

Permanência e deriva: o cais de Martinho de Haro¹

Priscilla Menezes de Faria²

Rosângela Miranda Cherem³

Participantes dos projetos Academicismo e Modernismo em Santa Catarina⁴ e

Corpus e Opus: premeditações para uma história e teoria da pintura na América Latina⁵

Resumo: O presente artigo aborda uma série de cinco pinturas de Martinho de Haro produzidas em momentos distintos e figuram a imagem de um mesmo porto localizado na Ilha de Santa Catarina. A questão da série é pensada a partir de uma compreensão do próprio procedimento pictórico como operação de semelhança e repetição, considerando o que há de desviante no gesto do retorno. São feitas relações com obras de Paul Cézanne e Giorgio Morandi, nas quais são pensadas noções operatórias que comparam em séries destes artistas e reverberam neste recorte da obra de Martinho de Haro.

Palavras-chave: Academicismo e Modernismo - História da Arte - Sensibilidades e Percepções

Martinho de Haro, artista nascido em 1907 na pequena cidade serrana de São Joaquim, estado de Santa Catarina, construiu uma obra plástica na qual reverberam algumas inquietações que dizem respeito à pintura como representação e à figuração como proposição de latências. O artista, que começou a produzir muito jovem, apresenta sua primeira individual aos dezenove anos no Salão do Conselho Municipal de Florianópolis tendo a oportunidade de estudar em grandes centros como o Rio de Janeiro e Paris onde entra em contato com proposições pictóricas de artistas das vanguardas do começo no século XX. Após um ano de estudo em Paris, Martinho retorna ao Brasil por conta da iminência da Segunda Guerra Mundial, estabelecendo-se em Florianópolis onde decide passar o resto de seus dias, produzindo sua obra poética a partir dos rasgos visuais oferecidos pela Ilha, enfatizando composições construídas a partir de elementos tradicionais da região, como fru-

tas, peixes e instrumentos de cozinha, assim como vistas da cidade, tipos e festividades locais. Com delicadas proposições de cores e pinceladas, o artista trabalha na tensão entre a placidez e o caótico, o ordenado e o fugaz.

Para pensar em problemas próprios da obra de arte que sobrevivem com densidade na obra do artista, destaca-se uma série de trabalhos seus. Trata-se de uma série de vistas de um mesmo local indicado através de títulos homônimos, pinturas feitas em tempos diversos que revelam uma incidência que retorna na obra de Martinho. Para além de catalogação de visualidades que divergem e se repetem, estas pinturas dão a ver problemáticas que animavam o artista em suas pesquisas plásticas e retornavam irresolutas em suas potencialidades. Tendo produzido estas pinturas ao longo de quatro décadas, o artista não se preocupou em registrar uma evolução urbana ou um progresso arquitetônico, operou com outros mo-

¹ Parte integrante da pesquisa Corpus e opus: premeditações para uma história e teoria da pintura na América Latina (coordenado por Rosângela Cherem e articulado com Academicismo e Modernismo em Santa Catarina, coordenado por Sandra Makowiecky)

² Acadêmica do Curso de Licenciatura em Artes Plásticas - CEART/UEDESC, Bolsista PROBIC

³ Orientadora, professora do Departamento de Artes Plásticas do Centro de Artes - UEDESC.

⁴ Veja detalhes ao final do artigo em Informações Complementares.

⁵ Veja detalhes ao final do artigo em Informações Complementares.

vimentos, produziu alterações de outra ordem que não a da linearidade temporal.



Figura 1 - Martinho de Haro

Cais da Rua Francisco Tolentino
1960-65

Martinho retornou mais de uma vez ao cais da rua Francisco Tolentino, local de onde podia ver os casarios açorianos, as embarcações pesqueiras, a produção e a comercialização de cerâmica. Pintou esta mesma vista por cinco vezes, produzindo em suas pinturas vestígios para que fosse possível tanto identificá-la em sua monotonia como estranha-la em suas constantes alterações. Da tensão entre o familiar, aquilo que já foi visto e revisitado, e aquilo que se altera, que muda, que jamais se estabelece, surge a potência da repetição que Deleuze irá dizer que sempre vem revestida de diferença.

“Se a repetição existe, ela expressa, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um extraordinário contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Em todos os sentidos, a repetição é a transgressão.”
(DELEUZE, 1988, p.9)

Busca-se, portanto, na exploração deste recorte da obra do artista, não o que pode ser atestado ou o que tenha sido documentado, mas aquilo que escapa como variação e permanência. O pintor, ao retornar a um mesmo local e pinta-lo mais de uma vez, está envolvido em um jogo no qual afirma a repetição e, ao mesmo tempo, nos dá a ver a sua completa impossibilidade, produzindo na incidência do mesmo a possibilidade do múltiplo, do sempre diverso.

