

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

VIDA E MORTE MIRAMAR
Memórias urbanas nos espaços soterrados da cidade

Marilange Nonnenmacher

Florianópolis, 07 de fevereiro de 2007.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

VIDA E MORTE MIRAMAR
Memórias urbanas nos espaços soterrados da cidade

Marilange Nonnenmacher

Tese de Doutorado, apresentada para a defesa pública no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutora em História Cultural, sob a orientação da Prof^a Dr.^a Maria Bernardete Ramos Flores.

Florianópolis, 07 de fevereiro de 2007.

VIDA E MORTE MIRAMAR
Memórias urbanas nos espaços soterrados da cidade

MARILANGE NONNENMACHER

Esta tese de doutorado foi julgada e aprovada em sua forma final para obtenção
do título de DOUTORA EM HISTÓRIA CULTURAL

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Maria Bernardete Ramos Flores (UFSC)
Orientadora

Prof.^a Dr.^a Jeanne Marie Gagnebin (UNICAMP)
Titular

Prof.^aDr.^a Maria Teresa Santos Cunha (UDESC)
Titular

Prof.^aDr.^a Ana Luiza Andrade (UFSC)
Titular

Prof.^o Dr.^o. Emerson César de Campos (UDESC)
Titular

Prof.^a Dr.^a. Maria de Fátima Fontes Piazza (UFSC)
Suplente

Prof.^a Dr.^a. Vera Collaço (UDESC)
Suplente

Florianópolis, 07 de fevereiro de 2007.

Resumo

A cidade vive num processo de constante metamorfose, se reconstrói a cada instante, criando e recriando seus nichos. Este trabalho historiográfico propõe um estudo da cidade de Florianópolis, em Santa Catarina, como texto a ser lido, interpretado e problematizado. Uma cidade antropofágica, que segue inquieta um processo paradoxal de construção/destruição dos suportes materiais de manutenção das suas memórias urbanas, que é a condição do ato criativo, artístico e mnemônico. Um processo que traz em si a condição do novo, do original, do inusitado, do *Ursprung* benjaminiano. Para isso, o Bar e Trapiche Miramar surge como mediador. Ele aparece travestido em várias metáforas (de atracadouro, de mirante, de bar, de teatro, de estacionamento; de modelo para os artistas; de lugar para os pensadores, de pescadores, de poetas, de cantores, de políticos, de carnavalescos, de crianças brincalhonas; de abrigo para os desavisados das chuvas e vento sul, para os amores ilícitos e furtivos, para os bêbados boêmios) que se revelam nesse trabalho, ou melhor, surge como uma porta de entrada para o estudo das memórias, das artes, dos sentidos, das ressignificações, dos esquecimentos, dos ressentimentos, dos silêncios que se propagam pelo espaço de uma cidade invisível que habita as subjetividades. Dessa maneira, o trabalho foi dividido em três capítulos: *Registro de uma morte anunciada – (A Perda)*, que opera diretamente com a dinâmica da trilogia destruição/preservação/criação. Versa sobre as potencialidades do monumento Memorial ao Miramar, construído em 2001, como “signo” revelador das arritmias urbanas e da tentativa frustrada de monumentalização da memória do Trapiche como obra representativa da antiga maritimidade. No capítulo seguinte, intitulado *Teatro Trapiche: arte da resistência (Na iminência da perda)*, apresento um dos lugares descobertos entre as ruínas da história: o Teatro Trapiche. O Miramar, depois de abrigar os boêmios, poetas, escritores, jornalistas, por décadas - que o tinham, inclusive, como “lugar de criação” -, na iminência de sua demolição, num ato de resistência, acolheu ainda, em 1972, o primeiro Teatro de Arena do Estado de Santa Catarina. No terceiro capítulo, *Artes e Rascunhos da memória (A Produtividade da Perda)*, o Miramar é ainda lugar e objeto de produção artística. As obras de três artistas plásticos, contemporâneos e frequentadores do Miramar: Domingos Fossari, Tércio da Gama e José Cipriano, são tomadas como narrativas pictóricas. Por meio deles, de suas técnicas e memórias, surgem “Miramares” matizados e anacrônicos.

