

Elizabeth Ghedin Kammers

**PINTURAS QUE FAZEM HISTÓRIA: ARTE,  
TRANSFORMAÇÕES URBANAS E MEMÓRIAS DA  
FLORIANÓPOLIS NA DÉCADA DE 1970 ANALISADAS  
ATRAVÉS DE TELAS DE MARTINHO DE HARO.**

Dissertação submetida ao  
Programa de Pós-graduação em  
História da Universidade Federal  
de Santa Catarina para a obtenção  
do Grau de Mestre em História  
Cultural. Orientador: Prof. Dr.  
Mário César Coelho

Florianópolis

2012

PINTURAS QUE FAZEM HISTÓRIA: ARTE, TRANSFORMAÇÕES  
URBANAS E MEMÓRIAS DA FLORIANÓPOLIS NA DÉCADA DE  
1970 ANALISADAS ATRAVÉS DE TELAS DE MARTINHO DE  
HARO.

Elizabeth Ghedin Kammers

Esta Dissertação foi julgada e aprovada em sua forma final para a  
obtenção do título de

MESTRE EM HISTÓRIA CULTURAL

Banca Examinadora

Prof. Dr. Mário César Coelho (Presidente e Orientador) – UFSC

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jacqueline Wildi Lins - UDESC

Prof. Dr. Luiz Eduardo Teixeira – UFSC

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria de Fátima Fontes Piazza (Suplente da casa) – UFSC

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Eunice Sueli Nodari

Coordenadora do PPGH/UFSC

Florianópolis, 10 de agosto de 2012

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Kammers, Elizabeth G.  
PINTURAS QUE FAZEM HISTÓRIA: [dissertação] : ARTE,  
TRANSFORMAÇÕES URBANAS E MEMÓRIAS DA FLORIANÓPOLIS NA DÉCADA  
DE 1970 ANALISADAS ATRAVÉS DE TELAS DE MARTINHO DE HARO.  
/ Elizabeth G. Kammers ; orientador, Prof Dr Mario Cesar  
Coelho - Florianópolis, SC, 2012.  
194 p. ; 21cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa  
de Pós-Graduação em História.

Inclui referências

1. História. 2. Florianópolis. 3. Martinho de Haro. 4.  
Verticalização. 5. Patrimonialização. I. Coelho, Prof Dr  
Mario Cesar. II. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

## AGRADECIMENTOS

Nesses últimos meses várias pessoas, algumas mais, outras menos, pararam para escutar minhas lamentações, de várias espécies. Sem esses momentos de conversa a dissertação não seria desenvolvida da mesma maneira, certamente seria muito mais difícil sem esses amigos e colegas: Elton Francisco, Cintia Lima, Rochelle Santos, Sissi Valente, Misael Correa, Gabriel Peruzzo, Antonio Celso Mafra Júnior, Tate, Elias Veras, Michele Petry, Grégori, Daniel Mendonça, Dayana Kruger, Janara Xavier, Wanessa, Jullie, Jeison, entre outros. Obrigada pela paciência e pelos ouvidos.

Da mesma forma agradeço os professores do Programa de Pós Graduação em História - PPGH da Universidade Federal de Santa Catarina -UFSC, especialmente meu orientador, Prof. Dr. Mário Cesar Coelho, por sempre me deixar a vontade para expor meus pensamentos. Aos professores que participaram da banca de qualificação e também defesa e ao fundamental apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES.

E um agradecimento especial aos meus pais, Estanislau e Vilma, e minha vó Landa, por todo o incentivo, desde sempre. Ao meu irmão Fernando e também tio Paulo pelo *abstract* em cima da hora.



## RESUMO

Tendo como ponto de partida o interesse em imagens artísticas que retratam a cidade de Florianópolis esta dissertação se voltou para o estudo e a problematização de algumas telas do artista Martinho de Haro. Esses quadros foram selecionados por apresentarem uma paisagem da cidade “antiga” com a presença de edifícios modernos, sendo que esta característica começou a aparecer nas pinturas do artista a partir da década de 1970. Estes “arranha-céus”, surgindo em pinturas conhecidas por sempre retratarem e valorizarem uma paisagem tradicional, vão de encontro com a proposta pictórica de Martinho de Haro de regastar a memória da cidade que passava por importantes transformações urbanas. A metodologia partiu da análise das imagens e da pesquisa em periódicos, quando percebemos o impacto da intensa metamorfose urbana e seus efeitos que foram, entre outros, o início de um processo de patrimonialização que pretendeu preservar aspectos visuais da Florianópolis antiga. A dissertação aborda também temas relacionados à vida de Martinho de Haro, ao mercado de artes da década de 1970, à urbanização da capital de Santa Catarina naquela década, sempre referenciado com a problematização das obras de arte. Finalizando a pesquisa entramos na questão da patrimonialização e da memória do artista em conjunção com uma memória coletiva que envolvia o espaço da cidade.

**Palavra-chaves** Florianópolis; Martinho de Haro; verticalização; patrimonialização

## ABSTRACT

Taking as its starting point the interest in artistic images that depict the city of Florianópolis, this dissertation turned to the study and questioning of some canvas of the artist Martinho de Haro. These paintings were selected because portray an “old” city landscape with the presence of modern buildings, and this feature began to appear in the artist's paintings from the 1970s. These "skyscrapers", appearing in paintings known by always portray and value a traditional landscape, go against Martinho de Haro's pictorial proposition of rescuing the memory of a city that was undergoing major urban transformation. The methodology was based on the analysis of images and journal researches, when we realize the impact of intense urban transformation and its effects that were, among others, the beginning of a patrimonialization process that intended to preserve the visual aspects of an “old” Florianópolis. The dissertation also addresses issues related to the life of Martinho de Haro, the art market of the 1970s, the urbanization Santa Catarina's capital in that decade, always referenced with the problematization of his works of art. Finishing the search, we bring up the question of patrimonialization and the artist's memory in conjunction with a collective memory that involved the city space.

**Key Words** Florianópolis, Martinho de Haro; verticalization; patrimonialization

**LISTA DE ABREVIACÕES**

ACAP: Associação dos Artistas Plásticos

APLUB: Associação dos Profissionais Liberais Universitários do Brasil

ARS: Aderbal Ramos da Silva

BESC: Banco do Estado de Santa Catarina

CEISA: Construtora e Empreendimentos Imobiliários S.A.

COMASA: Construtora Comercial e Industrial S.A.

COTESPHAM: Comissão Técnica do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico do Município

DER: Departamento de Estradas de Rodagem

ELETROSUL: Centrais Elétricas do Sul do Brasil

ENBA: Escola Nacional de Belas Artes

FATMA: Fundação do Meio Ambiente de Santa Catarina.

IHGSC: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina

INAMPS: Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social

IPESC: Instituto de Previdência do Estado de Santa Catarina

IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional

MAMF: Museu de Arte Moderna de Florianópolis

MASC: Museu de Arte de Santa Catarina

SASSE: Companhia Nacional de Seguros Gerais

SCBA: Sociedade Catarinense de Belas Artes

SESAS: Secretaria Municipal de Educação, Saúde e Assistência Social.

SPHAM: Serviço de Proteção do Patrimônio Histórico, Artístico do Município.

TAC: Teatro Álvaro de Carvalho

UDESC: Universidade do Estado de Santa Catarina

UFSC: Universidade Federal de Santa Catarina



## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Boi de mamão .....	14
Imagem 2: Panorama de Florianópolis com mar verde.....	16
Imagem 3: Detalhe do Panorama.....	17
Imagem 4: Saída da Missa.....	18
Imagem 5: Cipriano.....	19
Imagem 6: Baía Sul .....	21
Imagem 7. Depois do rodeio.....	34
Imagem 8: Publicidade BESC Financeira S.A.....	46
Imagem 9: Publicidade ARS ARTIS.....	48
Imagem 10: A opção do progresso.....	54
Imagem 11: A vista do progresso.....	55
Imagem 12: Publicidade A. Gonzaga – Investir em Florianópolis.....	57
Imagem 13: Publicidade A. Gonzaga – Assunto familiar.....	60
Imagem 14: Publicidade A. Gonzaga – Edifício Izabel.....	62
Imagem 15: Publicidade A. Gonzaga – Ed. Izabel, história em quadrinhos.....	63
Imagem 16: A ocupação do aterro.....	67
Imagem 17: Esqueleto do DNPVN serve de polo para uma futura favela.....	71
Imagem 18: Publicidade CEISA.....	71
Imagem 19: Mercado público.....	73

Imagem 20: No mercado só tem areia e o mar onde foi-1973.....	73
Imagem 21: Cais Rita Maria com Igreja de Nossa Senhora do Parto....	74
Imagem 22: Francisco Tolentino Rita Maria.....	75
Imagem 23: Baía sul e ilha do carvão.....	76
Imagem 24: Esboços de Martinho de Haro 1. ....	77
Imagem 25: Esboço de Martinho de Haro 2. ....	78
Imagem 26: Igreja Nossa Senhora do Parto.....	79
Imagem 27: Praia do vai-quem-quer.....	81
Imagem 28: Dragas trabalhando.....	83
Imagem 29: Crime no aterro. ....	84
Imagem 30: A prática do <i>Cooper</i> no aterro.....	85
Imagem 31: Estacionamentos no aterro. ....	85
Imagem 32: “Garage” Trajano.....	86
Imagem 33: <i>Skyline</i> 1. ....	90
Imagem 34: <i>Skyline</i> 2. ....	90
Imagem 35: Publicidade Construtora CEISA.....	91
Imagem 36: New York??? .....	93
Imagem 37: Publicidade Edifício Arthur.....	95
Imagem 38: Charge, apartamentos e classe média.....	102
Imagem 39: Detalhe de “Mercado Público” .....	103
Imagem 40: Conjunto Querência, Zahia, Dias Velho.....	104
Imagem 41: Edifício Dias Velho.....	105

Imagem 42: Paredão Felipe Schmidt .....	106
Imagem 43: Emedaux, concurso de pintura de tapumes.....	108
Imagem 44: Queda do casarão Meyer S/A. ....	110
Imagem 45: Edifícios em construção, Fotografia de Hassis.....	111
Imagem 46: Panorama de Florianópolis com mar verde.....	112
Imagem 47: Edifícios em obras nas pinturas.....	112
Imagem 48: Formato do Edifício do Centro Comercial ARS.....	114
Imagem 49: Publicidade Edifício Aplub.....	115
Imagem 50: Detalhes de “Panorama” .....	116
Imagem 51: Franklin Cascaes com a estátua do Aplub.....	118
Imagem 52: Detalhe Edifício São Jorge.....	119
Imagem 53: Edifício São Jorge 2009.....	120
Imagem 54: Edifício Marco Polo.....	121
Imagem 55: Formas do Edifício Marco Polo e foto 2012.....	122
Imagem 56: Banco Bamerindus.....	123
Imagem 57: Igreja Nossa Senhora do Parto cercada por prédios.....	126
Imagem 58: Igreja da Venerável ordem terceira de São Francisco. ....	126
Imagem 59: Cidade.....	127
Imagem 60: Detalhe das torres da Igreja São Francisco.....	128
Imagem 61: Detalhe dos trapiches.....	131
Imagem 62: Mendigos sob o trapiche.....	133
Imagem 63: Cais da Alfândega.....	134

Imagem 64: Trapiche da Alfândega em ruínas.....	135
Imagem 65: Detalhes casarão Hoepcke.....	138
Imagem 66: Lojas de Fazenda Hoepcke.....	139
Imagem 67: Construção ARS.....	140
Imagem 68: Publicidade CEISA .....	144
Imagem 69: Velho Doze começa a ruir. ....	147
Imagem 70: Charge com Oswaldo Rodrigues Cabral.....	149
Imagem71: Largo da Alfândega com ocaso verde. ....	173
Imagem 72: Martinho de Haro no CEISA Center.....	176

**SUMÁRIO**

<b>Introdução</b>	14
<b>Capítulo 1</b> Martinho de Haro, as telas e a cidade	27
1.1 Martinho de Haro: uma vida para pintar	27
1.2 As telas: a sorte de quem tem	40
1.3 A cidade: visões do progresso	53
<b>Capítulo 2</b> Cidades em obras e obras em arte	72
2.1 Desvendando a cidade a partir do aterro	72
2.2 Desvendando a cidade vertical	94
2.3 Desvendando a cidade patrimônio	124
<b>Capítulo 3</b> Patrimonialização, memória e a cidade dos desejos do artista.	142
3.1 O início do processo de patrimonialização em Florianópolis.	142
3.2 Nostalgias e atualizações	159
3.3 A cidade sem espelho	170
<b>Considerações Finais</b>	182
<b>Referências e Fontes</b>	187
<b>Anexos</b>	195

## INTRODUÇÃO

A paisagem e os costumes tradicionais da Ilha de Santa Catarina são tomados como inspiração para desenhos e pinturas desde os artistas viajantes do século XVIII, até os artistas mais contemporâneos. Podemos perceber que o contexto da urbanização e o grau de valorização de certos aspectos culturais da cidade interferiram no ritmo e nos temas pintados pelos artistas através da história. Foi neste sentido que percebi as obras dos pintores Hassis e Meyer Filho expostas em 1957, durante a pesquisa de conclusão do curso de graduação em História em 2008<sup>1</sup>. As imagens de um modo geral retratavam aspectos da cidade e revelavam sintomas da modernização e de expectativas geradas por esse desenvolvimento.



Imagem 1: Boi de mamão, *Hassis*, 1957, aquarela s/ papel. Acervo Museu Hassis.

---

<sup>1</sup> Santa Catarina em exposição: desenhos e pinturas de motivos catarinenses em tempos de modernidade. Universidade do Estado de Santa Catarina –UDESC.

A imagem acima é uma alegoria que condensa as características daquele momento histórico da cidade, quando se podia visualizar o confronto do progresso incipiente com as tradições açorianas. A partir da realização desse trabalho, o interesse sobre as discussões acerca da história da arte local se transferiu aos poucos para a história da cidade, com foco nos seus aspectos visuais e urbanos. Sendo assim, a proposta inicial para o projeto de dissertação centrou-se na ideia de analisar as obras de arte que representassem Florianópolis, dentro de um recorte temporal entre os anos de 1950 e 1960, compreendendo assim as pinturas e desenhos de tendência modernistas locais, ou seja, pós-Grupo Sul<sup>2</sup>. Sendo uma proposta muito abrangente, precisei focar em algum aspecto desse urbano ou selecionar algumas imagens a serem trabalhadas. Decidi então me centrar nas pinturas de Martinho de Haro, porém, naquelas que apresentam os edifícios em segundo plano e que me chamaram a atenção em 2007 durante a exposição que marcou os cem anos de nascimento do artista.

As comemorações desta data reuniram uma série de eventos como palestras, exposições e lançamentos de livros e DVD. Em uma dessas exposições, a maior retrospectiva de obras do artista até então realizada, ocorreu no Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) e contava com mais de 200 telas<sup>3</sup>, entre elas o “Panorama de Florianópolis com mar verde” de 1975. Nessa imagem a presença da cidade destoa das outras vistas pintadas pelo artista, seja pelo panorama abrangente, seja pela presença intrigante dos altos edifícios. E foram estes elementos, símbolos do progresso, que atraíram minha atenção para essa imagem por mais tempo, numa tentativa de identificar quais prédios aquelas formas estariam representando.

---

<sup>2</sup> De 1947 a 58, o Círculo de Arte Moderna, conhecido mais tarde como Grupo Sul, publicou a revista SUL, editou livros, encenou peças teatrais, promoveu exposições de arte, fundou o primeiro clube de cinema catarinense e foi o pioneiro na sétima arte, realizando o primeiro longa-metragem do estado, “O Preço da Ilusão”.

<sup>3</sup> LIMA, Jéferson. Um gigante quase esquecido. **Jornal A Notícia**. Florianópolis, 9 abr. 2007. Arquivo Museu de Arte de Santa Catarina.



Imagem 2: Panorama de Florianópolis com mar verde, *Martinho de Haro*, 1975 63 x 113 cm. Reprodução de CORRÊA NETO, Ylmar; MATTOS, Tarcísio; ANDRADE FILHO, João Evangelista de, 2007.

Observar a cidade na pintura me fez enxergar de outros modos a cidade real. Um exemplo de como isso ocorreu partiu do questionamento sobre a existência ou não do edifício em destaque na reprodução acima. Olhando aquela forma me perguntava se existia mesmo uma construção daquele tamanho naquela região e, na primeira oportunidade que estive no centro da cidade olhei para o alto e vi que aquele edifício existia e com as mesmas formas reproduzidas por Martinho na tela. Estranhei sua presença, era como se o estivesse vendo pela primeira vez. Isso demonstra que, o espaço, seja estudado, ou pintado, ou mesmo visto através de outro ângulo ou ponto de vista, se transforma e com isso transforma a forma de convivência e de percepção da cidade.





Imagem 3: Detalhe do Panorama; e à direita, foto do Edifício Comercial São Jorge. Na época da pintura, Hotel Center Plaza, originalmente, Lux Hotel, inaugurado em 1952.

Descobri ser a representação do edifício do Hotel Center Plaza (na época da execução da pintura), e que, assim como os demais edifícios em segundo plano, este não recebeu muitos detalhes e cores. Percebemos que o artista investiu mais tempo na pintura e no desenho das construções em primeiro plano, aquelas junto à antiga orla e que remetem a cidade de Florianópolis quando ainda era denominada de Desterro como o Mercado Público, a Alfândega e a Igreja São Francisco. O maior cuidado em retratar esses aspectos realça a importância desses elementos para o artista e também para o observador. Entretanto, essas construções tradicionais, tão familiares para mim sendo natural da cidade e historiadora, passaram despercebidas, pois, grosso modo, não traziam nada de novo na paisagem. Minha atenção se voltou por completo para os elementos em segundo plano, como que negligenciados pelo pintor, e que me remetiam a outros exemplos de pinturas que também traziam a representação desses elementos símbolos das grandes cidades.

Em um quadro de Hassis, de 1957, a catedral é o centro das atenções, cenário para a população que, ao final da celebração, se encontrava nas escadarias, porém um edifício aos fundos não foi deixado de lado na composição da imagem, e se insere como um intruso entre o tema religioso tão tradicional.

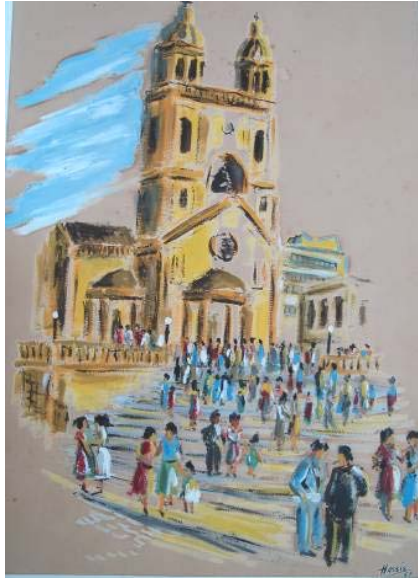


Imagem 4: Saída da Missa, *Hassis*, 1957. Aquarela s/ papel. . 47 x 35,5 cm.

O edifício em segundo plano na aquarela de Hassis é o Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Comerciários – IAPC, vistoriado e entregue ao público no ano de 1958. Ele é um dos representantes dos primeiros edifícios de arquitetura moderna, funcional na cidade, juntamente com seu vizinho, o IPASE – Instituto de Pensão e Aposentadoria dos Servidores Estaduais, construído na segunda metade da década de 1940, como também o Edifício das Diretorias, melhor exemplo da arquitetura moderna na cidade, inaugurado em 1961. O edifício do IAPC tinha sido recém-construído e era um elemento novo na visão de quem olhasse para a catedral naqueles anos.

Em outro exemplo, o pintor contemporâneo Cipriano também agrega à paisagem um elemento recente da verticalização.



Imagem 5: Cipriano, duas telas do pintor considerado hiper-realista. Anos 2000. Acesso em <http://www.ciprianoartista plastico.com> 17/05/2012.

Na reprodução do clássico cartão postal de Florianópolis, a linha descendente que o desenho da ponte produz leva o olhar diretamente para o edifício situado na sua cabeceira continental, tornando esse elemento uma presença tão central quanto a da própria ponte. O estilo do artista, classificado como hiper-realista<sup>4</sup>, justifica a preocupação em não deixar de lado nenhum detalhe da paisagem real. Sendo assim, a presença do edifício que, para um olhar mais nostálgico representaria um elemento negativo agregado sem preocupações com a estética da paisagem, não é renegado pelo artista que o introduz na pintura.

No caso de Martinho de Haro, as pinturas com panoramas e vistas da cidade foram uma constante na sua carreira desde os primeiros anos, porém, apenas a partir da década de 1970 que suas telas começam a receber a presença destes grandes blocos se sobressaindo sobre as casas de arquitetura colonial. Às vezes num bloco isolado, às vezes em profusão, como no exemplo do panorama (imagem 2), em todos os casos eles não cansam de me causar um constante estalo de curiosidade a cada nova visualização, em uma espécie de *punctum*, o conceito definido por Roland Barthes em *A Câmara Clara* (2006). O autor que trabalha com imagens fotográficas desenvolveu a ideia do *punctum* para

<sup>4</sup> Segundo informações descritas na página do artista na internet. <http://www.ciprianoartista plastico.com/artista.html>. Acessado em 23/09/2011.

caracterizar um detalhe que possui a capacidade de tocar o espectador, sendo que, os motivos para isso são subjetivos ao sujeito que observa, não ao criador da imagem. O *punctum* é um sentimento que intriga e instiga, assim os são para mim a presença desses edifícios nas pinturas.

Além da tela “Panorama de Florianópolis com mar verde”, pertencente ao acervo do MASC, a pesquisa dessa dissertação iniciou-se com a busca e o armazenamento de outras imagens com as mesmas características. No livro *A Florianópolis de Martinho de Haro* de Ylmar Correa Neto e Péricles Prade, editado e lançado durante as comemorações do centenário do artista em 2007, encontrou-se a maior parte das reproduções utilizadas. O acesso a essas imagens se deu através de catálogos visto que a grande maioria das obras pertence a colecionadores particulares que dificilmente são citados nos livros. A reunião das obras no último catálogo foi fruto de um levantamento realizado pela comissão organizadora dos eventos do centenário, que utilizou os meios de comunicação para localizar o maior número possível de colecionadores e donos de quadros do artista. Pelo fato de Martinho de Haro viver de sua arte, sendo seus quadros sempre comercializados ou doados, não houve uma catalogação dos mesmos. Por esse mesmo fator também a datação das telas em muitos casos não trazem uma datas precisas, mas anos aproximados<sup>5</sup>. O próprio Martinho de Haro afirmou que nunca fez um cadastro de suas telas e que dependeria do incentivo de órgãos oficiais de cultura para realizar um levantamento para uma eventual exposição de retrospectiva, como pretendia na década de 1980<sup>6</sup>.

Na primeira consulta ao catálogo lançado em 2007, objetivando identificar as telas com sinais da verticalização, curiosamente a primeira que encontro, seguindo a cronologia do livro, é uma representação onde os blocos de concreto não estão aparentes, mas sugeridos. A tela “Baía Sul”, de 1974, mostra uma vista só possível para um observador situado no alto de um edifício, provavelmente, do edifício das Diretorias, na Rua Tenente Silveira.

---

<sup>5</sup> Portanto, as telas problematizadas nessa pesquisa são datadas dentro de períodos de 5 anos, 1970-1975, 1975-1980 e 1980-1985.

<sup>6</sup> PRADO, Paulo. Martinho de Haro, meio século de artes plásticas. **Jornal O Estado**, Florianópolis. 15 ago. 1982. Arquivo MASC.



Imagem 6: Baía sul, *Martinho de Haro*, 1974 – óleo sobre Eucatex – 62 x 120 cm. Reprodução de CORRÊA NETO, Ylmar; MATTOS, Tarcísio; ANDRADE FILHO, João Evangelista de, 2007.

A partir dessa tela datada de 1974 comecei a notar que aos poucos as pinturas passam a receber a figura dos edifícios, sendo essas as imagens adotadas para o trabalho de análise realizado pela dissertação.

Sendo assim, o objetivo geral estabelecido para a pesquisa foi a problematização das obras de Martinho de Haro que contém elementos verticais da cidade<sup>7</sup> procurando entender que significados aquelas obras de arte detinham naquele momento histórico e o que elas poderiam nos contar sobre a Florianópolis que estava sendo retratada no sentido de sua visualidade. Objetivando desvendar aquelas representações da cidade, tendo como parâmetros a cidade do momento da feitura dos quadros, ou seja, a década de 1970 principalmente, as discussões atravessaram a relação com história da arte e seguiram um caminho através da história da cidade.

Problematizamos também a obra de arte como objeto, quadro, produto pensado para um mercado. Compreender a “vida social das

---

<sup>7</sup> No final do trabalho em anexo as principais imagens encontradas com as características definidas pela pesquisa.

imagens”<sup>8</sup>, por onde circularam, quais suas motivações e seu público. Nesse sentido, identificamos as relações das obras com um mercado de arte singular não só em Florianópolis, mas nacionalmente, percebendo aqueles quadros como mercadorias e o artista como um profissional que deseja vender.

Para isso a principal fonte consultada foram periódicos das décadas de 1960 e 1970. Enriquecendo as análises usei imagens de suportes variados, principalmente fotografias presentes nos jornais, assim como anúncios publicitários e charges, agregando ao trabalho novas formas de olhar e compreender os problemas e situações apresentadas. Como aponta o método descrito e empregado por Massimo Canevacci em *Cidade Polifônica*, pensou-se em dar voz a muitas vozes, em utilizar várias imagens que se cruzam, pois que só assim “seja possível se avizinhar mais à representação do objeto da pesquisa, que é, neste caso, a própria cidade” (CANEVACCI 1993, pg. 18). Utilizo também fotografias realizadas por mim durante caminhadas onde já observava a cidade com novos olhos, partindo das novas informações visuais re-avivadas pelas telas. Como afirma Canevacci (1993, pg. 30), “estranhar toda a familiaridade possível com a cidade e, ao mesmo tempo, familiarizar-se com suas múltiplas diferenças”, é base do método de análise e interpretação da imagem e da cidade. Depois desta dupla operação é possível passar a fase mais criativa, a da interpretação, atravessando a opacidade da tela, tornando-a transparente. Nesse momento chegamos à memória do artista e sua relação com a cidade que também passava por um processo de oficialização de memórias com a preocupação e a criação do Serviço de Proteção do Patrimônio Histórico, Artístico do Município. O livro de Betina Adams, *Preservação urbana: gestão e resgate de uma história: patrimônio de Florianópolis* (2002) serviu como base para a narrativa que teve sua pesquisa fundamentada pelos periódicos da época. Esta obra registra a trajetória do processo de preservação cultural e ambiental em Florianópolis, destacando a atuação e o envolvimento dos seus diferentes agentes no processo de patrimonialização.

Tombando edifícios, memórias seriam controladas pela ordem patrimonial oficial que passava uma falsa certeza de ordem no mundo. Nesse sentido a obra *Espelho das cidades*, de Henri-Pierre Jeudy (2005),

---

<sup>8</sup> Expressão usado por Ulpiano Bezerra de Menzes na palestra proferida no Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina, 2011.

onde o autor estuda a transformação dos centros históricos urbanos em objetos de conservação patrimonial, sua estetização e ligação direta com o mercado de turismo, foi obra chave para a análise final da pesquisa. Inserido nesse momento histórico que aguçou e oficializou lembranças, Martinho de Haro reflete nas telas a memória do artista, um processo de escolha pessoal reavivando construções e vistas urbanas, ao contrário dos processos de tombamento e patrimonialização que estavam refletindo escolhas políticas. Interligada à memória individual se pensa também uma memória coletiva, não oficial, que encaramos fazendo uso das ideias de Maurice Halbwachs, do livro *Memória Coletivas*:

Contudo, se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. Desta massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão com maior intensidade a cada um deles. De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva. (HALBWACHS 2006 p.69)

De qualquer forma, a partir das memórias e das pinturas de Martinho de Haro, criadas como suporte e cristalização desse desejo de fixar lembranças, o momento vivido pela cidade na década de 1970 deflagrou um inchaço de significados no passado, lembranças reanimadas pelo sentimento da perda de referências espaciais do centro histórico de Florianópolis.

A pesquisa assim partiu do objeto artístico e de discussões do universo das artes para focar a cidade, os processos de urbanização horizontalização (aterro) e verticalização (edifícios), finalizando a grande reconstituição desse momento histórico com uma análise do processo de patrimonialização e redefinições de memórias ocorrido a partir daquele período de mudanças bruscas na visualidade da cidade.

Percebi aos poucos um trabalho de micro-história<sup>9</sup> sendo desenvolvido, pois cheguei a discussões de assuntos diversos, todos interligados pelas imagens artísticas. Estas servem como uma linha condutora que atravessa o trabalho, valorizando fenômenos aparentemente marginais como o mercado de arte na Florianópolis da década de 1970 ou aspectos da verticalização da cidade. Enquanto assuntos como o processo de patrimonialização ou a história sobre o Aterro da Baía Sul, que já foram alvos de trabalhos acadêmicos<sup>10</sup>, são reinterpretados a partir desse novo ponto de vista sugerido a partir da problematização das imagens.

Para desenvolver uma narrativa que englobasse todos os questionamentos e reflexões envolvidos na investigação dos quadros a dissertação se dividirá em três capítulos. No primeiro abordamos informações sobre a criação desses quadros, sem focar nas imagens, mas no autor, no universo das artes do período e no ambiente urbano que as viu surgir. Dividindo esse capítulo em três partes, dediquei a primeira a uma breve biografia de Martinho de Haro, onde a discussão central foram os conceitos de moderno criado e recriado em épocas diferentes e que caracterizaram o pintor. Na segunda parte, o foco sai do artista e recai sobre as suas telas, dessa forma a discussão foi centrada no mercado de arte da década de 1970, no dito renascimento de Martinho de Haro dentro desse contexto, e redefine esses objetos de arte como mercadorias que necessariamente precisavam agradar a um consumidor. Para finalizar, um panorama da Florianópolis desse momento, mostrando uma cidade em mutação que em menos de uma década sofre com reformas urbanas importantes e acelerado crescimento demográfico. Aqui aproveitamos para focar em informações acerca da “febre da construção civil”, a verticalização, e da importância da visualidade na identificação de uma metrópole.

---

<sup>9</sup> GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. **A micro-história e outros ensaios**. Lisboa [Portugal]: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

<sup>10</sup>SANTOS, Paulo César dos. **Espaço e Memória: o aterro da baía sul e o desencontro marítimo de Florianópolis**. Florianópolis, Dissertação Mestrado História UFSC, Florianópolis, 1997. RICHTER, Fábio Andreas. **Corpo e alma de Florianópolis: o patrimônio cultural na ação do governo do município - 1974 a 2008**. 2009. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Mestrado em História, Florianópolis, 2009.



O segundo capítulo foi dedicado ao estudo das imagens. A primeira abordagem surgiu do questionamento sobre a posição do pintor quando observava as cenas. Sendo um ponto de vista do mar para a terra, e percebendo que justamente naqueles anos esse mar acabara de ser aterrado, desenvolvi a primeira parte do segundo capítulo com foco nos sentidos do Aterro nos seus primeiros anos e como se processou esse afastamento progressivo do mar. Na segunda parte do capítulo investigo os elementos que representam a verticalização da cidade. Percebemos, comparando as imagens de Martinho de Haro com fotos da época, que alguns edifícios retratados pelo pintor não mais existiam, ou então, existiam em demasia para o que fora retratado. De modo geral, tentou-se decifrar os significados que aqueles prédios tinham naquele período de reformulações urbanas e se desenvolveu uma narrativa sobre o princípio do hábito de morar em apartamentos na cidade. Posteriormente, foquei nos elementos que remetem a cidade antiga e que naquela década estavam sofrendo ameaças de demolição devido aos inúmeros projetos imobiliários que foram surgindo.

A partir da constatação visual e histórica de paisagens em choque, focamos na construção de uma narrativa sobre os processos que levaram a se concretizar na cidade o primeiro órgão de proteção ao patrimônio cultural, como também suas primeiras discussões, polêmicas e ações concretas. Adentrando ao conjunto de reflexões sobre a patrimonialização, o segundo e terceiro tópicos do último capítulo trabalham com a memória coletiva e individual sobre a cidade naquele momento.

Percebemos nas obras de Martinho de Haro a presença constante de edifícios contemporâneos às pinturas e que destoam das antigas construções. Porém, essas telas eram descritas pelos periódicos da época como representações da cidade antiga. Isso aponta que, a primeira vista, essas paisagens pareciam, e parecem ainda, harmônicas e convincentes de um tempo e espaço homogêneo. Mas, ao analisarmos melhor, percebemos que na época que estavam sendo pintadas, essas mesmas vistas estavam passando por um período de transformação sem precedentes, e que, por trás das belas paisagens reproduzidas, podemos encontrar algo de nostálgico, mas também de crítico. Pensando as relações entre o espaço e o tempo dentro da pintura, onde o céu e o mar são espaços atemporais, os casarões indicam um tempo passado e os edifícios um tempo presente/futuro, a dissertação aponta novas formas de pensar as memórias desenvolvidas naquela década na cidade.

Por fim, a dissertação demonstra o quanto de histórias podemos contar através de algumas imagens. Para além da história do artista e do mercado das artes, o trabalho conta a história da cidade, da urbanização, do processo inicial de patrimonialização e do desenvolvimento de memórias que surgem e resurgem naquele contexto de espaços e tempos em choque. Os quadros são o foco da pesquisa, dos questionamentos, são um recorte poético de análise que deu margem a questões múltiplas que me levaram a desvendar e a descrever sobre um espaço urbano em metamorfose e sua influência nas memórias e expectativas da população.

## CAPÍTULO 1. Martinho de Haro, as telas e a cidade.

### 1.1. Martinho de Haro: uma vida para pintar

Apesar de grande parte de sua obra retratar temas e paisagens de Florianópolis, ficando assim reconhecido como um pintor da Ilha, Martinho de Haro não nasceu na capital de Santa Catarina. Sua infância e primeiros anos de juventude foram vividos em contato com a paisagem serrana do planalto catarinense, principalmente na sua cidade natal, São Joaquim da Costa da Serra<sup>11</sup>, onde nasceu em 7 de novembro de 1907. Na capital se fixou definitivamente a partir da década de 1940, e lá viveu mais de metade de sua vida, até falecer aos 77 anos. Antes de se deparar com as belezas do litoral, lá no planalto catarinense o jovem pintor “vivera a época dos jagunços que ameaçavam o interior do estado”, convivendo também com “a presença de regimentos de infantaria e cavalaria”, visto que eram os anos que ocorriam as desordens causadas pela Guerra do Contestado, acontecimento que citou em uma entrevista de 1982<sup>12</sup>, para o jornal O Estado, como sendo uma espécie de “repetição de Canudos”. A circulação das notícias referentes a essas batalhas e a presença desses personagens pela região influenciaram seus primeiros desenhos que retratavam “entreveros entre os fanáticos e as forças legais”.

O reconhecimento chegou cedo, tinha apenas 19 anos quando um deputado estadual da cidade de Campos Novos, Francisco Alvez Fagundes, trouxe para Florianópolis três pinturas do artista que ficaram expostas em uma livraria. A repercussão do talento ganhava contornos importantes, tanto pela precocidade do pintor, como por este ser autodidata, e essas características eram enfatizadas pelos jornais da época. O Imprensa Catarinense publica matéria enfocando no talento espontâneo e mostra fascínio com tal “dom”, onde dizia, “Martinho de Haro não começou! Ele já nasceu predestinado. [...] Quem lhe revelou o

---

<sup>11</sup> Nome oficial da cidade de São Joaquim até 1938.

<sup>12</sup> PRADO, Paulo. Martinho de Haro meio século de artes plásticas. **Jornal O Estado**, Florianópolis, 15 ago. 1982. Arquivo Museu de Arte de Santa Catarina.

suave mistério das tintas? Quem lhe ensinou a sutileza dos tons? A caprichosa precisão das linhas? Ninguém! Ou por outra, a Natureza...”<sup>13</sup>.

Depois da repercussão e euforia com a descoberta do talento, ocorre sua primeira exposição de pinturas em 8 de janeiro de 1927, no salão do Conselho Municipal de Florianópolis. A lista dos compradores e presenteados, divulgada pelo Jornal República de Florianópolis<sup>14</sup>, chama a atenção pela referência a nomes do cenário político e cultural da cidade<sup>15</sup>. As influências e sociabilidades articuladas em torno da figura do artista catarinense formaram vínculos interessantes que o levaram a conseguir apoio financeiro do governo para estudar na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro. As motivações institucionais para esse tipo de investimento giravam entorno do poder de criação e divulgação de identidades visuais catarinenses, como também da busca de um novo nome para representar o estado nacionalmente no campo das artes. Conforme apontou o interventor de Santa Catarina na década de 1930, general Ptolomeu de Assis Brasil, na ocasião de um problema com o pagamento da bolsa de estudos de Martinho, “queremos um novo Victor Meirelles para Santa Catarina”, sendo assim, em sua administração, os problemas com o pagamento não ocorreriam mais.<sup>16</sup>

Em 16 de janeiro de 1927, Martinho de Haro segue a bordo do navio Anna, da companhia Hoepcke, para o Rio de Janeiro, a fim de

<sup>13</sup> A arte de Martinho de Haro. **Imprensa catarinense**, dez 1926. apud CORRÊA NETO; MATTOS; ANDRADE FILHO, 2007, p. 259.

<sup>14</sup> A vernissage de Martinho de Haro, **República**, Florianópolis, 9 jan 1927 apud CORRÊA NETO; MATTOS; ANDRADE FILHO, 2007, p. 261.

<sup>15</sup> Algumas telas expostas em 1927 e seu destino: “Tapuia” e “Tapera”: vendidas ao governador Adolfo Konder, “Prainha” e “Mulata”: vendidas a Carlos Hoepcke, “Fazenda”: vendida ao desembargador Pedro Silva, “Pinheiros”: vendida a Marx Hoepcke, “Paisagem”: vendida a Henrique Fontes, “Praia do saco”: vendida ao deputado Acácio Moreira, “Capão do rodeio”: vendida a José Boiteux, “Solar colonial”: vendida a Tom Wildi, “Fundo de cozinha”: vendido a Othon Gama D’Eça, “Negro velho” e “Bodega de estrada”: doadas ao governador Adolfo Konder, “Auto-retrato” e “Tropeirinho”: doadas a José Boiteux, “Sobrado colonial” e “No pouso”: doadas a Othon Gama D’Eça, “Melindrosa”: doada a Tito de Carvalho, “Paisagem”: doada a Crispim Mira, “Cabeça de velha”: doada a Altino Flores.

<sup>16</sup> O general Ptolomeu de Assis Brasil, interventor da Santa Catarina, fala a “O Radical”. **O Radical**, Rio de Janeiro. 1931. apud CORRÊA NETO; MATTOS; ANDRADE FILHO, 2007, p. 263.

ingressar na Academia. A ENBA, criada em 1826 como Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), foi a concretização do processo de institucionalização da arte no Brasil, processo este que teve início com a missão francesa no início do século XIX. A escola, se inspirando no neoclassicismo em voga na Europa, centralizava o sistema de artes ditando regras e consagrando os artistas que dominassem as técnicas. O sucesso de um bom aluno da ENBA dava-se pela conquista de medalhas e prêmios nos salões promovidos anualmente. O prêmio máximo, ofertado a partir de 1845, concedia uma viagem de estudos ao exterior por dois anos, preferivelmente Roma ou Paris, sendo uma oportunidade do aluno se especializar e, retornando ao Brasil, transmitir os ensinamentos aperfeiçoados no velho mundo aos futuros alunos, reproduzindo dessa forma os preceitos neoclássicos.