O corpo do instante

Na tela “Cais da Rua Francisco Tolentino” pintada em 1954, o artista amplia a figuração do céu e do mar, revestindo a cidade e seus corpos sólidos destas amplas e imatéricas roupagens. Ao fender sua pintura com a extensão destes corpos fluidos, de Haro instaura na paisagem a dimensão da deriva. Iminente, tudo parece estar a espera do instante que virá. Céu e mar são capturados em estado de imagem que, ao serem afirmados pela pintura, são também postos em dúvida, já que se poderia supor o ondular das águas e o sumiço possível das nuvens. As embarcações, ermas, parecem aguardar pelos vasos de cerâmica que também esperam. Para além de intrincado de formas que produzem efeitos narrativos e descritivos, a cena produzida por de Haro é também rasgo do visível, instante fixado que se afirma sem cessar, assumindo o papel indizível de uma efemeridade constante. Aquilo que se mostra, a todo tempo, em sua potência de dissolução, que, antes de ser documento do tempo, feita de explicação e continuidade, irrompe como acontecimento singular, sem justificar a si mesma, sendo ela a própria o contorno de sua ordem e o desmedido de seu caos.



Figura 2 - Martinho de Haro

Cais da Rua Francisco Tolentino
1954

A noção de captura do instante que comparece na obra de Martinho afasta-se da noção impressionista que pensa no objeto em relação ao ar e à luz e, aproxima-se do instante carnal de Cézanne, que queria “representar o objeto, reencontra-lo por trás da atmosfera” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.126). A respeito de Cézanne, Merleau-Ponty formulou a teoria do pintor que pinta o objeto por fora, mas também por dentro; imprimindo na superfície aquilo que é da ordem do matérico, do pulsátil. Não a superfície e a impressão das coisas, mas aquilo que nelas é perene: sua matéria secreta e inexplicável.

“Cézanne não acreditou ter que escolher entre a sensação e o pensamento, como entre o caos e a ordem. Ele não quer separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 128)

Assim como Cézanne, de Haro produz uma noção de ordem nascente em sua pintura, como se o instante fixado não fosse feito de miragem e ofuscamento, mas da sua própria matéria instantânea, o efêmero recriado em um corpo denso e permanente. Merleau-Ponty diz que Cézanne queria pintar um instante do mundo, afirmando que o artista entendia o pintor como aquele que é transpassado pelo universo e não aquele que o transpassa, aquele que percebe que tudo é carne e densidade e que, através deste parentesco carnal, tudo se encontra e se invade. “Pinto para talvez surgir”, dizia Cézanne.



Figura 3 - Paul Cézanne
Mont Sainte Victoire



Figura 4 - Paul Cézanne
Mont Sainte Victoire vista a partir de Lauves

Cézanne voltou incessantemente à montanha Sainte Victoire que tantas vezes pintou, de Haro voltou, toda década, ao cais que lhe inquietava, buscando captar algo que ainda havia lhe escapado, que ainda não tivesse sido capturado; obsessão dos dois pintores em extrair do objeto não sua superfície reconhecível, mas aquilo que pulsava, que era denso e vivo em um corpo. Merleau-Ponty diz que Cézanne não compreendia o corpo como porção do espaço, ou feixe de funções, mas como trançado entre visão e movimento, coisa vidente e visível. Desta relação entre corpos, corpos que se ocultam e se dão a ver, surgiram estes rasgos visuais que desvelam a natureza própria das coisas, a natureza real que está no interior, e o interior como único revestimento possível.

O furo como pele

Na pintura sem data “Cais em Florianópolis”, Martinho retorna à mesma paisagem demorando-se mais detalhadamente nas fachadas que circundavam o cais, desviando seu olhar dos instantes atmosféricos e apresentando o mar como mera sugestão. Nesta pintura, o artista afirma a solidez, o volumétrico, o arquitetônico, apresenta portas e janelas a partir das quais pode-se supor vagos espaços, interiores úmidos, domésticas extensões.



Figura 5 - Martinho de Haro
Cais em Florianópolis
sem data

A paisagem exterior se dá na insinuação de uma interioridade entrevista. Os olhos passeiam pelas fachadas do casario, mas não se acomodam com esse itinerário exterior, sentem vontade de enxergar o que está dentro, movem-se buscando um ângulo em talvez fosse possível enxergar, por um descuido da superfície pictórica, através destes furos que separam a rua descrita e o interior velado das casas. Tampouco tem-se idéia do que os potes que aguardam na beira do cais contêm em seus

interiores. As pequenas construções coloridas que circundam o cais foram em erguidas em direção contrária ao olho que pode alcançá-las e só elas podem enxergar o interior das casas que também é velado ao olhar. Os poucos personagens que transitam pela rua estão imersos em seus fazeres, não olham para lugares que se possa precisar, não se endereçam a locais que se possa prever. O conteúdo das carroças, dos encontros, das esperas, são todos sugestões de si mesmos, aparência descrita e completa ocultação.