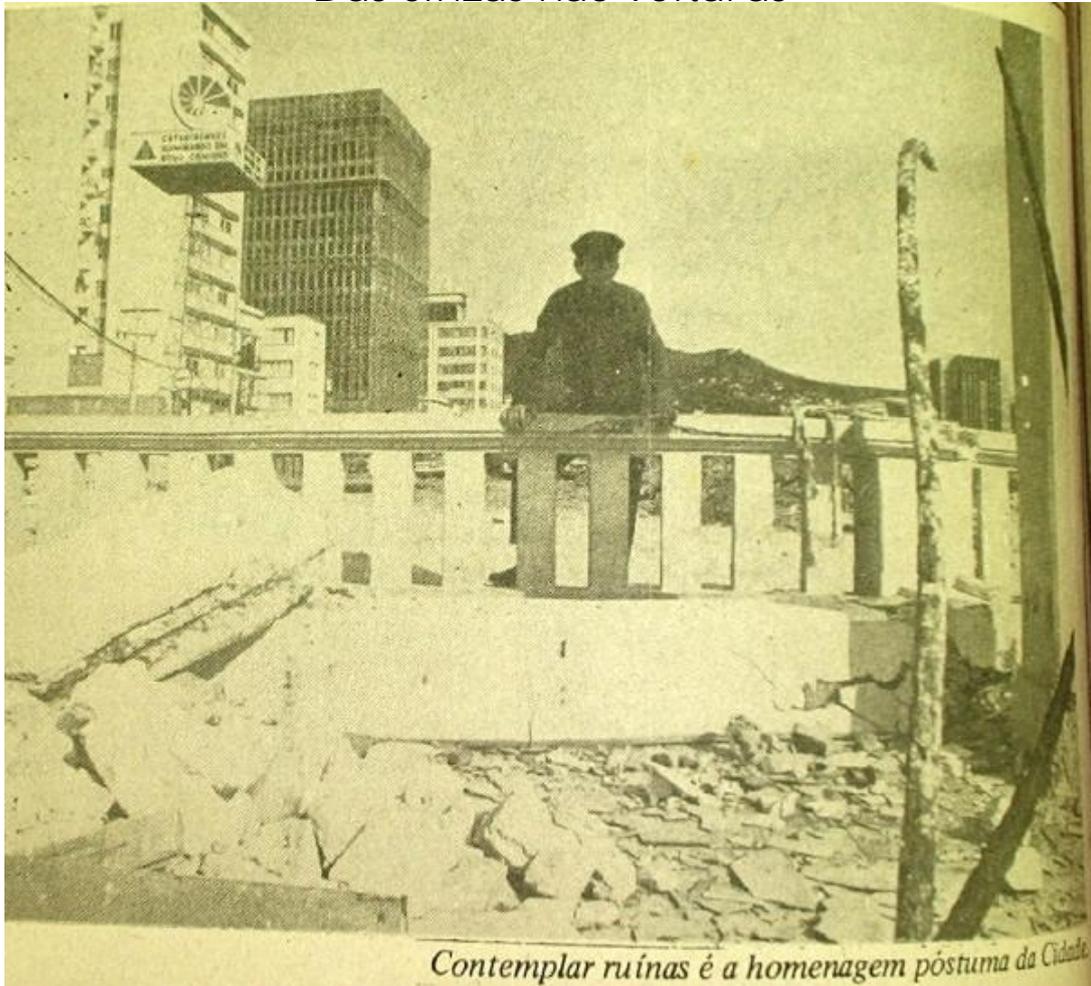
Palavras-chaves: Trapiche Miramar-Memorial-Cidade-Memória-Arte