Em 1933 Martinho de Haro recebe sua primeira medalha, de bronze, sendo que no ano seguinte já recebe a medalha de prata. Devido a sua ascendência entre os premiados, os críticos e o público já o consideravam forte favorito ao prêmio máximo dentro dos próximos anos, porém, apenas em 1937 ele conquistaria a medalha de ouro e a desejada viagem. Na bibliografia levantada sobre a vida do artista percebemos dois pontos marcantes de sua passagem pelo Rio de Janeiro, um deles, sua consagração ao receber o prêmio de viagem em 1937, e o outro, a participação no salão revolucionário de 1931, marco historiográfico de uma época de transição. No contexto da Revolução de 1930, o poder de intervenção do Estado no campo cultural realizou mudanças na estrutura da ENBA. A nomeação do jovem arquiteto Lúcio Costa como seu diretor foi o primeiro passo, em seguida, a escola realiza uma renovação nos docentes, promovendo uma conciliação de professores tradicionais com outros. Dessa forma, a instituição, antes dominada pelo modismo neoclássico importado da Europa, abre aos alunos a oportunidade de frequentarem aulas também com professores considerados modernos. Segundo Lúcia Gouvêa Vieira (1984, p.22), um dos acontecimentos que antecedeu e incentivou as mudanças geridas pelo novo diretor foi a rejeição de um alto índice de obras para o salão de 1930, na sua maioria, pinturas fruto de pesquisas modernas. O clima na ENBA é descrito pela pesquisadora como de “conchavo”, sendo os professores tradicionais considerados “donos de verdadeiros feudos”, situação essa que polarizava a instituição criando grupos de estudos paralelos (VIEIRA 1984 p. 27).

Grandes premiados de salões anteriores não quiseram enviar trabalhos a esse, seja em sinal de protesto, por receio de sofrerem rejeições ou por que a distribuição da viagem ao exterior foi suspensa. Segundo Lúcio Costa (apud VIEIRA 1984, p. 27), os candidatos ao prêmio já eram “escalonados e ficavam esperando a vez” e naquele ano a premiação seria cancelada devido às novas propostas que se pretendia implantar. Mesmo assim, o número de obras apresentadas foi enorme, somando 506 pinturas desde as mais conservadoras até as mais avançadas, e o fato de não ter existido um júri de seleção e nem um limite de obras por artista ajudou a somar esse número expressivo. A proposta de um salão aberto, mas organizado por um grupo modernista, querendo ou não afastou os mais tradicionais e gerou polêmicas, tanto que culminou com a demissão de Lúcio Costa depois de uma campanha encabeçada pelo ex-diretor da ENBA, José Mariano Filho.

Em uma declaração de Martinho de Haro soubemos como se deu a sua relação com esse evento,

Acho que sempre fui um pintor moderno, no sentido de que o que fazia em fins da década de 1920, por exemplo, diferenciava-se bastante do que produziam outros colegas. Tanto assim foi, que, no salão de 1931, em que pela primeira vez puderam participar artistas de orientação não acadêmica ou conservadora, fui o único da Escola de Belas Artes a participar, a convite do então diretor, o grande arquiteto Lúcio Costa<sup>17</sup>.

Entretanto, como vimos em Vieira (1984), o salão não selecionou obras, pois ali se pretendeu possibilitar a participação de diversas correntes, ao contrário do salão anterior, onde foi dito, houve enorme rejeição das obras modernistas. Curiosamente, no salão anterior, de 1930, Martinho de Haro recebeu menção honrosa, informação que nos leva a creditar uma postura mais imparcial do que moderna ao pintor

---

<sup>17</sup> LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro. Artlivre, 1988. p. 242. apud CORRÊA NETO; MATTOS; ANDRADE FILHO, 2007, p. 264.

naquele momento. De qualquer forma, Martinho é considerado e se considerou moderno dentro dos conceitos de modernismo no Brasil daquele período. Enquanto na Europa e nos Estados Unidos artistas se envolviam com propostas experimentalistas e abstratas, no Brasil muitos pintores seguiram estilizando as formas sem perder a figuração, pois a tendência do modernismo brasileiro era muito mais interferir e auxiliar na criação de uma identidade nacional do que refletir e desconstruir sobre o próprio ato de pintar. Dentro desse contexto, Martinho se considerou um “jovem vanguardista”<sup>18</sup> e, segundo o próprio, suas ideias sobre o moderno foram assimiladas principalmente durante os três anos de curso com Henrique Cavalleiro, de onde absorveu profundamente a lição que este lhe dizia: “aprenda a fazer certo para depois fazer errado”<sup>19</sup>, demonstrando que o ensino acadêmico foi base para sua modernidade, e de um modo geral, para a arte moderna nacional, não havendo rupturas profundas entre os estilos no período.

Retornando ao salão de 1931, segundo Tadeu Chiarelli (2007, p. 63), a mudança pretendida foi mais institucional do que artística, pois, em se tratando das formas plásticas, temas e estilos das pinturas, tirando algumas exceções, o salão de 1931 não trazia muitas novidades.

Se fossem retiradas as obras de Ismael Nery e Cícero Dias – voltadas para uma preocupação de derivação surrealista -, as esculturas e pinturas de Flávio de Carvalho – com experimentações plásticas ligadas ao cubismo (no primeiro caso) e com o surrealismo e o expressionismo (no segundo) -, as duas pinturas da fase expressionista de Anita Malfatti, e poucas obras, o salão de 1931 foi uma exposição restauradora dos “realismos” [...], sem dúvida despidos em vários casos de estilemas acadêmicos, mas completamente distanciado das inovações mais radicais das vanguardas históricas (processos de

---

<sup>18</sup> Martinho de Haro, A sedimentação cultural na Ilha. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 16 set. 1974. Arquivo Museu de Arte de Santa Catarina.

<sup>19</sup> PISANI, Osmar. Desenhos de Martinho de Haro e Rodrigo na Lascaux. **Jornal O Estado**, Florianópolis, 24 dez. 1982. apud CORRÊA NETO; MATTOS; ANDRADE FILHO, 2007, p. 286.

experimentação). Ou seja, uma exposição não preocupada com “novo”, o “original” das vanguardas, mas com “eterno” da tradição artística.

A partir do salão de 1931 um movimento de pintores se formou objetivando uma via alternativa à educação instituída na ENBA. Esse grupo ficou conhecido como núcleo Bernardelli e teve por objetivo vencer o bloqueio dos acadêmicos e abrir caminho para a nova geração. Seu primeiro presidente, Edson Motta, aponta os desejos do grupo que queria “liberdade de pesquisa e uma reformulação do ensino artístico na ENBA, redutos de professores reacionários às conquistas trazidas pelos modernos” (MORAIS 1995, p.143). Segundo Araújo<sup>20</sup> e Leite<sup>21</sup>, Martinho de Haro fez parte do núcleo, o que seria outra característica de sua carreira que o ligaria diretamente aos movimentos modernos reconhecidos nacionalmente. Porém, os fundadores do grupo, Bustamante e Rescala, negam a participação de Martinho, o citando apenas como um grande amigo (MORAIS 1982, p.73).

Antes de ganhar a premiação de viagem ao exterior, segundo um catálogo da década de 1970, Martinho de Haro recebeu um prêmio de viagem ao Brasil. Em Moraes (1995, p. 163) ele recebe esse mesmo prêmio no mesmo ano da conquista da viagem à Europa, em 1937, prêmio este que, segundo Moraes, Martinho dividiu com João José Rescala (informação apontada somente por essa bibliografia). A existência da premiação “de viagem ao Brasil” é deixada de lado nas cronologias e biografias pesquisadas. Segundo Moraes, em “Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40”, a concessão desse prêmio era tema de algumas das reivindicações dos modernos aos tradicionais e gerou polêmica. Era contestado por ser ofertado aos alunos antes da viagem ao exterior, pois pensavam que, primeiro o artista teria que conhecer os grandes centros europeus para depois viajar pelo seu próprio país, divulgando o que aprendeu, “se não ele iria só passear, pois

---

<sup>20</sup> ARAUJO, Adalice Maria de. **Mito e magia na arte catarinense**. Florianópolis: IOESC, 1977.

<sup>21</sup> LEITE, José Roberto Teixeira. **Pancetti, o pintor marinho**. Rio de Janeiro: fundação Conquista, 1979. p. 19. apud CORRÊA NETO; MATTOS; ANDRADE FILHO, 2007, p. 265.



não teria nada a aprender... Que vai fazer no interior do Brasil? Estudar? Evidentemente, não. Passear? É o mais provável”, foram as palavras do crítico Frederico Barata em 1942 (MORAIS 1982, p.54). Acusavam os premiados com a viagem nacional de não cumprir com os objetivos, que, segundo Moraes (1982), seria o de expandir o modernismo pelo Brasil: “não é difícil, aliás, concluir que foram justamente esses prêmios em grande parte responsáveis pela expansão do espírito modernista pelas províncias brasileiras...” (MORAIS 1982, p. 54).<sup>22</sup>

Há apenas um relato da saída de Martinho de Haro do Rio de Janeiro. Em 1935 passou um tempo em Santa Catarina, possivelmente em São Joaquim, “especialmente para desenhar coisas nossas”<sup>23</sup>. Com a inspiração desses novos temas pretendia concorrer ao prêmio de viagem ao exterior nos próximos anos. Eram tradições e paisagens da serra catarinense como os da tela “O peão e o tordilho”, que participou do salão de 1936, e “Caboclo”, “Tocador de gaita” e “Chimarrão”, reproduções trazidas em páginas de uma edição da revista *Cruzeiro* de 1936. Em 1935 concorre ao Salão e perde a primeira colocação e a viagem por um voto de diferença<sup>24</sup>. No ano seguinte também não alcança êxito, para surpresa do público e da crítica. Porém, em 1937, com a obra “Depois do rodeio” (Imagem 1) recebe o tão sonhado prêmio de viagem ao exterior<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Durante as pesquisas para desenvolver essa breve biografia de Martinho de Haro nos deparamos com lacunas e fatos contraditórios. Como, esse último caso citado, o da viagem ao Brasil. Também sua participação no salão de 1931, onde, por um lado, se diz convidado e único da ENBA a expor, por outro, soubemos que não houve seleção para esse salão, onde todos os estilos estavam sendo aceitos. É duvidosa também a sua inclusão no núcleo Bernardelli, os principais integrantes do grupo negam sua inserção enquanto de Haro e outros pesquisadores dizem ao contrário, tanto é que em seu último e mais completo catálogo de vida e obra, organizado por Corrêa Neto (2007), a menção ao núcleo Bernardelli é citada como uma “aproximação”.

<sup>23</sup> Martinho de Haro. **Diário da Tarde**. Florianópolis, 5 nov.1935. apud CORRÊA NETO; MATTOS; ANDRADE FILHO, 2007, p.268.

<sup>24</sup> Salão de 1936. **Diário de Notícias**. Porto Alegre, 29 out.1936. apud CORRÊA NETO; MATTOS; ANDRADE FILHO, 2007, p. 269.

<sup>25</sup> Esse importante prêmio que dava reconhecimento ao artista além da oportunidade de se especializar durante dois anos na Europa também foi entregue a outros dois catarinenses antes de Martinho de Haro, Rafael Mendes de Carvalho em 1845 e Victor Meirelles em 1852.



Imagem 7: Depois do Rodeio, *Martinho de Haro*, ca. 1937. Óleo sobre tela. 114 x 125 cm. Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes. Reprodução de CORRÊA NETO; MATTOS; ANDRADE FILHO, 2007, p. 322.

Antes de embarcar para a Europa, Martinho retorna a São Joaquim onde casa-se em maio de 1938 com Maria Palma e em julho daquele mesmo ano o casal parte com destino a Paris. Sobre influências por tendências e escolas europeias, prefere dizer que não se filiou a nenhuma, “assevera crer, muito mais, na criação do espírito”<sup>26</sup>, mas reconhece ter sofrido, no início, leve influência do expressionismo. A estadia em Paris durou pouco mais de um ano, sendo interrompida pelo início da Segunda Guerra, fazendo o casal retornar ao Brasil em 1939, com o primeiro filho recém-nascido.

Após curta estadia no Rio de Janeiro e em São Joaquim, Martinho de Haro e sua família fixam residência na Ilha de Santa Catarina a partir de 1942. Segundo Rodrigo de Haro, o pai sempre recusou convites para “ocupar lugar no Rio de Janeiro”<sup>27</sup>. Vivendo da

<sup>26</sup> Martinho começa a expor hoje. **Jornal O Estado**, Florianópolis. 18 ago 1967. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>27</sup> HARO, Rodrigo de. Martinho de Haro: o poeta da paisagem. In: PEREIRA, Nereu do Vale. [et al.], **A Ilha de Santa Catarina: espaço, tempo e gente**. Vol.

sua pintura até então, é em Florianópolis que temos o registro de seu primeiro emprego longe dos ateliês, como professor de desenho, entre 1943 e 1945, na Escola Normal (hoje Instituto Estadual de Educação) e também na Escola Industrial de Florianópolis (hoje Instituto Federal de Santa Catarina).

Nesse retorno a cidade o artista pinta em 1945 17 murais na sede da Legião Brasileira de Assistência, na Avenida Mauro Ramos<sup>28</sup>. No ano de 1954 executa vitrais para o Teatro Álvaro de Carvalho, (TAC). No ano seguinte pinta um painel no restaurante Rancho da Ilha e provavelmente no ano de 1963<sup>29</sup>, outro mural em pastilhas no hall do edifício Palácio da Indústria em Florianópolis, hoje sede da FATMA na Rua Felipe Schmidt. É o autor também de um grande painel a óleo na sede da reitoria da UFSC, da década de 1970. Esse tipo de trabalho é bem característico no conjunto de sua obra, sendo por meio desses que um público maior pode, até hoje, manter contato com seus temas e sua poética em plena cidade.

Entre as décadas de 1940 e 1950, Martinho de Haro conviveu com movimentos culturais agitados em Florianópolis. A criação do Círculo de Arte Moderna, depois reconhecido por Grupo Sul, foi um deles, pois levantou discussões e propostas de renovações para o ambiente artístico da capital, principalmente a partir de 1948, com o lançamento da Revista Sul. Interessante observar que o ano de 1948 também foi marcado pelas comemorações referentes ao Bicentenário da Colonização Açoriana<sup>30</sup>, realizadas simultaneamente ao Primeiro

---

2. Florianópolis: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 2002. p. 243

<sup>28</sup> LAUS, Harry. Permanência de Martinho de Haro. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 13 dez 1989. In: CORREA NETO, 2007, pg. 273.

<sup>29</sup> Ano da inauguração do edifício, segundo placa no mesmo.

<sup>30</sup> As comemorações do bicentenário e o primeiro congresso do instituto foram eventos culturais patrocinados pelo poder estadual que levavam em conta o contexto da época, onde o término da Segunda Grande Guerra fez com que as identidades europeias trazidas com os imigrantes, principalmente os alemães, anteriormente enaltecidos como chave para o progresso estadual, aos poucos perdessem sua legitimidade. Buscando novas referências nacionais para os catarinenses, o IHGSC reelaborou a história oficial do estado desenvolvendo uma sensibilidade para com o descendente de açoriano e sua herança cultural que, até o início do século eram vistos numa perspectiva pessimista. Os motivos açorianos se integraram com força as manifestações artísticas locais. Nas

Congresso do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, (IHGSC) e também foi o ano da primeira Exposição de Arte Contemporânea do Estado, evento que deu origem ao Museu de Arte Moderna de Florianópolis (MAMF)<sup>31</sup>. Curiosamente, 1948 foi o ano da formação da Sociedade Catarinense de Belas Artes, (SCBA), fundada por Nilo Dias, que pessoalmente considerava o academicismo clássico “o estilo artístico por excelência”<sup>32</sup>. Entretanto, essa preferência não era compartilhada por todos os membros do grupo que reunia artistas de diferentes estilos como Franklin Cascaes, Martinho de Haro, Domingos Fossari, Acary Margarida ou Aldo Nunes, esse último que, juntamente com De Haro, tem seus nomes vinculados também ao Grupo Sul. Penso que a SCBA era, nessa época, o grupo artístico que melhor traduzia a personalidade de Martinho, pela posição neutra sem radicalismos, pois, ao mesmo tempo em que compartilhava daquele espaço criado por Nilo Dias, sendo até presidente de honra da Sociedade em 1950, circulou entre os “novos” do Grupo Sul, participando, por exemplo, como um dos representantes da moderna arte catarinense na Exposição de 1948.

Após a exposição de estreia em 1927, Martinho de Haro manteve-se distante do público florianopolitano, convivendo com o mundo da arte carioca durante seus anos de estudos na ENBA. Seu ingresso definitivo no universo artístico catarinense se deu em fins da década de 1940, quando a nova geração de artistas de Florianópolis passou a reconhecê-lo, como nos aponta a Revista Sul em 1949, afirmando que poucos conheciam Martinho de Haro até então, porque, “devido a motivos de saúde, ele esteve longo tempo afastado das atividades artísticas”, mas, segundo a revista, “hoje volta aos centros da

---

produções literárias de escritores como Salim Miguel, um dos fundadores do Grupo Sul, é notável a temática regional, assim como também foi nas produções pictóricas de artistas envolvidos com o grupo.

<sup>31</sup> Museu de Arte Moderna de Florianópolis (MAMF), hoje Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), foi ponto culminante das atividades do Grupo Sul em favor das artes plásticas estaduais. O museu foi inicialmente instalado no mesmo local onde ocorreu a primeira exposição de arte contemporânea, um espaço cedido pelo Grupo Escolar Dias Velho, no centro de Florianópolis, sob a direção de Martinho de Haro que mais tarde ocuparia novamente o cargo de 1955 a 1958. No ano de 1952 o MAMF promove a primeira exposição individual de Martinho de Haro na cidade após a de 1927, sua estreia.

<sup>32</sup> DIAS, Haylor Delambre Jacques. **A arte de Nilo Dias no cenário cultural florianopolitano**. Dissertação Programa de Pós-Graduação em História. PPGH-UFSC. Florianópolis, SC, 2004. p.15.

arte<sup>33</sup>”. Segundo Walmir Ayala<sup>34</sup>, os motivos para os anos de silêncio teriam origens na “náusea da catástrofe eminente, a impotência do artista diante de acontecimentos que atentam contra a dignidade e a integridade do ser humano, tenham determinado esta fuga, este exílio voluntário no âmago da província”<sup>35</sup>. Além dos problemas de saúde e o trauma da guerra, a falta de clientes também é motivo citado para esse momento de silêncio<sup>36</sup>. Essas são as informações que justificam o período de ostracismo que vai do seu retorno da Europa em 1939 até esse segundo momento onde, em Florianópolis, leciona por alguns anos e em seguida é “redescoberto” pelo público catarinense. O motivo de poucos sabermos sobre esse período de afastamento pode ser explicado pelo fato do artista ser avesso a entrevistas, como mostra o relato abaixo, da Revista Sul.

É com extrema dificuldade que dele conseguimos algumas palavras. Acha que a função do artista não é falar, explicar, mas fazer. Aos críticos – profissionais ou não, improvisados ou sérios – cabe a tarefa de ver a obra do artista, de tentar explicá-la. Para Martinho, um artista ou é artista ou é crítico.  
37

---

<sup>33</sup> VIEIRA, Fúlvio Luiz. Martinho de Haro. **Revista Sul**, Florianópolis. 1949, 2(8):20-21 apud CORRÊA NETO; MATTOS; ANDRADE FILHO, 2007, p. 272.

<sup>34</sup> Catálogo da Exposição de Martinho de Haro na Galeria Chica da Silva, Rio de Janeiro, 1972, acervo MASC.

<sup>35</sup> Depoimento do artista no jornal O Estado de 15 de agosto de 1982 mostra a situação passada por Martinho e a esposa na Europa: “com a grande crise internacional, houve a assinatura do pacto germano soviético a 23 de agosto de 1939. E fomos então obrigados a ir a creche pegar Rodrigo, bem como nossas bagagens para deixar Paris numa noite em “Black-out”, rumo à Espanha, via Portugal. Ficamos três meses esperando condução. Era difícil conseguir passagem para o Brasil. [...] Por fim, o escritor Oswald de Andrade trabalhando para o jornal O Estado de São Paulo desistiu de voltar e cedeu seu lugar a Martinho e família.

<sup>36</sup> Sobre a última exposição individual de Martinho de Haro na Galeria Trevo, 1980 apud CORRÊA NETO; MATTOS; ANDRADE FILHO, 2007, p. 285.

<sup>37</sup> Artes Plásticas: pintor Martinho de Haro. **Revista Sul**, Florianópolis. 1951, 4(14):32-34. apud CORRÊA NETO; MATTOS; ANDRADE FILHO, 2007, p. 272.

Esse tipo excêntrico, bem como a ideia de que era um artista que abdicou de seu lugar na capital nacional da época, Rio de Janeiro, para se exilar na Ilha de Santa Catarina, são os traços que marcaram sua personalidade a partir desse novo momento. A nova geração de artistas de Florianópolis, o Grupo Sul, o tomou como um exemplo de pintor catarinense, melhor que Victor Meirelles que era nativo da cidade mais a abandonou, Martinho de Haro era o estrangeiro que abdicou de uma possível carreira na Capital da República e adotou Florianópolis como porto seguro e fonte de inspiração. A escritora Eglê Malheiros, esposa de Salim Miguel e participante do Grupo Sul, mais tarde escreveu que,

Martinho de Haro lá estava ilhado quando a turma da revista SUL, [...], o redescobre e o projeta de novo. Direta ou indiretamente ele vai ser o mestre de grande número de pintores mais jovens que lá trabalham. Pois uma lição que continua a lhes dar sem dúvida aprenderam: o trabalho constante, a dedicação à obra e o renome fácil desprezado.<sup>38</sup>

Na década de 1950 e 1960 além de participar de exposições em Florianópolis (como a Coletiva de Artistas Catarinenses no MAMF em 1952), e de exposições fora da cidade (como uma individual em Joinville em agosto de 1963 ou na Sociedade Harmonia Lyra), também participou de Salões Paranaenses de Belas Artes (1949, 1952 e 1954) e no Salão Panamericano em Porto Alegre como artista convidado (1958). Em fins da década de 1960, Martinho de Haro já tinha se tornado personagem constante em exposições e na vida cultural da cidade, tanto que chegou a integrar o Conselho Estadual de Cultura de Santa Catarina em 1968. Sua retomada em exposições no eixo Rio-São Paulo após sua saída da ENBA em 1937, foi apenas em 1970 em uma individual na Galeria Seta na capital paulista. Segundo o texto de apresentação do folder, escrito por Osmar Pisani, aquele seria “o mais importante

---

<sup>38</sup> MALHEIROS, Eglê. Artes Plásticas. In: KONDER, Marcos; LINS, Hoyedo de Gouvêa; e CAVALCANTI, Domingos. **Santa Catarina, terra e gente**. Rio de Janeiro: Agência Jornalística Image, sem data. apud CORRÊA NETO; MATTOS; ANDRADE FILHO, 2007, p. 276.

acontecimento artístico do ano em São Paulo, não só pela extrema beleza que envolve seus trabalhos, mas também pela encantatória restauração de uma cidade (Desterro) em esquecimento”<sup>39</sup>.

No contexto dessa sua nova reaparição a nível nacional não podemos esquecer de mencionar que seu filho mais velho, o pintor e escritor Rodrigo de Haro, iniciava sua carreira na década de 1960 circulando pela capital paulista e carioca, onde realizou uma de suas primeiras exposições individuais em 1968, na Galeria Domus no Rio de Janeiro<sup>40</sup>. Podemos apontar para o fato de que o início da carreira de Rodrigo coincidiu com essa nova inserção de seu pai nos meios artísticos nacionais.

Uma exposição individual em setembro de 1972, na galeria Chica da Silva no Rio de Janeiro, foi intitulada como sendo a “redescoberta definitiva” de Martinho de Haro nacionalmente. Segundo texto de Walmir Ayala no folder, o crítico de arte e professor, José Roberto de Teixeira Leite foi o responsável por levar Martinho de Haro à crônica de arte nacional. O “redescobridor” escreveu também para o folder e mencionou que foi procurado pelo artista, que pouco conhecia, dois anos antes. Devido a esse “renascimento”<sup>41</sup>, a década de 1970 foi movimentada para Martinho de Haro, chegando a ficar dois anos sem expor em Florianópolis<sup>42</sup>. Em 1974 é convidado para ser membro do júri do Salão Nacional de Belas Artes<sup>43</sup> e no ano seguinte participa da fundação e torna-se o primeiro presidente da Associação Catarinense de Artistas Plásticos (ACAP). Em 1980 realiza sua última exposição individual, em comemoração aos seus 50 anos de carreira, na Galeria Trevo no Rio de Janeiro. No folder as palavras de Teixeira Leite reconstróem e reafirmam a história “recente” do artista:

---

<sup>39</sup> Catálogo da exposição Martinho de Haro, Pintura e desenho. Galeria Seta, São Paulo. Arquivos MASC.

<sup>40</sup> SCHIOCHET, Flávia. **Um Rodrigo**. <http://pt.scribd.com/doc/49435317/Um-Rodrigo>, acessado 22/08/2011.

<sup>41</sup> Sobre a última exposição individual de Martinho de Haro na Galeria Trevo, 1980 apud CORRÊA NETO; MATTOS; ANDRADE FILHO, 2007, p. 285.

<sup>42</sup> Martinho de Haro hoje no Studio A/2. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 07 nov. 1975. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>43</sup> STODIECK, Beto. Martinho, o mestre de Haro (ou seria de ouro?). **Jornal O Estado**. Florianópolis, 15 ago. 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

Sua redescoberta é recente, data de menos de dez anos, [...] é crescente o número de críticos e colecionadores que se tem debruçado sobre a produção. [...] O resto mais ou menos se sabe: alguns meses no Rio de Janeiro, o retorno a Santa Catarina, e um longo intervalo de olvido, até 1970, quando, na galeria Seta, de São Paulo, realizou uma individual que equivaleria a um renascimento.

Martinho de Haro faleceu em 23 de maio de 1985, sendo o primeiro artista a ser velado no MASC. Segundo texto de Linfolf Bell, o pintor confundiu o próprio viver com a arte de pintar, comia e dormia pintura, usava “integralmente o seu tempo como para atestar que, a entrega total a uma tarefa é a única forma de honrá-la”<sup>44</sup>.

## 1.2. As telas: A sorte de quem tem.

Não se soube, através da bibliografia consultada, se depois dos anos em que lecionou a disciplina de desenho nos anos de 1940 em Florianópolis, Martinho de Haro trabalhou em mais alguma instituição ou exerceu outra atividade remunerada que não fosse pintar e vender suas telas. Após a sua primeira exposição em 1927, onde se tem registro de obras vendidas e outras tantas doadas a personalidades importantes da elite local e indícios de que quadros expostos nos Salões de Belas Artes da ENBA eram comercializados<sup>45</sup>, o próximo registro encontrado de vendas de obras do artista aponta para 1963, quando expõe no Palácio das Diretorias cerca de vinte telas, onde catorze são vendidas, na

---

<sup>44</sup> BELL, Lindolf. Martinho de Haro, Martinho das horas, Martinho da arte sem concessões. **Jornal de Santa Catarina**. Blumenau, 3 e 4 set. 1972. Arquivo MASC.

<sup>45</sup> Como percebemos em citação sobre o Salão de 1931, onde havia um conjunto de quadros apelidados de “nada além de 2\$000 reis”. In: PEREGRINO JUNIOR, O salão dos tenentes. Careta, Rio de Janeiro, 19 set. 1931. apud VIEIRA, Lucia Gouvêa. **Salão de 1931**, FUNARTE, Rio de Janeiro, 1984. p.28.



sua maioria representando retratos<sup>46</sup>. Posteriormente, em 1967, foi realizada uma grande exposição que, por ser patrocinada pelo O Estado, ganhou volumosa repercussão no jornal. O evento, que também comemorava os 135 anos de nascimento de Victor Meirelles, contou com obras de Martinho de Haro a preços que variavam de 400 a 900 cruzeiros novos. Segundo o jornal, a exposição foi um absoluto sucesso, o que se constatou devido a presença de autoridades estaduais como o presidente do Tribunal de Justiça, o Desembargador Adão Bernardes, o arcebispo metropolitano Dom Afonso Niheues, o comandante do 5º Distrito Naval, o Almirante João Baptista Francisconi Serran, o prefeito Acácio Santhiago, dentre intelectuais, representantes da imprensa e apreciadores, resultando em vários quadros vendidos<sup>47</sup>. Na década de 1970 a projeção do pintor ultrapassou as fronteiras regionais, fato que valorizou suas pinturas no mercado de artes, fenômeno ocorrido justamente no momento onde os quadros problematizados por essa pesquisa são confeccionados.

Essa oportuna revisão do artista é contextualizada em um folder de 1973 por Ayala<sup>48</sup>, que aponta para um momento de reavaliações, não apenas de Martinho, mas de outros artistas como Rebolo, Bonadei e Sigaud, pois que, segundo o crítico, estes pintores foram vítimas de uma “fase sufocada por ímpetos mais revolucionários”. Historicamente, Rebolo e Bonadei foram integrantes do Grupo Santa Helena, que, na década de 1930, reuniu em São Paulo, principalmente, imigrantes ou filhos de imigrantes italianos que exerciam atividades remuneradas paralelas a pintura. Na época não tinham a mesma repercussão artística que os grupos e membros da elite paulista, apoiadores dos discursos modernistas em expansão desde 1922, podendo até serem vistos, como indica Ayala, sufocados por “ímpetos revolucionários”. A mesma correlação não podemos fazer ao passado de Sigaud, que tem seu nome ligado ao núcleo Bernardelli, assim como o de Martinho de Haro. Esse grupo, como já mencionamos, surgiu como uma via modernista aos tradicionalismos da ENBA, propondo a democratização no acesso dos

---

<sup>46</sup> Martinho de Haro volta a expor. **Jornal O Estado**, Florianópolis, 5 fev. 1963. apud CORRÊA NETO; MATTOS; ANDRADE FILHO, 2007, p. 277.

<sup>47</sup> Exposição prossegue com o mais absoluto sucesso. **Jornal O Estado**, Florianópolis. 20 ago. 1967. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>48</sup> AYALA, Walmir. *Catalogo Martinho e Rodrigo de Haro*. Galerie de l'Alliance, Aliança Francesa de Botafogo, Rio de Janeiro. 28/6 a 28/7/1973. Arquivo do MASC.

mais modernos aos salões e aos prêmios, visto que muitos dos alunos da instituição fizeram parte do núcleo. Independente dos motivos históricos individuais que podem justificar a retomada de cada artista ao sistema de artes da década de 1970, entendemos que, o momento nacional caracterizado pela ditadura militar e pelo milagre econômico incentivou novas configurações mercadológicas para o universo cultural. O mercado de arte ganhou impulso e a compra de obras passou a ser sinônimo de lucro e investimento. Segundo Aracy Amaral (apud JAREMTCHUK 2005), foram os artistas consagrados das décadas de 1920, 1930 ou 1940 que tiveram uma revalorização na década de 1970. E isso se deveu, segundo ela, mais pela assinatura do que pelo valor estético do objeto, o que demonstra, “o desconhecimento dos compradores a respeito de arte”. Para Frederico Morais (1975, p.77), o “boom” de vendas de artes na década de 1970 também se beneficiou, principalmente no ano de 1972, das comemorações de meio século da Semana de Arte Moderna, valorizando no mercado os nomes ligados aquele momento, porém, “sem deixar de amenizar aspectos contestadores que as obras pudessem ter”.

Coincidentemente, foi no ano de 1972 que o crítico Teixeira Leite anuncia a “redescoberta” de Martinho de Haro através do panfleto da exposição na Galeria Chica da Silva, no Rio de Janeiro. Teixeira Leite se diz surpreso em imaginar como até então Martinho poderia “estar longe da crítica e do público quando possui imensas chances de ser um dos maiores nomes da pintura moderna brasileira”, e indica aquela época como sendo de “reavaliações estéticas e financeiras” de artistas. Segundo Ayala, que também escreve para esse mesmo folder, Teixeira Leite

Propunha um artista não para competir com os movimentos e salões em permanente ebulição nos instáveis tempos de hoje. Mas com justiça sugeria a revisão de um homem a ser integrado no panorama nacional da arte moderna, neste momento de arrumação da casa, de restauração de coisas esquecidas e repudio de outras falsamente valorizadas...<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Catálogo Exposição Martinho de Haro na Galeria Chica da Silva, Rio de Janeiro, 1972, acervo MASC

Podemos ter um exemplo dos “tempos instáveis” e das coisas “falsamente valorizadas” por Walmir Ayala citando uma exposição que ocorreu no mesmo mês e na mesma cidade. Era uma amostra comemorativa aos 50 anos de carreira do pintor Oswaldo Teixeira<sup>50</sup> que, segundo consta na cronologia de Frederico Moraes (1995), era o artista acadêmico mais conhecido do Brasil. Esse evento rendeu importante reação da crítica, antes mesmo da sua inauguração. O organizador da amostra afirmou que estava consciente das inevitáveis reações contra a proposta da exposição, pois o pintor em questão sofria inúmeras críticas sem fundamento, sendo esse mesmo o motivo de querer levá-lo ao conhecimento do público, oferecer aos críticos a “possibilidade de conhecer de perto o objeto de seu entusiasmo ou repúdio indiscriminado” (MORAIS 1995 p. 328). Em entrevista, o próprio pintor afirmava sua posição acadêmica dizendo que não se incomodava quando diziam que ele estava na retaguarda e que não tinha medo dos modernos.

Por outro lado, a crítica apontou que essa exposição, que “estava tentando reviver a idade da pedra da pintura brasileira”, foi, segundo Ayala, um “perigo à vista”, sendo, para Teixeira Leite, “verdadeiramente lamentável que uma galeria respeitável se prestasse a iniciativa desse tipo.” Contudo, tanto Martinho de Haro como Oswaldo Teixeira foram estudantes da ENBA, ganharam prêmios, viajaram para a Europa, porém os entusiastas do pintor catarinense não concordavam com a exposição do carioca, pois este, ao contrário de Martinho, não tinha seu nome ligado a movimentos modernos. Simultaneamente a esse contexto de reavaliações de “antigos modernos”, movimentos artísticos mais complexos ocorriam com propostas experimentais e críticas.

Mas é preciso lembrar que muitos artistas destas poéticas utilizaram a precariedade e a pobreza como estratégias conscientes de

---

<sup>50</sup> Fez seus primeiros estudos no Liceu de Artes e Ofícios. Mais tarde, na Escola Nacional de Belas Artes, foi aluno de Rodolfo Chambelland e de Baptista da Costa. Em 1922, conquistou a grande medalha de prata no Salão Nacional de Belas Artes. No mesmo salão, dois anos depois conquistou o prêmio de viagem à Europa. Viajou então para Portugal, França e Itália. Participante assíduo do Salão Nacional, conquistou ainda medalha de ouro em 1927 e de honra em 1938. De 1937 a 1961, exerceu por várias vezes o cargo de diretor do Museu Nacional de Belas Artes. <http://www.pintoresdorio.com/index.php?area=artistas&artista=47> acessado em 14/02/2012

resposta ao fenômeno comercial. Tratava-se de um desafio: apresentar obras invendáveis. Trabalhar com materiais banais e precívalos também significava uma tomada de posição diante da atitude laudatória do mercado da arte de boa aparência. (JAREMTCHUK 2005, p.3).

Entretanto, o regime imposto ao país nos anos de 1970, devido a censura e as perseguições, prejudicou o desenvolvimento daquelas artes voltadas a impor ideias que não se esgotavam no campo estético, fazendo com que artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica preferissem se transferir para cidades do exterior como Paris ou Nova Iorque. Nesse contexto, o sistema renuncia as tendências mais conceituais das artes e abraça a pintura, de preferência figurativa e, em alguns locais, com temáticas regionais.

Embora esse período se caracterize pela sucessão de linguagens com as mais variadas implicações, no final da década de 1970 registra-se, em diversos locais, uma forte tendência de reabilitação da pintura como meio de expressão privilegiada. É importante registrar que, em certos locais e em certos casos, o internacionalismo das vanguardas cedeu lugar às tendências regionais. (LINS 2008, p. 102)

Na Florianópolis da década de 1970, o universo das artes e o mercado recebem impulso devido ao momento de milagre econômico vivido nacionalmente, e seus desdobramentos, como o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e o crescimento demográfico que contou com o episódio da transferência da Eletrosul como ponto alto. O colunista Beto Stodieck, quando noticia o caso, chama a atenção para o fato de que o contingente em mudança para a cidade seria de “famílias com salários que vão do médio ao alto, dinheiro que virá para a ilha

mudar a vida de muitos”<sup>51</sup>. Esse mesmo jornalista foi o fundador de um espaço para o comércio de obras de arte que ficou muito conhecido na cidade, a Galeria Studio A/2. “O que ia para as paredes dessa galeria era considerado o suprassumo da contemporaneidade”, afirma Makowiecky (2003, p. 341). Essa galeria reuniu artistas, intelectuais e personalidades da cidade em eventos criados para divulgar e comercializar objetos de arte. Além de ocupar uma construção na Travessa Harmonia, na região da Beira-Mar Norte, o Studio A/2 se configurou, através da figura de Beto Stodieck, em uma marca que negociava artes em outros espaços e em outras cidades. Certa vez levou obras de Martinho de Haro e outros artistas catarinenses para Joinville<sup>52</sup>, e em outro momento foi o responsável pelas vendas de quadros numa coletiva de artistas realizada na Assembleia Legislativa de Santa Catarina<sup>53</sup>.

Após dois anos sem expor em Florianópolis, foi em 1975 no Studio A/2 que Martinho de Haro realizou uma individual onde a faixa de preços das telas era de Cr\$2000 a Cr\$6000, podendo contar, o comprador, com as facilidades de um financiamento pelo extinto Banco do Estado de Santa Catarina (BESC). A possibilidade de financiamento era um incentivo a mais para colecionadores e apreciadores, sendo que campanhas publicitárias em periódicos de grande circulação se tornaram constantes e informavam sobre aquela possibilidade de investimento. O BESC aproveitou o sucesso de Martinho de Haro nesse período, e o evento em questão, para divulgar sua recém criada empresa de financiamentos. Para tal a campanha publicitária incentivava a aquisição de obras não só como um investimento, mas também como forma de “levar para a casa um pouco do gênio”.

Anote na sua agenda e pode ter certeza de que passará momentos sumamente agradáveis apreciando a criatividade e beleza de um legítimo mestre da pintura brasileira contemporânea. E, o que é ainda melhor,

---

<sup>51</sup> STODIECK, Beto. Uma coluna histórica: é a última do ano. **Jornal O Estado**, 31 dez. 1974. p. 12. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>52</sup> STODIECK, Beto. Quem viu, viu. Quem não viu, obviamente, não viu. **Jornal O Estado**, Florianópolis 17 set. 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>53</sup> STODIECK, Beto. Na Assembléia. **Jornal O Estado**, Florianópolis 24 abr. 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

você vai poder levar para casa um pouco do gênio [...] a parede de sua sala vai adorar, seus amigos roerão as unhas e sua consciência estará em paz. Nada valoriza mais do que uma obra de um grande artista reconhecido... a BESC Financeira garante sua aquisição<sup>54</sup>.