Em “Cais da Rua Francisco Tolentino” pintada em 1943, a cerâmica em primeiro plano é privilegiada em sua dimensão. O pintor trabalha o corpo destes vasos, mostrando-os densos e próprios para sua função de guardar e reter. As sombras que os vasilhames produzem sobre si mesmos são o único preenchimento que se pode supor. Seria preciso olhar um pouco mais de cima para ver com clareza o que se encerra nestes vasos. O olho pode até se esforçar, levantar-se, aproximar-se, inclinar-se, mas está condenado a nunca olhar a imagem que deseja, mas sempre sua sugestão, seu instante anterior, sua vista antecedente.



Figura 6 - Martinho de Haro
Cais da Rua Francisco Tolentino
1943

Se de Haro apresenta uma pintura que não fala de sua própria generosidade demonstrativa, mas de sua constante dissimulação, pode-se pensar que este jogo é a própria tarefa da pintura, que promete ser sempre um outro, mas que não deixa jamais de ser massa pictórica e corpo superficial.

O enciclopedista romano Plínio, em sua História Natural, descreve um concurso de pintura que ocorrera na Grécia antiga, contando a respeito de Zeuxis, um pintor extremamente habilidoso que havia produzido uma pintura de uvas tão reais que pássaros as haviam tentado bicar. Seu adversário, Parrásio, por sua vez, apresentara sua obra a Zeuxis que, ao ver a pintura do adversário coberta, tentara remover o véu com suas mãos, até dar-se conta de que

o véu em si era a pintura de Parrásio, sendo-lhe então concedido o título de melhor pintor. A armadilha de Parrásio, tão antiga quanto a própria noção de pintura, é a armadilha que sobrevive na obra de Martinho de Haro, quando a pintura não é o lugar da representação, mas o local da produção de engano, da apresentação como encenação onírica.

Quando o olho se vê impossibilitado de enxergar o interior que entrevê, passa a desconfiar de si mesmo e de sua precariedade, e entende também que a pintura é véu, superfície, camada; pele de um corpo cuja densidade não se pode alcançar. Se Cézanne queria alcançar a carne das coisas através da carne da pintura, pode-se pensar na carne pictórica como esta matéria enganosa que seduz o olho, convidando-o a fendê-la e atravessá-la em direção a uma profundidade que nunca está onde promete.

Empilhamento de lacunas

O empilhamento dos vasos sempre presentes no primeiro plano desta vista pintada pelo artista chega ao seu ponto máximo na tela “Cais da Rua Francisco Tolentino” datada entre 1970 e 1975. Nesta pintura, o artista constrói uma muralha destes vasos empilhados, impondo-os como veladura da paisagem e condensando-os em um bloco feito de excesso e cavidade.

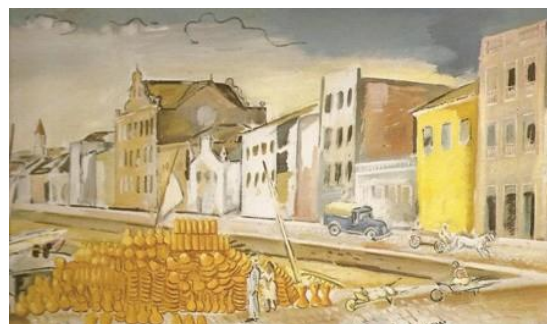


Figura 7 - Martinho de Haro
Cais com Cerâmica
1970-75

No primeiro plano desta pintura, o artista cava um espaço em sua paisagem para estes objetos banais, como se aderisse ao corpo paisagístico a presença estranha de uma natureza-morta. Nesta tela da década de 70, o artista dá corpo volumoso ao enigma que persiste nestes empilhamentos constantes, como se estes objetos não pertencessem ao contínuo da cena e cintilassem em lampejo e vertigem. Dobra, diria Deleuze, que pensa o múltiplo não só como o que tem muitas partes “mas o que é dobrado de muitas maneiras.” (DELEUZE, 2007, p.14).

Portanto, não uma combinação entre elementos formais próprios da tradição paisagística e de natureza-morta, mas o local onde cintilam relações possíveis entre essas duas noções operatórias.

A natureza-morta, como estratégia de montagem na qual os objetos convivem como potência de constelação, agrupados por avizinhamentos forjados, comparece nesta paisagem que é tensão entre negligência e atração. Abandono de si e fascínio pelo entorno, desejo constante do artista que retorna ao espaço, num procedimento constante de captura e evasão. Procedimentos problematizadores do enigma da presença e da visibilidade.