Sumário

DAS CINZAS NÃO VOLTARÁS	09
REGISTRO DE UMA MORTE ANUNCIADA – (A PERDA)	37
Do Signo	38
Vida e Morte Miramar (* 1928 † 1974).....	53
Das Reconstruções.....	70
As dobras da Praça Fernando Machado.....	70
“Revivendo o Miramar” (1988)	83
“Meu reino por um botequim no Aterro” (1996)	100
A arte no Mictório: parte do Miramar ainda existe (1995)	109
TEATRO TRAPICHE: ARTE DA RESISTÊNCIA (NA IMINÊNCIA DA PERDA)	114
Raízes do Arena.....	121
Por Dionysos...um donativo para a arte	126
Miramar: um patrimônio histórico ou histórico?.....	137
Catacumba 2000	145
ARTES E RASCUNHOS DA MEMÓRIA (PRODUTIVIDADE DA PERDA)	152
Domingos Fossari: a impressão do momento	155
Tércio da Gama: a arte da salvação	172
José Cipriano: a busca pelo real	191
ETERNA RETIRANTE	204
Fontes.....	208
Bibliografia.....	213
Anexos	224

Introdução

Das cinzas não voltarás



Acervo: Jornal O Estado, 24/10/1974

“Contemplar ruínas é a homenagem póstuma da cidade”. 1Quinta-feira, outubro de 1974. Apoiado sobre a mureta de proteção que antes delimitava a cidade do mar, alguém contempla os destroços daquele que um dia acalentou muitas conversas no movimento do crepúsculo, daquele que um dia patrocinou noitadas elegantes ao som de orquestras completas e afinadas, que tocavam, inclusive, como dizia o jornalista, “sobretudo o Danúbio Azul de Strauss”.² Entretanto, é possível que a vibração formada pelos primeiros golpes das picaretas contra as paredes do velho edifício, que por anos acolheu o Bar e Atracadouro Miramar, tenha

¹ DAS cinzas não voltarás. *O Estado*, 24 out. 1974.

² *Ibidem*.

suscitado nesse observador, quiçá pálido, uma espécie de lamento, cujo suspiro de dor se calou no peito. Um lamento que poderia vir sucedido de uma reflexão sobre o processo de remodelação que tomava a capital e as aceleradas modificações que alteravam a paisagem urbana, sobretudo, na década de 1970. Ele poderia ainda, perdido nos labirintos da memória, estar questionando: como os lugares cediam seus espaços, repletos de experiências incrustadas nas paredes e bancos do bar, para um futuro ignorado? Quem autorizou, quem deixou que isso acontecesse? O edifício acolheu vivências que poderiam ser, parcialmente, lembradas, acalentadas, ou quem sabe até rebuscadas pelo trabalho seletivo da memória. Essas lembranças estão ali, agora, misturadas aos destroços.

Diversas e distintas conjecturas poderiam se entrever ainda nessa contemplação. O observador – puxando pelo fio da memória cambaleante – quem sabe, estaria recordando o glamour que um dia assenhoreava-se daquele espaço, agora derrotado pelo progresso que ele um dia, ajudou a construir. Ou, como disse um jornalista, foi simplesmente golpeado, “assassinado”.³ A sua reflexão poderia ainda recair no tempo em que o lugar foi palco de vivências de gerações inteiras. Essas, acompanharam o ápice e a decadência do antigo bar. O desconhecido observador poderia lembrar ainda do seu tempo de “guri”, quando faturava alguns centavos mergulhando nas águas que adornavam o Miramar para apanhar as moedas jogadas pelos seus freqüentadores, que o faziam para sua diversão e para testar o fôlego agoniado da gurizada.