Imagem 8: Publicidade BESC Financeira S.A. *Jornal O Estado*, Florianópolis, 09 nov. 1975. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>54</sup> Publicidade BESC Financeira S.A. *Jornal O Estado*, Florianópolis, 09 nov. 1975. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

Notamos que a aquisição de um quadro era incentivada e realizada com fins que mesclavam ao mesmo tempo a sua valorização, o emprego seguro de recursos, a fruição e o *status* agregado. Sendo assim, a comercialização de uma obra de arte dependia da assinatura, e essa, de um mercado que a indicasse como vantajosa. As galerias de artes que se sobressaíssem exerciam esse papel, e os artistas divulgados por elas eram disputados pelos colecionadores.

Além do Studio A/2, surgiu na mesma época em Florianópolis a galeria Garage-2 de Alice de Souza Damiani e de Sálvio Oliveira, considerado pelo jornal um dos maiores *marchand* do Brasil. Em abril de 1975<sup>55</sup> essa galeria realizou sua primeira exposição com obras de vários artistas catarinenses e outros nomes reconhecidos nacionalmente como Volpi e Ismael Nery. Em depoimento, a proprietária expressou o desejo de realizar uma popularização da arte, “ao alcance, senão de todos, mas numa maior abrangência e alcançando novas classes sociais e profissionais”. Para, quem sabe, auxiliar nessa popularização, essas obras também poderiam ser financiadas de seis a doze vezes pelo BESC. Porém, o diferencial da galeria, citado pelos próprios empresários, seria “demonstrar que a arte também pode ser um investimento reunindo-se a tais aspectos também o caráter didático”, pois, cada obra em exposição viria acompanhada de explicações sobre o autor. A biografia do pintor seria um incentivo no processo de aquisição da tela, haja vista que para atingir novos consumidores e expandir as vendas para fora do círculo de colecionadores e apreciadores assíduos, seria interessante para o comprador possuir o mínimo de informação a respeito daquela obra e do seu criador.

A exposição e o comércio de obras de arte não era exclusividade das galerias na Florianópolis da década de 1970. Os primeiros centros comerciais a surgirem na cidade apostaram na realização de exposições de arte para auxiliar na sua divulgação. Em 16 de setembro de 1968 foi inaugurado o Edifício Comasa, na Rua Felipe Schmidt, que no andar térreo possui uma galeria de lojas, na época realizou uma exposição com gravuras do acervo do MAMF. Outro famoso centro comercial, inaugurado no final de 1975, era o Centro Comercial Aderbal Ramos da Silva (ARS), localizado na mesma Rua Felipe Schmidt. Aproveitando o clima de inauguração que coincidiu com a

---

<sup>55</sup> Uma mostra da arte brasileira de todos os tempos. **Jornal O Estado**, Florianópolis. 18 abr. 1975. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

época do natal, o ARS, em parceria com o Studio A/2, realizou uma exposição que reuniu obras de 34 artistas, batizada de ARS ARTIS<sup>56</sup>. Martinho de Haro participou dessa exposição e ainda recebeu uma homenagem pelos seus 50 anos de atividade.

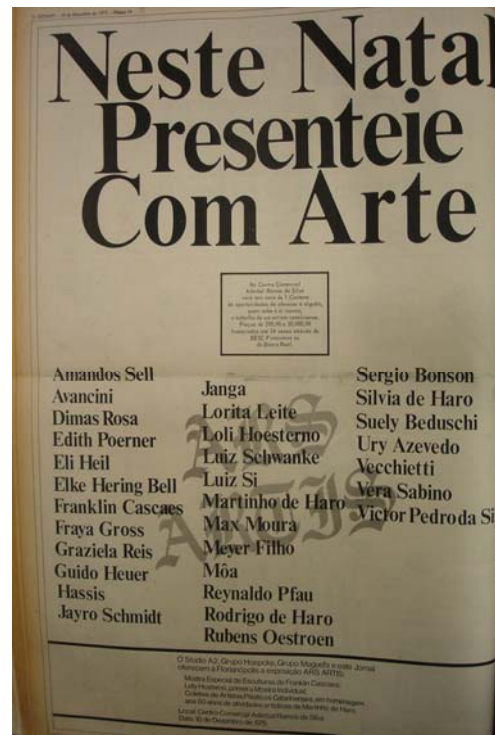


Imagem 9: Publicidade ARS ARTIS. *Jornal O Estado*, Florianópolis. 10 dez. 1975. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

As telas expostas nesse centro comercial, em plena época de natal, ganhavam contornos mais comerciais do que aquelas que estavam

<sup>56</sup> Propaganda ARS ARTIS, *Jornal O Estado*, Florianópolis. 10 dez. 1975. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.



nas galerias. O público que foi conhecer o novo espaço e suas variadas opções de lojas teve também a oportunidade de frequentar a exposição e, quem sabe, adquirir uma obra. Na propaganda, o clima natalino incentivava as compras de presentes, que nesse caso poderiam ser uma obra de arte, pois, “no Centro Aderbal Ramos da Silva você tem mais de uma centena de oportunidades de oferecer a alguém, quem sabe a si mesmo, o trabalho de um artista catarinense”. Outro centro comercial inaugurado na década de 1970 foi o CEISA Center, que, assim como o ARS, realizou na temporada de verão de 1978/1979 um ciclo de exposições com alguns artistas catarinenses, entre eles Martinho de Haro. Em matéria no jornal são mencionados “25 desenhos, arrancados dos misteriosos arquivos do artista pela insistência de Luis Paulo Peixoto, responsável pelo ciclo”<sup>57</sup>.

Em 1974 o pintor foi convidado a expor e a participar dos leilões promovidos por aquela que, segundo a coluna social de Zury Machado<sup>58</sup>, era a mais sofisticada galeria do Rio de Janeiro, a Galeria da Praça. Em trecho significativo de um depoimento, o fundador da galeria, Luiz Caetano, demonstra seus maiores objetivos com o espaço, “realizar todos os dias o melhor negócio, eis a meta que perseguimos desde que nos surpreendemos no exercício pleno da profissão de mercador de obras de arte.” [...] “ficaremos felizes em lhes receber aqui para realizar bons negócios” (MORAIS 1995, p.323). O jornalista Beto Stodieck demonstrava entusiasmo ao falar da exposição na Galeria da Praça, que contou com cerca de 40 trabalhos de Martinho de Haro. Segundo o colunista, as obras do mestre estão muito cotadas no mercado da arte no Brasil, e o convite-catálogo era da maior qualidade com textos de José Roberto Teixeira Leite, de O Globo, e Walmir Ayala, que “dispensam apresentações”<sup>59</sup>.

Faltando três dias para a inauguração da exposição, Stodieck anunciou novamente aquela que, segundo seu comentário, se “tornará histórica”, pois “a imprensa especializada começa a anunciar a redescoberta do pintor”, que “resolveu assumir sua importância na

---

<sup>57</sup> Martinho de Haro no Ceisa Center, **Jornal O Estado**, Florianópolis, 8 nov. 1978. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>58</sup> MACHADO, Zury. Martinho. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 11 abr. 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>59</sup> STODIECK, Beto. O mestre Martinho está convidando. **Jornal O Estado**. Florianópolis 1º set. 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

história das plásticas brasileiras<sup>60</sup>”. Faltando um dia para a inauguração da exposição, o jornalista divulga uma curiosidade, a galeria onde Martinho expos fica em frente à outra, onde expôs seu filho, Rodrigo de Haro. Também informa sobre a repercussão da exposição nos jornais cariocas que, segundo ele, “estão abrindo largos espaços para o evento, considerado por muitos como um dos acontecimentos plásticos mais importantes da atual temporada<sup>61</sup>”. “Martinho de Haro não cabe em si de tanta excitação e contentamento”, há alguns dias já está no Rio de Janeiro, “ouricando e sendo ouricado”. Essas declarações sobre o entusiasmo do artista catarinense pelas circunstâncias de mais uma exposição podem ser contrapostas às declarações de que Martinho evitava a vida social muito agitada e não gostava dos ambientes povoados como os dos vernissages. “Era rápido: chegava, olhava a exposição e voltava para o ateliê”<sup>62</sup>. Após a inauguração da exposição, Beto Stodieck anunciou que em menos de quatro dias todas as obras tinham sido vendidas<sup>63</sup> e, sob o título “Martinho: a sorte de quem tem.”, a “recomendação que os críticos da arte do Rio estão fazendo aos colecionadores em geral é a de que comprem correndo só quadros de Martinho de Haro, o nosso”<sup>64</sup>.

No Rio de Janeiro o catarinense também expôs em galerias situadas dentro de um shopping, como é o caso da galeria Casablanca, que funcionou de 1977 a 1980 na loja 305 do Shopping Center da Gávea, e no mesmo centro comercial, a Trevo Galeria de Arte, na sala 260 (MORAIS 1995 p.347). Nesta última foi organizada uma amostra em comemoração aos 50 anos de carreira de Martinho de Haro, que, segundo trecho do jornal do Brasil, “só com a chegada dos convites aos

---

<sup>60</sup> STODIECK, Beto. **Jornal O Estado**, Florianópolis, 13 set. 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>61</sup> STODIECK, Beto. Um título para Martinho. **Jornal O Estado**, Florianópolis 15 set. 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>62</sup> SCHIOCHET, op. cit. Acessado em <http://pt.scribd.com/doc/49435317/Um-Rodrigo>, dia 22/08/2011.

<sup>63</sup> STODIECK, Beto. Dona Tide falando de Martinho. **Jornal O Estado**, Florianópolis 21 set. 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>64</sup> STODIECK, Beto. Martinho: a sorte de quem tem. **Jornal O Estado**. Florianópolis 24 set. 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

2000 colecionadores, clientes da Galeria Trevo, vendeu-se nove dos 25 quadros da exposição...”<sup>65</sup>.

A busca de ações voltadas para a venda de obras de arte por lojas, centros comerciais ou bancos, pode ser entendida como um uso de marketing cultural. Esse marketing promove não só a arte e o artista, mas a galeria, o local e os nomes associados a essa que está recebendo e comercializando através da exposição. Segundo Canclini, em *Culturas Híbridas* (2003, p. 89), instituições ou empresas, através da vinculação de suas imagens a expressões culturais, como uma exposição de arte, tentam construir uma imagem não interessada de expansão econômica.

Dessa maneira observamos que existe grande possibilidade das obras estudadas por essa pesquisa terem sido criadas visando em grande parte a comercialização em galerias. O consumidor dessas obras, de um modo geral, assume tanto o papel de investidor como o de admirador, mesclando os interesses econômicos e estéticos na sua subjetividade.

a obra de arte como investimento é vista como um dos produtos mais resguardados de oscilações inflacionárias - mais estável. Não está, porém, fora dos riscos de qualquer investimento. Este mercado apresenta elevado componente de risco, embora o prazer estético seja muito importante no fator de tomada de decisões. (REIS; ALBUQUERQUE, 2000, p. 11)

Segundo Amaral (1987, p.338), a partir da década de 1960 ocorre uma separação entre os artistas “conscientes” e os de mercado, pois se cria a ideia de que artista de verdade era aquele politizado e crítico, que não entraria no “sistema”, atitude vista como decadente ou contraditória. O artista que apelaria para o mercado seria aquele que não conseguiria repercutir suas obras de outras formas. Na opinião de

---

<sup>65</sup> Rio comemora 50 anos de Martinho de Haro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 jun. 1980. apud CORRÊA NETO; MATTOS; ANDRADE FILHO, 2007, p.285.

Martinho de Haro, a obra de arte verdadeira poderia ser encontrada também na pinacoteca de um comprador, sendo o merecimento que a levaria ao museu. Segundo palavras do pintor,

Uma obra de arte verdadeira tem três fases, aquela que é o trabalho do artista dentro do seu ateliê. Depois quando se desprende, passa a pertencer a um colecionador, e, finalmente, se merece, aos museus. Mas isto é uma filtragem na qual é necessário entrar o elemento tempo<sup>66</sup>.

Foram nessas exposições citadas, ou em outras, que algumas das telas que servem de mote para as reflexões da pesquisa foram divulgadas, apreciadas e possivelmente adquiridas. Nesse caso, é interessante pensar as influências do mercado visando um estudo mais abrangente sobre as obras do artista, visto que, as mercadorias artísticas produzidas para essa indústria orientam-se também segundo o princípio de sua venda. A motivação do lucro, que assegura a vida do produtor no mercado, acaba sendo transferida às criações que precisam agradar uma freguesia.

Martinho de Haro produziu muitas telas com temas clássicos como retratos, naturezas mortas e nus, que venderiam bem em qualquer cidade, mas também produziu muitas paisagens e vistas de Florianópolis, o que leva a crer que a vontade de consumir esse tipo de imagem era forte e de repente até extrapolava os limites da própria região retratada, tendo em vista as inúmeras exposições fora da capital catarinense na década de 1970. E foi justamente nesse momento que a produção de telas com a temática da paisagem florianopolitana aumentou consideravelmente. Na década de 1970 principalmente, o período que presenciou a materialização dos quadros questionados pela pesquisa, o contexto de profundas transformações foi marcado pela construção de um grande aterro em pleno centro da cidade, além de uma nova ponte, sem contar o salto produtivo da construção civil. Enquanto isso, as telas de paisagens e vistas que estavam sendo vendidas por

---

<sup>66</sup> PISANI, Osmar. Desenhos de Martinho e Rodrigo na Lascaux. **Jornal O Estado**, Florianópolis 24 dez. 1982. Arquivo MASC.

Martinho de Haro passaram a receber elementos que expressavam esse momento, a presença de formas geométricas simples, quadradas e monocromáticas, representações de prédios, pintados sempre em segundo plano. Com eles, uma visão do progresso estava sendo posta, ou imposta, no cenário. Desejados ou não, os edifícios mais modernos estavam tomando conta da paisagem e também da pintura.

### 1.3 A cidade: visões do progresso

A vista de uma rua da capital estampava a capa de um jornal de 1967, acima se lia o título: “Opção do progresso” (imagem 4). Na legenda desta os dizeres previam que “dentro em breve os transeuntes da outrora pacata Felipe Schmidt já poderão se queixar do movimento excessivo e do mal estar do *stress*”. Sem as rodovias expressas atuais, era por essa rua que circulava a maior parte do trânsito, pois, cortando o centro da cidade, era a ligação com a única ponte até então, a Hercílio Luz. O “movimento excessivo” e o “mal estar do *stress*” foram mencionados pelo jornal não como fenômenos possíveis dentro de alguns anos, mas como acontecimentos que certamente iriam acontecer. Entretanto, admitia o jornal, o trânsito ainda estava “longe de assemelhar-se com o de uma grande cidade”, mas, “a cada dia que passa o processo de sua metamorfose se acentua”. Graves problemas de tráfego não eram rotina na cidade da época, mas já se sentia que o quadro iria mudar e, mesmo assim, ações para remediar esse mal não estavam sendo mencionadas pelo periódico, pelo contrário, o anseio pelos sintomas do progresso pareciam mais queridos do que execrados. Em relação à imagem fotográfica que retratava parte do tráfego da referida rua, um erro de montagem a colocou de cabeça para baixo. Erro irônico que vai de encontro com as expectativas indicadas no próprio título, como num ato falho psicanalítico.



Imagem 10: A opção do progresso e capa. *Jornal O Estado*, Florianópolis, 11 jun. 1967. Capa. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

A opção pelo progresso como atitude administrativa e econômica de órgãos públicos e empresas privadas também era visível nas novas formas que a cidade ganhava. Essa visualidade também era dita como “do progresso” e era um aspecto muito enfatizado desta metamorfose. Em outra oportunidade, o jornal trouxe na capa uma foto panorâmica com o título “A vista do progresso” e uma legenda que apontou um sentimento de inferioridade da capital perante outras do país, dizendo que aos poucos a silhueta interiorana de Florianópolis estava ganhando o aspecto mais cosmopolita das outras capitais.



Imagem 11: A vista do progresso e capa. *Jornal O Estado*, Florianópolis, 11 mai. 1967. Capa. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

Percebemos que um dos pré-requisitos para uma paisagem indicar o progresso estava na presença de grandes construções. Esse sentimento que vincula o desenvolvimento de uma cidade com a construção de altos edifícios é exemplificado com uma nota da coluna “Nossa Capital” de Oswaldo Melo<sup>67</sup>, onde este lamenta que, em pleno centro da cidade, em uma esquina entre as Ruas Conselheiro Mafra e Álvaro de Carvalho, um espaço seja aproveitado para a construção de

<sup>67</sup>MELO, Oswaldo. Nossa Capital. *Jornal O Estado*, Florianópolis. 30 maio. 1967. p. 4. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

um edifício de “somente quatro andares”. Em outras passagens, como no artigo de Gustavo Neves, “Capitais para a Capital”, a ênfase recai no melhor aproveitamento do centro, aonde, “velhos edifícios à antiga estética arquitetônica vão cedendo lugar a gigantescos prédios de muitos pavimentos, numa compreensível ânsia de conquistar espaço aos ares”, então, “sobe agora um edifício de doze, ou vinte andares, em toda a arrogância de seu triunfo absoluto sobre o passado”<sup>68</sup>. A questão visual vem à tona novamente em matéria sobre a importância da iniciativa privada no crescimento da cidade, pois, com os novos prédios, além do “conforto típico das construções modernas”, estas também seriam responsáveis por um conforto visual, “ao olhar da população e dos visitantes, que poderiam se deliciar com a vista de novos e imponentes prédios<sup>69</sup>”. Compreendemos que, para os personagens daquele tempo, especialmente os investidores, donos de construtoras e entusiastas do rápido desenvolvimento urbano, a quantidade e a altura dos edifícios era um bom medidor do progresso da cidade. Construções de todos os tipos, principalmente arranha-céus, seriam os símbolos da cidade desenvolvida, a materialização do progresso. E, em Florianópolis, o desejo de ver essa materialização demonstrava a força do aspecto visual na identificação de uma metrópole.

Em finais da década de 1960, construtoras estavam aumentando consideravelmente os investimentos na cidade, diferentemente dos outros anos, onde esse tipo de ação representaria riscos, como podemos observar numa propaganda da empresa A. Gonzaga.

---

<sup>68</sup> NEVES, Gustavo. Capitais para a capital. **Jornal O Estado**, Florianópolis, 08 nov. 1967. p. 4. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>69</sup> Cidade cresce com o apoio da iniciativa privada. **Jornal O Estado**, Florianópolis, 26 mai. 1968. p.3 . Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.





Imagem 12: Publicidade A. Gonzaga – Investir em Florianópolis. *Jornal O Estado*, Florianópolis. 14 nov. 1967. p.7. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

Inspirando confiança nos investidores, o número de construções na cidade crescia com a iniciativa privada, que, em finais da década de 1960 recebia, nacionalmente, incentivos por meio de um decreto<sup>70</sup> do presidente Costa e Silva visando estimular a construção civil, principalmente, com a redução dos impostos das indústrias de materiais de construção. Esse decreto presidencial antecedeu, não só em Florianópolis, mas em todo o país, uma “crise do cimento”<sup>71</sup> que paralisou grande número de construções. Porém, nada diminui a febre dos empreendimentos imobiliários na capital catarinense, fenômeno visto pelo jornal como solução para dois problemas, a falta de empregos e o desenvolvimento da cidade<sup>72</sup>. Observamos que a ansiedade em atingir o patamar cosmopolita de outras capitais estava sendo encarada como um problema tanto quanto o desemprego, e uma boa solução estaria nesse aquecimento da construção civil.

As várias construções que se fizeram notar na época foram como uma resposta à demanda populacional que estava aumentando consideravelmente. Incorporadoras e imobiliárias passaram a investir em uma Florianópolis sedenta por moradias, pois foi nesse momento que houve a instalação das universidades, UDESC e UFSC, e a transferência da Eletrosul, além da criação de diversos órgãos públicos que se instalavam no centro da cidade<sup>73</sup>. Segundo levantamento demográfico (Tabela.1), percebemos o importante acréscimo populacional ocorrido nas décadas de 1960 e 1970.

---

<sup>70</sup> Estímulo a construção civil. (publicação na íntegra do decreto federal). **Jornal O Estado**, Florianópolis 03 jan. 1968. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>71</sup> Reflexos da crise. **Jornal O Estado**, 12 jul. 1968. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>72</sup> Uma solução para dois problemas. **Jornal O Estado**, 29 dez. 1968. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>73</sup> Dentre os muitos órgãos públicos que se estabeleceram no centro da cidade, cita-se: Edifício das Diretorias (1961); Primeira sede do BESC (1962); Ministério das Minas e Energia; e Polícia Rodoviária Federal (1962-1963); Palácio Barriga Verde – Assembleia Legislativa e Palácio Santa Catarina (1970); Banco do Brasil (1971); Palácio da Justiça e INAMPS (1975); EMBRATEL, IBAMA e Tribunal de Contas do Estado (1976); Delegacia Regional do Trabalho e Secretaria de Educação (1977); DNER e CASAN (1978-1979); TELESC (1976); EPAGRI (1960-1964); Secretaria da Agricultura (1975); entre outros.

Tabela 1. População de Florianópolis – 1940 - 1980		
Ano	Número de Habitantes	Aumento populacional (%)
1940	34.110	
1950	48.264	41,52%
1960	72.889	53,09%
1970	115.547	56,38%
1980	153.547	32,89%
Fontes: IBGE – Censos Demográficos do Estado de Santa Catarina, de 1940, 1950 e 1960. FIBGE – Censo Demográfico – Santa Catarina – 1970 Sinopse Preliminar do Censo Demográfico – 1980 Vol. 1 – Tomo 1 – Número 1		

Apud. PELUSO JUNIOR, Victor Antônio O crescimento populacional de Florianópolis e suas repercussões no plano e na estrutura da cidade. [http://www.arq.ufsc.br/urbanismoV/artigos/artigos\\_pj.pdf](http://www.arq.ufsc.br/urbanismoV/artigos/artigos_pj.pdf)

A grande demanda gerou novas estratégias das imobiliárias, como foi o caso de uma inédita feira de imóveis em abril de 1972, realizada no andar térreo do Edifício Praça XV, no centro de Florianópolis<sup>74</sup>. A empresa A. Gonzaga anunciava que cento e vinte imóveis seriam colocados à venda num evento diferenciado que oferecia vantagens exclusivas como a chance do cliente sugerir suas próprias condições de pagamento além de ganhar gratuitamente os materiais de acabamento “tais como box de acrílico, pisos decorados nos mais modernos estilos e azulejos dos últimos lançamentos”. A mesma imobiliária estava investindo também em plantões de vendas aos domingos e feriados. Pela ótica da própria empresa, que é visualizada nas suas publicidades, esse consumidor idealizado, além de ser uma pessoa ocupada pelo trabalho durante a semana, é figura paterna de classe média ou alta.

---

<sup>74</sup> Imobiliário A. Gonzaga lança a Feira de Imóveis. **Jornal O Estado**, 05 abr. 1972. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.



Imagem 13: Publicidade A. Gonzaga – Assunto familiar. *Jornal O Estado*, 21 mar.1967. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

Como já citamos, o aumento populacional e o investimento no setor imobiliário foram importantes nesse período, tanto que o jornal *O Estado*, que começava a lançar fascículos especiais discorrendo sobre assuntos de interesse da cidade, trouxe na sua primeira edição do ano de 1973 o tema da habitação<sup>75</sup>. O caderno anexado ao jornal, em suas mais de dez páginas abordava os modos de financiamento para imóveis e materiais de construção, discutia a relação entre preços, terrenos e localização, informava sobre serviços disponíveis na via pública como

<sup>75</sup> Caderno Especial/Habitação. *Jornal O Estado*, 15 ago. 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

energia elétrica, água, telefone e esgoto e até trazia dicas de decoração. Apesar desse caderno e outros anúncios apontarem as possibilidades de imóveis em outras regiões da cidade, a mais focada era o centro. Pelo grande número de órgãos públicos e demais serviços, era no centro que se concentrava grande parte dos empregos que atraía todo o dia parcela considerável da população florianopolitana. As vantagens de morar perto do trabalho, evitando os crescentes problemas com o trânsito e outras facilidades como a proximidade dos tradicionais colégios, fez do centro alvo de inúmeros investimentos imobiliários a partir da década de 1960. Essa preferência é vista em vários comerciais, um deles que chama bastante a atenção é do Edifício Izabel, localizado na Rua Anita Garibaldi, entre a Catedral e a Avenida Hercílio Luz. Para a campanha publicitária um personagem de história em quadrinhos foi criado, com nome e sobrenome: Sofrenildo Floriano da Silva. Segundo estes quadrinhos, Sofrenildo é um servidor público que mora na parte continental da cidade e depois de enfrentar todo o tipo de dificuldade na diária rotina da locomoção de casa para o trabalho e do trabalho para a casa, vê sua “redenção” na possibilidade de comprar um apartamento no Edifício Izabel. Em outras palavras, o personagem principal desta história, que foi publicada em uma página inteira do periódico, era um cidadão comum, nascido em Florianópolis e que tem sua vida marcada pelo sofrimento.



Imagem 14: Publicidade A. Gonzaga – Edifício Izabel *Jornal O Estado*, 3 jun. 1973. p.21 Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.



Imagem 15: Publicidade A. Gonzaga – Ed. Izabel, história em quadrinhos. *Jornal O Estado*, 3 jun.1973. p.20. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

A historinha retratou problemas da cidade daquele momento e que ainda são bem presentes no cotidiano do século XXI. O mais enfatizado deles, os engarrafamentos, que eram formados devido à existência de uma só ligação com o continente, fato que afunilava os automóveis principalmente na saída e chegada à Ilha. Sofrenildo, mesmo se mudando, continuou encontrando problemas, ora na estrutura da sua nova casa, ora com o horário do ônibus e depois de comprar um carro nada mudou, até sua mulher já estava duvidando de seus atrasos... Sofrenildo era, como ele mesmo dizia, “escravo da condução”, e sua libertação seria morar no Edifício Izabel, localizado naquele “centro político, comercial, financeiro e sentimental”, como enfatizou outro anúncio<sup>76</sup>, do Edifício Felipe Schmidt<sup>77</sup>. Nesse caso, o apelo por morar no centro da cidade ultrapassava a necessidade de serviços básicos, pois aquela região era interessante também por um lado sensível e subjetivo, ou até podemos dizer por *status* (fator que hoje em dia já se diluiu, ou se transferiu, para outros bairros). Dentre todos os distritos de Florianópolis, seria no centro que o fator sensibilidade estaria concentrado, quem sabe pela proximidade com a Catedral, como escreveu Beto Stodieck<sup>78</sup> em 1974, “ninguém consegue fazer nada na cidade sem estar à sombra da catedral”. Segundo o colunista “todo mundo quer o centro, o triângulo formado pela Avenida Mauro Ramos, Beira-mar Norte e Rua Francisco Tolentino”, “agora [em 1974] aterraram e aumentaram o triângulo” e “a solução para não inchar tudo num mesmo lugar era construir centros em outros lugares”. O Aterro da Baía Sul, realizado entre 1972 e 1973, foi a solução imediata encontrada para contornar os problemas com o trânsito que, as ruas da cidade, em ascendente expansão demográfica, já não mais comportava.

Propostas que visavam uma espécie de “construção de centros em outros lugares” já tinham sido sugeridas com o primeiro Plano Diretor, elaborado em 1952. Ainda vigente na época da construção do Aterro, mas apresentando profundas alterações, esse projeto originalmente pretendia preservar o centro da cidade onde não seriam permitidas mudanças, pois o objetivo seria manter o seu aspecto

---

<sup>76</sup> Publicidade Imobiliária Itapoã Ltda. **Jornal O Estado**, 04 ago. 1974. Florianópolis, p. 22. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>77</sup> Esse edifício é hoje o Hotel Valerim, na esquina da Rua Felipe Schmidt com a Rua Pedro Ivo.

<sup>78</sup> STODIECK, Beto. Uma cidade portuguesa, com certeza. **Jornal O Estado**, Florianópolis, 05 jul. 1974. p. 11. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.



tradicional, inclusive a sua ligação com o mar. Órgãos seriam transferidos para a região continental e não haveria a necessidade de Aterro, o que possivelmente criaria um centro “antigo” e outro moderno.

Em 1960 o então prefeito da capital, Acácio Santiago, encomendou um novo plano diretor em substituição ao da década de 1950. Visava um desenvolvimento que integrasse a microrregião da grande Florianópolis transformando-a em

Uma cidade moderna, com pistas de alta velocidade ligando todos os seus pontos, uma avenida contornando uma ilha maravilhosa, com planejados bairros a beira-mar, luxuosos hotéis, avenidas perimetrais, túneis, muitas áreas verdes, um centro oceânico de turismo e um sistema de circulação onde todos os veículos poderiam trafegar sem engarrafamento.<sup>79</sup>

Isso tudo, segundo o jornal, com “crescimento ordenado que preservasse tradições históricas culturais”. Entretanto, esse projeto foi entregue ao município em 1970, sendo aprovado apenas em 1976, sofrendo nesse meio tempo modificações que o adequaram aos interesses políticos e econômicos de diversos grupos, como frisou Lohn (2002). Esse período de “adequação” do Plano Diretor a interesses diversos e, possivelmente conflitantes, era mencionado nos jornais da época como sendo uma falta de “unanimidade na forma de encarar esse crescimento, tão rápido que as pessoas o veem, mas não se conscientizam”<sup>80</sup>. Entretanto, pessoas interessadas nesse crescimento, responsáveis direto por grandes construtoras da cidade, demonstraram opiniões convergentes. Eduardo Raimann, engenheiro da construtora Maguefa, dizia que o problema do Centro estar “amontoado” foi da “exploração e ganância imobiliária”, e a grande culpada por permitir isso seria “a administração municipal que não disciplina o crescimento”. Mario Pille, diretor administrativo da CEISA apontou que “aquilo que

---

<sup>79</sup> CALDAS F<sup>o</sup>. Raul. Em busca da cidade ideal. **Jornal O Estado**, Florianópolis, 08 ago. 1973. p.9. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>80</sup> A Cidade cresce para cima. **Jornal O Estado**, Florianópolis, 26 abr. 1975. p.15. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

se está construindo é fruto da procura direta, [...] vendemos uma mercadoria e [...] tem muita gente que veio e quer ficar em Florianópolis e, [...] a preferência é mais para o centro”. Armando Gonzaga, diretor responsável pela A. Gonzaga era mais enfático ao afirmar que achava “difícil dizer o que seria crescimento ordenado”. Segundo ele, “a cidade viveu muito tempo parada”, “era capital de si própria. Ela terá de crescer de qualquer maneira”. Por último, Luis Daux, diretor presidente da Emedaux, também culpava a administração pública ao afirmar que “o crescimento desordenado está em função da ausência de um plano maior de ampla visão”.

Os arquitetos Moysés Liz e Valmy Bittencourt foram os entrevistados em outra reportagem intitulada “a agonia da cidade”<sup>81</sup>. Ambos foram unânimes em afirmar ser inexplicável o fato do Plano Diretor ainda não ter sido aprovado, pois, mesmo com as obras do Aterro da Baía Sul e a criação de novos trajetos viários, a solução que essas dariam aos problemas da cidade não seria permanente. Na concepção da época, o grande espaço aterrado, além de abrigar a cabeceira da nova ponte e novas rodovias, daria lugar a um novo Centro, desafogando o velho. Entretanto, se não houvesse planejamento, toda a especulação imobiliária e problemas de trânsito seriam apenas transferidos do velho para o novo Centro.

A presença do Aterro é indicada em vários momentos pelos periódicos como uma expansão da cidade, o que incluía moradia, serviços, áreas de lazer, etc. Essa imagem é bem exemplificada por uma charge onde percebemos a região aterrada tomada por altos edifícios, contrastando com o espaço da antiga cidade simbolizada pela presença da Ponte Hercílio Luz. A charge, apesar de sugerir esta nova e moderna cidade, faz uma crítica à falta de planejamentos mais amplos, apontando para a continuação dos mesmos no futuro, através da placa onde se lê “próximo aterro”.

---

<sup>81</sup> A agonia da cidade. **Jornal O Estado**, Florianópolis. 15 set. 1973. p. 9. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

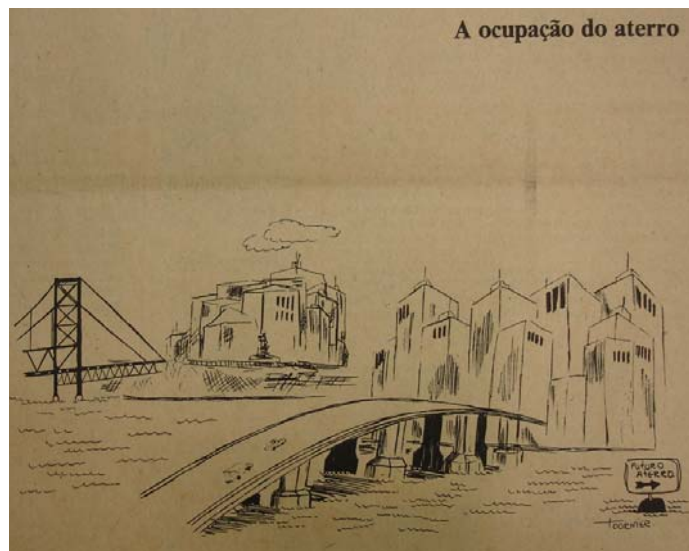


Imagem 16: A ocupação do aterro. *Jornal O Estado*, Florianópolis, 28 ago. 1974. p. 4. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

Os arquitetos da reportagem “a agonia da cidade” citaram que Florianópolis confundia desenvolvimento urbano com edifícios altos e chamaram essa ânsia pelo progresso de “romantismo suburbano”. Em síntese, a “agonia da cidade” apenas acabaria com a presença de um plano diretor eficaz que estancasse o

processo de inchaço urbana - decorrência da febre da valorização imobiliária e dos êxodos rurais - que a cidade se encontra envolvida. [...] Em termos de equipamentos e infraestrutura ela não tem crescido na mesma proporção em que tem avolumado o seu setor

demográfico. [...] Grande parte da culpa cabe a administração pública.<sup>82</sup>

Segundo o prefeito Ary Oliveira<sup>83</sup>, a capital seria a terceira do país que menos arrecadava<sup>84</sup>, perdendo apenas para a capital do Acre, Rio Branco e do Mato Grosso, Cuiabá<sup>85</sup>. Sobre o Plano Diretor, o prefeito foi enfático sobre a necessidade deste ser dinâmico e estar aberto a adaptações, “mutilações no bom sentido”, como disse. O Aterro e a segunda ponte, obras prioritárias, segundo o prefeito, já faziam parte das propostas do novo Plano Diretor, mas estavam sendo realizadas com recursos do governo estadual. O preço do aterro era quase o orçamento de um ano da prefeitura, fez questão de ressaltar Oliveira. Constatamos que, concomitantemente ao processo de verticalização do Centro, a cidade começa a passar por uma “horizontalização”, expandindo suas possibilidades territoriais com a efetivação do Aterro da Baía Sul. Hoje percebemos que o Aterro não se transformou em um novo Centro, muito menos em praças e áreas de lazer como pretendiam alguns projetos que nunca saíram do papel.

Os dados estampados na capa do jornal O Estado de 7 de junho 1973 diziam: “em cada três horas sai uma construção”, eram informações fornecidas pela Divisão de Arquitetura e Urbanismo de Prefeitura Municipal. A cada três horas eram liberados 83,42 m<sup>2</sup> de área construída, o equivalente a uma edificação de pequeno porte. Mas a febre da construção civil também enfrentava problemas, um deles, a

---

<sup>82</sup> A agonia da cidade. **Jornal O Estado**, Florianópolis. 15 set. 1973. p. 9. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina

<sup>83</sup> Prefeito analisa a situação de Florianópolis nos seus 247 anos. **Jornal O Estado**, Florianópolis, 22 mar. 1973. p. 8. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>84</sup> Em um jornal de junho do mesmo ano, portanto, apenas três meses depois dessa afirmação, um artigo mencionou o fato de o estado de Santa Catarina estar classificado como o sétimo lugar em arrecadações federais. (O velho edifício da Alfândega. **Jornal O Estado**, Florianópolis, 12 jun. 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina) Será possível que a capital de um estado que listava em sétimo em arrecadações tivesse sua capital constando entre as últimas, em comparação com outras capitais?

<sup>85</sup> Na época o estado de Mato Grosso ainda era constituído pela região do futuro Mato Grosso do Sul.

falta de mão de obra especializada. Apesar do contingente de trabalhadores ter aumentado com o êxodo rural, a coincidência de várias obras de vulto na cidade como a segunda ponte e o estádio Orlando Scarpelli provocaram um déficit de trabalhadores. Uma solução apresentada nesse período foi “importar” operários do Paraná<sup>86</sup>. Porém, a crise da mão de obra se refletia em outras partes do Brasil ameaçando as construtoras. Os imigrantes nordestinos, “filão” da mão de obra segundo jornal<sup>87</sup>, chegavam “inicialmente em São Paulo, espalhavam-se pelo país e garantiam desta forma o ritmo de trabalho normal das construtoras” naquele momento estavam se concentrando principalmente nos trabalhos da Transamazônica<sup>88</sup>. Devido à escassez de trabalhadores, condição que ganhou o *status* de crise na época, o ministério do trabalho revogou a lei que proibia o trabalho feminino na construção civil<sup>89</sup>. Em Brasília já eram 300 mulheres “pedreiras”, segundo o jornal, e Florianópolis “também poderia por fim a esse tabu e compensar o déficit”. As reações dos outros trabalhadores apresentadas no periódico vão de visões “pessimistas com a possibilidade de moças e senhoras poderem suportar o esforço de um dia de trabalho na construção”, até a crença de que naquele ambiente havia “ocupações leves e seguras para trabalhadores do sexo feminino”. Além da crise da mão de obra, a expansão da construção civil também gerou altos números para as estatísticas de acidentes de trabalho. O registro de acidentes em 1973 dobrou em Florianópolis, e, gerando a observação de que, se “em outras cidades os acidentes aparecem como decorrência da industrialização, na capital os registros se devem principalmente a expansão da construção civil<sup>90</sup>”.

---

<sup>86</sup> Construção civil sem mão de obra manda buscar operários no Paraná. **Jornal O Estado**, Florianópolis, 27 jun. 1973. p. 8. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>87</sup> VIEIRA, Carlos Adi. Falta de operários ameaça construtoras. **Jornal O Estado**, 28 jan. 1974. p. 3. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>88</sup> A Rodovia Transamazônica (BR-230), projetada durante o governo do presidente Emílio Garrastazu Médici (1969 a 1974) durante o regime militar, é a terceira maior rodovia do Brasil. Planejada para integrar melhor o Norte brasileiro com o resto do país, foi inaugurada em 30 de agosto de 1972.

<sup>89</sup> Crise: mulher na construção. **Jornal O Estado**, Florianópolis, 21 fev. 1974. p. 12. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>90</sup> Número de acidentes do trabalho é cada vez maior em Santa Catarina. **Jornal O Estado**, 06 jan 1974. p. 12. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

Apesar da febre imobiliária dar origem a muitos apartamentos residenciais, outra crise mencionada nos periódicos era a da própria habitação<sup>91</sup>. A procura era maior que a oferta e os jornais apontavam a UFSC como a principal atração para migração, principalmente de alunos que muitas vezes traziam também seus familiares. O valor médio dos apartamentos por metro quadrado era de mil cruzeiros, preços ajustados conforme os problemas de escassez de mão de obra e de matéria prima<sup>92</sup>. O aluguel, “opção para os menos abastados”, também sofre aumento, e é “o produto que mais sobe na cidade<sup>93</sup>”. O aluguel do apartamento de um quarto, “apartamento” como era descrito, saía em média 600 a 700 cruzeiros, com dois quartos, de 700 a 800, e com três por volta de 1200.