Tomando como recorte este empilhamento de vasos, pode-se pensar na potência da natureza-morta como a potência da ausência, onde a figura humana é abnegada, dando espaço para a cintilação dos sussurros e silêncios dos objetos. A natureza-morta como face de um caos particular, um ordenado de coisas sem qualquer relação estrita, que compõem uma imagem dos desordenado pessoal, da ruína íntima. O trompe l'oeil, que já havia mostrado a Zeuxis que o mais banal pode ser o mais caótico, retorna na natureza-morta, que fará também do prosaico a sua potência de assombro. Constituindo-se de um arranjo de objetos utilitários, a natureza-morta contém a potência de perverter tais objetos de seus usos, pois descolados da ação humana, abandonados à própria solidão, deixam de cumprir sua função utilitária e assumem novas potências - estéticas, simbólicas, poéticas. Possuem a potência silenciosa do inerte.

Primeiro plano desta série de pinturas de Martinho de Haro, este empilhamento de vasos foi o corpo constante da obra de Giorgio Morandi, nascido em 1890 na cidade de Bolonha, que criou uma obra singela e densa, feita de incidência e desvio, afirmação e disfarce. Postados em um ambiente abstrato, quase onírico, os recipientes sempre vazios de Morandi também repousam agrupados. Quando muito numerosos, beiram o absurdo. Quando reduzidos, a desolação.

Tanto de Haro, como Morandi estabelecem uma tensão entre o íntimo (o banal, o conhecido) e a deriva (o desvio, a errância). O acúmulo de vasos e vasilhas compõe um bloco e este bloco é posto diante da imensurabilidade. A cerâmica de Martinho aguarda pela imensidão do um mar, enquanto os vasos de Morandi repousam no abstrato, no inabitado, no sonho. Se desde a cortina de Parrásio a natureza-morta pôde ser compreendida como ocultação do

mistério, de Haro e Morandi fazem da natureza-morta testemunhas do enigma. Inquietam, porque pervertem o uso e a permanência dos objetos mais banais, pondo em cena tanto o trivial como o impensado, mostrando que são peles de um mesmo corpo, lados opostos de uma mesma superfície.



Figura 8 - Giorgio Morandi

Natureza-morta
1956

Os vasos de Morandi, pintados tantas vezes, em formas cores, e disposições múltiplas, jamais contiveram nada em seu interior, assim como os recipientes no trabalho de Martinho aparecem sempre esvaziados. Sendo assim, estes empilhamentos produzem excesso de vazio, acúmulo de ociosos. Paradoxos dos corpos que quanto mais repletos, mais portadores de lacunas são, tensões entre o cheio e o vazio, excesso e falta, dando a ver que todo o excesso é sempre tangente ao excesso de ausência.

Feita de camadas que cintilam em sobresalto e sensação, a obra de Martinho de Haro pode ser pensada para além de sua relação imediata com a cidade que retratou, relacionando-se com problemas imemoriais e irresolutos da História da Arte. Esta série de cinco telas estabelece relações com outras séries de demais artistas, não em um sentido de recuperação e releitura, mas a partir da idéia de atravessamento, entendendo que toda obra de arte é enigma irreparável, eco de enigmas progressivos, armando, em séries, esse labirinto de infundáveis desvios onde, como queria Clarice Lispector, a explicação do enigma é sempre a

Referências Bibliográficas

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papyrus, 2007

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. SP: Cosac & Naify, 2004.

Informações Complementares

Participantes do Projeto “Academicismo e Modernismo em Santa Catarina”

Sandra Makowiecky - professora do Departamento de Artes Plásticas do Centro de Artes - UDESC, Coordenadora do projeto Academicismo e Modernismo em Santa Catarina

Giorgio Vicenzo Filomeno - Acadêmico do Curso de Bacharelado em Artes Plásticas - Ceart/UDESC, bolsista PROBIC, UDESC

Marina Rieck Borck - Acadêmica do Curso de Bacharelado em Artes Plásticas - Ceart/UDESC, bolsista PROBIC, UDESC

Fernanda Maria Trentini Carneiro - Acadêmica do Curso de licenciatura em Artes Plásticas - Ceart/UDESC, bolsista FAPESC

Participantes do Projeto “Corpus e opus: premeditações para uma história e teoria da pintura na América Latina”

Rosângela Miranda Cherem - Professora participante, do Departamento de Artes Plásticas e coordenadora do projeto de pesquisa “Corpus e opus: premeditações para uma história e teoria da pintura na América Latina”.

Kamilla Nunes - Bolsista FAPESC

Leticia Weiduschadt - bolsista FAPESC, bolsista PROBIC

Priscilla Menezes - bolsista PROBIC

Maximilian Tommasi - Bolsista PROBIC

Liliane Moreira Brignol - Bolsista Voluntária