Ou quem sabe sua memória mais recente lhe forneça subsídios para recordar das peças teatrais que assistiu no Teatro Trapiche – o primeiro teatro de arena de Florianópolis que se alojou por um período, no antigo Miramar. Talvez, os movimentos cênicos inusitados, faziam-no parte integrante do espetáculo. Essa contemplação ininterrupta, como acontece com os supostos flashbacks que antecedem a morte, faziam-no estremecer como se estivesse vivendo um momento fúnebre.

Talvez suas lembranças estivessem também no sorriso zombeteiro da garota fantasiada de bailarina que ele conheceu num daqueles dias de carnaval no Miramar, quando o lugar era especialmente decorado para o evento festivo que alterava o cotidiano da capital. Quando o rei momo chegava por mar, na lancha São Francisco, ia até o Miramar e seguia num cortejo até a sede da Câmara de Vereadores. Suas reminiscências vagueavam e, quem sabe, ancorassem ainda nas muitas conversas agradáveis ou perturbadoras que teve com os amigos,

³ SIMÕES, Aldírio. Reconstruir o Miramar. *Diário Catarinense*, Florianópolis, 15 maio 1988.

sentados nos bancos de mármore, com pés de madeira bem torneados, que compunham o espaço do bar; os mesmos amigos com quem ele costumava pescar garopeta nos arredores do Miramar ou discutir sobre as disputas entre os times de futebol, Avaí e Figueirense.

Por outro lado, é possível ainda que o incógnito observador, numa perspectiva oposta ao sentimento de infortúnio ou de lástima pela perda do edifício, seja alguém que esteja aliviado com a demolição do prédio, pois já não o conciliava com o ambiente urbano que se formava. Quem sabe, ele foi até lá para testemunhar o triunfo do tal ‘progresso’, pois afinal, como reza a cartilha do desenvolvimento e da civilidade urbana, “as coisas velhas precisam dar lugar às novas. O progresso tem pressa. Não pode esperar. E o que for ‘velho’ precisa ceder”.⁴

Apesar das manobras da curiosidade, os verdadeiros e únicos pensamentos ou opiniões daquele homem desconhecido serão sempre ignorados por nós, que jamais saberemos o que ele sentia ou experimentava ao observar as ruínas do Miramar. Ainda assim, nada impede que, por meio dessa figura misteriosa, que observa os restos da demolição como numa homenagem póstuma, nos infiltremos num tempo condensado, complexo, retalhado e desalinhado. Um tempo que constrói uma história sinuosa, vertiginosa, que vaga pelos labirintos urbanos que compõe Florianópolis. No entanto, estes labirintos empíricos e teóricos trilhados aqui, apesar de suas singularidades, encontram semelhantes em muitas outras cidades brasileiras que experimentaram os contextos sóciopolíticos, culturais e econômicos das políticas de cunho desenvolvimentista dos anos setenta, década em que se dá a demolição do Trapiche Miramar.

Esta proposta de análise (descoberta) da cidade de Florianópolis, como imenso texto a ser lido, interpretado, problematizado, incita reflexões sobre o projeto de cidade pretendida, almejada, sonhada, enfim, negociada e edificada. Depois, modificada, transfigurada e estranhada. A cidade que vive num processo de constante metamorfose, que se reconstrói a cada instante, criando e recriando seus casulos. Uma cidade antropofágica, que segue inquieta um processo paradoxal de construção/destruição – como condição de existência –⁵ dos suportes materiais de manutenção das memórias urbanas. Que vive um processo candente – e aqui se ampara a proposição principal deste trabalho –, que por si é condição de existência do ato criativo, artístico e mnemônico. Um processo que traz

⁴ SÓ saudades. *A gazeta*, Florianópolis, 29 out. 1974, p. 09.