Todavia, a pior consequência do crescimento desordenado, a verdadeira crise da habitação, era presenciada através do aumento do número de moradores de rua. O jornal colocava a observação que “nunca se viu um trânsito tão grande de mendigos pela cidade”<sup>94</sup>. A situação de uma família que está morando a oito anos em uma construção abandonada ao lado do “novo” palácio da justiça era destaque no jornal<sup>95</sup>. Não apenas essa construção inacabada, mas os seus arredores, nas proximidades do que hoje é a Praça dos Três Poderes ou Tancredo Neves, estava tomada de casebres, como demonstra a foto de 1974.

---

<sup>91</sup> Apesar da construção civil, ainda há crise de habitação. **Jornal O Estado**, 06 ago. 1974. p. 16. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>92</sup> Apartamento teve preço médio de Cr\$1 mil o m<sup>2</sup>. **Jornal O Estado**, Florianópolis. 13 fev. 1974. p. 12. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>93</sup> Eis o produto que mais sobe na Cidade: o aluguel. **Jornal O Estado**, Florianópolis 27 jun. 1974. p. 12. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>94</sup> Mendigos tomam lugar dos barcos na área do aterro. **Jornal O Estado**, Florianópolis, 6 mar. 1974. p. 12. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>95</sup> Esqueleto do DNPVN serve de pólo para uma futura favela. **Jornal O Estado**, Florianópolis, 04 ago. 1974. p.22. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.



Imagem 17: Esqueleto do DNPVN serve de polo para uma futura favela. *Jornal O Estado*, Florianópolis, 04 ago. 1974. p. 22. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

Enquanto isso, na Avenida Beira-mar, reduto em crescimento da classe mais abastada, era comparada pelas campanhas de publicidade a elitizados e famosos bairros ao redor do mundo, como Ipanema, Leblon ou Morumbi.



Imagem 18: Publicidade CEISA. *Jornal O Estado*, Florianópolis, 6 jan. 1974. p.5. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

## **CAPÍTULO 2. Cidade em obras e obras em arte.**

### **2.1. Desvendando a cidade a partir do aterro.**

Percebemos que em grande parte das telas de Martinho de Haro, a posição do pintor ou mesmo do observador das paisagens está sobre o mar. Mas, se pensarmos essas imagens da cidade no momento em que foram recriadas pelo artista, entre os anos de 1975 a 1980, o ponto de vista de quem olha já estaria tomado pelas areias do Aterro da Baía Sul. Dessa forma, penso que as imagens usadas nesse trabalho sugerem, pela sua ausência, a presença do Aterro, esta grande transformação urbana que mudou completamente a paisagem e o cotidiano das pessoas. Segundo Paulo César dos Santos (1997), a necessidade da construção de uma segunda ponte e suas vias expressas, juntamente a uma crescente preocupação com a poluição e o mau cheiro da baía, fez com que o mar nessa local fosse rejeitado e o aterro pouco contestado, visto os benefícios que traria. Mesmo assim, segundo o autor, os sentimentos que esses fatos geraram na população eram contraditórios, pois, ao mesmo tempo em que repudiavam o mar sujo, compreendendo as medidas tomadas para aterrá-lo, criavam uma nostalgia com a antiga paisagem marinha. Se imaginarmos os personagens daquele momento histórico, moradores da cidade, visualizando as pinturas de Martinho de Haro em alguma galeria, certamente uma memória gerada por aquela representação das águas da Baía Sul seria instigada devido à perda recente daquele que havia sido um visual rotineiro.





Imagem 19: Mercado público, *Martinho de Haro*, 1975/1980, óleo sobre Eucatex, 65,5 x 123 cm. Fonte: CORRÊA NETO; PRADE, 2007.



Imagem 20: No mercado só tem areia e o mar onde foi -1973. *Acervo UFSC-Velho Bruxo*, disponível em [www.velhobruxo.tns.ufsc.br/Albuma01.htm](http://www.velhobruxo.tns.ufsc.br/Albuma01.htm), acessado em 15/02/2012

Privilegiar a representação do mar no lugar do aterro parece uma decisão lógica na confecção das pinturas. Martinho de Haro sempre apreciou essas paisagens demonstrando personalidade ao moldar com tinta e pincéis a superfície aquática, o humor das águas, às vezes calmas e espelhadas, às vezes agitadas e turvas. O Aterro provavelmente se

configurou como um crime aos olhos sensíveis do artista, que em uma de suas telas parece se vingar do avanço da terra sobre o mar, fazendo as águas avançarem sobre a terra. Na pintura “Cais Rita Maria com Igreja de Nossa Senhora do Parto”, e em outras três telas que retratam a mesma vista (Anexo 1), a presença do mar é recriada em um local inexistente, caracterizando uma opção estética que distorceu a paisagem eliminando casarios, como podemos confirmar observando e comparando a composição do artista com fotografias.



Imagem 21: Cais Rita Maria com Igreja de Nossa Senhora do Parto, *Martinho de Haro*, 1975/1980, óleo sobre tela sobre Eucatex, 51,5 x 82 cm. Fonte: CORRÊA NETO; PRADE, 2007.



Imagem 22: Francisco Tolentino Rita Maria, 1973. *Acervo UFSC-Velho Bruxo*, disponível em [www.velhobruxo.tns.ufsc.br/Albuma01.htm](http://www.velhobruxo.tns.ufsc.br/Albuma01.htm), acessado em 15/02/2012

Nessa fotografia da década de 1970, vemos o casarão retratado pelo pintor situado não em uma esquina beirando o mar, mas com construções a sua direita. Em outra fotografia, de um ponto de vista oposto, podemos perceber, além da torre da igreja Nossa Senhora do Parto, o mesmo casarão com sua arquitetura diferenciada que o distinguia das demais construções ao seu entorno.



Imagem 23: Baía Sul e Ilha do Carvão, sem data, acessado em <http://esquerdafestiva.blogspot.com/2010/04/ilha-70.html> em 15/02/2012

Observando croquis de Martinho de Haro, que possivelmente deram origem as quatro pinturas da paisagem em questão e, tomando como referência o casarão que se sobressai nas vistas, a imagem abaixo indica, entre desenhos rabiscados, um esboço do cais Rita Maria com as construções que existiam a direita do casarão.

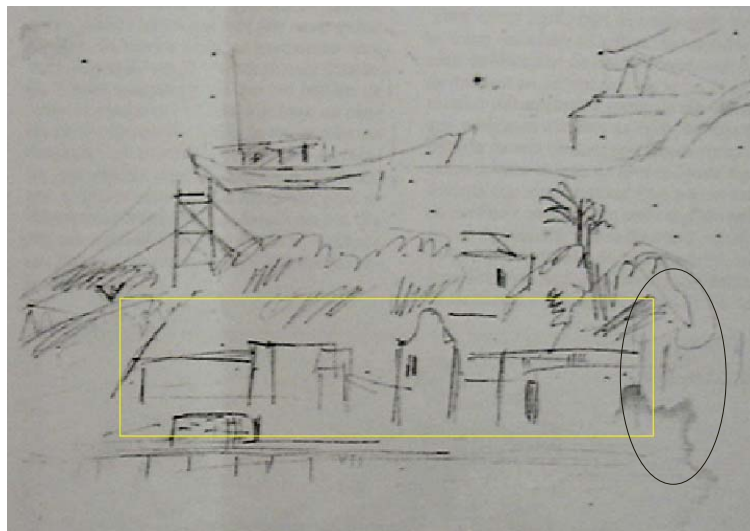


Imagem 24: Esboços de Martinho de Haro 1. *Jornal A Notícia*, Florianópolis, 11 nov. 2007. p. 2 e 3. Acervo MASC.

Em outro rascunho (imagem 25), já mais definido e detalhado, o casarão em destaque se encontra no limite do esboço, porém, logo abaixo, os traços que demonstram a solução do artista para a composição, o desenho de uma nova configuração espacial, uma orla alternativa que privilegiava mais do que nunca o mar.



Imagem 25: Esboço de Martinho de Haro 2. *Jornal A Notícia*, Florianópolis, 11 nov. 2007. p. 2 e 3. Acervo MASC.

Em uma imagem dos tempos atuais dessa mesma vista (imagem 20), utilizando a igreja como referência, visualizamos o antigo templo perdido entre tantos edifícios e, apontamos para a localização do antigo casarão, que se situava na esquina onde podemos ver uma construção com fachadas verdes.



Imagem 26: Igreja Nossa Senhora do Parto, 2011. Fonte: acervo da autora.

Como observado na imagem 16 podemos deduzir que Martinho de Haro abriu mão de retratar fielmente a geografia da região, dando preferência às águas da baía no lugar das construções quadradas que não apresentavam alguma forma arquitetônica relevante. Sendo assim, preferiu avançar o mar sobre a terra e se concentrar no bloco de edificações onde mais elementos lhe inspiraram a fatura da pintura. Além disso, o desaparecimento do elemento marinho devido ao aterro justificou e incentivou novas elaborações na memória visual do artista que, através de seus pincéis, pôde expressá-la com liberdade.

Se nos lembrarmos do que foi, de qual era a configuração do local ao qual estamos voltando, constataremos curiosamente que sua transformação presente permite à memória se deleitar com as imagens da restituição, e, sobretudo com sua espantosa liberdade. A ausência do que foi possibilita qualquer invenção presente da memória. (JEUDY 2005, p.89)

O distanciamento do centro histórico da cidade com o mar, na década de 1970, não foi um acontecimento inédito na história de Florianópolis. O aterro iniciado em 1972 foi, na realidade, a confirmação de um posicionamento iniciado na década de 1920, com a construção da Ponte Hercílio Luz, obra que marcou o início do período rodoviário. “Os ônibus começaram a circular na cidade de Florianópolis logo após a inauguração da primeira ponte, surgindo diversas linhas entre as quais a mais importante foi a do estreito, que substituiu as antigas viagens através do canal” (PELUSO JÚNIOR, 1991, p.131). A Ponte Hercílio Luz que além de dividir na década de 1920 “um tempo de atraso e um outro de progresso” (ARAÚJO 1989), se constituiu como um monumento a modernidade e significativo acréscimo a paisagem da cidade. O trapiche municipal<sup>96</sup>, um terminal marítimo de passageiros, era o ponto de chegada de quem atravessava o canal do estreito, e situava-se em frente à principal praça da cidade. Com o crescimento do número de automóveis circulando e o melhoramento das vias de acesso, o transporte de passageiro por via marítima foi decaindo. Por consequência, o Trapiche Miramar foi recebendo outras funções que o distanciaram dos frequentes embarques e desembarques. Foi ponto de saída para eventuais passeios de *scuna*, centro de informações turísticas, teatro de arena, estacionamento e até um contraditório espaço de exposição da maquete do novo sistema viário do aterro, sistema que justificou sua demolição em 1974 (NONNENMACHER, 2007).

Entretanto, outros aterros já existiam, e surgiram sem planejamentos e objetivos rodoviários. Uma extensa região que vai do Forte de Santa Bárbara até as imediações de onde desemboca o túnel Antonieta de Barros é fruto de um aterro sanitário que recebeu detritos de toda a cidade entre os séculos XIX e XX. Desconhecemos exatamente a época de início desse processo, mas sabemos, por exemplo, que foram destinados para esse espaço o material retirado da terraplenagem da cabeceira insular da ponte Hercílio Luz, na época da sua construção na década de 1920. Também a segundo ala do Mercado Público, inaugurada em 1928, necessitou de um espaço aterrado para ser erguida. Em 1968 parte da orla da Rua Frederico Rola foi aterrado para abrigar quitandas<sup>97</sup>. Já no segundo semestre de 1971, uma pequena

---

<sup>96</sup> Depois de uma reforma transforma-se em Bar e Café Miramar, inaugurado em 28 de setembro de 1928.

<sup>97</sup> Quitandas ao mar. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 11 nov 1968. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.



região conhecida como “praia do vai quem quer”, localizada em frente a Rua Francisco Tolentino, também foi aterrada para dar lugar a um terminal de ônibus<sup>98</sup>. Com esse último caso citamos exemplo de como esse distanciamento das águas passou a interferir em pequenos detalhes do cotidiano das pessoas. No verão de fevereiro de 1972, meninos, vendedores de amendoins e engraxates, que, antes tomavam banho nas águas da “praia do vai quem quer”, devido ao aterro, estão mergulhando e se refrescando nas pedras facilmente alcançadas, conforme observamos na figura do local, que aos fundos ainda mostra o Mercado Público<sup>99</sup>.



Imagem 27: Praia do vai-quem-quer, *Jornal O Estado*. Florianópolis. 01 fev. 1972. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

O ano de 1972 marcou também os inícios das obras do grande aterro. O projeto era visto na época como a solução para os problemas

---

<sup>98</sup> Vai-quem-quer será logo terminal de coletivos. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 21 jul. 1971. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina

<sup>99</sup> Vai-quem-quer: última opção está nas pedras. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 01 fev. 1972. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

de trânsito da cidade e, inspirando-se no Aterro do Flamengo<sup>100</sup>, no Rio de Janeiro, visualizava-se também uma área de lazer com quadras de esportes e parques.

O aterro e [...] a implantação do moderno e valioso sistema viário, não somente contribuirão para essa expansão da cidade e sua melhoria dos pontos de vista estéticos e práticos, mas também resolvem problemas da atual deficiência do trânsito citadino, que tendem a agravar-se na proporção do acelerado desenvolvimento urbano da capital do estado<sup>101</sup>.

Na mesma reportagem as obras eram elogiadas pela rapidez e compromisso com o cronograma, tanto que, em fevereiro de 1973 o aterro alcançou a região do Mercado Público e já tinha o projeto de sua urbanização encomendada pelo Departamento de Estradas de Rodagem (DER)<sup>102</sup>. A previsão era de que em dezembro daquele ano fosse

---

<sup>100</sup> Tanto no aterro do Flamengo (década de 1960) como no de Florianópolis (inícios de 1980), houve a elaboração de projetos paisagísticos por Burle Marx. Roberto Burle Marx (São Paulo, 4 de agosto de 1909 — Rio de Janeiro, 4 de junho de 1994) foi um artista plástico brasileiro, renomado internacionalmente ao exercer a profissão de arquiteto-paisagista. Morou grande parte de sua vida no Rio de Janeiro, onde estão localizados seus principais trabalhos, embora sua obra possa ser encontrada ao redor de todo o mundo. Entretanto, o seu projeto sobre o aterro florianopolitano foi abandonado e descaracterizado com o passar dos anos. Era constituído por uma superfície em *petit-pave*, um mosaico de pedras portuguesas, umas brancas outras pretas e ainda, outras vermelhas. (SANTOS 1997, p. 72). Hoje sobre o trabalho do artista ficam estacionamentos e terminais de ônibus.

<sup>101</sup> NEVES, Gustavo. O aterro. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 02 dez. 1972. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>102</sup> Capa. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 03 fev. 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

concluído as obras de aterragem<sup>103</sup>. Além da cobertura realizada pelos periódicos, existiam algumas pessoas segundo Santos (1997, p. 44), possivelmente senhores aposentados, que ficaram conhecidos como “fiscais da draga”, pois passavam horas inteiras observando o avanço da areia sobre as águas do mar. Uma espécie de *flâneur*<sup>104</sup> estático, observando o espetáculo do progresso.

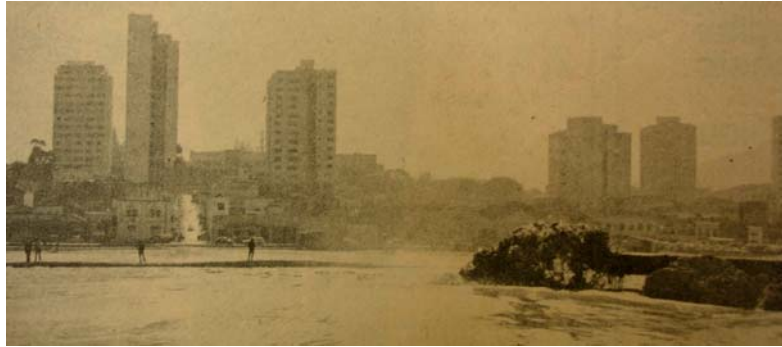


Imagem 28: Dragas trabalhando. *Jornal O Estado*. Florianópolis. 8 ago. 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

O trabalho das dragas foi finalizado em fins de 1973, porém as primeiras obras que surgiram sobre o Aterro foram as longas pistas de asfalto que ligaram a Ponte Colombo Salles ao centro da cidade, construídas em 1975. Reparamos que o processo de aterramento cumpriu seus prazos, mas a urbanização e efetiva utilização do espaço foram graduais e não respeitaram nenhum projeto pré-estabelecido. Durante os anos em que esteve desocupado, o Aterro foi sendo apropriado pela população de diversas formas. Certa noite o local, sem

---

<sup>103</sup> Draga parou 15 dias, mas já retomou seu trabalho e entrega aterro em dezembro. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 08 ago. 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>104</sup> Ideia de um personagem criado pelo poeta francês Charles Baudelaire que vagueia pelas ruas sem pressa observando o cenário urbano, no contexto das grandes capitais europeias do século XIX. Tipo que simboliza uma atitude vinculada aos conceitos de modernidade.

iluminação, presenciou “a misteriosa morte” de um carregador do Mercado Público, que teve seu corpo encontrado com o rosto encoberto de areia “para esconder os ferimentos que o deixaram irreconhecível”<sup>105</sup>.



Imagem 29: Crime no aterro. *Jornal O Estado*. Florianópolis. 02 ago. 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

Durante os domingos, serviu para jogos de futebol, segundo o jornal<sup>106</sup>, que também destacou a prática de “alegres senhoritas, que nas madrugadas quentes ali costumam banhar-se, depois de memoráveis noitadas” ou o *cooper*, “em meio a tratores e montes de areia pode-se observa, logo cedo, a corrida de alguns praticantes...”. E o uso mais comum para essa área, e que até hoje está mantido na região, os estacionamentos (imagem 31).

---

<sup>105</sup> Crime no aterro é mistério. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 02 ago. 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>106</sup> Nas areias do aterro, *cooper* domina, fácil. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 9 jun. 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.



Imagem 30: A prática do *cooper* no aterro. *Jornal O Estado*. Florianópolis. 09 jun. 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.



Imagem 31: Estacionamentos no aterro. *Jornal O Estado*. Florianópolis. 17 set. 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

Observando a fotografia acima podemos questionar sobre onde todos esses automóveis eram estacionados antes da existência deste solo

criado. Podemos pensar que um aumento crescente no número de veículos acompanhou a criação do aterro, incentivado pelos objetivos do próprio projeto que, prometendo novas vias de tráfego viria a facilitar o trânsito. Percebemos então que o aterro veio auxiliar os automóveis, tanto no fluxo quanto estacionados. Um anúncio publicitário divulgando o projeto da construção de um edifício-garagem na Rua Trajano<sup>107</sup> aponta para uma preocupação latente com espaços para estacionar no centro da cidade<sup>108</sup>.



Imagem 32: “Garage” Trajano. *Jornal O Estado*. Florianópolis. 03 maio 1970. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

---

<sup>107</sup> Esse projeto não saiu do papel, porém, o mais interessante é notar que atualmente, nesse mesmo local está sendo construído um edifício-garagem, num terreno onde já funcionava um estacionamento.

<sup>108</sup> Publicidade Admar Gonzaga, Garage Trajano. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 03 maio 1970. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

Deduzimos que as vias de acesso que ligaram a ponte ao centro da cidade estavam entre as prioridades da implantação do Aterro, sendo que a urbanização com outras construções ou praças ficou dependendo de planejamentos e aprovações. O primeiro projeto, divulgado em 1974, tinha sido encomendado pelo governo estadual a um consórcio paulista, e agora dependia da aprovação da Câmara Municipal de Florianópolis, pois, mesmo que o Decreto Federal de 3 de dezembro de 1973 desse ao estado catarinense o poder sobre aquela área, ela também era parte agregada da capital. Tanto que esse primeiro plano destinava um lote à construção de uma nova sede para a prefeitura de Florianópolis, que contaria “com 1200 metros quadrados”. Segundo o projeto, uma área de 100 mil metros quadrados seria destinada à comercialização, sendo o dinheiro dessas vendas revertidos no restante da urbanização com áreas de lazer como bibliotecas, museus e parques. Também foram planejados espaços destinados a condomínios residenciais, incluídos com o objetivo de dar movimento contínuo à área. E com a nova ponte e avenidas, o plano era fechar as ruas Felipe Schmidt, Trajano e Conselheiro Mafra, as transformando em calçadas, pois, “se não fecharmos, o povo vai querer continuar usando estas vias, e nos queremos que eles usem as novas, porque apesar de um pouco mais longe, apresentam melhores condições de tráfego rápido”<sup>109</sup>. Percebemos novas influências geradas a partir da conclusão do aterro, onde as vias de tráfego rápido criadas interferiram no centro da cidade, nas vias já tradicionais de trânsito, no deslocamento das pessoas e na sua visão do espaço urbano.

A promessa de que o Aterro resolveria os problemas de trânsito e configuraria como que uma nova cidade foi a maior propaganda de ação e produtividade do governo do engenheiro Colombo Machado Salles (1972-1975), cujo nome foi dado a ponte por ele inaugurada em 1975, ano do término de seu mandato<sup>110</sup>. Quando da divulgação dos planos para o aterro, o governador salientou que aquela empreitada tinha sido projetada também para “aguentar a expansão da cidade num futuro

---

<sup>109</sup> A anunciada urbanização do aterro. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 10 jan 1975. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>110</sup> Contrariando os costumes de batizar obras com os nomes de personalidades falecidas, p próprio fato do nome de um político vivo, num momento de conclusão e mudança de mandato, ser dado a uma obra público já se configurou uma exagerada propaganda política.

próximo”<sup>111</sup>, como para uma terceira ponte, inaugurada em 1991. Entretanto, as burocracias envolvidas em torno do aproveitamento do aterro criaram brechas que terminaram por manter aquele espaço como uma reserva construtiva para os poderes estaduais e municipais, como apontou Santos (1997). Notamos que o espaço não se configurou como uma nova cidade com comércio, residências e parques, pois teve como prioridade os automóveis e as pistas de rolamento, sendo que as consequentes construções sobre ele, na sua maioria, surgiram com o tempo e a necessidade do poder público. Até hoje a região do Aterro gera polêmicas devido a sua duvidosa utilização, pois, não se desenvolveu plenamente e foi incentivado ali relações e experiências sociais sendo um espaço dimensionado exclusivamente para a dinâmica das máquinas (automóveis), como um não-lugar.

Foi a partir dessa região marcada por uma “nova espacialidade com um tempo e um ritmo diferenciado” (SANTOS 1997, p.15), que imaginamos Martinho de Haro esboçando alguns desenhos inspirados naquela paisagem urbana que, transportados para seu ateliê, mesclavam expressões de um tempo e espaço que já não existiam quando pinta as águas onde a poucos instantes observava areia. Essa distorção, mistura de outros tempos que marcam a alma do artista através de sua experiência com o espaço, recria a cidade na imaginação e é levada para a tela.

Deformações, interpretações de volumes coloridos e de planos; dissonâncias e polifonias. Simultaneidade de estados de alma polarizados por vias analógicas de recordações, pensamentos distantes, impressões de outros lugares e de outros tempos, como se fossem luzes de astros errantes concentradas num espelho. [...]. Influência do ambiente sobre o organismo artístico, na sua gênese e na sua função. (SOFFICI 1920 apud CANEVACCI 1993, p. 63).

---

<sup>111</sup> A anunciada urbanização do aterro. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 10 jan 1975. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.



A cidade se estendeu sobre o mar e possibilitou um novo ponto de vista, uma nova forma de se olhar. Um olhar de fora que conseguia captar a imensidão da paisagem, ao contrário de um olhar interno que observava uma cidade confusa e dinâmica, que não sustentava mais seus referenciais. Um olhar distante, estável, panorâmico, foi capaz de revelar e identificar melhor aquela Florianópolis que passava por tantas transformações, assim como em certas pinturas onde, a representação da cidade é sempre concebida de um ponto de vista elevado, como de uma muralha, como aponta exemplo de Jeudy (2005, p.86).

O ponto de vista é uma alternativa que suprime a visão interna: o olhar se dirige da muralha para o campo [...]. A configuração interna da cidade só pode ser apreendida como um todo de maneira abstrata, a partir de sua própria invisibilidade. A adoção de um ponto de vista é sempre o ato de reconhecimento de uma cegueira. Adotar um ponto de vista é uma maneira de constituir o ponto cego da percepção.

Numa analogia, as muralhas seriam o aterro, e a partir desse ponto se pôde observar a cidade de uma forma inédita. Martinho de Haro em seus quadros raras vezes os compõe a partir de uma vista interna, como um observador inserido na cidade, diferente disso, mantém-se sempre à distância, afastamento que pressupõe um estranhamento e ao mesmo tempo passa a definir uma identidade visual, um *skyline*.

Em inúmeras ocasiões os jornais divulgaram fotografias desse *skyline* a partir do Aterro. No exemplo abaixo, uma imagem que foi utilizada algumas vezes pelo periódico e em certo momento seria reafirmada através de um efeito que estilizava sua aparência, com aumento do contraste, diminuindo os detalhes, como se fosse um carimbo, uma marca, um ícone para a cidade. (Imagem 34).

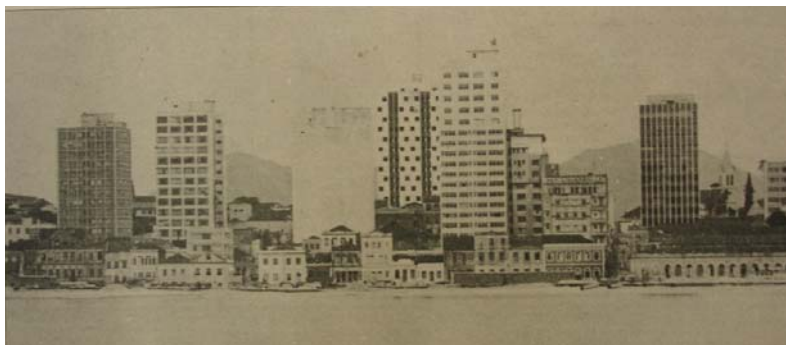


Imagem 33: *Skyline 1. Jornal O Estado. Florianópolis. 1 ago 1973.*  
Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

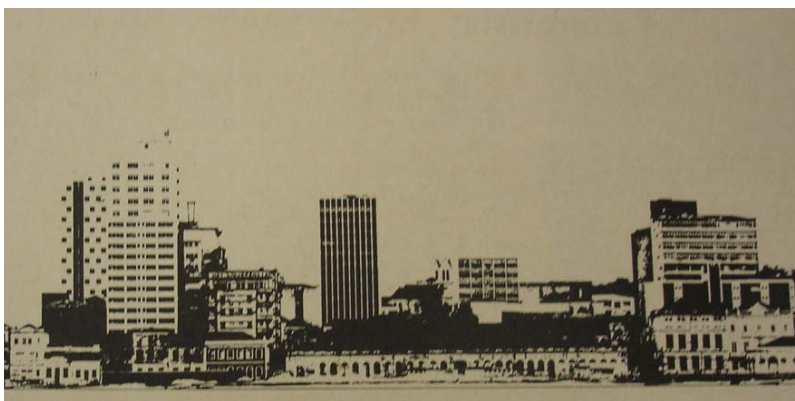


Imagem 34: *Skyline 2. Jornal O Estado. Florianópolis. 18 set. 1973.*  
Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

A nova forma que a cidade encontrou para se enxergar na década de 1970 reverberou também em comerciais, como no exemplo abaixo, da construtora e imobiliária CEISA.

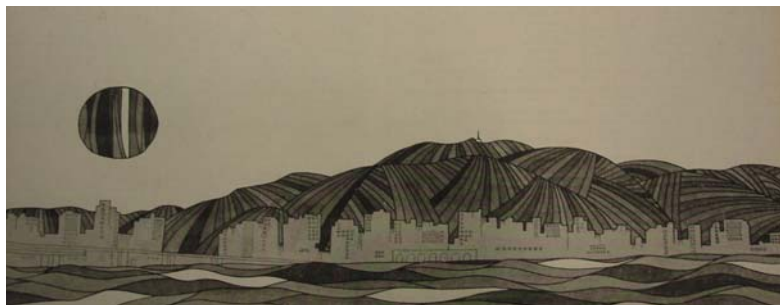


Imagem 35: Arte publicidade CEISA. *Jornal O Estado*. Florianópolis. 24 dez 1975. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

Nessa imagem é possível identificar o Morro da Cruz, a ponte recém-inaugurada e no centro da imagem um retângulo com arcos, referência ao Mercado Público. A origem dessa nova perspectiva da cidade a partir do espaço aterrado incentivou a valorização e preocupação com os referenciais arquitetônicos, como foi o caso do próprio mercado.

Em reportagem de agosto de 1973 a preocupação com esses aspectos da cidade antiga foi acentuada, pois muitas dessas importantes construções estavam no limite da cidade e do aterro, e sofreram com as expectativas de remodelação que prometiam agregar aquele novo espaço a antiga malha urbana. A ideia que rondava os projetos do aterro era de que naquele espaço uma nova cidade iria nascer com altos prédios, fato que comprometeria a paisagem dos casarios, ou até, sua própria existência, como percebemos pelo trecho abaixo:

Quando a área do aterro for incorporada a cidade, com seus grandes prédios, inevitavelmente, caso nenhum órgão tome providências, a bela paisagem da Francisco Tolentino será modificada. Suas casas antigas, que caracterizam toda aquela região dos trapiches e mercado municipal deverão desaparecer. Como vem ocorrendo atualmente no centro da cidade, motivados pelos altos preços dos terrenos, as demolições

deverão ocorrer em massa e, no lugar das casas coloniais, grandes prédios serão erguidos<sup>112</sup>.

A posse de um ícone visual que simbolizasse a nova fase da cidade é esboçado nesse momento com a silhueta de um *skyline*, assim como se representava outras grandes cidades do mundo. Um bom exemplo desse movimento novo de olhar a cidade que criava, de alguma forma, identificação com metrópoles mundiais foi uma nota do colunista social Beto Stodieck no jornal O Estado. Ele, que costumava escrever sobre a urbanização da cidade e transitava suas opiniões entre denúncias irônicas e falas entusiasmadas ao melhor estilo “romantismo suburbano”, deixou dúvida sobre qual das duas vertentes usou na hora de escolher a foto e os dizeres reproduzidos abaixo, onde relaciona a fisionomia da região central de Florianópolis com a da cidade de Nova Iorque<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> A cidade velha deve desaparecer ou não? **Jornal O Estado**. Florianópolis. 1º ago 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>113</sup> A dúvida que deixamos sobre a imagem e a frase de Stodieck poderiam abrir caminhos para outras investigações sobre a visão que se tinha da cidade. Assim como sugeriu Robert Darnton em “O grande massacre dos gatos”, “quando não conseguimos entender um provérbio, uma piada, um ritual ou um poema, temos a certeza de que encontramos algo” (DARNTON 1986 p.15).

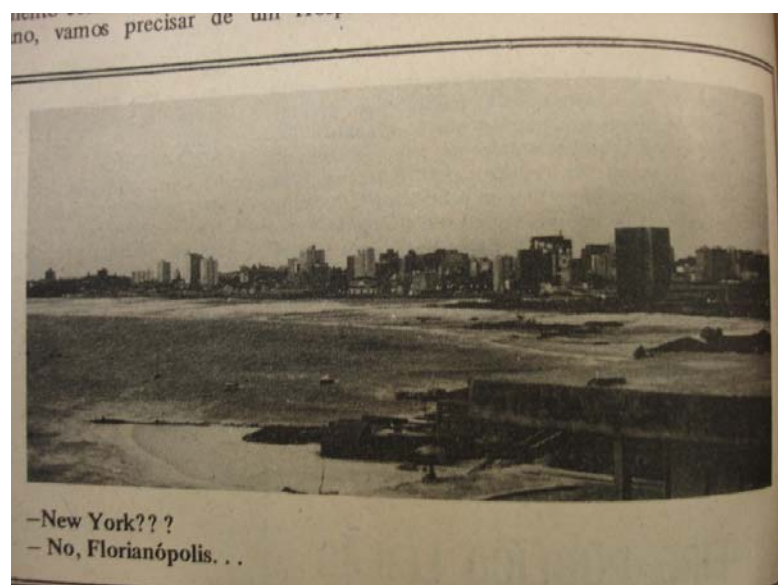


Imagem 36: New York???. *Coluna Beto Stodieck*. *Jornal O Estado*, Florianópolis, 17 set. 1974. p. 12. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

A confirmação de que Florianópolis já possuía um bom volume de altos edifícios e, por consequência, uma silhueta mais cosmopolita, se observou após a criação e gradual ocupação do aterro. Reafirmamos a ideia de que a quantidade e a altura dos edifícios eram usados como um termômetro para medir o progresso de uma cidade, como mencionado no primeiro capítulo. Daquela nova parte agregada ao Centro se descortinou um perfil de cidade grande visualizável a todos que ali praticavam esportes, caminhadas ou que começavam a transitar com seus carros a partir de 1975. Martinho de Haro, ou mesmo o observador das suas pinturas, posicionado e imaginado primeiramente sobre as águas da Baía Sul, talvez em um passeio de barco, num segundo momento é transportado para as areias e para o asfalto do aterro, visualizando ao longe os panoramas de prédios, juntamente aos casarões que faziam limite com a antiga orla marítima. A observação ao longe, como de um espetáculo, que nesse caso é do desenvolvimento da cidade, cria um personagem oposto ao do *flâneur* de Baudelaire que caminhava

pelas ruas, perdendo-se na formação labiríntica da grande cidade moderna.

## **2.2. Desvendando a cidade vertical**

Ao mesmo tempo em que a cidade se horizontalizava devido ao grande aterro da Baía Sul, também passava por um processo de verticalização, com a então batizada pelos periódicos de “febre” ou “explosão” da construção civil. Por ser um processo que se adensa na década de 1970, as altas edificações e o seu visual foram possivelmente a maior revelação gerada através da observação a partir do Aterro, concomitantemente a um sentimento de progresso da cidade.

Para iniciar um diálogo que cruze as informações acerca dos elementos verticais indicados pelas pinturas de Martinho de Haro com o contexto da década de 1970, reconstruindo parcialmente significados dessas novas construções para a época, retomo a tela “Cais Rita Maria com Igreja de Nossa Senhora do Parto” (Imagem 15). A alusão à verticalização nessa imagem é dada com o edifício ao lado da torre da igreja. Podemos imaginar que Martinho de Haro se inspirou em alguns dos prédios situados no entorno do encontro das ruas Padre Roma e Felipe Schmidt. De acordo com as pesquisas e levantamentos efetuados acerca de construções de grande porte naquela região identificamos o mais antigo e o mais significativo deles, o edifício Arthur. Sobre ele encontramos muitas informações em jornais da época.

VEJA  
O  
QUE  
JÁ  
FIZERAM  
COM  
O

edifício  
**ARTHUR**

**A SOLUÇÃO ???**

Stop! Você deve decidir-se imediatamente! Verdade que só temos metade do prédio para lhe oferecer. Mas — convenhamos — o lançamento foi feito dia 5, domingo.

Por favor não nos obrigue a lhe dizer NÃO, embora já esteja reduzido em 50% o custo estoque de SIM. Se o problema é tempo, telefone para 34-50 e peça a proteção de um vendedor.

**IMOBILIÁRIA A. GONZAGA**  
Carteira nº 1.609 do CRCI - III Região  
Escritórios: Rua Deodoro 11

Imagem 37: Publicidade Edifício Arthur. *Jornal O Estado*. Florianópolis. 01 nov. 1967. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

O comercial acima indicava que o edifício, que teve sua construção iniciada em 1967, já estava com metade de suas unidades vendidas no final do mesmo ano. A campanha publicitária foi intensa e sofisticada, surpreendendo o colunista Osvaldo Melo, que elogiou o *folder* encartado em um dos exemplares do jornal *O Estado*. Segundo ele, o empreendimento era apresentado de forma moderna com o uso de imagens coloridas de “magníficos recantos da Ilha e tendo na capa uma

foto de um dos maravilhosos crepúsculos”<sup>114</sup>. Esse *folder* a cores, raridade para a época, não foi armazenado pelo Arquivo da Biblioteca Pública de Santa Catarina, possivelmente foi descartado, assim como hoje em dia é feito com todos aqueles panfletos de lojas e supermercados que são inseridos dentro dos jornais<sup>115</sup>. Segundo o colunista, o Arthur “seria mais um grande edifício [...] que vem se juntar a outras tantas construções que estão mudando a fisionomia de Florianópolis”. Entretanto, o diferencial deste era sua localização,

situado no alto da Rua Felipe Schmidt, vai ser um dos edifícios cuja posição se alterará entre os demais, destacando-se assim de outras edificações também já iniciadas. Edifício Arthur virá pelas suas linhas modernas e invejável situação trazer uma participação direta no progresso de Florianópolis<sup>116</sup>.

Pela localização elevada e bem visível na cidade, o edifício Arthur foi o primeiro do Estado a receber um anúncio luminoso em seu topo, em 1975.

Florianópolis como toda cidade que possui edifícios altos já esta em vias de ter o seu primeiro grande anúncio luminoso elevado, no alto dos 12 andares do edifício Arthur [...] trata-se de um anúncio da Philips do Brasil,

---

<sup>114</sup> MELO, Osvaldo. O edifício Arthur lançou uma propaganda intensiva. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 10 out. 1967. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>115</sup> Destaque para a questão dos documentos e do fato dos arquivistas das bibliotecas não guardarem os encartes, colocando estes documentos como marginais, secundários e até mesmo descartáveis.

<sup>116</sup> MELO, Osvaldo. Edifício Arthur tem sua construção começado no alto da Felipe Schmidt. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 12 nov. 1967. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.



de 20 metros de comprimento por 11, 30 de largura.<sup>117</sup>

Percebemos que o condomínio em questão, cuja data de inauguração não foi encontrada, sabendo-se apenas que seu Habite-se foi expedido em dezembro de 1970<sup>118</sup>, estava inserido num contexto de desejo pelo progresso e desenvolvimento da cidade, como percebemos através do jornal. A invejável posição e as linhas modernas do edifício, que na sua publicidade utilizou a sofisticação da impressão a cores, alguns anos mais tarde já não era digno do mesmo *glamour*, como percebemos em uma reportagem sobre o cotidiano dos síndicos da cidade de Florianópolis<sup>119</sup>.

Os apartamentos, “casas que se acumulam uma sobre as outras”, segundo a matéria, eram estranhados e criaram a obrigatoria aproximação e convívio de pessoas, fato que fazia surgir problemas, o que reforçava o papel dos síndicos na busca pelas melhores soluções de administração. Segundo o jornal, nos edifícios destinados às classes abastadas, onde “há gente de bem”, um síndico entrevistado orgulha-se de conviver “polida e diplomaticamente” com os moradores. Entretanto, essa situação não se verificou em prédios destinados “às classes de menor poder econômico, que concentram grandes contingentes humanos em espaços nem sempre adequados”. Agora, em vez de um ou dois apartamentos por andar são seis ou oito, às vezes com comércios, como foi o caso dos chamados “edifícios mistos”. Os moradores costumavam ter um nível médio de renda, nem sempre seguro e contínuo o que, segundo a reportagem, afetaria seriamente a polidez e a diplomacia, pois “as tensões ao libertarem-se causam atritos”.

Um dos casos de edifícios de “classes de menor poder econômico”, apontados nessa reportagem é o Arthur,

---

<sup>117</sup> O anúncio a 400 metros de altura. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 13 nov. 1975. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>118</sup> O Habite-se é o documento que permite a ocupação oficial de um imóvel. Secretaria Municipal de Meio Ambiente e Desenvolvimento Urbano. Diretoria de Arquitetura e Urbanismo. Cadastro de Aprovação de Projeto.

