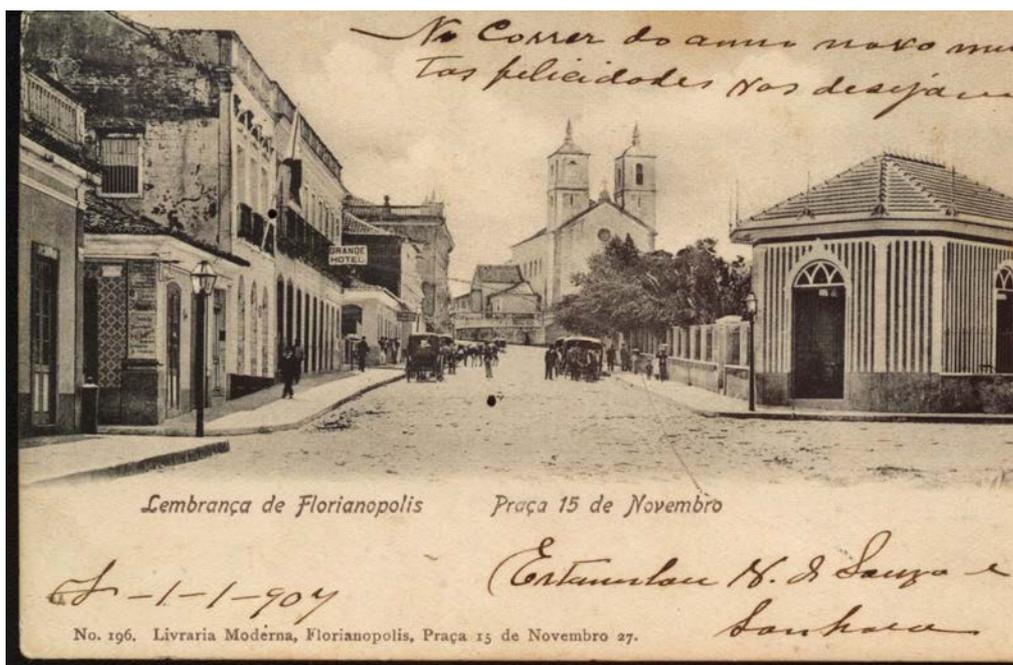
Ponte Hercílio Luz. Acervo José Boiteux – IHGSC



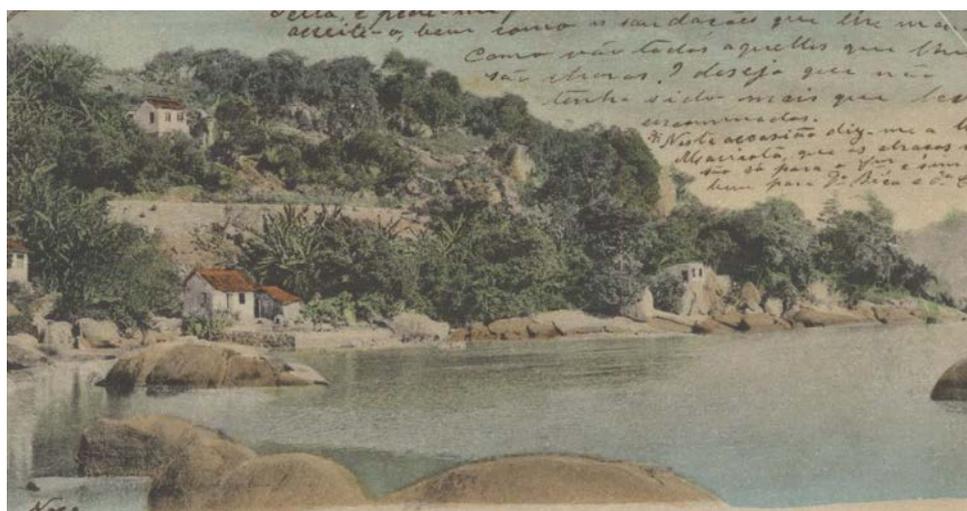
Casario colonial da Praça 15 de Novembro. Acervo José Boiteux – IHGSC