⁵ FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC: Annablume, 1997, p. 24.

entranhado a condição do novo, do original, do inusitado, daquilo que chamarei de um Ursprung benjaminiano.⁶ Para isso, o Bar e Trapiche Miramar surge como mediador, travestindo suas várias metáforas (de atracadouro, de mirante, de bar, de teatro, de estacionamento; de modelo para os artistas; de lugar para os pensadores, de pescadores, de poetas, de cantores, de políticos, de carnavalescos, de crianças; de abrigo para os desavisados das chuvas e vento sul, para os amores ilícitos e furtivos, para os bêbados boêmios, para assistir as regatas de domingo) e que revela-se nesse trabalho, ou melhor, surge como uma porta de entrada para o estudo das memórias, das artes, dos sentidos, das ressignificações,⁷ dos esquecimentos, dos ressentimentos, dos silêncios que se propalam pelo espaço de uma cidade invisível que habita as subjetividades. Sob ritmos frenéticos, sacrifica-se, sacraliza-se, profana-se. Atos de “impiedade”, numa dança de destruições e preservações foram cometidos em nome do “progresso” e da “civildade”. Nos rearranjos incessantes dos fragmentos da cidade, criam-se novas ordens, formam-se novas “constelações salvadoras”.⁸ Inaugura-se, entre a troca de pares nessa dança do processo de destruição e construções, atos criativos, de inovação do velho, um contínuo devir que transforma as sucatas urbanas em experiências

⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. Perspectiva, p. 10-11. Para discutir este conceito benjaminiano, a autora se refere à Tese XIV de Walter Benjamin que consta em: *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; tradução Sérgio Paulo Rounet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 229-230. Segundo a autora: “O *Ursprung* designa, portanto, a origem como salto (*sprung*) para fora da sucessão cronológica niveladora à qual certa forma de história nos acostumou”. O conceito de origem (*ursprung*) definido por W. Benjamin, reúne em sua concepção, segundo a autora, como forma de concentrar história e temporalidade no objeto, concepções extraídas de três modelos epistemológicos fundamentais, mas retomado por ele dentro de uma perspectiva soteriológica: De Goethe, traz o conceito de protofenômeno desenvolvido no interior da história natural sobre o desenvolvimento dos organismos vivos. Da teologia Judaica, o sentimento religioso firmado da redenção e de Platão, tenta avaliar a realidade dos objetos de forma crítica, para revelar, na sua própria constituição, indícios de outras “configurações ideais”. Para Benjamin, não existem re-encontros com o passado, mas um movimento restaurativo baseado no ato reflexivo e de caráter sempre incompleto. O *Ursprung* como categoria histórica possui a incompletude como condição de existência e somente pode ocorrer historicamente. P. 07-30. Sobre o conceito ver ainda: BOLLE, Willi. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p.361-363. Segundo Bolle: “A origem (*ursprung*) é definida explicitamente como categoria histórica. É o ritmo próprio da história, ou seja, a transformação do mundo pelo homem: o fluxo do devir”.p. 362.

⁷ Tendo presente o fato de que este item lexical não está dicionarizado, optamos, neste estudo, pela grafia *ressignificar* dado que: a) a opção por *re-significar* implicaria ir de encontro ao movimento de progressivo apagamento de hífens, verificável ao longo das últimas décadas, o que tem legitimidade no princípio da economia lingüística; b) a opção por *resignificar* contraria regras de articulação grafêmico-fonêmicas segundo as quais o grafema *s* em posição intervocálica tem som de /z/; c) a opção por *(res)significar* derivaria da preferência pelo prefixo *res-* em detrimento do prefixo *re-* e, embora aquele também signifique reduplicação, contemporaneamente, é a este último que cabe dar conta desse sentido específico, consideradas as formas no uso corrente da língua; d) a duplicação do *s* na constituição morfológica “prefixo *re-* mais vocábulo iniciado por *s*” segue uma tendência da língua, visível em vocábulos como *ressurgir* e *ressecar*, revelando-se, portanto, em nosso entendimento, mais compatível com o comportamento atual da língua nesses contextos em particular.