<sup>119</sup> Na selva de cimento os síndicos dão as cartas. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 21 jun 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

[...] com 96 conjuntos residenciais. 400 pessoas aproximadamente, metade delas estudantes, sobre a atual honorabilidade do edifício Arthur poucas dúvidas podem pesar. Seu atual síndico no cargo há cinco meses, ao contrário do usual, não foi recrutado entre a vasta legião dos aposentados, ilhéus, pessoas de caráter reconhecidamente liberal no que toca aos costumes. Bem ao contrário, foi nas hostes religiosas que seus condôminos foram buscar o seu síndico, na pessoa do padre Panaghiotis Meintanis, grego, 43 anos, que recentemente adquiriu notoriedade ao exigir que todos os moradores do prédio fornecessem fotos para identificação através de carteirinhas. Seu projeto foi duramente combatido e acabou não tendo continuidade. “O meu sofrimento são os estudantes e os solteiros. Com as famílias devidamente constituídas, além da ausência de atritos, recebo o seu apoio. Agora os estudantes me chateiam.” Dizendo que acredita que os estudantes são o futuro do Brasil, não imagina o que serão no futuro, pois demonstram ser pessoas que não estão educadas para habitar um edifício de apartamentos. “Os principais problemas que causam são as tentativas de introduzirem mulheres “baixas” no prédio, ligarem rádios e toca-discos a todo o volume altas horas da noite” – “duas vezes chamei a policia para dar um jeito, estavam impossíveis” -; e as algazaras que “invariavelmente fazem... chegam a colocar *Modess* nas portas dos apartamentos”. Alegando não ter meios de coibir a locação de imóveis para os estudantes – “cada um faz o que quer com o que é seu” – acha que a solução para os seus problemas seria a construção de prédios destinados só a eles. Aí conseguiria dormir em paz, sem ser “frequentemente

interrompido”. Entretanto, como medidas governamentais desestimularam, desde há muito, esse tipo de construção e habitação no país, padre Meintanis, parece que vai ter dores de cabeça por muito tempo.<sup>120</sup>

Um padre ortodoxo grego como síndico e vários estudantes universitários ocupando apartamentos e causando confusão resultaram em situações tragicômicas, além de evocarem uma época aonde o centro da cidade ainda abrigava setores da UFSC e suas aulas, fazendo com que a concentração de jovens dividindo apartamentos fosse expressiva.

Outro edifício em construção no ano de 1967 era o Edifício Florêncio Costa, mais conhecido pelo nome da construtora, COMASA. Em 16 de setembro de 1968 ocorreu a solenidade de inauguração do prédio, fato que foi anunciado pelo jornal e contou com a presença de representante do governador Ivo Silveira, que desatou uma fita simbólica, além do prefeito de Florianópolis, Acácio Santiago<sup>121</sup>. O edifício COMASA foi um destes considerados “mistos” por ter salas comerciais, além de lojas no térreo, mas também apartamentos residenciais. A reportagem sobre a vida dos síndicos trouxe também a fala do zelador do edifício em questão, João Luiz da Rosa, de 45 anos, funcionário da empresa terceirizada ECT. Segundo seu João, naquele edifício,

Impera a democracia, todos se respeitam inclusive os estudantes de oito conjuntos. Até às dez da noite podem fazer o que quiserem, depois, põem a viola no saco. E não tenho tido problemas. [...] Diz que no começo teve problemas com algumas meninas “estudantes da vida”, mas que agora tudo se encontra em

---

<sup>120</sup> Na selva de cimento os síndicos dão as cartas. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 21 jun 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>121</sup> COMASA ajuda a desenvolver a capital. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 22 set 1968. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

ordem. Atualmente meus maiores problemas tem sido com relação aos encanamentos.<sup>122</sup>

Com os últimos dois exemplos temos a indicação de um problema interessante para outras pesquisas, o das sociabilidades do conflito do jovem-estudante com as estruturas familiares tradicionais. Interessante pensar também sobre o próprio “morar” em apartamento naquela década, exercício novo na cidade e que hoje em dia não se discute. Os apartamentos eram novas formas de morar, e que agradava, tanto que, no mesmo mês que houve a reportagem sobre os síndicos o jornal trouxe outra matéria tratando dos lados positivos e negativos de se morar em apartamentos<sup>123</sup>. Dessa vez os entrevistados foram personagens das classes abastadas da cidade, como por exemplo, dona Maria Galotti, esposa de um desembargador, que comprou dois apartamentos transformando-os em um, na Avenida Beira-Mar. Após morar 63 anos em casa, dona Maria disse que é difícil se acostumar, além da falta de um terreno para as crianças tem a falta de privacidade, porém, não é necessário se preocupar com ladrões, as tarefas de limpeza são consideravelmente simplificadas e o preço é super acessível em razão da localização. Recém-casada com um corretor de títulos mobiliários, Carmem Lucia Wildi Hosterno, também cedeu depoimento onde podemos notar a diferença de trato dos síndicos entre os moradores de prédios mais “humildes” e os de melhores condições:

uma vez houve um problema conosco, demos uma festinha aqui e o violão por mal muito bem tocado, causou reclamações. Mas nosso síndico é excelente e ficou deliberado que reuniões um pouco mais barulhentas seriam feitas no salão e reclamações só no dia seguinte, para não atrapalhar a festa.

---

<sup>122</sup> Na selva de cimento os síndicos dão as cartas. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 21 jun 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>123</sup> Morar em apartamento, exercício novo na cidade, mas que agrada. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 30 jun 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

A onda de empreendimentos de prédios de apartamentos se iniciou em fins da década de 1950, onde o Edifício Mussi<sup>124</sup> é obra significativa que marca esse período (TEIXEIRA 2009). O processo foi latente até os anos de 1970 quando atingiu seu ápice de divulgação e expressão, de acordo com o volume de matérias nos jornais de época, como a intitulada “O fascínio que os apartamentos despertam sobre a classe média”<sup>125</sup>. Nessa reportagem os clientes são vistos como consumidores que não medem seu sacrifício, e que, em nome do *status* ou pela localização do imóvel, preferem morar no centro, uma tendência explorada pelas construtoras. A reportagem é ilustrada com uma charge (imagem 32), onde apenas aspectos negativos são retratados, principalmente da falta de privacidade, apontando para um estranhamento, ou até para uma negação daquela nova forma de morar.

---

<sup>124</sup> Prédio de apartamentos localizado na Rua Nereu Ramos, concluído em 1957, demolido em 2010. Uma das construções que melhor expressavam a arquitetura moderna na cidade, projetado pelo reconhecido arquiteto Wolfgang Rau. (O suíço Wolfgang Ludwig Rau, nascido em 1916, filho do arquiteto Ludwig Rau (nascido em 1878), cursou Escola Politécnica na Suíça, teve uma intensa atuação em Santa Catarina (1935-1986), depois de ter feito parte de sua formação em Curitiba no curso de Engenharia Civil. (TEIXEIRA, 2009, 121)).

<sup>125</sup> O fascínio que os apartamentos despertam sobre a classe média. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 26 nov 1975. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

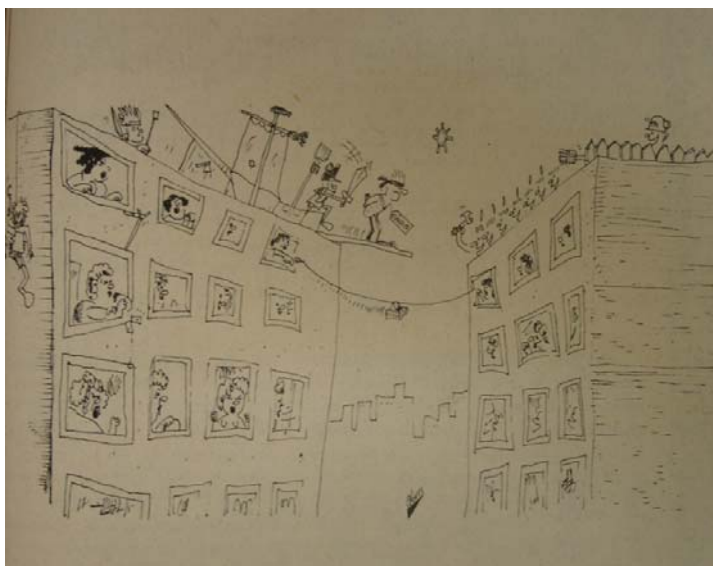


Imagem 38: Charge, apartamentos e classe média. Fonte: Jornal O Estado. Florianópolis. 26 nov 1975. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

Em várias pinturas de Martinho de Haro onde se percebe a presença dos edifícios, também se percebe que estes são retratados como esboços despreocupados, sem maiores detalhes que os distinguiriam entre si. Por mais que sejam diferentes um dos outros, a sugestão dessas construções é feita de modo que não se transmita uma identidade, pois todos recebem o mesmo tratamento e, com isso, um mesmo significado. Com essa estratégia o pintor permitiu a esses elementos serem reconhecidos como verdadeiramente o são, os pontos mais altos da paisagem, e mesmo assim não desviarem a atenção dos elementos tradicionais da paisagem como o Mercado Público, a Alfândega e os demais casarões, construções da antiga orla que, ao contrário, são pintados e detalhados, demonstrando o apreço e a importância desses para o artista. A pintura “Mercado Público” (imagem 13) mostra esse contraste e outra forma característica do trabalho de representação dos prédios por Martinho de Haro, nesse caso com a fusão de construções, que podemos perceber com a estrutura maior situada a esquerda do

Mercado Público que pode ser uma mescla do Edifício Dias Velhos com o Hotel Querência.

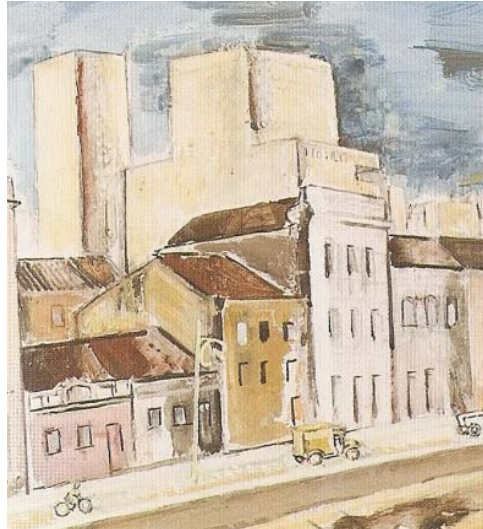


Imagem 39: Detalhe de “Mercado Público”. *CORRÊA NETO; PRADE, 2007.*

O Edifício Dias Velho, situado na Rua Felipe Schmidt, foi inaugurado em 1973, a parte inferior que se sobressai na pintura apresenta as inscrições “HOTEL”, e concluímos ser representação do Querência Hotel, inaugurado em 1958<sup>126</sup>. Logo em seguida, no ano de 1959, foi inaugurado ao lado do Dias Velho um importante edifício devido a sua altura e arquitetura, o Zahia, projetado por Wolfgang Rau, que também elaborou as plantas arquitetônicas do Edifício Dias Velhos<sup>127</sup>.

<sup>126</sup> Esse hotel existiu até o ano de 1999, agora é edifício comercial, conforme SANTOS (2005).

<sup>127</sup> Wolfgang Rau foi o responsável por outras construções de destaque na arquitetura da cidade como o Lux Hotel de 1952, localizado na Rua Felipe Schmidt, em 1957 o já citado Edifício Mussi. Em parceria com Moellmann,

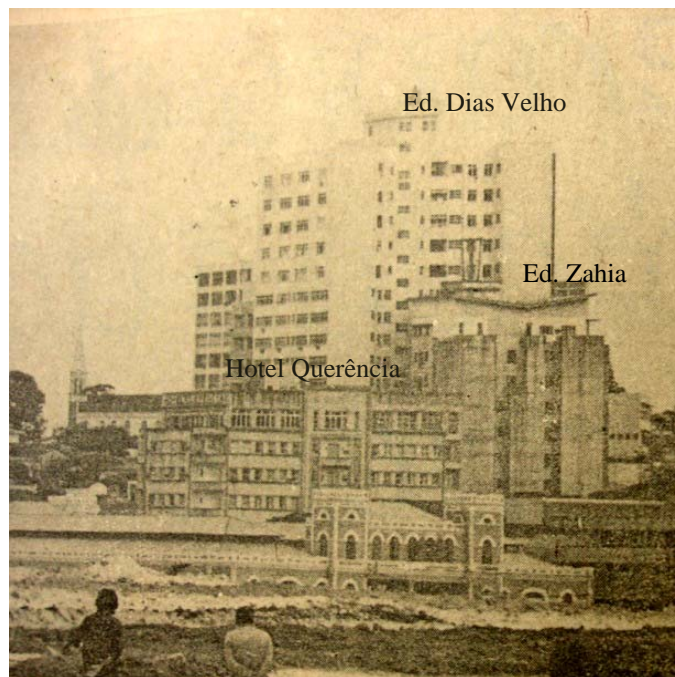


Imagem 40: Conjunto Querência, Zahia, Dias Velho. *Jornal O Estado*. Florianópolis, 13 nov 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

Por sua vez, o Edifício Dias Velho também marcou época na cidade. Dois meses antes do lançamento oficial das construções, ele já estava sendo citado com a promessa de ser o maior edifício de Santa Catarina<sup>128</sup>. A construtora Mercantil e Incorporadora Rabe S/A já era conhecida pela construção do então maior edifício do Estado, o Edifício Catarinense, com 17 pavimentos, em Blumenau, cidade sede da empresa. Todavia, o Edifício Dias Velho, o mais novo projeto em ação, manteria “o nome da firma a frente da indústria da construção civil em

---

pelo prédio da FIESC, hoje FATMA, inaugurado em 1961, e pelo Palácio das Secretarias inaugurado em 1955 na Rua Tenente Silveira.

<sup>128</sup> MELO, Osvaldo. Nossa Capital. *Jornal O Estado*. 12 fev 1967. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.



nosso estado”, teria 20 andares e seria o mais novo maior edifício de Santa Catarina. Do primeiro ao décimo primeiro andar estão previstas as ocupações de salas comerciais, do décimo segundo em diante, apartamentos residenciais que, segundo o jornal, já estavam quase todos vendidos.

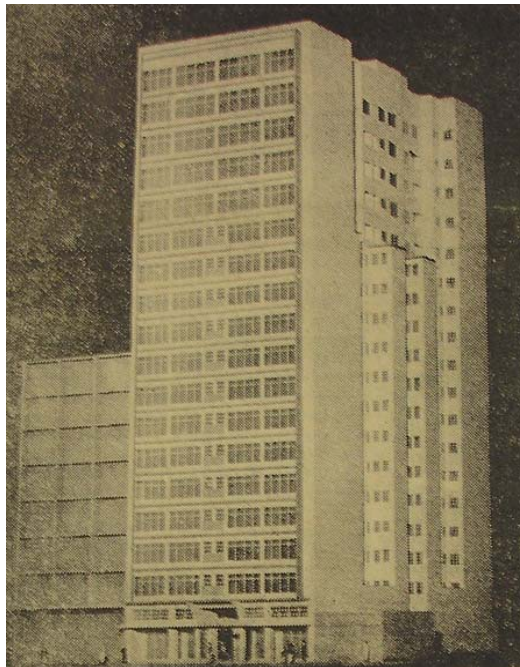


Imagem 41: Edifício Dias Velho. *Jornal O Estado*. Florianópolis, 26 maio 1968. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

Ático Leite Meyer Alliança Dias Velho



Imagem 42: Paredão Felipe Schmidt. Fonte: Acervo da autora.

O Edifício Dias Velho e o Zahia são vizinhos de quadra de outro alto edifício que teve sua construção iniciada em 1967<sup>129</sup>, o Ático Leite, construído para ser sede estadual da Companhia Nacional de Seguros Gerais, conhecida por SASSE, criada também 1967 e que posteriormente deu origem a Caixa Seguros<sup>130</sup>. Entre o edifício Ático Leite e o Dias Velho se formou na década de 1970 um paredão (imagem 35), com a construção de outros dois edifícios, o Alliança e o Meyer. Devido à construção do Alliança, em fins de 1973, uma reportagem do jornal O Estado aborda uma preocupação crescente pela cidade, principalmente na Rua Felipe Schmidt, a quantidade de tapumes que cercavam construções e atrapalhavam o fluxo dos pedestres que eram

---

<sup>129</sup> MELO, Osvaldo. Nossa Capital. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 9 nov 1967. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>130</sup> [www.caixaseguros.com.br/CaixaSeguros/arquivos/relatorio\\_caixa\\_seguros\\_2007.pdf](http://www.caixaseguros.com.br/CaixaSeguros/arquivos/relatorio_caixa_seguros_2007.pdf) acessado em 04 de março de 2012.

obrigados a transitar pela rua, dividindo aquele espaço com os carros<sup>131</sup>. Segundo o código municipal que englobava o código de construções, (Artigo 583 lei 246), “o uso de tapumes é obrigatório devendo ocupar até metade da calçada”, mas um parágrafo abre exceção para toda a calçada em “casos especiais”, e para a prefeitura, não existiam locais onde os tapumes estivessem irregulares, porque, “o que existem são exceções, pois se tratam de casos especiais [...] toda a construção realizada em Florianópolis é um caso especial, porque a infraestrutura da cidade não oferece calçadas largas e por isso o pedestre é sacrificado”. Coincidentemente, no mesmo exemplar do jornal onde essa reportagem foi vinculada, a construtora Emedaux lançou um concurso de pintura de tapumes, onde os estudantes que apresentassem o melhor projeto para a decoração dos tapumes receberiam prêmios. O transtorno causado pelas diversas construções que avançavam sobre a área pública atrapalhando os pedestres era então revertido em estratégia de marketing que ainda traria benefícios para o visual da cidade.

---

<sup>131</sup> Tapumes na calçada expulsam pedestres. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 1 nov 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.



Imagem 43: Emedaux, concurso de pintura de tapumes. *Jornal O Estado*. Florianópolis. 1 nov 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

Outro problema que também deixava os transeuntes “sobreassaltados a todo momento”, segundo a mesma matéria, eram as demolições, que estavam acontecendo com frequência no centro da cidade.

Nunca tantos edifícios foram derrubados como no último semestre deste ano. [...] Demolir um edifício no centro da cidade atualmente é tão difícil quanto construir um

novo, porquanto eles se constituem num desafio [...] devido estarem localizados um próximo aos outros.

Uma obra de demolição que causou danos à sua construção limítrofe foi a do Edifício Aliança. A derrubada da antiga edificação para dar lugar a esse prédio resultou na queda parcial do casarão consecutivo, das empresas Meyer S/A. Conjecturas as mais diversas se fizeram visando explicar a queda do prédio da empresa Meyer, enquanto a construtora responsável pelas obras do prédio atribuiu a queda a um caso fortuito, ou de força maior, causado por infiltrações de água decorrentes de fortes chuvas<sup>132</sup>. Mais tarde, no local onde existiam as lojas Meyer foi erguido o quarto edifício que compõe o citado “paredão da Felipe Schmidt”, o Edifício Meyer.

---

<sup>132</sup> CREA apura, **Jornal O Estado**. Florianópolis. 11 ago 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.



Imagem 44: Queda do casarão Meyer S/A. *Jornal O Estado*. Florianópolis. 11 ago 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

Observamos que a construção de edifícios no centro da cidade viveu seus anos mais expressivos na década de 1970. A região passava por um processo acelerado de valorização e com frequência novos empreendimentos tomavam seu lugar aos céus. Um movimento inédito de crescimento que chamou a atenção dos olhares sensíveis dos artistas, como foi o caso de Hiedy de Assis Córrea, o Hassis, outro pintor de Florianópolis que também registrou a cidade por meio de fotografias, e em umas dessas, reflete perspectiva daquela cidade em obras.



Imagem 45: Edifícios em construção, *Hassis*. Arquivo Fundação Hassis.

Na fotografia de Hassis observamos três altos edifícios em construção, da esquerda para a direita o edifício APLUB (Associação dos Profissionais Liberais Universitários do Brasil) na Rua dos Ilhéus, no centro o Jorge Daux localizado na esquina da Rua dos Ilhéus e Araújo Figueiredo e a direita um edifício situado à Rua Anita Garibaldi. A fotografia tirada possivelmente da Rua Fernando Machado é possivelmente de 1967, ano que se iniciou a construção do APLUB.

Assim como o registro de Hassis nos acena para essa cidade em obras que dominava a paisagem urbana da época, uma tela de Martinho de Haro, “Panorama de Florianópolis com mar verde” (imagem 40), retrata um edifício em construção, sinal que o artista deu através da sugestão de um andaime ao lado de um dos blocos pintados em segundo plano. Solução repetida em outras obras (imagem 41).



Imagem 46: Panorama de Florianópolis com mar verde, *Martinho de Haro*, 1975, óleo sobre Eucatex, 63 x 113 cm. CORRÊA NETO; PRADE, 2007.







Imagem 47: Edifícios em obras nas pinturas. CORRÊA NETO; PRADE, 2007.

As pinturas que recebem os título de panorama (anexo 4) podem ser divididas em três regiões: aquela a direita da Rua Trajano, a quadra central, e a esquerda da Rua Deodoro. Essa última aponta para a região dominada pela referência visual do Edifício Dias Velho, que como já vimos, era o maior do estado à época. O bloco de edifícios agregados a este já foi apresentado através da investigação da tela “Mercado Público” (imagem 13). Portanto, a quadra do lado esquerdo, que conjuga várias formas geométricas, produz uma composição pictórica que representa, além do maior prédio de Santa Catarina, também o Edifício Zahia e o Hotel Querência, e no caso do panorama indicado pela imagem 41, também o prédio do Centro Comercial ARS, conforme podemos observar com a comparação abaixo.

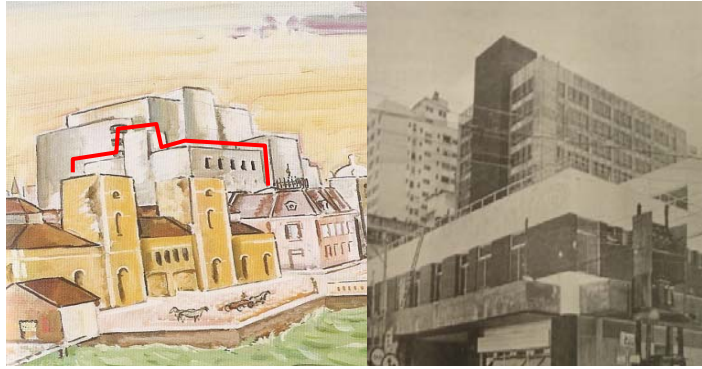


Imagem 48: Formato do Edifício do Centro Comercial ARS. Fonte: acervo da autora

No caso do ARS, conseguimos identificar suas formas na região onde realmente se localiza, porém, há desenhos observados que não condizem com nenhum referencial real, mostrando que o mesmo pintor que às vezes tinha a iniciativa de traduzir as formas que via, em outras vezes as mesclava, distorcia, ou possivelmente inventada segundo sua subjetividade e a vontade de representar o volume de construções em determinado ponto da paisagem. De uma forma ou de outra, ele demonstra um desprezo por esses “arranha-céus”, pois, já que na cidade real esses prédios estavam se sobressaindo sobre os casarios mais antigos, pelo menos em suas pinturas Martinho de Haro os tirou de foco.

Mais do que em outras telas, são nos “panoramas” que vemos claramente o contraste composto pelo pintor, onde blocos brancos indicando os prédios se contrapõem aos casarões antigos. Entretanto, se observamos mais atentamente, duas exceções fogem a essa regra. Primeiro o prédio cinza escuro do IPESC (Instituto de Previdência do Estado de Santa Catarina) no primeiro plano, inaugurado em 1948, que rompe com a homogeneidade dos casarões coloniais, Depois o último edifício à direita, chamado APLUB Visconde, situado na Rua dos Ilhéus, o mesmo que aparece na fotografia de Hassis.



Imagem 49: Publicidade Edifício Aclub. *Jornal O Estado*.  
Florianópolis, 8 jun 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

A forma arquitetônica da parte superior desse edifício é reproduzida exatamente como o artista a observou, como também colorida, destoando daquilo que parecia constante na representação dos elementos em segundo plano. Aquele detalhe imobilizou o olhar do pintor, como sugere Canevacci (1993, p. 24):

Frequentemente, eu mesmo me sinto observado como se tivesse sido arrastado e imobilizado pelos olhares que as várias subjetividades de alguns edifícios lançam sobre mim. Às vezes, tenho dificuldade em compreender ou recordar se algumas escolhas efetuadas em relação a certos lugares da

cidade, [...], tenham realmente sido feitas por mim ou por eles.

Em março de 1967 o colunista Oswaldo Melo<sup>133</sup>, informou sobre o início das construções desse edifício, iniciativa da loja maçônica Ordem e Progresso e da construtora COMASA, que para tal empreendimento “derrubou duas casas velhas que tinham na Rua dos Ilhéus”. O edifício APLUB é descrito pelo colunista como um prédio de estilo moderno, que, por “suas características, virá contribuir para o embelezamento da capital”. Coincidentemente, esse edifício, assim como o Arthur, o Florêncio Costa (COMASA), o Dias Velho e o Ático Leite (SASSE), iniciaram suas construções no ano de 1967.



---

<sup>133</sup> MELO, Oswaldo. Nossa Capital. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 3 mar 1967. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.



Imagem 50: Detalhes de “Panorama”. Fonte: Acervo da autora.

A lembrança desse edifício para alguns traz à memória a presença de uma estátua, que não sabemos a autoria, que ficava na entrada do prédio, era o mascote da empresa APLUB. Em foto publicado no jornal, essa estátua é alvo de críticas do artista e folclorista Franklin Cascaes, que desdenha dos traços modernos da figura.

O folclorista parou diante do Manequinho do Edifício Aclub, constatou a modernidade da escultura, com sua face vazia, estranhou a concepção do guarda-chuva, lamentou a pouca integridade do material, deu um suspiro e registrou, com relativo otimismo: - graças a Deus, xixi ainda se faz como antigamente<sup>134</sup>.

---

<sup>134</sup> As boas coisas de antigamente. **Jornal O Estado** 4 jun 1973. Florianópolis. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

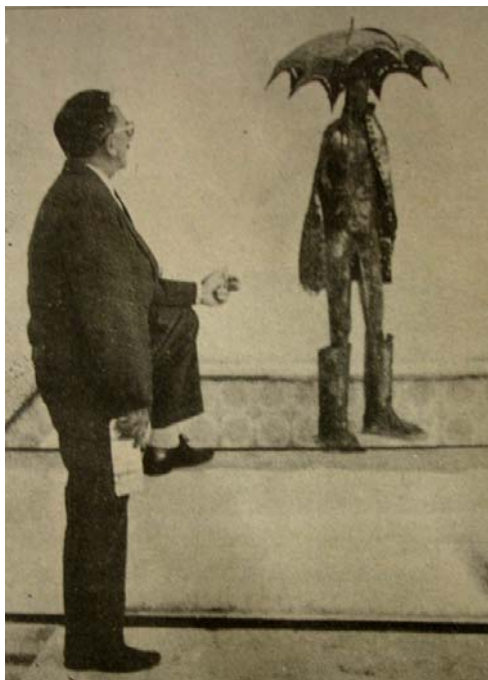


Imagem 51: Franklin Cascaes com a estátua do Aplub. *Jornal O Estado* 4 jun 1973. Florianópolis. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

Assim como Hassis, Franklin Cascaes também estranha uma pequena característica que compunha o ambiente urbano daquela época, nesse caso a estátua que poderia facilmente estar representando o próprio edifício e todo o processo de verticalização do centro. Podemos apontar para o fato de que os cidadãos, ou os artistas, construtores que são de novos olhares através de suas obras, também assimilavam a cidade por meio do que ela tinha de “feio”. “As maneiras de apreensão da cidade têm a estranha faculdade de tirar proveito tanto do que satisfaz os gostos dos cidadãos quanto do que suscita sua repulsa. A feiura faz do olhar um refém. A feiura, valendo por si mesma, passa a constituir um prazer estético” (JEUDY 2005, p.82). Martinho de Haro, quando resolveu não ignorar o edifício APLUB, em seu panorama de Florianópolis, o fez também por esse olhar refém. As metamorfoses da

paisagem e sua reprodução nas telas fazem da pintura de Martinho não só o local do belo, mas do estranhamento e, por que não, da crítica.

Na quadra do lado direito podemos observar, além do edifício Aplub, uma construção larga que representa o Edifício São Jorge, chamado assim desde a última reforma em 1988, onde deixou de ser um hotel e passou a funcionar como centro comercial. Segundo Castro (2002), esse prédio foi construído em 1952 e abrigou o Lux Hotel, sendo que, em 1974, ano anterior a da pintura, passou por uma reforma que aumentou de sete para nove o número de pavimentos, passando a ser chamado de Center Plaza Hotel, até 1988. Era na esquina deste prédio que ficava localizada a famosa “esquina democrática”, ou “ponto chic”, do ex bar e café Senadinho, no cruzamento da Rua Felipe Schmidt com a Rua Trajano. Na década de 1950, segundo Teixeira (2009, p 275):

O hotel foi lugar de destaque na cultura urbana dos anos 1950, com exposições de arte moderna, desfiles de moda de vanguarda e festas. No seu pavimento térreo se deram várias atividades ligadas à vida urbana, como barbearia, café e lojas. Um restaurante no último pavimento, durante muito tempo, foi lugar de encontros comerciais, políticos e sociais das elites econômicas locais.

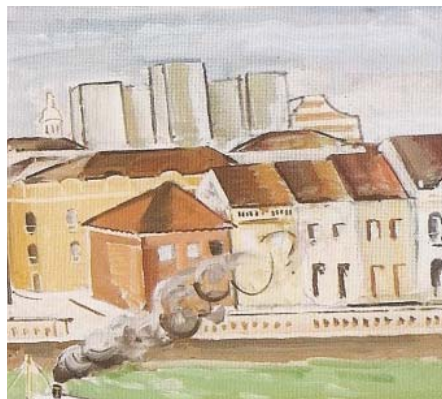


Imagem 52: Detalhe Edifício São Jorge. Fonte: CORRÊA NETO; PRADE, 2007.



Imagem 53: Edifício São Jorge. Fonte: TEIXEIRA 2009

Na quadra central do panorama de Martinho, situada entre as ruas Trajano e Deodoro, vemos um conjunto de prédios por trás da Alfândega. Várias edificações impessoalmente representadas e de difícil identificação. No levantamento realizado nos jornais, encontrei alguns edifícios que estavam sendo erguidos naquele momento nessa região. Em 1968, um edifício estava iniciando sua construção na Rua Deodoro, número 17. Era uma nova sede para a Companhia Catarinense de Crédito, Financiamento e Investimentos, que até então se situava em um antigo casarão na esquina da Rua Anita Garibaldi e Ilhéus. Segundo uma publicidade sobre esse edifício, ele iria “embelezar o centro da cidade, com linhas modernas e arrojadas.”<sup>135</sup> Em 1970 são anunciadas as vendas de salas comerciais no Edifício Berenhauser, localizado na Rua Trajano número 18, com seis andares<sup>136</sup>. Percebemos através dos periódicos que a Rua Trajano congregava duas Lojas A Modelar, e que

---

<sup>135</sup> Propaganda Sede Cia Catarinense. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 4 abr 1968. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>136</sup> Propaganda Edifício Berenhauser. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 12 jun 1970. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.



estava prometido para abril de 1973 a inauguração da terceira, no número 21 da mesma rua, com cinco andares<sup>137</sup>. Em março um edifício de nove andares na Rua Trajano, batizado de Trajanus<sup>138</sup>, e no final do mesmo ano é divulgado o edifício Marco Polo (imagem 46), na Rua Deodoro, a única construção da região que tem seu formato visualizável também nas pinturas (imagem 47). Esse, segundo o comercial, “foi projetado segundo linhas arquitetônicas arrojadas, completamente diferentes de tudo o que já foi e está sendo feito em Florianópolis e Santa Catarina.”<sup>139</sup>



Imagem 54: Edifício Marco Polo. *Jornal O Estado*. Florianópolis, 10 nov 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>137</sup> A Modelar, empresa presente na história de Florianópolis. **Jornal O Estado**. 20 dez 1972. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>138</sup> Publicidade. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 3 mar 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>139</sup> Publicidade. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 10 nov 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.



Imagem 55: Formas do Edifício Marco Polo e foto 2012. Fonte: acervo da autora 2012

Como podemos notar, muitos anúncios publicitários e os próprios colonistas frisavam a beleza dos seus edifícios. Independente do julgamento estético da época, ou o contemporâneo, isso reflete uma

preocupação com o visual da cidade naquele momento de efervescência da construção civil. Mas podemos perceber que para um grupo constituído pelos artistas, intelectuais e outros formadores de opinião, os novos edifícios eram considerados “vilões”, pois estavam destruindo as antigas casinhas coloniais que eram consideradas de verdadeira beleza e valor arquitetônico. O colunista Beto Stodieck foi um do que inúmeras vezes citou a tristeza de ver a arquitetura colonial, a memória da cidade, ser destruída, dando lugar aos “caixotões sem vida”. Pois até ele se rendeu, em 1973, por uma construção localizada na esquina das ruas Felipe Schmidt e Álvaro de Carvalho. Era o prédio do Banco Bamerindus, projetado por “forte-gandolfi”, mesmos arquitetos que projetaram a sede da Petrobras no Rio de Janeiro<sup>140</sup>.



Imagem 56: Banco Bamerindus. *Jornal O Estado*. Florianópolis, 8 dez 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

---

<sup>140</sup> STODIECK, Beto. Taí, um edifício que não enfeia Florianópolis. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 8 dez 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

O colunista descreve a construção como apresentando um formato de pirâmide asteca que, “é super fotografado pelo bom gosto e arrojo”, porém, faz uma ressalva,

O projeto do prédio do Bamerindus só comete um pecado – quase mortal. Deveria ter sido executado num grande terreno, no meio de um gramado, com muitas árvores ao seu redor. Ali onde está, seus detalhes desaparecem no meio da confusão reinante no centro florianopolitano, espremido, entre “progressistas” e modernos edifícios.<sup>141</sup>

Com exceção desse prédio, a maioria das outras construções representava, tanto para o colunista quanto para outros personagens da cidade, o verdadeiro mau gosto, enquanto as pequenas e antigas construções de arquitetura colonial, pelo contraste, eram valorizadas despertando o interesse por aqueles indícios do passado da cidade. As construções antigas tinham suas estruturas ameaçadas diretamente pelas novas construções, como ocorreu em 1972, na Rua Tiradentes<sup>142</sup>. Segundo o jornal, “a firma responsável pela construção do prédio ao lado do casarão da Rua Tiradentes, que ameaça ruir, providenciou ontem a proteção aos transeuntes e veículos. A velha casa deverá ser demolida tendo em vista o abalo que sofreu sua estrutura”. As edificações da Florianópolis-Desterro estavam sendo abandonadas em pleno Centro, e esses atos de ignorância eram justificados pela própria cidade que reivindicava o progresso em forma de altos edifícios.

### 2.3 Desvendando a cidade patrimônio

Os elementos que compõe o conjunto de bens da cidade, seu patrimônio, não necessariamente tombados pelo poder público, mas

---

<sup>141</sup> Idem

<sup>142</sup> Edifício condenado foi isolado. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 1 mar 1972. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

assim descritos pelo seu valor histórico na paisagem, sempre ganharam destaque nas pinturas de Martinho de Haro. Essa constatação é facilmente comprovada com a observação das telas que sempre focalizam os edifícios tradicionais, mesmo que esses não sejam o maior destaque da vista retratada, como no exemplo da Igreja Nossa Senhora do Parto (imagem 21). Essa igreja foi construída por alguns devotos da Santa que faziam parte da Contraria do Rosário e São Benedito, mesmo grupo de religiosos responsáveis pela Igreja Nossa Senhora do Rosário. Como a Confraria era de pessoas humildes, a obra demorou vinte anos para ser concluída, de 1841 a 1861<sup>143</sup>. Tanto a região de cais, quanto a presença visual da igreja, temas dessa pintura, perderam os sentidos na década de 1970. A orla que, como já foi visto, deixou de existir dando lugar ao Aterro, e a torre da igreja, que não conseguia mais se sobressair na paisagem após a chegada dos edifícios.

As primeiras grandes construções a ganharem o céu da cidade, as torres, por muitos anos não precisaram competir com outras edificações maiores. Na pintura mencionada, Martinho de Haro destacou uma dessas antigas igrejas do centro de Florianópolis, chamando a atenção para ela, mesmo sabendo que na década de realização da tela ela não tivesse toda essa visibilidade representada pela obra. Parcialmente encoberta pelos casarões da antiga orla, a igreja tem a sua torre equiparada em altura com o prédio à esquerda, até ultrapassando-o. O apreço do pintor pelo tema é confirmado com duas outras obras (imagem 58 e 59), onde ele destaca o templo sobre os casarios e também sobre alguns edifícios, representados pelas formas geométricas mais altas em segundo plano.

---

<sup>143</sup> <http://florianopolis.redecidades.net/igrejas.php> acessado em 19/02/2012.

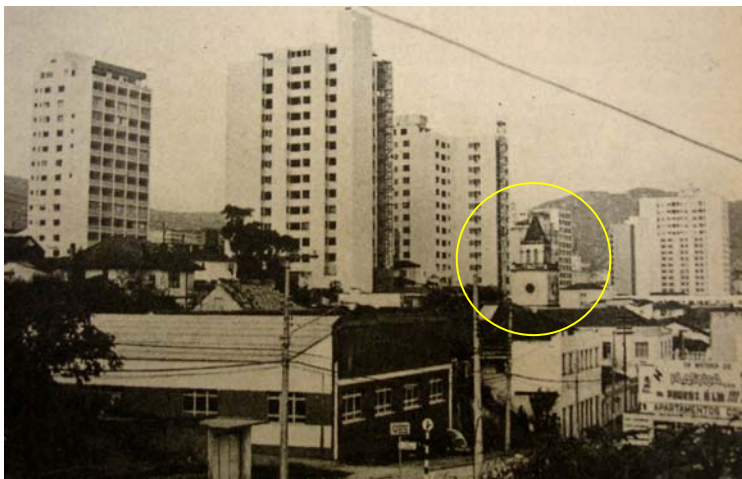


Imagem 57: Igreja Nossa Senhora do Parto cercada por prédios. *Jornal O Estado*, Florianópolis. 24 nov 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.



Imagem 58: Igreja da Venerável ordem terceira de São Francisco. *Martinho de Haro*, 1980-1985. 22 x 36 cm. Fonte: CORRÊA NETO; PRADE, 2007.