Panorama de Florianópolis. Acervo José Boiteux – IHGSC



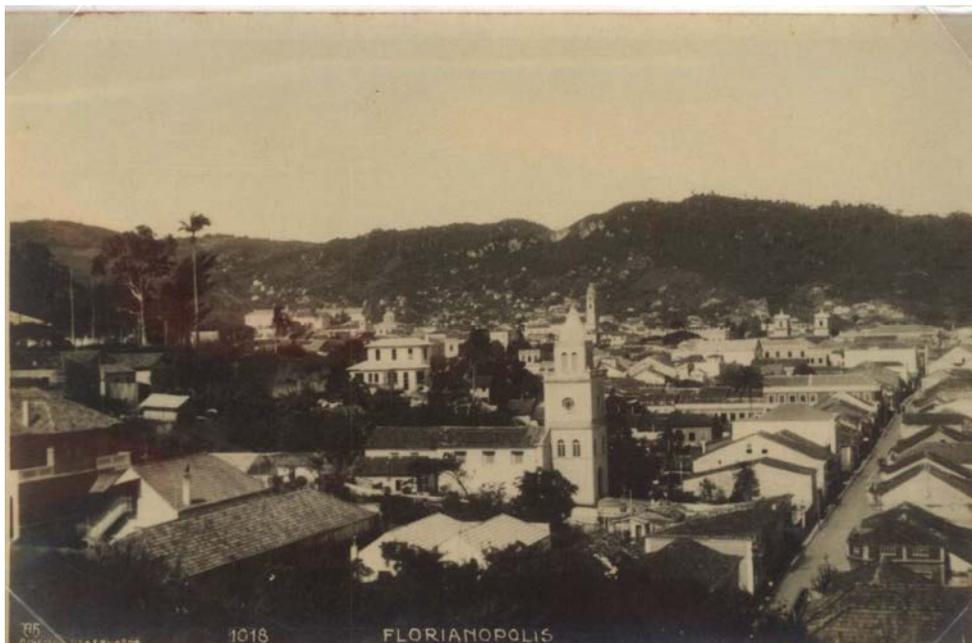
Praça 15 de Novembro. Acervo José Boiteux – IHGSC



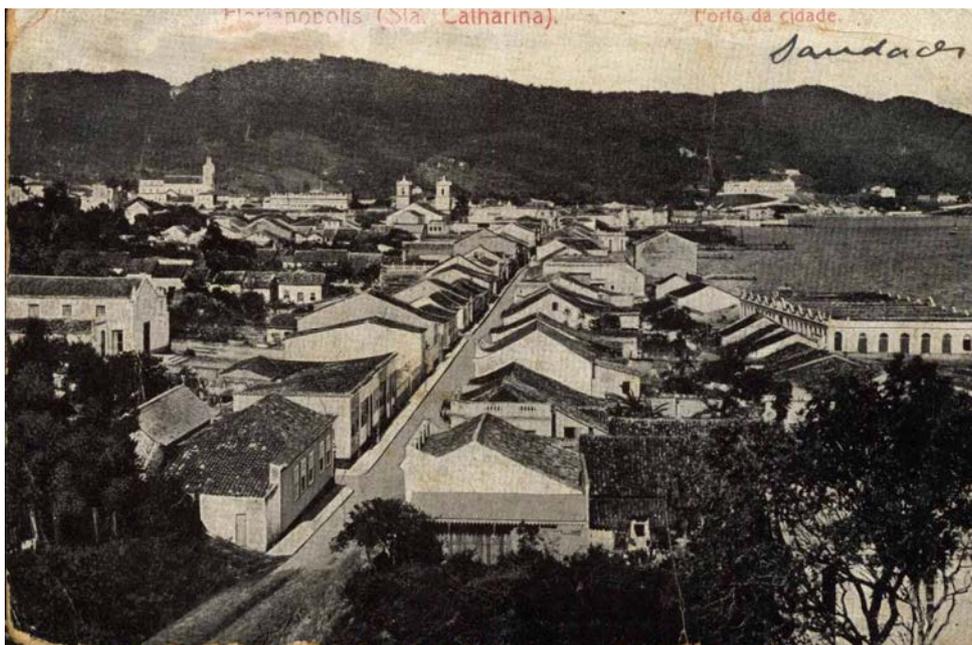
Saco dos Limões. Acervo José Boiteux – IHGSC