⁸ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Op. cit, p. 15.

estéticas ligadas a uma “realidade sensível”.⁹ O acontecimento estético, segundo Maria Bernardete Ramos Flores, “condensa uma diversidade de práticas sociais e se realiza num grande jogo entre diversos”, tornando-se um campo privilegiado para “se perceber a emergência do novo”.¹⁰ Partindo desta ótica, as novas estéticas urbanas, implementadas a partir de 1970, com a construção do Aterro da Baía Sul, possibilitam perceber os projetos de uma nova urbanidade. São as inovações técnicas, os projetos políticos, as contingências e manejos das memórias, bem como as manifestações artísticas e arquiteturas que se exprimem como linguagens de uma época. No interior desses movimentos encontra-se a semente do “novo” em constante estado germinativo. Trata-se da revelação de uma nova cidade a cada olhar.

O Memorial será a palheta que fará soar alguns acordes, que nos colocará diante da polifonia que rege a cidade imprecisa, flexível, soberba, orgulhosa, mas que traz dentro de si pedaços, vestígios, remanescentes, traços, rastros, destroços de todas as outras Florianópolis e Desterros que a antecederam, que a povoaram, que a negaram, todas as outras Florianópolis que se imbricam, que se misturam, que se transformam, oferecendo espaço para uma nova cidade diariamente. O Memorial é citado como signo de ausência, de perda, da transitoriedade, das mobilidades urbanas de uma cidade desaparecida, aterrada. É postado como símbolo de uma cidade que perdeu a vizinhança com o mar e que se apresenta nas fraturas do presente, fora outros meios, através de memoriais e monumentos, de novos projetos de re-construção urbana, de pinturas e músicas. Ou seja, o Miramar, como outros utilitários urbanos e como representante de uma cidade autofágica¹¹, apresenta-se aqui por uma fresta da história, para além da sua “funcionalidade imediata”, envolto numa perspectiva estética e mnemônica.

Para o escritor e jornalista Salim Miguel, “a cidade guarda em si, intocadas, cidades antigas, que as novas gerações desconhecem. Desencavá-las é um fascinante trabalho

⁹ FLORES, Maria Bernardete Ramos; LEHMKUHL, Luciene e COLLAÇO, Vera. (Org.). *A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006, p. 14-15. A autora Maria Bernardete Ramos Flores ao escrever a introdução da obra faz uma exposição sobre a constituição da experiência estética moderna, empregando autores como Kant, Schopenhauer e Nietzsche para mostrar como a estética moderna pautada nas subjetividades não mais se “coaduna com a idéia de belo da antiguidade platônica”. Segundo a autora, Platão considerava que os objetos são sinais de formas absolutas e verdadeiras, que estão além do alcance da experiência. Sendo que, a estética moderna é subjetivista. Ou seja, se encontra o ‘belo’ presente nas “faculdades humanas, na razão, no sentimento e na imaginação” e não apenas no objeto. p.14.

¹⁰ Ibidem, p.16.

¹¹ FREIRE, Cristina. Op. cit. 09.

de arqueologia.”¹² Para ele, em Florianópolis, a cidade que mais lhe toca é aquela das ruelas, das praças, do Miramar, do Gato Preto, a cidade da década de 1940, de sua juventude. Mas tentar sentir a brisa do mar sentado num dos bancos da Praça Quinze, como outrora, quando o mar beijava as areias da prainha que se formava de frente para a cidade, e apreciar o ir e vir das embarcações, já não é mais possível, porque a cidade se moveu, avançou por sobre o mar, arrastou a linha marinha para longe do olhar. Como as antigas expedições marítimas que saíam do velho continente em busca de novas terras, a cidade, como numa erupção vulcânica, saiu de dentro de si, com seus aterros de tipos variados, conferidos pela alta tecnologia e também se expandiu pela exigência do progresso para além do mar.