Imagem 59: Cidade. *Martinho de Haro*, Óleo sobre tela. 53 x 75 cm. Coleção Liana e João Francisco do Vale Pereira. Fonte: AYALA, 1986

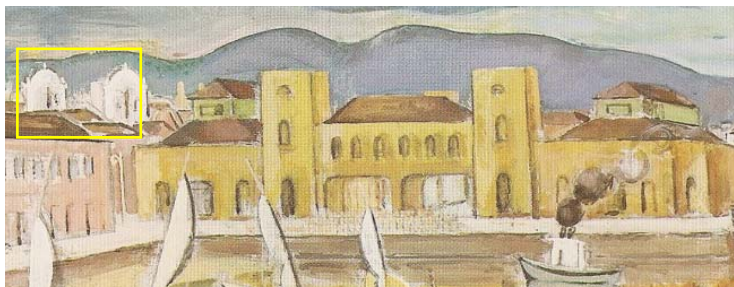
A Igreja São Francisco de Assis, visualizada nas duas telas acima, é um templo muito retratado por artistas, mais até que a própria Catedral Metropolitana de Florianópolis. A explicação pode estar no fato de que a Igreja São Francisco preservou suas características arquitetônicas desde sua inauguração em 1815, enquanto que a catedral, apesar de ser mais antiga datada de 1773, passou por profundas reformas. As reformas executadas na São Francisco, ao contrário, não alteraram sua aparência externa, como ocorreu na década de 1970, quando o telhado passou por consertos, pagos com verbas da própria ordem mantenedora. Entretanto, as intervenções e as condições financeiras não ajudavam e todo o conjunto estava ameaçado, de acordo com o jornal, que clamava por sua restauração<sup>144</sup>. Segundo a reportagem, os serviços de pintura externa seriam efetuados em breve pela equipe do departamento de obras do estado, porém, a restauração das outras partes como altar, assoalho, interior das torres, parte elétrica, que estavam a tempos programados, dependiam de um técnico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) para

---

<sup>144</sup> S. Francisco, o velho templo à espera de uma restauração. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 21 jun 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

prestar suporte, mas a igreja nem era tombada, dado que deveria afastá-la das prioridades do instituto federal. E, apesar dos pedidos, o tombamento pelo IPHAN não estava sendo realizado, segundo o periódico, devido à existência de salas comerciais na lateral da igreja voltada para a Rua Felipe Schmidt, alugadas pela ordem<sup>145</sup>. Apenas em dezembro de 1975 a Igreja São Francisco, mais outros seis templos da cidade, foram tombados, não pelo IPHAN, mas pelo Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico do Município (SPHAM).

As torres desse templo estão sempre visíveis nas composições de Martinho de Haro, mesmo entre outras construções maiores. Nas pinturas onde costumamos ver o Mercado Público, elas estão sempre presentes.



---

<sup>145</sup> Patrimônio. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 17 dez 1975. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.





Imagem 60: Detalhe das torres da Igreja São Francisco. Fonte: acervo da autora

Por sua vez, o Mercado, título de algumas telas de Martinho de Haro (imagem 13) e presença constante em tantas outras, se configura historicamente como um espaço de importância econômica e social para a cidade, além de possuir traços únicos e característicos que o destacam na paisagem urbana. (VEIGA 1993, p. 284). Inicialmente foi erguido na região da Praça da Matriz (Praça XV de Novembro), próximo à antiga orla. Nesse local permaneceu de 1849 a 1896, quando foi demolido para dar lugar a uma praça que recebeu a estátua do Coronel Fernando Machado (no local até os dias atuais). A edificação do novo mercado se deu em duas etapas. Primeiramente a ala norte, inaugurada em 1898, e em 1928 a ala sul, sendo necessário um pequeno aterro para a sua realização. O segundo prédio foi planejado idêntico ao primeiro e depois ligado por “pontes”, segundo Veiga (1993).

Na época das pinturas de Martinho de Haro, o Mercado Público passou por uma reforma que renovou sua pintura externa, a estrutura de madeira do teto e o piso que foi substituído por lajotas de cerâmica “glausuradas”, além de ganhar o relógio da *Western*, artefato doado ao município pela “empresa suíça de relógios fundada no final do século XIX” e que estava até então em um casarão da rua João Pinto<sup>146</sup>. Diz o secretário de obras que o relógio no mercado “poderá ser visto já de longe pelos motoristas que descem a rua”. Com essa colocação lembramos que pelo mercado passava o trânsito da Rua Francisco

<sup>146</sup> Mercado rejuvenesce. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 12 jul 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

Tolentino, e em 1974, data da reportagem, o tráfego naquela região estava sendo considerado “louco”. “A falta de uma orientação adequada no trânsito de automóveis no mercado municipal obriga os pedestres a uma espera interminável para atravessar de um para o outro lado da rua. A travessia de pouco mais de dez metros é um risco de vida [...] <sup>147</sup>”. A situação do trânsito deveria estar complicada, pois, segundo Beto Stodieck, a demolição do mercado foi cogitada como estratégia para melhorá-lo. “Para minha tristeza, sou informado de que várias cabeças respeitavelmente responsáveis pelo futuro da cidade, que é nossa, pensaram seriamente em botar abaixo o Mercado Público, a fim de facilitar o tráfego de automóveis” <sup>148</sup>. Entretanto, mesmo reformado em 1974, no ano seguinte o Mercado Público já é apontado como abandonado. “O velho mercado público municipal, que poderia ser melhor aproveitado turisticamente, peca pelo mau cheiro, completa falta de higiene, e ausência de sanitários públicos, - uma necessidade que se constata aqui todo o dia, dizem os donos dos bares.” <sup>149</sup>

O Mercado concretizava a ligação da cidade com o mar, sendo os trapiches as estruturas que auxiliavam no embarca e desembarque de mercadorias. Nas telas de Martinho de Haro esses anexos das construções da antiga orla podem ser observados de vários ângulos. Na tela “Mercado Público” (imagem 19), o núcleo urbano adentra ao mar por três trapiches, as três últimas figuras sobrepostas representadas a direita, o trapiche do Mercado, o da Alfândega e o mais conhecido de todos, o trapiche Miramar.

---

<sup>147</sup> No Mercado o trânsito louco. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 20 jan 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>148</sup> STODIECK, Beto. Linhas e mais linhas para a cidade assassinada. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 19 jan 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>149</sup> O Mercado Público tem uma bela arquitetura mas está abandonado. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 22 mar 1975. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

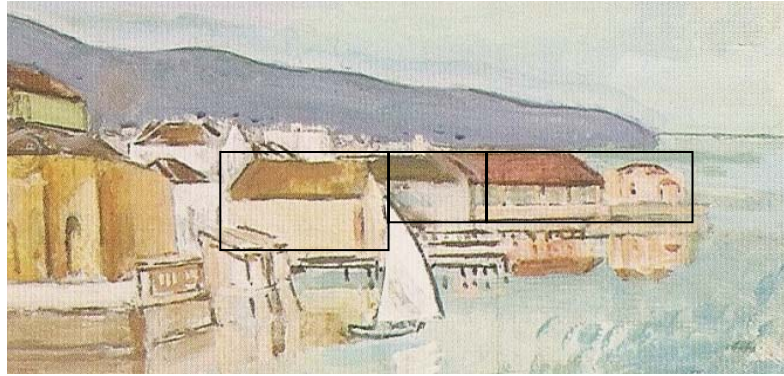


Imagem 61: Detalhe dos trapiches. Fonte: acervo da autora

O trapiche municipal foi criado em 1785, segundo Veiga (1993), para dar suporte ao antigo Mercado Público, que se situava na região da Praça da Matriz. Por esse trapiche também desembarcavam pessoas vindas do continente, movimentação que se estendeu mesmo depois da inauguração da Ponte Hercílio Luz em 1926, tendo em vista que em 1928 a prefeitura investiu na sua reforma e modernização, transformando-o em um bar e café que recebeu o nome de Miramar. Com relação ao estilo arquitetônico adotado pela construção de 1928, segundo Veiga (1993, p. 203):

Predominaram as linhas ecléticas, distinguindo-se na frontaria do portal de acesso elementos neoclássicos e insinuações em *art-decô*. Esta indefinição estilística foi comum aos edifícios projetados entre os anos de 1920-1930, devido à falta de um ponto de referência em comum que integrasse as correntes artísticas em voga e os materiais e técnicas construtivas do momento.

Meses antes dessa construção ser demolida, em 1974, se notava a preocupação da sociedade em tentar preservá-lo, mesmo já mirando o aterro, não mais o mar, como mencionava Beto Stodieck: “é bom mirá-

lo, antes que desapareça. Ou será que ainda poderá ser salvo? Deus permita que sim.<sup>150</sup>” Demolido devido aos planos de urbanização do Aterro que prometiam passar em seu local uma rodovia, as lembranças desse espaço está presente até hoje no centro da cidade com um discutível memorial, conforme Nonnenmacher (2007, p 13).

A obra Memorial ao Miramar, através das inadvertidas associações, insinua-se como um “mausoléu” imposto à população para fazer uma homenagem póstuma ao Miramar, mas sem as paredes, sem teto, sem a mureta de proteção, sem o bar, sem os bancos, sem mar, o que causa, para aqueles que o vivenciaram, uma sensação de “aniquilamento” da paisagem urbana e, conseqüentemente, do próprio sujeito da memória.

O trapiche Miramar, e os outros da região, podem ser observados na tela “Baía Sul” (imagem 06), datada do mesmo ano da demolição do famoso bar e café.

Os trapiches aparecem com destaque em quase todas as telas observadas, são os braços que ligavam aquela cidade ao mar, atuando em conjunto principalmente com o Mercado Público e com a Alfândega. Exatamente no ano de confecção da obra “Baía Sul”, 1974, e meses antes da demolição do Miramar, uma reportagem chama atenção pelo título, “a plástica agonia dos trapiches da ilha”.

Situação atual: o desenvolvimento que praticamente transformou a cidade nos últimos anos, aliada [...] a implantação de estradas, restringiu aos navios e barcos pesqueiros a total utilização dos trapiches. O próprio sistema viário da cidade tornou-os inservíveis por qualquer embarcação para

---

<sup>150</sup> STODIECK, Beto. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 3 set 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

ceder lugar aos automóveis. O trapiche Miramar foi transformado em local de visita pública, o da capitania mostra seus últimos vestígios de existência. Os outros se perdem entre guardadores de automóveis, areia, automóveis e águas poluídas.<sup>151</sup>

Segundo essa reportagem, antigamente a Baía Sul possuía “uns 10 trapiches”, sendo o da alfândega o mais antigo deles, e que, na época da notícia, estava servindo como um “bizarro estacionamento”, também como moradia para cinco mulheres e três crianças, que habitaram por alguns meses as areias do aterro, tendo como teto o trapiche ainda não demolido<sup>152</sup>.



Imagem 62: Mendigos sob o trapiche. *Jornal O Estado*, Florianópolis, 6 mar. 1974. p. 12 Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

---

<sup>151</sup> A plástica agonia dos trapiches da ilha. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 30 jun 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina

<sup>152</sup> Mendigos tomam lugar dos barcos na área do aterro. **Jornal O Estado**, Florianópolis, 6 mar. 1974. p. 12 Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

A tela “Cais da Alfândega” focaliza, assim como outras, não as construções tradicionais da cidade, mas o seu cais, a orla que não mais existia, com seu trapiche ainda sobre as águas da Baía Sul, condição natural de sua existência. O trapiche que se localizava em frente ao edifício da Alfândega tinha uma construção adjacente, a Guardamoria, estabelecimento com função de fiscalização que, em 1968, já estava abandonada e considerada uma “ruína inútil” em pleno centro da cidade (imagem 64), condição que aponta para o distanciamento da cidade com o mar, mesmo antes do Aterro.



Imagem 63: Cais da Alfândega. *Martinho de Haro*, 1975/1980. óleo sobre compensado, 38,5 x 70,5 cm. Fonte: CORRÊA NETO; PRADE, 2007.

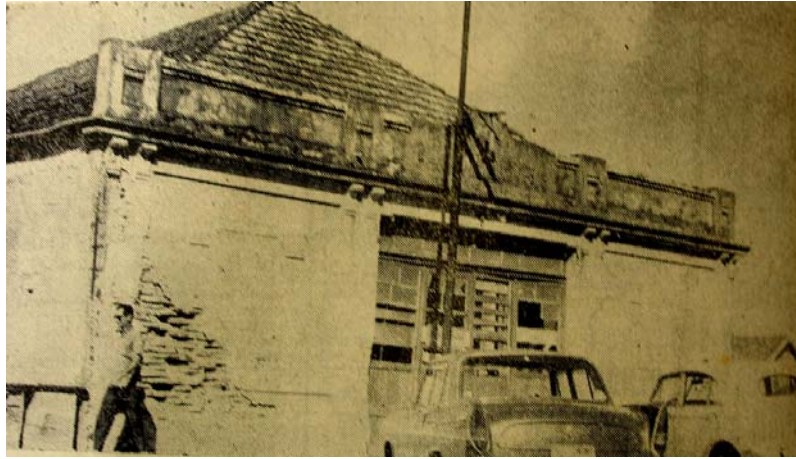


Imagem 64: Trapiche da Alfândega em ruínas. *Jornal O Estado*. Florianópolis. 24 mar. 1968. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

E assim como ocorreu com a trajetória do Mercado Público, a Alfândega também se localizava inicialmente na região da Praça da Matriz. Segundo Veiga (1993, p. 200), essa antiga edificação, inaugurada em 1860, desapareceu devido a uma explosão em abril de 1866. O novo prédio, “o melhor exemplar da arquitetura neoclássica na capital” (VEIGA 1993, p. 278), foi construído entre 1875 e 1877 e era um importante posto arrecadador e controlador do fluxo de riquezas que chegavam à cidade pela via marítima, aquela que, por muitos anos, foi a única e mais eficiente. A cor original do prédio era rosa e bege claro, mas em 1971 após uma reforma ele foi pintado de branco<sup>153</sup>, circunstância que notamos nas alfândegas de Martinho de Haro, que poderia ter optado pela cor tradicional se desejasse retratar unicamente a imagem da cidade antiga.

Ao contrário da Igreja São Francisco, que não obteve tombamento a nível federal, apenas municipal, a Alfândega já fazia parte dos planos do IPHAN e ainda contava com um projeto que previa

---

<sup>153</sup> IPHAN quer tomar Alfândega. *Jornal O Estado*. Florianópolis, 5 jun 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

a instalação do Museu Histórico de Santa Catarina no local. Com essa medida, o edifício, que pertencia ao Ministério da Fazenda, portanto, patrimônio da União, passou para o poder estadual<sup>154</sup>. Além de preservar o prédio com o tombamento, a utilização dele como museu era estratégia de conservação, visibilidade e utilização pública, como sugere a Carta Patrimonial de Veneza<sup>155</sup>. Entre as promessas e os planos para o seu tombamento e, a efetiva confirmação do fato em 10 de março de 1975, a Alfândega pareceu já estar sobre a proteção do órgão federal, gerando dúvidas, conforme palavras de Beto Stodieck.

Agora que a receita federal mudou de endereço, deixou o prédio da alfândega por lojas do Cecomtur, nós, os que curtem a velha arquitetura ilhoa só temos um desejo: que a alfândega seja tombada pelo patrimônio (que ainda não foi apesar de informações em contrário) e restaurada e instalada o museu da cidade...<sup>156</sup>

Após o tombamento, o governo federal anuncia o repasse de Cr\$ 1 milhão para ser investido na restauração dos patrimônios tombados pelo IPHAN em Santa Catarina.

---

<sup>154</sup> IPHAN quer tombar Alfândega. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 5 jun 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>155</sup> A Carta de Veneza (1964) é, assim como tantas outras cartas patrimoniais divulgadas nas últimas décadas, um documento indica normas de conservação e restauro de monumentos e sítios. No seu artigo 5º ela aponta para a utilização desses bens como forma de conservação: “A conservação dos monumentos é sempre facilitada pela sua utilização para fins sociais úteis. Esta utilização, embora desejável, não deve alterar a disposição ou a decoração dos edifícios. É apenas dentro destes limites que as modificações que seja necessário efetuar poderão ser admitidas”. <http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/patrimonio/veneza.htm> acessado em 08 de março de 2012.

<sup>156</sup> STODIECK, Beto. Tombe-me, please, disse a Alfândega. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 24 jul 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.



Na ordem de prioridades intensificará os trabalhos de restauração da Fortaleza de Santa-Cruz do Anhatomirim, também restauração da Fortaleza de São José da Ponta Grossa, prédio da Alfândega, conjunto de São Miguel em Biguaçu. Todas essas construções estão, há algum tempo, devidamente tombadas pelo patrimônio histórico e aguardavam só o momento da restauração.<sup>157</sup>

No ano de 1938 algumas fortalezas de Florianópolis foram tombadas pelo IPHAN, entre elas as citadas Fortalezas de Anhatomirim e de São José da Ponta Grossa. O outro bem apontado pelo jornal, o conjunto de sobrados da Vila de São Miguel foi acrescentado ao livro tomo em 1969. Juntamente com a Alfândega, o tombamento dessas construções a nível federal demonstra que estas possuem de alguma forma, um significado arquitetônico e histórico interessante para a memória nacional.

Dividindo o espaço com a Alfândega, o Mercado Público e a Igreja São Francisco, uma edificação sempre é retrata pelo pintor, sendo até tema central de uma tela da década de 1950 (imagem 66), dando noção da sua importância visual para Martinho de Haro.

---

<sup>157</sup> Cr\$ 1 milhão para o nosso patrimônio. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 18 nov 1975, Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

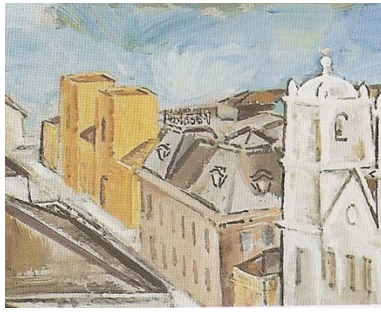


Imagem 65: Detalhes casarão Hoepcke.



Imagem 66: Lojas de Fazenda Hoepcke. *Martinho de Haro*, 1955-1960. Óleo sobre Eucatex. 55 x 64cm. Fonte: CORRÊA NETO; PRADE, 2007.

A constituição geométrica que forma a representação do telhado do casarão é singular na paisagem, sendo possível o distinguir até na pintura menos detalhada. Porém, o edifício, propriedade da família Hoepcke que abrigava uma loja de fazendas, no ano de 1975 não existia mais no centro da cidade, no seu lugar foi construído o Centro Comercial ARS. Martinho de Haro retratou o belo e antigo casarão mesmo esse não ocupando mais o seu lugar na paisagem, completando na tela o panorama tradicional, e seguindo com a característica de apresentar apenas os edifícios antigos em primeiro plano. Ou seja, ele trabalhou a partir de fotografias, memória, talvez mesmo seus próprios desenhos e croquis.

Em uma fotografia (imagem 67), possivelmente de 1974, observamos a construção desse edifício comercial e aos fundos as reformas de ampliação do Hotel Center Plaza (imagem 53), que também é representado pelo artista em seus panoramas.

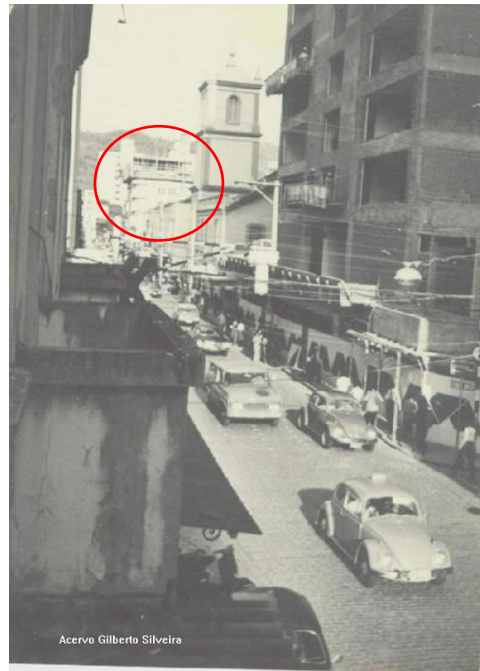


Imagem 67: Construção ARS. *Acervo UFSC-Velho Bruxo* disponível em [www.velhobruxo.tns.ufsc.br](http://www.velhobruxo.tns.ufsc.br).

O colunista Beto Stodieck, que por várias vezes defendeu as construções coloniais, açorianas, em detrimento dos novos edifícios, apoiava a construção desse Centro Comercial, pois, segundo ele “o Brasil inteiro constrói shopping-centers...<sup>158</sup>”. Pois era como um *shopping* que o Centro Comercial ARS era encarado na época da sua inauguração, circunstância que promoveu uma grande festa com shows, desfile de banda, foguetório e grande concentração de pessoas que fecharam a Rua Felipe Schmidt, além de intensa cobertura pelo jornal. No evento estavam presente o prefeito da cidade, o governador e várias autoridades políticas e empresariais<sup>159</sup>, assim como artísticas, caso de

<sup>158</sup> STODIECK, Beto. Centro comercializando. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 31 jan 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>159</sup> Centro Comercial ARS. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 21 nov. 1975. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

Martinho de Haro, que naquele espaço participou da exposição ARS ARTIS (imagem 9). O Centro Comercial inaugurado era citado pelo periódico como sendo um dos maiores do sul do Brasil e o responsável por implantar a primeira escada rolante de Santa Catarina.

A construção do ARS, assim como de tantas outras edificações, ameaçavam e muitas vezes abalavam as estruturas das mais antigas que tinham suas paredes ligadas ou muito próximas. A Igreja São Francisco foi um exemplo, por ter sido praticamente abraçada pela construção do Centro Comercial, sofrendo abalos em sua estrutura<sup>160</sup>. Consequentemente, no mesmo ano do término da construção do ARS, 1975, o templo do século XIX foi tombado por iniciativa da prefeitura municipal que criara no ano anterior o SPHAM. No mesmo processo foram tombados outros templos da cidade, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito no centro, Nossa Senhora das Necessidades em Santo Antonio de Lisboa, Nossa Senhora da Lapa, no Ribeirão, Nossa Senhora da Conceição na Lagoa e São Francisco de Paula em Canasvieiras<sup>161</sup>.

Enquanto a Igreja, tantas vezes pintada, termina por ser preservada oficialmente pelo órgão municipal, o casarão das empresas Hoepcke, que também poderia ter sido alvo de propostas de proteção pelo fato de compor a paisagem do Centro Histórico, além de ter uma arquitetura diferenciada, é preservado hoje por outras maneiras, sendo uma delas a arte de Martinho de Haro. Naquele momento de profundas transformações urbanas, as novas perspectivas ambicionadas pela cidade se chocam com o passado e com lembranças das construções e dos espaços que permaneciam e presenciavam os novos tempos. Estimuladas e renovadas, essas memórias sobrevivem fixadas em novos lugares, como o foram nas pinturas, que refletem as lembranças e a sensibilidade não só do artista, mas também da sociedade com a qual ele dialogava e compartilhava o seu passado. Algumas memórias são de certa forma impostas à recordação quando da realização dos tombamentos, que por privilegiar alguns bens, fazia com que outros fossem ofuscados.

---

<sup>160</sup> Construtora diz que também se preocupa em preservar tempo. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 9 nov. 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>161</sup> Patrimônio. **Jornal O Estado**. Florianópolis. 17 dez 1975. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

### Capítulo 3. Patrimonialização, memória e a cidade dos desejos do artista.

#### 3.1 O início do processo de patrimonialização em Florianópolis.

Setores da população de Florianópolis percebia na década de 1970 que suas quadras de antigos casarões coloniais poderiam representar uma atração turística, sendo que, inúmeras vezes os jornais apontaram a importância da sua preservação tendo, dentre outras motivações, a questão turística<sup>162</sup>. O arquiteto Gama d'Eça, que participou do desenvolvimento projeto urbanístico da cidade naquela década mencionou o seguinte:

nós achamos que tudo que devesse ser preservado precisaria ser tombado e se criasse até uma mística em torno desses monumentos, para se atrair turistas. Porque turista não quer ver edifício de apartamentos, [...] tem muito mais sabor para um turista uma casinha velha, com aquelas janelas de canga, da época colonial, do que um edifício.  
<sup>163</sup>

A expressão “[...] e se criasse até uma mística em torno desses [...]”, demonstra a ocorrência da produção de lugares memoráveis através da geração de aspectos simbólicos (JEUDY 2005, p. 22), iniciativa que partiria de personagens que detinham as rédeas políticas da cidade e que visavam, principalmente, o turismo e o consumo.

---

<sup>162</sup> Patrimônio. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 9 dez 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>163</sup> CALDAS Fº, Raul. Em busca da cidade ideal. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 8 ago 1973. P. 9. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina

A preservação se insere na dinâmica do consumo de criar a necessidade de uma nova produção. Os objetos protegidos, valorizados, fazem parte do movimento econômico, seja como locais turísticos, seja como espaços comerciais ou de serviços, com cunho cultural ou não. Porém, é fundamental não perder como mote orientador das intervenções a razão original que lhes conferiu valor de preservação, porque o sentido de preservar, muito mais profundo e relacionado com o sentido de existência transcende a questão econômica. (ADAMS 2002, p.18)

Entretanto, sabemos que esse sentido “mais profundo” que justificaria os tombamentos do patrimônio não tendia, muitas vezes, a uma essência coletiva, compartilhada, visto a gama de interesses que envolvia o planejamento dos espaços urbanos. Naquela Florianópolis dos anos de 1970, muito se especulou sobre a importância ou não de se preservar certas construções, por isso se clamou por um amparo legal, uma voz autorizada que definisse oficialmente o que deveria ser preservado e o que poderia ser demolido. O “sentido nobre” que justificaria a preservação ou não de construções seria então indicado por especialistas contratados pelo poder público que realizando estudos e pesquisas, definiriam critérios para os tombamentos evitando, teoricamente, que no futuro ocorressem arrependimentos. Porém, enquanto não se criava esse tipo de órgão de preservação na cidade, nem mesmo em âmbito estadual, as demolições não cessaram e qualquer tipo de construção antiga poderia ser destruída sem qualquer critério. Durante o ano de 1972 e durante os seis primeiros meses de 1973 as desapropriações de imóveis efetivadas pelo município somaram 59, na sua maioria casas antigas <sup>164</sup>.

Pelos jornais da época percebemos o latente desejo pela preservação, mas este convivia lado a lado com apelos ao desenvolvimento da cidade que precisava demolir para se desenvolver: “a prefeitura se vê obrigada a realizar desapropriações pra que a cidade se desenvolva <sup>165</sup>”. Antes da criação e efetiva ação do órgão oficial de preservação, iniciativas como a da professora universitária da UFSC, Sara Regina Silveira de Souza, voltou-se para a preservação de casas coloniais, porém, no sentido de sua memória imagética e estrutural,

---

<sup>164</sup> A cidade velha deve desaparecer o não? **Jornal O Estado**. Florianópolis, 1 ago 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>165</sup> Idem

visto que a professora não teria o poder de evitar as demolições. Segundo essa matéria: “... as casas consideradas de importância dentro de uma linha de desenvolvimento arquitetônico característico da colonização açoriana estão sendo visitadas... Junto com o dono é feito um histórico e uma planta para caso venha a ser demolida.”<sup>166</sup>

Percebemos no capítulo anterior que muitas foram as demolições que deram origem a altos prédios de apartamentos, e como esses imóveis estavam sendo valorizados no centro da cidade. Chama a atenção um dos anúncios de uma construtora e imobiliária da época, onde se menciona que “seria uma pena se a cidade fosse somente patrimônio histórico”, questão que ataca diretamente os apelos da época a favor da patrimonialização na cidade.



Imagem 68: Publicidade CEISA Construções e Empreendimentos Imobiliários. *Jornal O Estado*. Florianópolis, 15 ago 1973.

---

<sup>166</sup> Ibidem



Se uma cidade conseguisse se tornar toda ela patrimônio histórico seria como descreve Jeudy (2005, p.74) “a experimentação de um sentimento de mortificação, onde só se olharia a vida já vivida sem termos a percepção do imediatismo do estar vivo”. Entretanto, a frase do anúncio foi construída e divulgada num momento da história de Florianópolis onde os discursos favoráveis aos tombamentos estavam no auge. Sendo assim, a construtora, mesmo não se posicionando contra os processos de patrimonialização, parecia querer fazê-lo. Dias após a circulação desse anúncio foi lançado o projeto para a criação do SPHAM<sup>167</sup>. Porém, sua fundação ocorreu apenas no ano seguinte, em abril de 1974.

A criação do órgão de preservação do patrimônio em Florianópolis foi fato incentivado pelas fortes transformações urbanas pelo qual passava a cidade, mas também por uma preocupação que ocorria em âmbito nacional efetivada através da Carta de Brasília<sup>168</sup>, em 1970. Nesse encontro, representantes da área da cultura indicados pelo governo assinaram o compromisso que propunha a criação de órgãos estaduais e municipais, articulados com os conselhos estaduais do IPHAN. (ADAMS 2002, p. 45). O Estado catarinense tinha em 1974 um projeto que propunha a criação de legislação de preservação e tombamento tramitando na Assembleia Legislativa<sup>169</sup>. Porém, as primeiras ações concretas só seriam realizadas na década de 1980 após a criação da Fundação Catarinense de Cultura e a promulgação de (uma nova) lei de proteção do patrimônio cultural do Estado (ADAMS 2002, p. 46). Mas, mesmo sem órgãos regionais, contando apenas com o amparo distante da 10ª Diretoria Regional do IPHAN, sediada no Rio Grande do Sul e responsável pelo território catarinense até 1990, o Estado teve bens tombados, sendo que o primeiro ocorreu em 1938.

---

<sup>167</sup> Projeto cria o serviço de proteção ao patrimônio. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 22 ago 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>168</sup> O Compromisso, ou carta de Brasília, foi assinado em abril de 1970 durante um encontro de governadores, secretários estaduais da área cultural, prefeitos de municípios, presidentes e representantes de instituições culturais interessadas. Esse documento firmou o reconhecimento da “inadiável necessidade de ação supletiva dos estados e dos municípios à atuação federal no que se refere à proteção dos bens culturais de valor nacional.” <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=240> acessado em 08 de março de 2012.

<sup>169</sup> Governo quer preservar o patrimônio histórico e cultural. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 27 jul 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

Nesse ano, quatro fortalezas localizadas na Baía Norte ingressaram para a lista de patrimônios da união. As quatro faziam parte de um sistema defensivo idealizado e construído pelo Brigadeiro José da Silva Paes entre 1739 e 1744. A preocupação com a preservação dessas interessava nacionalmente, pois eram testemunho da expansão portuguesa para o Brasil meridional, sem contar o valor artístico da arquitetura<sup>170</sup>. Entretanto, apesar de serem tombadas, as fortificações sofreram um acentuado processo de depredação a partir do final da década de 1960, quando a Marinha Brasileira deixou de vigiá-las. (ADAMS 2002, p.37). O jornal denunciou o estado de abandono no qual se encontravam esses patrimônios históricos, ressaltando o quanto o turismo da Ilha perdia com esse descaso<sup>171</sup>. O quinto tombamento, o segundo após o conjunto de fortalezas, ocorreu em 30 de janeiro de 1950 quando a casa de nascimento do pintor Victor Meirelles passou a ser patrimônio da união.

A compreensão mais ampla da preservação dos bens, no entanto, enfatiza seu valor decorrente dos fatos históricos a eles incorporados: o tombamento em âmbito federal da casa natal de Victor Meirelles é um bom exemplo. Contemplou um sobrado representativo da arquitetura luso-brasileira; mas foi o fato de ali ter nascido o grande artista plásticos que elevou a sua preservação. (ADAMS 2002, p.35)

A patrimonialização da casa de nascimento de Victor Meirelles foi alvo de comparações com outras residências de personalidades que, nesse momento de preocupações com demolições de casarões coloniais, na década de 1970, se “descobre”. Nesse sentido, uma das demolições

---

<sup>170</sup> Os primeiros anos da criação do SPHAN, em 1937, caracterizaram-se pela preservação de patrimônios batizados anos mais tarde como “pedra e cal”, que eram principalmente construções remanescentes do poder dominante de arquitetura colonial luso-brasileira.

<sup>171</sup> Patrimônio histórico ao abandono é atração que o turismo despreza. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 24 out 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

lamentadas foi a da casa onde nasceu o Conselheiro Mafra<sup>172</sup>, onde havia uma placa com os dizeres: “nesta casa nasceu o conselheiro Manoel da Silva Mafra. Homenagem popular – 12/10/1918”<sup>173</sup>. Porém, a preocupação levantada pelo jornal ocorreu no momento que a construção já estava praticamente condenada, pois, acabara de sofrer um novo desmoronamento<sup>174</sup>.



Imagem 69: Velho Doze começa a ruir. *Jornal O Estado*. Florianópolis, 29 out 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>172</sup> Manuel da Silva Mafra, o Conselheiro Mafra (1831-1907). Advogado e político de Florianópolis, foi ministro da Justiça antes da proclamação da República e deputado estadual. Ficou famoso por fazer o dossiê jurídico que pôs fim à disputa do território do Contestado, divisa com o Paraná.

<sup>173</sup> Essa construção também era conhecida por ter abrigado a sede do Clube Doze de Agosto. Em 1968, três anos após a transferência do clube para sua sede na Rua Hercílio Luz, parte da antiga construção ruiu desabando sobre a Rua João Pinto. Em 1973, mais uma vez parte do “Velho Doze”, como era chamado pelo jornal, caiu sobre a Rua Antonio Luz. Com as estruturas comprometidas, os trabalhos de demolição se iniciaram, e no local hoje encontramos mais um prédio.

<sup>174</sup> A história da cidade e de seus vultos históricos esta sendo demolida. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 9 dez 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

Outra casa de personagem histórico que não conseguiu ser preservada foi a de Fernando Machado, ex-combatente da Guerra do Paraguai, localizada na rua de mesmo nome, demolida para a construção de um edifício<sup>175</sup>. Paulo Rocha, funcionário da Divisão de Planejamento e Urbanismo da capital, expressou em entrevista ao jornal *O Estado* sua opinião sobre a preservação de casas marcadas pela memória do nascimento de algum personagem histórico da cidade:

Muitas vezes as pessoas pensam que prédios antigos e que não tem nenhum valor como monumentos arquitetônicos de determinada época devem ser conservados somente porque nele se deu algum fato histórico, ou nasceu algum brasileiro ilustre. Do ponto de vista do patrimônio histórico esta casa não terá nenhum valor...<sup>176</sup>

Esse tipo de opinião não era exclusividade dos políticos, ou empresários da construção civil. O médico Oswaldo Rodrigues Cabral, um dos mais destacados pesquisadores da história de Santa Catarina, não identificou na construção da casa de Victor Meirelles a mesma importância arquitetônica mencionada por Adams e partilhada pelo IPHAN desde 1950. Segundo Cabral, aquela casa era um “trambolho atravancando inutilmente o meio da rua [...] se a casa ainda tivesse o menor valor arquitetônico, vá lá que se conservasse. Mas, as que tinham tal valor, casas que eram típicas de uma época, de um estilo, estas já foram demolidas...” (CABRAL 1972, p. 70). O tombamento da casa de Victor Meirelles, como vemos, teve uma importância nacional, mas na década de 1970, quando o intelectual escreveu esta passagem, a situação do trânsito e da urbanização da cidade como um todo era preocupação crucial, contexto que fez Cabral, personagem que tanto lutava pela

---

<sup>175</sup> A casa de Fernando não teve a mesma sorte que a de Vitor Meireles. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 28 nov 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>176</sup> O que deve ser conservado. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 11 out 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

preservação dos casarões, se posicionar contra a importância da casa tombada.

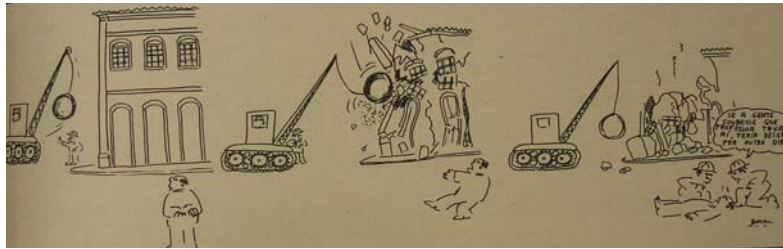


Imagem 70: Charge com Oswaldo Rodrigues Cabral. *Caderno Especial sobre Habitação. Jornal O Estado*. Florianópolis, 15 ago 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

E não foram apenas casas particulares sendo derrubadas ou vendidas por um bom preço devido a localização central que tanto agradava as construtoras. Em 1973 uma igreja, a Capela de Nossa Senhora da Conceição<sup>178</sup> que existiu na Praça Getúlio Vargas, foi vendida sob a alegação de que, segundo o novo Plano Diretor da cidade, a rua no local precisava ser alargada. A demolição da igreja que havia no local desde 1902 foi feita sob o protesto dos cidadãos, gerando inclusive um ofício circular de Franklin Cascaes, onde este apontou aquele fato como “um retrato de nossa época, quando prevalecem o descaso e a omissão sobre o valor das coisas do passado”<sup>179</sup>. E para acentuar este fato, essa já era a segunda igreja vendida na cidade em menos de dois anos, pois uma capela existente no Bairro Itaguaçu passou, de uma hora para a outra, como está descrito pelo jornal,

<sup>177</sup> Texto do balão: “Se a gente soubesse que o professor tava aí, teria deixado pra outro dia...”.

<sup>178</sup> No periódico a igreja em questão aparece mencionada com os dois nomes. Nossa Senhora da Conceição possivelmente era o nome da irmandade.

<sup>179</sup> Capela nossa senhora do rosário só ficou na memória da cidade. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 15 nov 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

de casa para celebração de ofícios religiosos para casa de diversão noturnas, numa incrível mudança de dignidade. Apesar de tudo pode-se dizer que a capela da conceição [a igreja da Praça Getúlio Vargas] teve um destino mais feliz, pois mesmo sendo demolida certamente ficará na lembrança dos seus ex frequentadores com aquela aura de respeito...<sup>180</sup>.

Casas sendo demolidas tornaram-se fato corriqueiro, já igrejas, locais de apreço de uma comunidade e que levam um simbolismo social relevante, parecem exemplos limites dos processos de demolições. E não eram apenas igrejas e casas coloniais que desapareceram da paisagem florianopolitana na década de 1970, o aterro, que consumiu o mar também fez desaparecer uma ilhota que marcava a vista da Baía Sul<sup>181</sup>. A conhecida Ilha do Carvão e sua construção em forma de castelinho foram englobadas junto ao aterro. “Há muitos ilhéus que preferiam ver o traçado da nova ponte sofrer pequenas modificações para poupar a Ilha do Carvão. Mas logo desistiram da ideia, pois as areias do aterro a alcançaram, inexoravelmente”<sup>182</sup>.

Após o lançamento do projeto do SPHAM em 1973, apenas em abril do ano seguinte é que se efetivou a política de preservação na cidade com a promulgação da lei número 1202, que preconizava a proteção do patrimônio histórico, artístico e natural do município e criava oficialmente o órgão responsável. Entretanto, em 1974 a cidade já tinha efetuado tantas demolições e mudanças, como foi o próprio aterro

---

<sup>180</sup> Capela nossa senhora do rosário só ficou na memória da cidade. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 15 nov 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>181</sup> Na época das obras da ponte Colombo Salles a Ilha do Carvão (também conhecido como Ilha dos Ratos) e a sua construção, que serviu durante anos como depósito do carvão importado pelo extinto porto da cidade, foram aproveitadas como local para oficina de marcenaria e escritório e, posteriormente para a sustentação de um de seus pilares.

<sup>182</sup> Uma ilha excluída da paisagem. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 25 jun 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

da Baía Sul, que, o jornal creditava ao órgão recém-criado a missão de “salvar o que restou”, tanto que o título da reportagem foi “Patrimônio se preserva agora ou nunca mais”<sup>183</sup>. Segundo Volnei Milis, secretário responsável pelo SPHAM, o órgão foi criado tendo como finalidade primordial:

Evitar que o centro da cidade se transforme num pandemônio [...] se a cidade não aproveitar essa oportunidade, acontecerá o que ocorreu com São Paulo, Rio, e, em menos escala, com Porto Alegre, que não tem mais nada que as ligue com seu passado. Nada que recorde sua história.

Os princípios norteadores para a legislação de Florianópolis seguiram a risca o decreto-lei de 1937, da criação do SPHAN (IPHAN), sendo que, apenas um artigo dessa legislação foi destacado pelo jornal:

O tombamento do bem pertencente a pessoa natural ou pessoa jurídica de direito privado será feito voluntaria ou compulsoriamente. Voluntário: sempre que o dono pedir e for aprovado pelo SPHAM, ou quando o proprietário anuir a notificação do SPHAM. Compulsório: quando o dono não anuir em 15 dias a solicitação. Em caso de impugnação, caberá ao SPHAM sustentar o fundamento do tombamento<sup>184</sup>.