Praia de Fora. Acervo José Boiteux – IHGSC



Vista de Florianópolis. Acervo José Boiteux – IHGSC



Vista de Florianópolis. Acervo José Boiteux – IHGSC



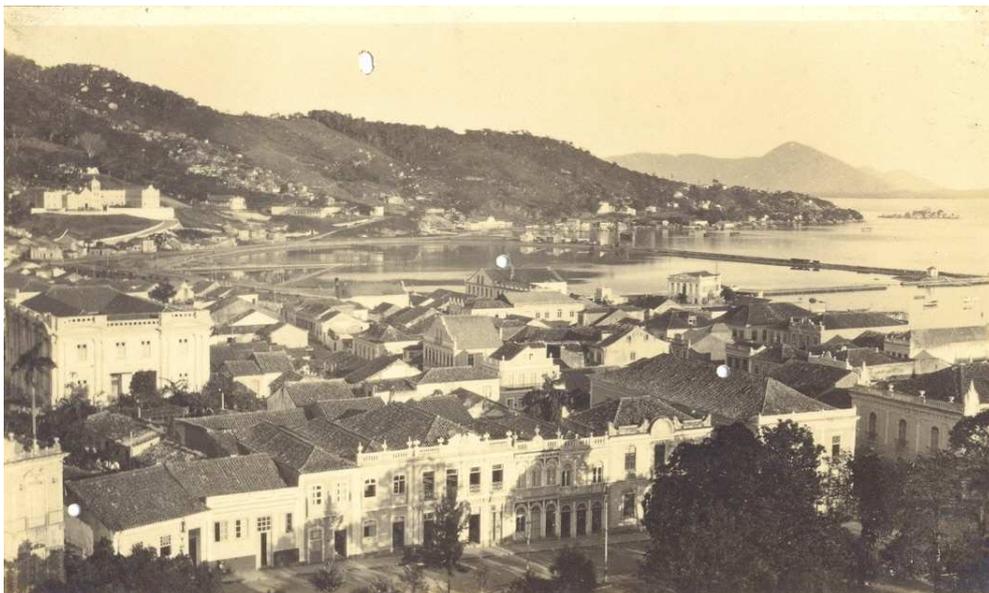
Rua Jerônimo Coelho. Acervo José Boiteux – IHGSC



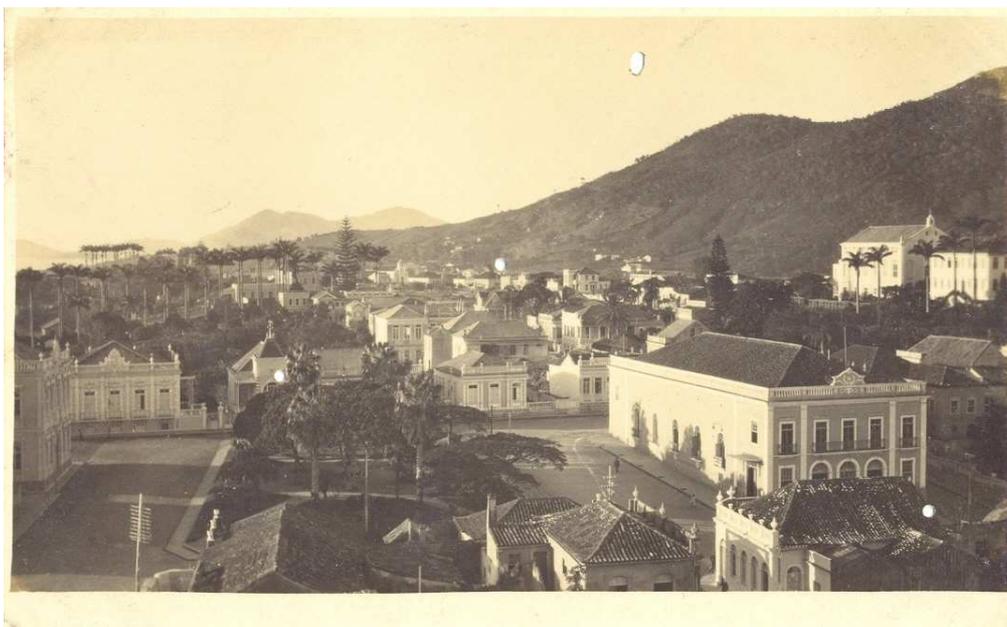
Trapiche Municipal de Florianópolis. Acervo da Casa da Memória



Trapiche Municipal de Florianópolis e bar e restaurante Miramar. Acervo da Casa da Memória



Vista do centro de Florianópolis. Acervo da Casa da Memória



Praça Pereira Oliveira e Teatro Álvaro de Carvalho. Acervo da Casa da Memória



Lembrança de Florianópolis (Desterro) — Estado de Santa Catharina—Brazil.

Vista de Desterro. Acervo da Casa da Memória



Vista do Hospital de Caridade. Acervo da Casa da Memória



Praça Floriano Peixoto. Acervo Casa da Memória.



Praça 15 de Novembro. Acervo da Casa da Memória