Em 1974, O trapiche Miramar foi demolido para viabilizar a construção do Aterro da Baía Sul. No entanto, segundo técnicos, os restos mortais, isto é, os alicerces da edificação, permanecem no local em razão de sua sólida estrutura.¹³ O título da matéria que abre esta introdução, diz: “das cinzas não voltarás”.¹⁴ Mas, nos últimos trinta anos, após sua demolição, o Miramar permanece no imaginário da cidade, diferente de outros edifícios que também foram demolidos naquele período. Como a “Fênix”, ele ressurgiu nos sentimentos de inconformismo, saudosismo, incompreensão, que brotam na sociedade com uma certa regularidade. É como se a ‘alma’ do velho Trapiche perambulasse pela cidade gerando sentimentos de perda, de saudades, de crítica, de revolta, de conformismo e até de indiferença. Essa imagem “fantasmagórica” do Miramar parece assombrar as autoridades públicas nos últimos trinta anos, pois, projetos de “re-construção” foram pedidos e discutidos, mas nunca implementados. Recentemente, em 2001, construiu-se um “Memorial ao Miramar”, erguido quase sobre o mesmo lugar onde existia o velho Trapiche. Minha reflexão parte da construção estilizada desse monumento que possui pretensões de lembrar, de fazer alusão ao antigo Miramar.¹⁵

Segundo o arquiteto do Instituto de Planejamento Urbano, responsável pelo projeto, Joel Pacheco, “a intenção do Memorial é uma estilização em reverência ao bar que fez história na cidade, mas sem ser uma reprodução. Cada época tem a sua arquitetura em

¹² MIGUEL, Salim. Apud. LIMA, Jéferson. Outras Palavras. *AN CAPITAL*, Florianópolis, 30 dez. 2001.

¹³ RAMOS. Átila. *O Miramar (parte dele) Ainda Existe*. Jornal Galera da Ilha, 08 mar. 1995, p. 08.

¹⁴ DAS cinzas não voltarás. *O Estado*, 24 out. 1974.

¹⁵ Em 1988, com o projeto de Humanização da Área Central de Florianópolis, elaborado pelo IPUF, a Prefeitura Municipal de Florianópolis executou a remodelação do Largo da Alfândega e da Praça Fernando Machado, incorporando no piso da mesma, o desenho da planta arquitetônica do referido prédio.

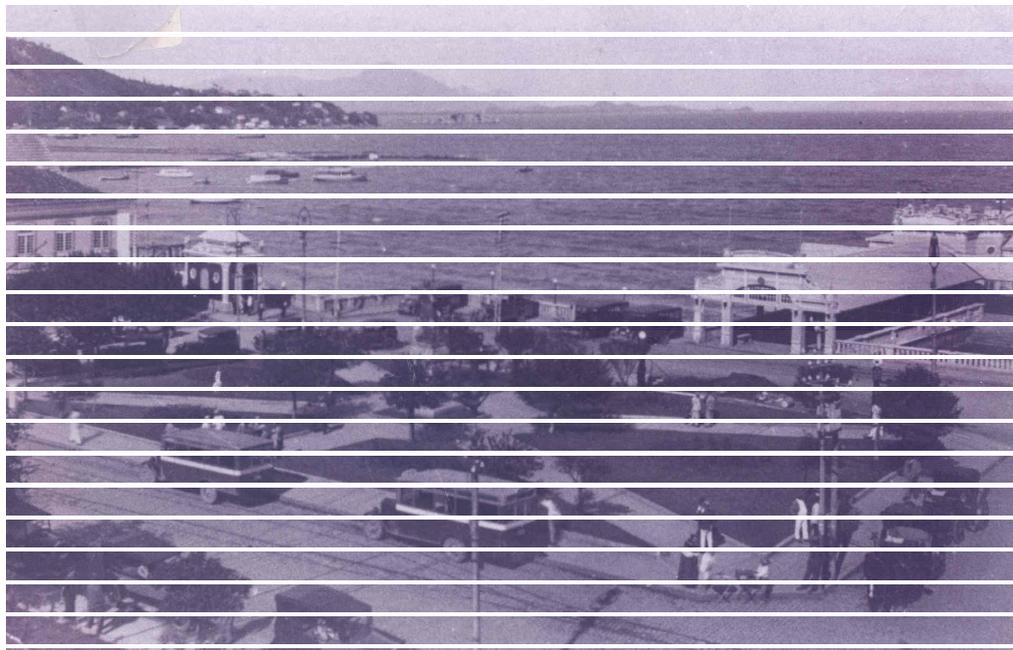
particular”.¹⁶ Todavia, apesar dos objetivos do arquiteto não repousarem sobre a possibilidade de uma reprodução do antigo Trapiche, a concepção representativa da obra, com a fachada e pilares semelhantes ao velho edifício, quase sobre o mesmo lugar, causa desgostos, insatisfações e incompreensão, segundo depoimentos tais como: “a fachada do Miramar, instalada na Praça Fernando Machado, também tem sido alvo de discussões calorosas, e se perguntam: ‘servirá para quê?’”.¹⁷ Talvez, para além do fato arquitetônico e artístico que o Memorial representa, ele possa nos conduzir para uma análise sobre a irrefletida e/ou desordenada expansão urbana, bem como as artimanhas políticas que engendram tais projetos.