---

<sup>183</sup> Patrimônio se preserva agora ou nunca mais. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 1 maio 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>184</sup> Patrimônio se preserva agora ou nunca mais. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 1 maio 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

Podemos perceber com a escolha do artigo citado a preocupação entorno do tombamento de bens privados que, se entrassem para a lista do SPHAM, não poderiam ser vendidos. No final daquele ano o serviço anunciou que já contava com uma série de bens prestes a serem tombados. Contudo, segundo informou seu presidente,

É conveniente que não sejam divulgados os nomes destes bens, para evitarmos problemas futuros. Que são os proprietários e interessados em casas e terrenos possíveis de serem tombados, que se souberam antes poderão usar de forma diversa da pretendida pelo Serviço.<sup>185</sup>

A forma diversa seria a comercialização, pois, quando tombados as construções receberiam um valor simbólico, seu uso seria disposto por um estatuto à parte que as excluiriam do circuito dos valores mercadológicos. (JEUDY 2005, p.20). Porém, várias das construções antigas que ocupavam o centro da cidade e que estariam valendo um bom preço já não poderiam ser preservadas ou mesmo tombadas tendo em vista o péssimo estado de conservação e as necessidades urbanísticas da cidade<sup>186</sup>.

Em junho de 1974, a secretaria responsável pelo SPHAM organizou um conselho formado pelas seguintes pessoas: Nereu do Valle Pereira, chefe do Departamento de Sociologia da UFSC; Sara Regina Silveira e Carlos Humberto Corrêa, do Departamento de História da UFSC; o arquiteto David Ferreira Lima, além de um advogado que seria indicado pela procuradoria da prefeitura. Esta comissão, cujo presidente era Volnei Milis, teria o poder de decidir sobre o que era só velho e o que era histórico para a cidade, e a metodologia partiria de um trabalho de campo,

---

<sup>185</sup> Município começa em dezembro a tomar bens da cidade. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 28 nov 1974, Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>186</sup> UFSC coopera com o projeto do patrimônio. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 13 jun 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.



Anotando os monumentos a serem preservados, para depois se determinar qual a melhor medida a tomar com relação aos mesmos. Primeiramente teremos que visitar os monumentos, para depois fazermos a avaliação de sua importância, para sabermos se realmente eles devem ser conservados. Eles serão catalogados e depois do estudo arquitetônico, será feita a restauração<sup>187</sup>.

Em dezembro de 1974, a Comissão Técnica do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico do Município (COTESPHAM) realizou sua primeira reunião e o principal assunto da pauta foi o sistema viário previsto com o novo Plano Diretor, principalmente a área do aterro, tendo em vista os monumentos próximos àquela região<sup>188</sup>. Um deles, o prédio da antiga Alfândega, seria, segundo o presidente da comissão, alvo das primeiras providências no que se referia aos tombamentos de monumentos históricos na cidade. Entretanto, o primeiro decreto de tombamento realizado pelo município contemplou o acervo natural das dunas da Lagoa da Conceição, no ano de 1975 (ADAMS 2002, p.53) Com isso, se queria preservar os valores geográficos e turísticos daquele local, combatendo a prática que estava se tornando comum, a de retirada de areia para construções. Outra medida do SPHAM que visava à região da Lagoa foi a retirada das placas e cartazes que estavam prejudicando a visão panorâmica do alto do morro. Percebemos, através das primeiras realizações do órgão, que os objetivos com a preservação e com os tombamentos estavam se voltando para privilegiar e incentivar a prática do turismo principalmente nas praias. Os primeiros tombamentos de imóveis no centro da cidade ocorreram em dezembro de 1975, quando foram tombadas as Igrejas de Nossa Senhora do Rosário e São Francisco

---

<sup>187</sup> Comissão vê o que há a preservar no patrimônio. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 22 jun 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>188</sup> Comissão do patrimônio traça seus planos na primeira reunião. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 7 dez 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

de Assis, bem como as igrejas dos distritos do Ribeirão da Ilha, Canasvieiras, Santo Antonio de Lisboa e Lagoa da Conceição<sup>189</sup>.

Justamente com o aumento de manifestações a favor da preservação, aumentavam também as discussões sobre quais os critérios que se deveriam utilizar para justificar o tombamento ou não de um imóvel. Paulo Rocha, funcionário do Departamento de Planejamento e Urbanismo da Prefeitura, afirmou que, para se conservar um prédio era necessário saber se sua arquitetura era original ou não. Segundo ele, prédios como o da prefeitura<sup>190</sup> e a própria catedral não mereciam ser tombados, pois,

Embora muitos desconheçam o fato, os prédios da catedral e da prefeitura sofreram reformas que descaracterizaram a sua arquitetura. Anteriormente tinham características coloniais e foram transferidas para o neoclássico, sendo que seus autores não foram felizes na transformação. Por esse motivo, os dois prédios perderam boa parcela do seu valor histórico.<sup>191</sup>

Esse artigo acirrou a discussão e o descontentamento sobre o caso do Trapiche Miramar, que foi derrubado três dias depois, pois o mesmo autor afirmou também que “aquela construção não tem razão real para ser conservada”, sendo a falta de originalidade na sua arquitetura uma das justificativas.

---

<sup>189</sup> Patrimônio. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 17 dez 1975. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>190</sup> Nesse momento o edifício ocupado pela prefeitura era um casarão da Praça XV de Novembro conhecido como Casa de Câmara e Cadeia, e que passa por reformas desde 2009.

<sup>191</sup> O que deve ser conservado. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 11 out 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

A COTESPHAM, já formada na época da derrubada do Miramar, silenciou a respeito deste, mas, se manifestou com relação ao Forte Santa Bárbara. Segundo Richter (2009, p.91), a proposta para o tombamento do forte dividiu opiniões. O arquiteto David Ferreira Lima e o professor Carlos Humberto foram contrários ao tombamento, e a seu favor ficaram os professores Nereu do Valle Pereira, Sara Regina Silveira de Souza e o procurador Juarez Mey de Souza. Ao final, o pedido de tombamento foi aceito, mas só ocorreu em 1984 por iniciativa do IPHAN. Porém, se levarmos em consideração a questão da originalidade estilística, esta construção também já tinha passado por uma reforma na década de 1930, onde ganhou características *art déco* (TEIXEIRA 2009). Já o destino do Miramar foi justificado com a opinião do presidente da comissão, Volnei Milis:

[...] a demolição do Miramar é irreversível. Temos a obrigação de conservar certos monumentos de valor histórico, mas devemos antes de tudo usar o bom senso. Pessoalmente, e aqui não falo como presidente da Comissão do Patrimônio Histórico da cidade, acho que o Miramar não tem valor histórico. Para sintetizar o meu pensamento, acredito que nós não podemos entrar o plano de urbanização, por causa do Teatro Trapiche. (RICHTER 2009, p.47)

Quando de sua demolição, o Trapiche estava sendo usado como um teatro de arena, criado por um grupo de universitários, e sua menção pelo secretário já se configurou como uma forma de forçar um esquecimento de tempos passados, quando as sociabilidades mantidas naquele local construíram de fato um marco na memória da cidade. Segundo Paulo Rocha<sup>192</sup>, existia na cidade dois tipos de patrimônio, o

---

<sup>192</sup> O que deve ser conservado. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 11 out 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

“patrimônio histórico” que é aquele de valor indiscutível e o “histórico” defendido por aqueles que querem que “tudo que é velho ou diferente seja conservado”. Na segunda opção se encaixou o exemplo do Miramar, como também a construção ao seu lado, do Mictório Público, ou Castelinho, que teve sua demolição divulgada. Entretanto, meses após a demolição do Miramar, a construção do mictório ainda estava de pé gerando discussões. O jornal O Estado se posicionou a favor da demolição, com a finalidade de facilitar o trânsito no local, opinião possivelmente compartilhada por muitos motoristas<sup>193</sup>. Nesse caso, a comissão do SPHAM precisou ser ouvida para determinar oficialmente se o prédio deveria sair ou não do caminho dos carros, atitude que não foi solicitada no caso do Miramar. O presidente Milis e a professora Sara Regina se manifestaram a favor da demolição com a justificativa de que aquele edifício não apresentava características artísticas e arquitetônicas relevantes para ser preservado. Entretanto, mesmo este se encaixando nas mesmas justificativas que foram expressas no caso do Trapiche, a construção do mictório ainda existe ainda hoje no centro da cidade e acreditamos que só não foi demolido devido à tensão e comoção originadas após o caso do Miramar.

Objetivando facilidades da urbanização, a manutenção de casarões, igrejas e outras construções antigas não fazia sentido para muitos. A metamorfose da cidade deixou rastros, memórias de lugares e construções que não se adequavam as novas perspectivas, sendo a preservação uma escolha que selecionava mais através de,

critérios exclusivamente estéticos ou aqueles ditados pela racionalidade do mercado, já que a experiência coletiva e pessoal do presente deve ser remetida para o futuro. [...] Isso aponta claramente para uma sociedade destituída de cidadania, em seu sentido pleno, se por esta palavra entendermos a formação, informação e participação múltiplas na construção da cultura, da política, de um espaço e de um tempo

---

<sup>193</sup> Está na hora de demolir o sanitário publico: só atrapalha. **Jornal O Estado**. 14 mar 1975. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

coletivos. (PAOLI in São Paulo-DPH 1992, p. 25)

A orientação que contemplava a estética de formas “puras”, acentuando o lado técnico e arquitetônico, foi uma orientação da época da criação do IPHAN adotada por anos (FENELON in São Paulo-DPH 1992, p. 29). Privilegiando apenas a aparência e suas características, segundo a história da arquitetura, queria-se o original, uma originalidade que sabemos, também é atualização de outros “originais”. A preservação daquilo que era possível de ser comprovado como original através de estudos traria conforto as próximas gerações que se orgulhariam de um passado capaz de realizar obras singulares. Porém, podemos perceber que através desses aspectos quase sempre se ignorava o patrimônio histórico que tinha seu sentido construído nas relações sociais. O Miramar, por exemplo, foi considerado um “patrimônio histórico”, pois não apresentava estilos relevantes arquitetonicamente, sendo negada a ele a preservação oficial. Percebemos que os valores históricos pregados pelos discursos analisados se resumiam a análises arquitetônicas e de estilo, estando estes sim mais próximos de apontarem para um patrimônio “estético” do que histórico.

Percebemos que na história dos processos de patrimonialização de Florianópolis o episódio do Miramar é emblemático por vários sentidos, corroborando a ideia já manifestada por Richter (2009, p.64),

Por um lado, esse acontecimento evidenciou concepções de quais seriam patrimônios significativos para a cidade. Também mostrou como, e por quem, isso deveria ser proposto para ser considerado como passível de um processo institucional de patrimonialização, pelo menos naquele momento.

Antes de ser demolido, o Trapiche viveu anos de abandono, como percebemos na capa de O Estado de 1967: “a tradição do Miramar cede lugar ao abandono que se apossou daquele recanto, um dos mais

pitorescos da vida da Cidade. Fechadas as suas portas, só o mar, eterno e constante, visita a sua amurada no encontro diário<sup>194</sup>. A poética do jornal deixa claro o simbolismo em torno daquele espaço que, apesar disso, já sofria com o descaso do poder público. Antes de ser demolido, em 24 de outubro de 1974, um grupo de universitários tentou reavivar aquele espaço utilizando-o como teatro de arena, mas nesse tempo a sua demolição já era prevista. A eliminação total daquela construção, tendo como justificativa o traçado de uma avenida que passaria sobre o local, reverberou a vontade do progresso de apagar e impossibilitar lembranças de práticas culturais que remetesse a cidade antiga, ao contato com o mar e a vivência de intelectuais e artistas boêmios que frequentaram aquele ambiente. A ausência do Miramar repercutiu e repercute ainda hoje, pois interferiu em questões caras para a memória social da cidade, que também faz parte de memórias individuais, lembranças particulares de parcelas da população que frequentavam aquele espaço que além de ser um bar, era um ponto de chegadas e partidas. “Os protestos contra a demolição do trapiche surgiram de todos os cantos da cidade, desde o mais graduado professor, até o mais humilde munícipe, os quais mantêm boas recordações de momentos vividos naquele local.<sup>195</sup>”

A formação de Conselhos, como foi o caso do COTESPHAM, é medida para garantir uma opinião embasada e também certa “imparcialidade”, pois segundo as recomendações da UNESCO “as decisões sobre a preservação de bens culturais deveriam estar acima de injunções políticas imediatas, que tendem sempre a beneficiar a minoria dominante” (MAGALDI, in São Paulo-DPH 1992, p. 23). Entretanto, o que percebemos ao analisar o caso do Trapiche são interesses impostos pela administração local e seus planos urbanísticos. As palavras de Paulo Rocha, funcionário do Departamento de Planejamento e Urbanismo da Prefeitura, demonstram quem realmente decidiu sobre o destino do Miramar quando menciona o caso do “patrimônio histórico” dias antes em uma matéria intitulada “o que deve ser conservado”, matéria essa que deveria estar dando voz para os membros do Conselho e pessoas especializadas discutirem sobre a preservação do patrimônio. Entendendo que os objetos tombados deveriam registrar acima de tudo a

---

<sup>194</sup> A tradição abandonada. O Estado, Florianópolis 23 nov 1967. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>195</sup> O que deve ser conservado. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 11 out 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

memória social, acreditamos que a última palavra não deveria ser nem de Paulo Rocha ou do Conselho e sim da população: “uma concepção ideal de patrimônio histórico implicaria a retirada da última palavra do especialista, pois, se o objeto do trabalho são os registros da memória social, é com a sociedade que temos de dialogar em primeiro lugar” (CUNHA, in São Paulo-DPH 1992, p.11). Porém, percebemos com o exemplo do Trapiche Miramar, que a memória de cunho coletivo não pareceu valiosa o suficiente para ser preservada, afastando o sentido da história da memória social, do cotidiano dos cidadãos. Por um lado, percebemos e criticamos o poder oficial e sua política de negação de memórias e construção de outras que fazem sentido para a expectativa da cidade, por outro, apontamos as tentativas ordinárias de preservação como no exemplo da professora Sara Regina que pesquisou casas antigas anotando informações sobre sua história e suas características formais. Nesse lado também posicionamos os pintores, como Martinho de Haro, que recriou a cidade segundo sua memória e a memória que desejaria preservar na paisagem.

### 3.2 Nostalgias e atualizações

As transformações bruscas que ocorreram com a visualidade da cidade na década de 1970 desencadearam um desejo de manter ligações e preservar elementos caros à paisagem antiga. O fenômeno da patrimonialização foi fruto dessa necessidade de salvaguardar uma imagem do passado, nem que fosse através de determinadas escolhas pouco ligadas a uma memória coletiva. As imagens pintadas por Martinho de Haro atestaram também essa preocupação, como um desejo do artista, que segundo Jeudy (2005, p.15), parecia começar a sofrer de um mal, o do “dever de memória”, um sentimento quase que “imposto” e possível de gerar um “estado culpabilizante estimulado pela necessidade moral da rememoração”. Inserido nesse momento histórico que aguçou as lembranças, Martinho de Haro reflete nas telas um processo de escolha pessoal reavivando construções e vistas urbanas, ao contrário dos processos de tombamento e patrimonialização que estavam refletindo escolhas políticas. Entretanto, muitas das construções tombadas como o Mercado Público e a Alfândega foram também eternizadas pelos pincéis do artista, demonstrando a relação entre

memória individual e memória oficializada. Tombando esses edifícios, daquele momento em diante, memórias seriam controladas pela ordem patrimonial oficial que passava uma falsa certeza de ordem no mundo e organização de sentidos (JEUDY 2005, p.16). De qualquer forma, a partir das novas memórias e das novas imagens, como essas de Martinho de Haro, criadas como suporte e cristalização desse desejo de fixar lembranças, o momento vivido pela cidade na década de 1970 deflagrou um aumento de significados no passado, lembranças reanimadas pelo sentimento da perda. A crônica abaixo transmite essa sensação de estranhamento com as transformações da cidade, com os vazios abertos pelas demolições e sua posterior ocupação por altos edifícios e a interferência destas em lugares de memórias pessoais.

A cidade cresce e a cidade que era a nossa cidade desaparece. Clarões abrem-se nos espaços vazios, deixados pelas casas demolidas, abrindo novas perspectivas e visões ainda desconhecidas à nossa visão. Velhos casarões familiares, que já faziam parte da paisagem, de repente, somem-se. Portas de carvalho, vidraças importadas, arabescos cinzelados no cimento, cúpulas apontadas para cima, como o capacete do kaiser, pertencentes a construções erigidas para durarem séculos, são destruídas a picaretas. É o progresso a jato, no mundo da pressa e das modificações, antes mesmo que as coisas comecem. É o século XX, chegando à nossa cidade.

A minha escola primária foi demolida para dar lugar a um portentoso centro comercial. A minha casa de infância já virou um edifício de 18 andares. A casa da minha primeira namorada, [...] também se transformou em fonte de



nostálgicas recordações, hoje é um opulento solar de não sei quantos andares e não sei quantos apartamentos. E daí, poderão perguntar. Pois é, e daí? Estes os fatos concretos e não poderiam ser mais concretos. Sim, eu sei, isto já aconteceu milhares de vezes, em muitos lugares e tempos, material cronicável, aliás, já tão usado e desgastado, mas só que agora está acontecendo na minha cidade e nos lugares em que eu vivi.

Enquanto que em todo o mundo decreta-se a falência das metrópoles, a nossa cidade prepara-se para ser mais uma atravancada metrópole.

Mas é tudo natural, muito natural, nada pode ser modificado, antes que se modifiquem as mentalidades.

Apenas um pouco mau (deplanejamento?) bom senso, bom gosto e controle, é o que se pede. Os planos existem (bons) mas dificilmente serão cumpridos. Isso é que dói.

Muitas faces conhecidas ainda encontramos pelas ruas, rostos e pessoas familiares que só conhecemos de vista e nem sabemos quem são e o que fazem. Mas, pouco a pouco, muitas outras faces vão se misturar a essas faces familiares e vai chegar um tempo e não está muito distante que, a exemplo de outras cidades, milhares de faces desconhecidas vão passar por nós e a cidade já não será a mesma. E

os pilares da nova ponte passarão para a nostalgia<sup>196</sup>.

No final do texto, quando os pilares da nova ponte que, nem havia sido inaugurada, são mencionados, notamos a urgência que a questão do culto ao passado e da memória despertou. “A conservação se torna uma “questão urgente” e sua aceleração tende a fazer do próprio presente um patrimônio potencial prioritariamente percebido na perspectiva de sua perda” (JEUDY 2005, p.21). As transformações da cidade também reverberavam numa ideia de futuro onde possivelmente se repetiria os mesmos fenômenos de perdas e transformações na paisagem. Comprendemos que ocorreu uma aceleração da noção do tempo.

Durante muitos anos a cidade apresentou certa ansiedade pelo seu crescimento e reconhecimento como grande capital brasileira. Durante a década de 1960 esse desejo pelo progresso era explícito nos jornais onde até os congestionamentos pareciam bem vindos<sup>197</sup>. Porém, passados quinze anos, devido as grandes obras como o Aterro da Baía Sul e a Ponte Colombo Machado Salles, pareceu que, finalmente, a ideia de futuro havia chegado, como mencionou Lohn (2002, p. 186). A consequência desse acelerado desenvolvimento urbano desenvolveu uma nova noção de tempo, fato que podemos exemplificar em detalhes que os periódicos da época traziam como na reportagem que tratou da moda dos “sanduíches rápidos”<sup>198</sup>. A falta de tempo para “pausadas refeições à mesa, ao redor da família e sob o aroma de uma garrafa de vinho” era um aspecto do cotidiano de grandes cidades, onde pessoas trabalham longe de suas residências e, sem tempo de voltar para a casa, aderem a uma alimentação ao estilo *fast-food*. A sensação de que o tempo estava passando mais rápido levava à “mudança dos costumes”, portanto, “agora o negócio é comer um sanduíche rápido como o tempo

---

<sup>196</sup> CALDAS Fº. Raul. Demolida desterro (ou digressões sobre a cidade atual). **Jornal O Estado**. Florianópolis, 15 ago 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>197</sup> Capa. **Jornal O Estado**, Florianópolis, 11 jun. 1967. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>198</sup> Florianópolis já está vivendo a geração do sanduíche. **Jornal O Estado**, Florianópolis, 06 jan. 1974. Capa. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

que passa”. O progresso, que poucos anos antes era considerado um “parto moroso, mas indolor”<sup>199</sup>, expressão que demonstrou essa ansiedade por transformações na cidade, já era visualizável em menos de uma década e as crescentes manifestações de preocupação com as consequências desta rápida urbanização demonstravam que houvera sim dores nesse parto. Uma destas “dores”, podemos dizer, foi aquela relativa à perda de referenciais visuais que identificavam a cidade e seus moradores. E não foi apenas a construção civil que ameaçou os referenciais e causou impacto na paisagem, percebemos que em grande parte o acontecimento que desencadeou questões sobre a preservação de elementos da cidade antiga foi o Aterro,

[...] a cidade ganhará, além da área aterrada, um problema que ainda nem foi abordado: o que fazer com sua face que se voltará para os jardins e áreas de lazer programados? É necessário um levantamento do que deve e do que não deve ser preservado, para evitar uma derrubada geral de um patrimônio artístico centenário<sup>200</sup>.

Os projetos divulgados sobre o espaço do aterro davam conta de que ali seriam construídos prédios e áreas de lazer. Praticamente se imaginava uma nova cidade anexada à antiga. Essa perspectiva trouxe a tona questões sobre as construções que estavam sendo deixadas para trás, como os casarões localizados na região da Rua Francisco Tolentino e que, segundo o jornal, corriam o risco de serem demolidos para facilitar a incorporação da cidade ao espaço aterrado. As imagens geradas pelos primeiros projetos do Aterro criaram a expectativa de uma nova cidade e essa visão projetada no ambiente urbano da época gerou preocupações, pois antecipou o choque das paisagens.

---

<sup>199</sup> Um parto sem dor. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 29 set 1967. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>200</sup> A cidade velha deve desaparecer ou não? **Jornal O Estado**. Florianópolis, 1 ago 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

A convivência da cidade com o antigo e com o novo em meados da década de 1970 apresentou sério desequilíbrio, pois o novo, o desenvolvimento, teve grande avanço no período. “Do equilíbrio entre o novo e o velho depende o equilíbrio cultural de uma cidade, de uma sociedade. E esse equilíbrio garante a continuidade do seu singular” (MAGALDI, in São Paulo-DPH 1992, p. 21). Esse singular é a identidade, formada através da coesão de uma sociedade com seu espaço de convivência, portanto, a eliminação das referências do passado desse espaço também interfere na figura do cidadão, do indivíduo que se constitui a partir das memórias compartilhadas sobre um mesmo espaço.

O que vemos é que certa ligação passado-presente estava se desfazendo. Esse fenômeno pode ser pensado como um “desnorreamento”, efeito da superabundância dos acontecimentos e, mais em geral, do excesso de informação (CARDOSO 2005, p. 16), fenômenos presentes na Florianópolis daquela década onde memórias de vistas e lugares estavam sendo comprometidos pelos novos planos traçados para a cidade. Caracterizando essa impossibilidade de reter um diálogo entre os espaços no tempo, surge como uma exigência da sociedade institucionalizar valores e recordações, criar lugares de memória, partir para um processo de patrimonialização onde se busca

...signos visíveis do que costumávamos ser, tentando descobrir o que somos pela constatação do contraste com o que já não somos; como se almejasse um lampejo de revelação indicador de uma identidade que não achamos, para tornar manejável nossa relação com um mundo que, movendo-se rapidamente demais, nos faz perder os pontos de referência (AUGÉ, apud CARDOSO 2005, p. 17).

Era então a busca de um equilíbrio entre o novo e o antigo que a cidade buscava naquele momento, através das iniciativas de preservação, sendo que, aos poucos, a mentalidade da cidade ia mudando. Beto Stodieck comentou sobre essa nova tendência da opinião

pública: “Parece que as coisas estão mudando, manifestações que surgem de “a” a “z”, gente de todo tipo, defendendo a intocabilidade do patrimônio.<sup>201</sup>” A perda de referências e, conseqüentemente, de identidades, estava presente naquela cidade, onde a paisagem era só um dos aspectos das transformações que também foram demográficas, econômicas, culturais. A partir daquele momento da história de Florianópolis, olhares lançados ao passado, sejam eles do cidadão comum ou do poder público, buscavam lembrar e fixar memórias em espaços que faziam sentido para a (re)criação de identificações com o espaço. No dizer de Reis Filho (1992, p. 167)

é preciso destacar que a memória é a base para a construção da identidade, da consciência do indivíduo e dos grupos sociais. Afinal, a memória é quem vai registrar todo o processo de identificação dos sujeitos com o espaço em que se inserem e as conseqüentes relações que se vem estabelecer a partir dessa identificação.

O pintor Martinho de Haro, como uma pessoa que produziu também uma condição memorável com a sua própria memória muito sintonizada no local em que viveu, expressou nos quadros a importância deste espaço para a sua identidade, e, podemos dizer, para o próprio grupo que apreciava e consumia aquelas obras. Como citou Marilange (2007 p. 17), para Georges Poulet, “os seres cercam-se dos lugares nos quais se descobrem, tal como se veste uma roupa que é, ao mesmo tempo, um disfarce, uma caracterização. Sem os lugares, os seres seriam apenas abstrações”. A experiência da convivência do ser com o espaço que o cerca, sua visualização diária, cria vínculos fortes com sua memória e conseqüentemente com a formação da sua identidade. Não apenas memórias e identidades individuais, mas também coletivas,

Assim, não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial. Ora, o espaço é uma realidade que

---

<sup>201</sup> STODIECK, Beto. Florianópolis. Que ótchimo. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 27 jun 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

dura: nossas impressões se sucedem uma as outras, nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos que seja possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que nos circunda. (HALBWACHS 2006, p. 170)

Em uma sociedade onde a preservação de memórias precisa ser pensada e organizada, passando pelo processo de patrimonialização, o próprio poder público passa a investir em recriar locais para guardar e preservar determinadas memórias que indicam e demarcam novas identidades. Sendo que, esse ato de produzir arquivos, histórias, fotografias, eleger novas memórias, tombar monumentos, seriam atos voluntários, intencionais e organizados que, para Pierre Nora, não diriam mais a uma necessidade de memória, mas sim de história. Essas novas formas de lembrar não carregariam mais o sentido de “memórias”, mais sim de “histórias”, pois se conformam em lugares reconstruídos artificialmente e influenciados pelas instabilidades de um presente cheio de expectativas que exige para si essas lembranças organizadas e fixadas, como cópias. A patrimonialização, como já foi visto, acaba por fazer um serviço de espelho, de refletir algo que não se deseja esquecer, uma memória que se deseja a partir daquele presente, como afirma Jeudy (2005, p. 19)

Para que exista patrimônio reconhecível, é preciso que ele possa ser gerado, que uma sociedade se veja o espelho de si mesma, que considere seus locais, seus objetos, seus monumentos reflexos inteligíveis de sua história, de sua cultura.

Como uma cópia, ou um reflexo no espelho, a cidade desejada se enxerga e se identifica com os monumentos instituídos. Naquele momento histórico de Florianópolis percebemos ter ocorrido essa passagem da memória para a história, onde aspectos materiais da

memória começam a ser questionados e valorizados oficialmente e onde se começa a repensar a história e novas formas de preservá-la e divulgá-la. Parcelas memoráveis, individual e coletivamente, dos espaços urbanos, passam a integrar a história oficial.

Por não se sentirem contemplados e inseridos adequadamente nas tendências dos processos patrimoniais, pois que estes sempre deixam lacunas, pessoas ou grupos criam a necessidade de reinventar e afirmar memórias e outras histórias. Edgar S. de Decca (in São Paulo-*DPH* 1992, p. 29) afirma que este dever da memória cria historiadores de si. Nesse sentido, podemos pensar Martinho de Haro, como um pintor de histórias e memórias. Além de ser um artista que carregava uma sensibilidade com o espaço urbano, Martinho de Haro já era um senhor com mais de sessenta anos quando esse espaço chega ao ápice de suas transformações na década de 1970.

Aquele morador – de cujo pequeno universo faziam parte essas velhas paredes, essas casas decrepitas, essas travessas obscuras e esses becos sem saída, cujas lembranças se prendem a essas imagens agora apagadas para sempre – sente que toda uma parte sua morreu com essas coisas e lastima que não tenham durado pelo menos o tempo que lhe resta de vida. (HALBWACHS 2006, 164)

Portanto, o trabalho da rememoração para o pintor foi uma obrigação singular, que, como menciona Bosi, não pesa do mesmo modo sobre os homens mais jovens, era a “obrigação de lembrar, e lembrar bem”. (BOSI 2010 p.24). Nas suas pinturas Martinho de Haro evoca uma memória particular, onde ele não pretendeu uma reconstituição realista das vistas, nem do presente da produção dos quadros, nem do passado. A cidade retratada por ele é organizada, onde os casarões e os edifícios não se misturam, estão separados entre os planos, indicando temporalidades em choque na Florianópolis daquela década. A imagem indica dessa forma a falta de um tempo preciso. Jeudy demonstra essa noção “atemporal” na paisagem quando utiliza o

exemplo da cidade “cartão postal”, e as telas de Martinho de Haro se encaixam nessa compreensão, pois muitas vezes são vistas de longe, organizadas em planos bem distintos e com destaque sempre para o primeiro com as construções tradicionais. O privilégio dado pelo artista as edificações mais antigas e alvos de proteção patrimonial na época confirmam certa nostalgia e tentativa de fixação de memórias. Sendo assim, as telas demonstram uma visão organizada e pautada no patrimônio. A questão da patrimonialização, segundo Jeudy (2005), faz com que a cidade não se ofereça mais ao olhar por si só, pois a partir desse processo ela se apresentaria através desses objetos referenciais “que asseguram uma verdadeira delegação simbólica”.

é estranho que concentremos assim – por um movimento menos natural do que parece – o caráter e quase a essência de uma cidade em umas poucas construções, tidas em geral como emblemáticas, sem imaginar que a cidade assim representada por delegação tende a perder para nos sua densidade própria... (JEUDY 2005, p. 89)

A cidade pintada por Martinho de Haro re-oficializou aquele patrimônio, que, através do suporte das tintas e tela iria também ser conservada e destacada por tempo indeterminado. Deleuze exemplifica melhor a capacidade da arte de conservar gestos e momentos passados através de uma poética singular:

A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si, embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais, pedra, tela, cor química, etc. A moça guarda a pose que tinha há cinco mil anos, gesto que não depende



mais daquela que o fez. O ar guarda a agitação, o sopro e a luz que tinha, tal dia do ano passado, e não depende mais de quem o respirava naquela manhã (DELEUZE; GUATTARI 1997, p. 213).

Os tempos invocados nas telas recebem uma dimensão funcional com a divisão entre os planos, que os distinguem claramente, mostrando uma cidade onde o novo e o velho praticamente não se tocam. Sendo assim, aquela cidade construída pelo artista não representou a densidade urbana do período, pois enfatiza o patrimônio de forma isolada, fato que demonstra a nostalgia e a preocupação com a preservação daquelas memórias, condições que refletiam as discussões daquele momento.

A nostalgia é exercício que projeta sempre para o passado, acabando por reinventá-lo como algo melhor. Jeudy (2005, p. 89), cita que para se prevenir contra a nostalgia seria necessário projetar o passado no presente misturando-os ao invés de arrastar o espírito para trás. O olhar para a cidade dessa forma acaba tendendo a ver como ela é, objetivamente, como uma junção de camadas de várias épocas, com sua densidade histórica, recordando a metáfora do palimpsesto.

Essas formas de olhar a cidade o autor chama de atualização. Martinho de Haro de alguma forma fugiu de uma imagem totalmente nostálgica quando inseriu os edifícios em segundo plano, as vistas da cidade retratadas a partir da década de 1970 não eram totalmente passado e memórias. A impressão da verticalização começou a tomar conta da paisagem pintada também, sendo uma expressão de atualização vindo do artista. Jeudy divide essa atitude em duas frentes, a justaposição, que percebe simultaneamente as diferentes realidades e construções reunidas, e a superposição, que precisa eliminar uma realidade para dar lugar a outra. A justaposição é a forma de olhar que consegue visualizar as camadas e a atenção dada a certos pontos da paisagem que são frutos de uma seleção ligada as lembranças e ligações afetivas do indivíduo. Martinho de Haro não ignorou o aparecimento de aspectos mais modernos como os edifícios e os integrou em suas imagens, partindo de sua sensibilidade com aqueles lugares. Já a

superposição, pode ser exemplificada com o exercício de olhar a cidade e imaginar o mar no local do aterro, uma substituição de realidades que o artista buscou também em outro momento quando optou por continuar a registrar um casarão no lugar de um recente edifício. Vemos que essas duas formas de perceber e atualizar a imagem da cidade, se afastando da nostalgia, se mesclam na concepção das pinturas, onde o autor seleciona realidades diversas segundo seu ponto de vista e sensibilidade e com isso constrói uma nova cidade na tela, aderindo a certas atualizações.

A cidade é canibal, se devorando, se reconstruindo, ela condensa tempos em seus espaços, a cidade não tem nostalgia, ela nunca se tornará totalmente passado ou presente. A nostalgia quem trás são os homens, que, finitos naquele espaço criam vínculos, referências que não deveriam desaparecer antes deles.  
(HALBWACHS 2006, p.164)

Porém, justamente pela forma como o artista desenhou e posicionou os edifícios, em contraposição às construções “patrimoniáveis”, continuou afirmando sua tendência em valorizar o passado. A atualização nas imagens é parcial, estando elas mais próximas de uma visão nostálgica, onde a “representação patrimonial das cidades parece nos habituar, ao contrário da representação atualizada, a uma distinção fundamental de tempos, épocas, distinção legitimada visualmente por signos determinados...” (Judy 2005, p.89).

### 3.3 A cidade sem espelho

Em uma entrevista de 1974<sup>202</sup>, Martinho de Haro declarou que estava se mudando de sua casa na região da Avenida Beira-mar devido à

---

<sup>202</sup> Martinho de Haro: a sedimentação cultural na Ilha. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 16 set. 1974. Arquivo Museu de Arte de Santa Catarina.

tomada daquela região por edifícios<sup>203</sup>. Nesse exemplo, percebemos como aquelas transformações da cidade interferiram no cotidiano do artista. O pintor, que se mudou para uma casa colonial luso-brasileira do século XVIII, perto da Igreja da Lagoa da Conceição, estava empreendendo uma espécie de fuga do local de sua residência, considerado por ele, uma “zona residencial que está sendo invadida pelos grandes blocos [...] por isso vou para a Lagoa da Conceição, viver, como tenho vivido toda a minha vida, de pintura, só com a arte” Sua paixão pela paisagem de Florianópolis e a destruição das coisas antigas da cidade, como os casarões ou “sobradões dos mais bonitos do Brasil”, o deixavam triste. Para Martinho, no passado, “Florianópolis era um parque, as residências eram chácaras.” Quando optou pela Ilha para viver na década de 1940, encarou também como um refúgio no retorno de sua viagem a Europa, se comparando ao pintor Gauguin (1848-1903), que também optou por um lugar longe dos grandes centros para desenvolver sua arte, “ele foi para o arquipélago de Taiti, eu fui para a Ilha de Nossa Senhora do Desterro, para ficar lá, evitando confusão e influência”. Segundo depoimento do artista, “a Ilha é muito aprazível, fiquei fascinado, como Ulisses pelas sereias, amarrei-me a Florianópolis...”.

Pintar paisagens e temas característicos da cidade de Florianópolis foi uma fixação para o Martinho de Haro desde sua primeira visita a Ilha na década de 1920. Intercalando esses temas com retratos, nus e naturezas mortas, o artista ganhou a vida de exposição em exposição, porém, através de um levantamento feito no catálogo mais completo do artista<sup>204</sup>, vemos o número de telas pintadas com paisagens de Florianópolis aumentar de 7 na década de 1950, para 15 telas na década de 1960 e 25 na de 1970. Apesar do discurso saudosista e da sua fuga da avalanche do progresso, as rápidas transformações da cidade o estimulam a produzir mais telas de paisagens, além de, a partir de certo momento, passar a inserir os edifícios que tanto evitava.

---

<sup>203</sup> Antes de sua mudança para a Lagoa, Martinho residia em uma casa na Rua Altamiro Guimarães, na região da Avenida Beira-mar Norte, localidade anteriormente distante do centro e com muitas chácaras, mas que na década de 1970 sofre grande especulação imobiliária devido a expansão do centro e a construção de uma avenida expressa.

<sup>204</sup> CORRÊA NETO, Ylmar; PRADE, Péricles. **A Florianópolis de Martinho de Haro**. Florianópolis: Tempo Ed., 2007.

A repercussão e transmissão dada pelos jornais e folders a respeito das obras de Martinho de Haro que retratavam a paisagem florianopolitana também foram mudando através dos tempos. Na reportagem sobre uma exposição no Palácio das Diretorias, em 1963, encontramos menção sobre obras que retratavam a “paisagem da velha Florianópolis”.<sup>205</sup>

No ano de 1970, quando expôs na Galeria Seta em São Paulo, as obras que representavam a cidade eram descritas como sendo uma “encantatória restauração de uma cidade (Desterro) em esquecimento”.<sup>206</sup> Até então as descrições eram de imagens que se fixavam em construções antigas e tradicionais que remetem a época que a cidade se chamava Desterro. Já em 1973, outro folder apresentou essas imagens da Ilha como sendo de “pura reflexão de uma nostalgia da paisagem vergastada pela impiedade dos novos tempos”<sup>207</sup>. E em 1980 como “fazendo reviver pelo milagre da arte uma Florianópolis que não mais existe”.<sup>208</sup> Enfim, a partir da década de 1970 o número de telas com paisagens aumenta consideravelmente e sua descrição passa a repercutir um passado em choque com o progresso da cidade, esta que, segundo a frase mencionada na década de 1980, não mais existe. Percebemos que as mudanças não estavam na forma de retratar a cidade, mas na própria maneira das pessoas enxergarem a cidade que mudou.

Essa paisagem reinventada pelo pintor contem poucas introduções de movimentação, de pessoas. Como mencionou Fernando Boppré<sup>209</sup>, elas sugerem um domingo, dia com pouca circulação, poucos ruídos, onde nada acontece. Lembram também a ideia da cidade abandonada dos filmes de *western*, como descrito por Jeudy (2005, p. 93)

---

<sup>205</sup> Martinho de Haro volta a expor. **Jornal O Estado**, Florianópolis, 5 fev. 1963. In: CORREA NETO 2007, p. 277.

<sup>206</sup> PISANI, Osmar. Martinho de Haro, Pintura e desenho. Galeria Seta, São Paulo. Arquivos MASC

<sup>207</sup> AYALA, Waldir. Catálogo Martinho e Rodrigo de Haro. Galerie de l'Alliance, Aliança Francesa de Botafogo, Rio de Janeiro. 28/6 a 28/7/1973. Arquivo do MASC.

<sup>208</sup> LEITE, José Roberto Teixeira. Catálogo “Martinho de Haro 50 anos de pintura” Galeria Trevo, 1980. Rio de Janeiro. Arquivo MASC.

<sup>209</sup> BOPPRÉ, Fernando. Domingo Esboços sobre os desenhos de Martinho de Haro. **Jornal A Notícia**, 11 nov 2007. Arquivo masc.

Em um western, quando vejo o cowboy solitário entrar em uma cidade que se tornou afônica, com o cavalo ainda debaixo de uma nuvem de poeira a sua passagem, eu adivinho perfeitamente que os habitantes se refugiam dentro de suas casas ou então foram embora apavorados. ... a visão da cidade que perdeu seus corpos e clamores constitui um estereótipo da premonição do desastre.



Imagem 71: Largo da Alfândega com ocaso verde. *Martinho de Haro*, 1977, óleo sobre compensado, 48,5 x 80,5 cm. Fonte: CORRÊA NETO; PRADE, 2007.

Podemos pensar a interpretação visual dada à cidade por Martinho como de uma cidade abandonada, onde as pessoas estão se refugiando à espera de um “desastre”, que no nosso caso pode ser pensado como a perda das referências visuais, como por exemplo, o mar e os casarões.

Apesar de parecer uma cidade sem vida na tela, a ideia do artista era “devolver a vida à cidade”, segundo o filho, Rodrigo de Haro, a medida que a paisagem ia sendo apagada pela “dinâmica insensibilidade empreendedora”<sup>210</sup>. A vida que o artista queria restituir na cidade era, não o movimento de pessoas, mas a sua paisagem antiga, numa estética tradicional. Rodrigo também dizia que o pai queria a preservação do centro da capital e pregava um turismo ameno e não predatório, achando que a cidade poderia ser patrimônio cultural da humanidade<sup>211</sup>. O sentimento de que a beleza da cidade que conheceu na sua juventude estava desaparecendo era compartilhada por outras pessoas, como o colunista Beto Stodieck, que não economizava para expressar esse sentimento de indignação. Certa vez publicou uma carta de Rodrigo de Haro e o parabenizou pela postura e posicionamento frente aquele “crime contra a tradição e patrimônio”. Segundo essas personalidades da cena cultural florianopolitana, a cidade estava sendo “levantada às cegas sobre ossatura inapropriada, sem ordem nem beleza”<sup>212</sup>. Ainda segundo Rodrigo, falando sobre seu pai, “à medida que se processam as destruições implacáveis de seu amado cenário, impotente diante do vandalismo progressista, ainda mais forte se torna o laço entre o artista e aquela desterro romântica”<sup>213</sup>. Nesse trecho confirmamos o elo entre o progresso e o desejo do artista em materializar aquela cidade, agora apenas em memória, em imagem novamente. “gosto de pintar Florianópolis porque fui seduzido pela sua beleza natural, sua magia e sabor colonial, no sentido de sua memória.<sup>214</sup>”, diria Martinho de Haro.

---

<sup>210</sup> HARO, Rodrigo de. Martinho de Haro: o poeta da paisagem. In: PEREIRA, Nereu do Vale. [et al.], **A Ilha de Santa Catarina: espaço, tempo e gente**. Vol. 2. Florianópolis: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, p. 250, 2002.

<sup>211</sup> idem

<sup>212</sup> STODIECK, Beto. Rodrigo de Haro: uma voz contra a destruição da cidade. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 29 nov. 1973. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>213</sup> HARO, Rodrigo de. Martinho de Haro: o poeta da paisagem. In: PEREIRA, Nereu do Vale. [et al.], **A Ilha de Santa Catarina: espaço, tempo e gente**. Vol. 2. Florianópolis: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, p. 244, 2002.

<sup>214</sup> PRADO, Paulo. Martinho de Haro, meio século de artes plásticas. **Jornal O Estado**, Florianópolis. 15 ago. 1982. Arquivo Museu de Arte de Santa Catarina.

Esse impacto com a transformação da cidade onde moramos, do lugar onde nascemos é sentido com mais intensidade quando passamos um longo tempo ausente. Por outro lado, a cidade enquanto palco que envolve nosso cotidiano diariamente costuma ser pouco notada, pouco sentida na sua dinâmica. Mas, na Florianópolis da década de 1970, as transformações rápidas, destacadas pelos jornais como “febres”, como foi o caso da “febre” dos edifícios ou da construção civil, estavam sendo percebidas e produzindo em alguns meses, quem sabe, o mesmo impacto verificado quando se volta a enxergar um mesmo lugar depois de décadas de transformações. Certas vezes só notamos a presença de alguma edificação na cidade justamente quando esta se perde, quando, passando por alguma rua da nossa rotina avistamos um terreno vazio, que nos remete imediatamente a memória na tentativa de recordar o que existia naquele lugar. Muitas vezes não lembramos, passamos incontáveis vezes na frente daquela casa, e nunca a notamos de verdade, só sentindo sua presença quando da sua ausência. Essas mudanças, como fatos que rompem com uma rotina visual, geram, ao mesmo tempo que uma nostalgia negativa, também uma sensação positiva de novidade, pelo fato de estimular a memória, ativar a lembrança através desse novo fato. Essa ativação da memória, engatilhada por alguma mudança na paisagem urbana, estimula a memória, segundo Jeudy (2005, p. 88), e com isso a reconstrução imagética daquele visual, que por mais que lembremos detalhadamente, nunca mais será o mesmo, se constituindo em uma nova cidade na nossa imaginação, uma cidade que só diz respeito a nós e aos nossos desejos.

Nesse sentido, dos discursos nostálgicos de devolver vida à cidade que não mais existe, do romantismo para com a cidade que não volta mais, me chamou a atenção a pintura dos edifícios, elementos contemporâneos a pintura das telas e tão contrastantes com a ideia da fixação de memórias expressas pelo pintor. Para exemplificar essa espécie de contradição, uma reportagem sobre uma exposição no Ceisa Center<sup>215</sup> em 1978, é ilustrada com uma tela do artista com tema do Mercado Público, onde, na mesma composição há a presença de edifícios, identificados como da década de 1970, sendo que no texto da matéria essas pinturas de paisagens são descritas como da cidade antiga.

---

<sup>215</sup> Martinho de Haro no Ceisa Center. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 8 nov. 1978. Arquivo Museu de Arte de Santa Catarina.



Imagem 72: Martinho de Haro no CEISA Center. *Jornal O Estado*. Florianópolis, 8 nov. 1978. Arquivo Museu de Arte de Santa Catarina.

A presença desse edifício, como podemos afirmar após os estudos realizados, indica uma temporalidade, a década de 1970. Já o Mercado Público ou até mesmo o mar, são marcados por um tempo que justamente se encerra na década de 1970, com o Aterro. Será que se essas imagens remetessem ao antigo e ao colonial precisariam apresentar também a presença dos edifícios? Que ideia de antigo, que memórias desse passado estavam sendo consideradas na composição da imagem? Percebemos que com a inserção dos prédios as imagens não estavam bebendo exclusivamente no passado e na memória.

Chegamos, portanto, a três opções na busca de decifrar quais foram as motivações que levaram o artista a pintar elementos da verticalização recente da cidade nas telas juntando tempos que se contrapõem. Primeiro, teriam sido sugestões do próprio mercado de artes, de alguma galeria ou crítico objetivando adequar a paisagem da



cidade com os sintomas do desenvolvimento urbano real, atraindo com isso os olhares de novos compradores? Martinho de Haro deveria receber convites com um tempo de antecedência para certas exposições, pois pintava quadros sob encomenda, sabendo sua destinação, qual galeria iria e quem sabe, dependendo do local, decidindo os temas que iria pintar. Isto pode ser percebido, por exemplo, com a informação de que no dia do seu falecimento ele estava pintando um dos quadros para uma exposição no espaço cultural da joalheria H. Stern, no Rio de Janeiro<sup>216</sup>. Segundo Lins (2008, p. 115), os críticos e os colecionadores tinham um papel decisivo na produção artística, principalmente àquelas vinculadas à temática ilhoa, pois, muitas vezes “os compradores encomendavam os quadros escolhendo o tema que queriam ver em suas telas”.

Segunda opção dos motivos da inserção dos edifícios seria como uma espécie de artifício que o artista adotou como forma de denunciar o perigo que ameaçavam os casarios e a memória da cidade, já que seu discurso sempre foi tomado por nostalgias, uma adoração de um passado perdido.

Outra hipótese seria apenas o desejo de representar de forma mais completa a paisagem que se apresentava, sem preocupações em transmitir com isso as consequências reais que aquelas construções estariam provocando na paisagem tradicional. Apenas querendo apontar aqueles elementos como forma de não fugir do que realmente a paisagem estava se tornando, adotando certa atualização.

Mesmo que não obtivéssemos uma resposta, possivelmente podemos apontar que todas as opções podem ter sua porcentagem na definição da composição. Entretanto, independente dessas especulações, a questão que permanece diz ao fato de porque as imagens continuavam sendo referidas como representações de um passado, pois, mesmo que elas estivessem retratando os últimos momentos da cidade e seu contato com o mar, e, já apresentando exemplares da verticalização, esse momento não seria tão antigo. A presença desses elementos chamou a atenção e gerou a problematização dessa pesquisa, pois, como ícones de tempos modernos que estes são parecem não combinar com o próprio suporte artístico da pintura de cavalete, também a forma de

---

<sup>216</sup> SCHIOCHET, Flávia. **Um Rodrigo**. Acessado em <http://pt.scribd.com/doc/49435317/Um-Rodrigo>, dia 22/08/2011.

representação esboçada e o contraste com o resto da composição onde o preenchimento com tinta a óleo é utilizada com tradicionais variações de cores.

Ao analisarmos as imagens das obras produzidas por Martinho de Haro, de um modo geral, percebemos que quando o pintor insere certos elementos da cidade, certas construções, ou ao mesmo tempo, não o faz, ele está preservando espaços de uma metrópole, preservando também escalas temporais, estabelecendo valores relativos a espaços e tempos. Por exemplo, quando ele pinta o Mercado Público, chama atenção e invoca uma temporalidade, memórias que cercam aquele lugar, memórias sociais, econômicas, enfim, tanto foi que aquele lugar se oficializou como um bem cultural. Numa cidade, as suas construções remetem a um tempo, invocam a temporalidade do momento em que foi construída. Martinho de Haro nas telas estudadas menciona sempre dois tempos em choque, o tempo dos casarões “tombáveis” e o tempo dos arranha-céus. Os espaços da pintura que não refletem tempos precisos são o céu e o mar, os elementos por excelência da pintura, na qual o artista mais expressava sua personalidade. Ao contrário dos esquematizados desenhos das construções, o mar e o céu eram exercícios de representação de estados atmosféricos, de investigação da luminosidade dinâmica, ao mesmo tempo ambientes permanentes, atemporais.

Podemos fazer um paralelo entre a noção do tempo expressa por cada plano da pintura e o tempo de sua execução na tela, assim como pensou Baudelaire com os desenhos de Constantin Guy<sup>217</sup>. O primeiro plano de Martinho de Haro é metódico como a necessidade do artista de lembrar e fixar o passado daquelas construções, como uma tentativa de reconstituição onde se gastou um tempo mais significativo, como era significativo esse passado para o artista. Da mesma forma, o tempo gasto para pintar o céu e o mar parecem ser longos, onde o artista mais que pinta, ele esculpe os efeitos atmosféricos e naturais daqueles elementos, sendo assim um serviço menos metódico e mais poético. Já os prédios são constituídos por traços rápidos como que demonstrando uma surpresa para o espectador, algo que surgiu a pouco e ainda não se soube definir com exatidão seus significados e consequências. Aqui nos aproximamos de Guy, com o efêmero dos traços que delinea mais do

---

<sup>217</sup> BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

que encerra a realidade fugaz. Os prédios de Martinho não seriam efêmeros como a vista da multidão de Guy, mas eram efêmeros contrastando-os com o eterno da beleza e da poesia da cidade de seus desejos.

Entretanto, o mar era especial, era o elemento da cidade que naquele momento histórico foi afastado bruscamente do convívio da população. Podemos pensar no mar como atração, um prazer visual marcante na vida do pintor que não nasceu em Florianópolis, não tinha o contato com o mar na sua infância, na sua formação visual. O primeiro contato de Martinho de Haro com o mar que se teve notícia foi em 1925, segundo poema de seu filho Rodrigo de Haro<sup>218</sup>, quando Martinho vive uma temporada no distrito de Santo Antonio de Lisboa, situação descrita em trecho publicado no jornal A Noite do Rio de Janeiro e no jornal A República de Florianópolis, em dezembro de 1926, que dizia: “... Quando o moço serrano desceu de suas “grimpas” ao litoral, teve a emoção de ver uma beleza nova e desconhecida - aquele mar aberto, ilimitado e infinito como o horizonte.”<sup>219</sup>. Quando da divulgação dos projetos de Aterro da Baía Sul, Martinho de Haro, que tanta vezes já tinha pintado aquela paisagem, chegou a propor, conforme menciona Betina Adams (2002 p. 36), ao “Conselho de Cultura”, “providencias a serem adotadas [...] ante o projeto de construção de nova ponte, para que seja preservada a beleza da Baía Sul”. Porém, as constantes tentativas de solucionar o transporte viário da cidade tinham prioridades sobre as questões estéticas. A tristeza do artista ao saber que perderia o cenário para um aterro quem sabe era enfatizado pela lembrança de que no início da década de 1950 o primeiro plano diretor projetado para a cidade previa a construção de centros em outros lugares, pretendendo preservar o centro da cidade onde não seriam permitidas alterações, pois o objetivo era manter seu aspecto tradicional, inclusive a ligação com o mar. Órgãos seriam transferidos para o continente e não haveria a necessidade do Aterro, o que possivelmente criaria um centro “antigo” e outro moderno.

---

<sup>218</sup> AYALA, Walmir. **Martinho de Haro**. Léo Christiano Editorial Ltda. Rio de Janeiro. 1986. p.23.

<sup>219</sup> Jornal A Noite, Rio de Janeiro In: Os valores espontâneos: a obra artística de um adolescente de 17 anos. República, Florianópolis, 1926. Apud: CORREA NETO 2007, Pg. 259.

Quando do tombamento da Alfândega pelo IPHAN em 1975, o órgão também recomendou que se protegesse o casario do século XIX das ruas do seu entorno, fato que abrangeu oito quadras, preservando aproximadamente 62 imóveis, dentre os quais foi incluído o Mercado Público. (ADAMS 2002, p.54). A iniciativa de preservação que focava não só a construção em si mas o ambiente em sua volta foi uma das recomendações da Carta de Veneza, que estendia o conceito de edifício histórico e o seu entorno para sítio histórico (ADAMS 2002, p.50). Essa recomendação mundial, adotada pelas regulamentações nacionais de tombamento foi responsável pela conservação de um conjunto histórico dos mais significativos para a história da paisagem urbana de Florianópolis, e que, inúmeras vezes foram pintadas por Martinho de Haro. Preservando esse conjunto de casarios coloniais se preservou viva parte da memória daquela cidade de intenso convívio marítimo. Assim como os casarios, o próprio mar, como parte da paisagem que contextualizava os edifícios próximos, também deveria ter sido conservado se fôssemos levar em consideração essa recomendação. Com a determinação que preconiza o entorno dos edifícios históricos, o mar seria “obrigatório” junto ao conjunto tombado da velha cidade, pois a presença deste justifica a existência do prédio da Alfândega, do Mercado, e até a própria localização da cidade se deu devido à presença do mar. Entretanto, as iniciativas de tombamentos se efetivaram apenas após a conclusão do Aterro.

O mar pintado por Martinho de Haro indicava o tempo das origens da própria cidade. Sua ausência com a implantação do aterro elencou para a capital um novo espaço e um novo tempo. O mar, personagem de qualquer tempo, se fez temporal quando deixou de existir, passando a marcar todas as épocas anteriores ao aterro. A poética do espaço aquático é preservada nas imagens e ali ele indica a temporalidade de um tempo que já passou e que se sobressai frente os outros tempos apontados pelas pinturas. Naquele momento as pinturas tornaram também o mar um patrimônio. O aterro marca uma ruptura na espacialidade do centro da cidade na década de 1970 e a presença deste nas pinturas chama a atenção para aquele tempo que não existe mais, antigo, pois perdido para sempre. O mar nas imagens é eterno, é patrimônio, é relíquia, indica uma condição de passado, do que não volta, ao contrário das ruas e das construções que sempre se renovam, e naquele período, com uma velocidade maior.

Voltando a questão do porque a imagem que inseria edifícios ainda era uma imagem considerada antiga, a cidade da imagem é antiga por causa do mar. O mar era a ligação com a cidade antiga mais do que os edifícios com a cidade nova. A presença dos prédios foi adentrando na paisagem aos poucos, mas a retirada do mar foi brusca, uma marca profunda que interferiu na memória coletiva, um certo trauma ou desastre para uma parcela da população.

O trabalho todo esteve envolvido numa discussão, numa narrativa de um momento que não há como definir com um recorte preciso, um momento sensível, da expressão do impacto da perda do contato com o mar que o centro e todo o contingente de pessoas que frequentam esse espaço sentiram. O aterro foi o acontecimento que mais incentivou uma mudança de pensamento em relação a identidade da cidade, e com isso, interferiu na relação dela com a memória, passado e história. O aterro, por marcar e desenvolver aspectos de ruptura marcou também aquele momento que culminou na preservação de um certo passado, na patrimonialização. O mar pode ser metáfora para se pensar no reflexo, um espelho natural de continuidade de tradições e identidades que ligavam Desterro a Florianópolis. Depois do Aterro, com a eliminação desse elemento significativo da paisagem, o mar, foi como se a cidade perdesse seu reflexo e precisasse se refletir de outra maneira, em outros objetos, como o foram sendo definidos aos poucos com os tombamentos e o processo de patrimonialização. Nos quadros de Martinho de Haro as águas continuaram refletindo e dando uma identidade para a cidade que, não era passado nem presente, configurando-se como dos desejos e memórias do artista.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Baseado em algumas de suas telas que chamaram a atenção pela inclusão de edifícios, essa dissertação compreendeu e abrangeu vários temas que terminaram por construir uma narrativa diferenciada da Florianópolis da década de 1970. A arte de Martinho de Haro é uma alegoria para perceber o momento da cidade, momento de redefinições de horizontes e memórias. Iniciamos a dissertação com a história do artista, da sua produção e do mercado de arte em que estava inserido na década de 1970, o segundo capítulo se concentrou nas imagens retratadas pelas obras, onde o olhar do pintor partia quase sempre da região do Aterro da Baía Sul, recém-formado pelas areias. Absorto e envolvido pelo espaço urbano, caminhando e observando despreocupadamente o centro de Florianópolis, assim imaginamos Martinho de Haro, um artista que manteve importantes ligações com a paisagem da cidade. Caminhando nesse imenso espaço vazio o artista e outros moradores da cidade puderem observar um panorama de prédios que anteriormente só era visualizada por quem estava a bordo de alguma embarcação. Pesquisando sobre esses processos de urbanização, indicados como sendo de horizontalização e verticalização da cidade, observamos como os espaços da antiga Florianópolis se chocaram com os construídos na nova fase da cidade. Dessa forma a narrativa abordou novos tópicos para a história de Florianópolis e buscou compreender melhor os significados daqueles espaços para a cidade daquela época.

Segundo Souza e Pesavento (apud FERRARA 2000, pg. 130), “a imagem urbana se globaliza e todas as cidades se assemelham, porém, o imaginário ainda é a válvula capaz de transformar...”. As novas perspectivas da cidade aguçaram o imaginário e a memória de Martinho de Haro que, em suas pinturas, diferenciou a cidade de Florianópolis das outras, auxiliando na construção de uma personalidade visual. A imagem real, vista pelo artista no caminhar despreocupado, e a imaginação, como conjunto de várias outras imagens da sua memória sensível com o espaço se complementam na composição dos quadros. Nesse sentido, o final do trabalho se centrou na discussão do patrimônio, da memória coletiva e da memória individual do próprio pintor, que se mesclam, indicando novas formas de sensibilidades com o ambiente urbano desenvolvidas naquele contexto específico.

Percebemos um grande contexto de progresso econômico que também influenciou a própria fabricação dessas telas, e não podemos negar que Martinho de Haro deveu muito de suas vendas e de sua fama a um mercado de artes aquecido na época do milagre econômico da década de 1970. Este mesmo macro contexto econômico que incentivou a construção civil e a urbanização das cidades brasileiras, e que em Florianópolis foi responsável por modificações bruscas na paisagem. O artista viveu entre a admiração e a recriação de uma memória da cidade, ao mesmo tempo em que, inserido no mercado de artes, aproveitou à sua maneira a parcela do progresso que lhe coube. Pareceu uma personalidade que caía em contradição ao apreciar e lutar pela manutenção de um passado que estava sendo destruído e ao mesmo tempo participar e contribuir com aquele mesmo contexto. Exemplo seriam suas exposições em centros comerciais, como o ARS, construído sobre o casarão que tantas vezes pintou em telas.

Por fim, os próprios objetivos da patrimonialização, da “estetização” das cidades como menciona Jeudy (2005), ganham justificativas voltadas para o incentivo turístico, fato que atrai consumidores e favorece o crescimento da cidade. Entretanto, não tendemos a descrever Martinho de Haro como inocente em suas decisões, mas como um personagem que conhecia seu contexto histórico e sabia como manejá-lo. Nesse sentido, mencionamos Beto Stodieck, personagem envolvido com o meio artístico, sendo colega de Martinho de Haro, que afirmou saber que cooperava também com o progresso que rapidamente modificava a cidade, admitindo esse contrassenso.

Não sei se vocês sentiram, cheiraram, viram ou ouviram: mas Florianópolis EXPLODIU! E foi agora, há poucos dias eu senti. Cherei, vi e ouvi. Se bem que há muito já estava esperando por este momento – entrei com medo e esperançoso. E até tentei lutar para que isso não acontecesse. Mas é inevitável e até cooperei para com isso que aí

está. Um contrassenso a que não pude fugir.<sup>220</sup>

Segundo Martinho de Haro, seu desejo com as pinturas era devolver vida às paisagens, mas essa vida não era o movimento das pessoas, mas sim, a beleza visual, o prazer estético de ter aquelas imagens que fazem parte da sua memória espacial reproduzidas em telas. As construções antigas, igrejas e casarões que foram na década de 1970 alvos das discussões sobre o patrimônio da cidade, e que também tendiam, nos seus primeiros momentos, a se basearem no lado estético para julgar e definir a importância dos bens e sua posterior conservação. Os edifícios históricos da cidade hoje em dia, tombados ou não, são objetos mais caros à arte visual do que ao contexto urbano, à convivência social ou à apreciação turística.

Debates sobre a patrimonialização e a preservação de certas construções estão retornando à cidade nessa segunda década dos anos 2000 através das discussões sobre tombamentos de edifícios que marcaram a arquitetura moderna da décadas 1950 e 1960. Nesse caso, o exemplo do residencial do Edifício Mussi, construído em 1957 no centro da cidade e demolido em fins de 2010 chamou a atenção para o caso da preservação desse tipo de arquitetura. Não sabemos se o SPHAN de Florianópolis foi consultado a respeito dessa demolição, pois segundo Plano Diretor do Distrito Sede, de 1997, se exige a aprovação do SPHAN para demolições de edifícios com mais de 30 anos. Segundo o secretário do Meio Ambiente e Desenvolvimento Urbano da época, José Carlos Rauhen, “em 2005, o *Sphan* orientou como deveria ser a obra. Se a entidade aprova a construção, fica subentendido que autoriza a demolição”<sup>221</sup>. Atualmente está sendo discutido a preservação de outro prédio residencial com características bem relevantes ao modernismo local, o Edifício Normandie, construído na década de 1960 no Bairro Coqueiros.

Nesse trabalho outros assuntos poderiam ser aprofundados ou originar novas pesquisas, entre eles:

---

<sup>220</sup> STODIECK, Beto. Jornal O Estado. Florianópolis, 26 maio 1974. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

<sup>221</sup> <http://www.defender.org.br/florianopolissc-edificio-mussi-vira-pedra-sobre-pedra/> acesso em 04 03 2012.



- A questão dos conceitos de modernismo que influenciou Martinho de Haro na sua formação, adentrando assim a discussão sobre a personalidade que o modernismo teve em várias décadas partindo da experiência catarinense. Outro fato é a construção do personagem Martinho de Haro em momentos diferentes como na década de 1940 com o incentivo do Grupo Sul ou na década de 1970 com o aquecimento do mercado de artes em todo o Brasil. Além disto, o próprio contexto que se desenvolveu na Florianópolis da década de 1970 em torno das artes com as galerias, exposições e financiamentos facilitados mereceriam outra pesquisa.

- O tema da cidade de Florianópolis acerca do desenvolvimento e decadência do centro urbano em quatro décadas, como percebemos com o exemplo de edifícios que foram inaugurados e vendidos como residências familiares e hoje em dia estão em processo de deterioração. Além disto, o desenvolvimento das novas formas de sociabilidades geradas pela febre dos apartamentos, como com a questão apontada pela dissertação do conflito entre famílias e estudantes naquele período que, não podemos esquecer, foi marcado pela ditadura militar. Esta temática está retratada nas fotografias ou nas publicidades vinculadas pelos periódicos da época.

- O tema do trânsito: os projetos que pretendiam solucionar os problemas de trânsito da Capital, como os planos diretores, sempre terminam por sofrer “mutilações no bom sentido”, ou seja, nunca conseguem ser definidos em função de um jogo de interesses políticos. Junto a isto temos os empresários que tem seus nomes ligados também à política, como percebemos com o caso de Ademar Gonzaga que era, além de chefe do Escritório Catarinense de Planejamento (ESPLAN), uma organização particular que contou com recursos e a colaboração da prefeitura para desenvolver projetos para a urbanização da cidade, o dono de uma das construtoras mais atuantes na Florianópolis da década de 1970, a A. Gonzaga, e que, em outro momento também foi diretor do Departamento Autônomo de Turismo (DEATUR), criado pelo governo em 1968.

O caminhar cotidiano pelo centro de Florianópolis, estar em contato diário e fazer parte do cenário pesquisado, tantas vezes analisado e posteriormente descrito, observar e ser observada pelos edifícios que acompanhava a construção e as vendas através dos jornais pesquisados fez desta pesquisa de mestrado, onde se adentrou no

ambiente urbano, na sua visualidade, uma experiência de estranhamentos consecutivos onde eu desenvolvi novos olhares sobre a cidade. Confundi as experiências visuais de Martinho de Haro com as minhas, percebendo como sempre crio minhas atualizações imaginárias para paisagens de outrora a partir do contato com fotografias antigas ou simplesmente com comentários de mais velho como “o mar chegava até aqui”, ou “daqui a gente via a ponte Hercílio Luz”. Agora, após o contato com as novidades do passado, digo coisas parecidas como “aqui nessa esquina era a Padaria Carioca”, porém, sem nunca ter vividos nesses tempos de outrora.

**REFERÊNCIAS**

ADAMS, Betina. **Preservação urbana: gestão e resgate de uma história; patrimônio de Florianópolis.** Florianópolis: Ed. da UFSC, 2002.

AMARAL, Aracy A. **Arte para que? : a preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil.** 2. ed. São Paulo: Nobel, 1987

ARAÚJO, Adalice Maria de. **Mito e magia na arte catarinense.** Florianópolis: IOESC, 1977.

ARAÚJO, Hermetes Reis de. **A invenção do litoral : reformas urbanas e reajustamento social em Florianópolis na Primeira Republica.**São Paulo (SP), 1989.

AYALA, Walmir. **Martinho de Haro.** Léo Christiano Editorial Ltda. Rio de Janeiro. 1986. p.23.

AYALA, Walmir; HARO, Rodrigo de. **Martinho de Haro.** Rio de Janeiro: L. Christiano, 1986.

AUGE, Marc. **Não-lugares : introdução a uma antropologia da supermodernidade.** 9. ed Campinas: Papirus, 2010.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia.** 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BOSI, Eclea. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. 16. ed. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2010.

BULHÕES, Maria Amélia. **Participação e distinção: artes plásticas no Brasil, anos 60-70.**(tese em História) USP (disponível na UFRGS, Departamento de Pós-Graduação do Instituto de Artes). 1990.

CABRAL, Oswaldo R. Nossa **Senhora do Desterro:** memória. Florianópolis, SC: [s.n], 1972

CANCLINI, Nestor Garcia. **A Socialização da Arte -** teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix.1980.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: USP, 2003

CANEVACCI, Massimo,. **A cidade polifônica:** ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. 2. ed. São Paulo: 1997.

CARDOSO, Ciro Flamarion. **Tempo e História.** In: Um historiador fala de Teoria e Metodologia. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

CASTRO, Eloah Rocha Monteiro. **Jogo de formas híbridas:** Arquitetura e modernidade em Florianópolis na década de

50. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. 2002.

CHIARELLI, Tadeu. **Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, c2007

CORRÊA NETO, Ylmar; MATTOS, Tarcísio; ANDRADE FILHO, João Evangelista de. **Martinho de Haro: 1907-1985**. Florianópolis: Tempo Editorial, 2007.

CORRÊA NETO, Ylmar; PRADO, Péricles. **A Florianópolis de Martinho de Haro**. Florianópolis: Tempo Ed., 2007.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro (RJ): GRAAL, 1986

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia**. 2. ed Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DIAS, Haylor Delambre Jacques. **A arte de Nilo Dias no cenário cultural florianopolitano**. Dissertação Programa de Pós-Graduação em História. PPGH-UFSC. Florianópolis, SC, 2004.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Os significados urbanos**. São Paulo: FAPESP, EDUSP, 2000.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** 4. ed. São Paulo: USP, 2003.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e historia.** 2. ed. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2009.

GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. **A micro-história e outros ensaios.** Lisboa [Portugal]: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** 2. ed São Paulo (SP): Centauro, 2006.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades.** Rio de Janeiro (RJ): Casa da Palavra, 2005.

KAMMERS, Elizabeth G. **Santa Catarina em exposição: desenhos e pinturas de motivos catarinenses em tempos de modernidade.** Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação CCHE/FAED, Curso de História, Florianópolis, 2008.

LINS, Jacqueline Wildi. **Para uma história das sensibilidades e das percepções: vida e obra em Valda Costa.** Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Florianópolis. 2008.

LOHN, Reinaldo Lindolfo; **Pontes para o futuro: relações de poder e cultura urbana Florianópolis, 1950 a 1970.** Tese (doutorado) -

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em História, 2002.

MAKOWIECKY, Sandra. **A representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos.** (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas. Florianópolis, SC, 2003

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas: a crise da hora atual.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro:** da missão artística francesa a geração 90: 1816 a 1994. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MORAIS, Frederico. **Núcleo Bernardelli:** arte brasileira nos anos 30 e 40. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.

NONNENMACHER, Marilange. **Vida e morte Miramar:** memórias urbanas nos espaços soterrados da cidade. Florianópolis. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. 2007.

NORA, Pierre. **Entre memória e História.** A problemática dos lugares. In: Revista, Projeto História, São Paulo, nº 10, dez. 1993.

PELUSO JÚNIOR, Victor Antonio, **Estudos de geografia urbana de Santa Catarina.** Ed. UFSC. 1991.

PEREIRA, Nereu do Vale. [et al.], **A Ilha de Santa Catarina: espaço, tempo e gente**. Vol. 2. Florianópolis: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 2002.

PINHO, Diva Benevides. **A Arte Como Investimento - A Dimensão Econômica da Pintura**. São Paulo: Nobel/Edusp. 1989

REIS Sara Regina Poyares dos; OLIVEIRA, Sandra R. Ramalho e; KLUG, João. **Carl Hoepcke: a marca de um pioneiro**. Florianópolis: Insular, 1999.

RICHTER, Fábio Andreas. **Corpo e alma de Florianópolis: o patrimônio cultural na ação do governo do município - 1974 a 2008**. Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Mestrado em História, Florianópolis, 2009.

SANTOS, Fabíola Martins dos. **Uma análise histórico-espacial do setor hoteleiro no núcleo urbano central de Florianópolis**. Dissertação Mestrado em Turismo e Hotelaria. Balneário Camboriú: UNIVALI, 2005.

SANTOS, Paulo César dos. **Espaço e Memória: o aterro da baía sul e o desencontro marítimo de Florianópolis**. Florianópolis, Dissertação Mestrado História UFSC, Florianópolis, 1997.

SÃO PAULO (SP) Departamento do Patrimônio Histórico. **O direito a memória: patrimônio histórico e cidadania**. São Paulo: DPH, 1992.



TEIXEIRA, Luiz Eduardo Fontoura. **Arquitetura e cidade: a modernidade (possível) em Florianópolis, Santa Catarina - 1930-1960**. Universidade de São Paulo, Escola de Engenharia, Programa de Pós-Graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2009.

VEIGA, Eliane Veras da. **Florianópolis: memória urbana**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1993.

VIEIRA, Lucia Gouvêa. **Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.

**Sites:**

[www.velhobruxo.tns.ufsc.br](http://www.velhobruxo.tns.ufsc.br).

<http://www.ciprianoartistaplastico.com/artista.html>

<http://pt.scribd.com/doc/49435317/Um-Rodrigo>

AMARAL, Aracy. Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Nobel 1981, p. 328. Apud: JAREMTCHUK, Dária. **Espaços de Resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca no Estado de São Paulo**. 2005 Acessado em: [http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos\\_pdf/daria\\_jaremtchuk.pdf](http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/daria_jaremtchuk.pdf),

<http://www.pintoresdorio.com/index.php?area=artistas&artista=47>

REIS, Sandra Albuquerque Reis, ALBUQUERQUE, Cleidi. **Are e Mercado**. 2000. Acessado em [www.ceart.udesc.br/Pos-Graduacao/revistas/artigos/sandrareis.doc](http://www.ceart.udesc.br/Pos-Graduacao/revistas/artigos/sandrareis.doc)

[http://www.caixaseguros.com.br/CaixaSeguros/arquivos/relatorio\\_caixa\\_seguros\\_2007.pdf](http://www.caixaseguros.com.br/CaixaSeguros/arquivos/relatorio_caixa_seguros_2007.pdf)

<http://florianopolis.redecidades.net/igrejas.php>

<http://www.defender.org.br/florianopolissc-edificio-mussi-vira-pedra-sobre-pedra/>

#### **Cadastro de Aprovação de Projeto.**

Secretaria Municipal de Meio Ambiente e Desenvolvimento Urbano.  
Diretoria de Arquitetura e Urbanismo.

#### **Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.**

Jornais O Estado:

1968 (todos), Janeiro de 1969, Maio e Junho de 1970, Maio e Julho de 1971, Janeiro, Fevereiro, Março, Abril, Agosto, Dezembro de 1972, 1974 (todos), 1974 (todos), Janeiro, Fevereiro, Março, Abril, Maio, Junho, Novembro e Dezembro de 1975

#### **Arquivo Museu de Arte de Santa Catarina.**

## Anexo 1: Cais Rita Maria



**Veleiro.** Óleo sobre tela. 50 x 60 cm. Sem data. Coleção Rodrigo de Haro. Reprodução de AYALA, Walmir; HARO, Rodrigo de. **Martinho de Haro.** Rio de Janeiro: L. Christiano, 1986.



**Cais Rita Maria com Igreja Nossa Senhora do Rosário.** 1975-1980. 51,5 x 82 cm. Reprodução de CORRÊA NETO, Ylmar; MATTOS, Tarcísio;

ANDRADE FILHO, João Evangelista de. **Martinho de Haro**: 1907-1985. Florianópolis: Tempo Editorial, 2007.



**Cais Rita Maria**. 1980-1985. 37 x 62 cm. Reprodução de CORRÊA NETO, Ylmar; MATTOS, Tarcísio; ANDRADE FILHO, João Evangelista de, 2007.



**Cais Rita Maria**. 1980-1985 30,5 x 60,5 cm. Reprodução de CORRÊA NETO, Ylmar; MATTOS, Tarcísio; ANDRADE FILHO, João Evangelista de, 2007.

## Anexo 2: Cais Francisco Tolentino



**Cais da Rua Francisco Tolentino.** 1980-1985. 29 x 62,5 cm. Reprodução de CORRÊA NETO, Ylmar; MATTOS, Tarcísio; ANDRADE FILHO, João Evangelista de, 2007.



**Cais da Rua Francisco Tolentino.** 1970-1975. 51 x 76 cm. Reprodução de CORRÊA NETO, Ylmar; MATTOS, Tarcísio; ANDRADE FILHO, João Evangelista de, 2007.



**Costa de Florianópolis.** Óleo sobre Eucatex. 38 x 83cm. Coleção: Danton Vampré Júnior. Reprodução de AYALA, Walmir; HARO, Rodrigo de., 1986.

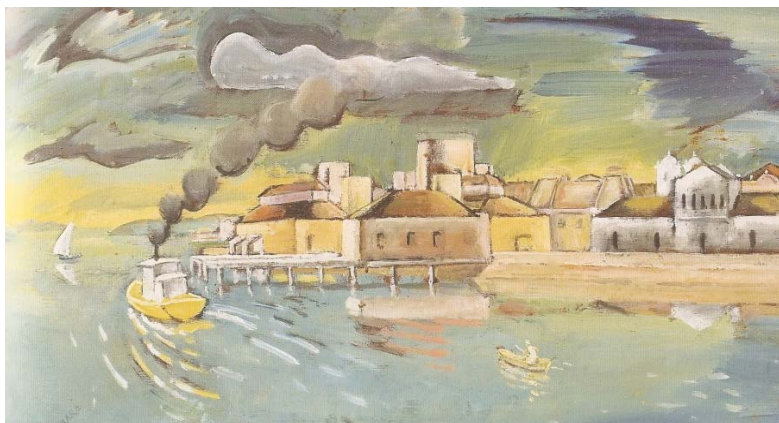


**Mercado Público.** 1975-1980. 65,5 x 123 cm. Reprodução de CORRÊA NETO, Ylmar; MATTOS, Tarcísio; ANDRADE FILHO, João Evangelista de, 2007.

## Anexo 3: Cais da Alfândega



**Mercado Público.** 1970-1975. 28 x 52,5 cm. Reprodução de CORRÊA NETO, Ylmar; MATTOS, Tarcísio; ANDRADE FILHO, João Evangelista de, 2007.



**Cais da Alfândega.** 1970-1975. Óleo sobre compensado. 40,5 x 75 cm. Reprodução de CORRÊA NETO, Ylmar; PRADE, Péricles. A Florianópolis de Martinho de Haro. Florianópolis: Tempo Ed., 2007.



**Cais da Alfândega.** 1975-1980. 38,5 x 70,5 cm. Reprodução de CORRÊA NETO, Ylmar; MATTOS, Tarcísio; ANDRADE FILHO, João Evangelista de, 2007.



**Baía Sul com nuvens.** 1970-1975. 41 x 61 cm. Reprodução de CORRÊA NETO, Ylmar; MATTOS, Tarcísio; ANDRADE FILHO, João Evangelista de, 2007.



## Anexo 4: Panoramas



**Panorama de Florianópolis com mar cinza.** ca. 1975. 42,5 x 82,5 cm. Reprodução de CORRÊA NETO, Ylmar; MATTOS, Tarcísio; ANDRADE FILHO, João Evangelista de, 2007.



**Panorama de Florianópolis com mar verde e azul.** ca. 1975. 62 x 121 cm. Reprodução de CORRÊA NETO, Ylmar; MATTOS, Tarcísio; ANDRADE FILHO, João Evangelista de, 2007.



**Panorama de Florianópolis com o mar azul.** ca. 1975. 63,5 x 122 cm.  
Reprodução de CORRÊA NETO, Ylmar; MATTOS, Tarcísio; ANDRADE  
FILHO, João Evangelista de, 2007.



**Panorama de Florianópolis com mar verde.** 1975. 63 x 113 cm.  
Reprodução de CORRÊA NETO, Ylmar; MATTOS, Tarcísio; ANDRADE  
FILHO, João Evangelista de, 2007.