¹⁶ LIMA, Jéferson. Apogeu e queda de um patrimônio. *AN Capital*, Florianópolis, 21 julho de 2002, Florianópolis.

¹⁷ SIMÕES, Aldírrio. Coluna Fala Mane. *A Notícia*, Florianópolis, 17 jan. 2004.



Memorial ao Miramar, Praça Fernando Machado, Florianópolis, SC. Fotos: Marilange Nonnenmacher



Praça Fernando Machado, década de 1930. Ao fundo o Miramar e, do lado esquerdo, o Mictório Público, atual Museu do Saneamento. Acervo: Fotos B.

Diante das muitas possibilidades de dispor e organizar os capítulos deste trabalho, optei por iniciar a reflexão partindo desta polêmica construção do monumento em 2001, entendendo-o como “signo”¹⁸ revelador das arritmias urbanas e da tentativa frustrada de monumentalização de uma memória do Trapiche, como representativa de uma intensa maritimidade local. Essa, rompida com a construção do Aterro da Baía Sul. Trata-se, então, de pensar a cidade a partir da inaptidão desse monumento – para a elaboração e articulação de memórias individuais e coletivas e que propicia a construção de um trabalho de configuração anacrônica e transversal, que focaliza as construções mnemônicas e a dimensão estética envolvida neste processo. Por esse pequeno quadrilátero do centro de Florianópolis, serão focalizadas algumas das “relações prismáticas”¹⁹ da história da cidade. Esse espaço é, por excelência, um espaço de criação artística. Um lugar atravessado por uma sensibilidade estética que traz no ventre o acontecimento artístico, os conflitos inerentes à caducidade humana, o entrelaçamento do simbólico e do político. Por isso, as temáticas eleitas para os capítulos estão atreladas a essa rede de relações entre arte, política e memória.

Esse quadrilátero do centro urbano de Florianópolis, antes Nossa Senhora do Desterro,²⁰ que desce da Igreja Matriz, atravessa a Praça XV de Novembro e desemboca no mar, acolheu muitos lugares, como a praia da Praça Central, onde os pescadores deitavam suas canoas para comercializar o pescado. A idéia de construção de um Mercado Público originou-se em razão da visita do Imperador D. Pedro II à cidade, em 1845, sob a alegação de total falta de salubridade no comércio de pescados e outros gêneros alimentícios, além de depreciar a imagem da cidade no seu plano central, ou como disse o historiador Oswaldo Rodrigues Cabral: “pensou-se em colocá-las abaixo, em livrar o Largo daqueles empecilhos, em moralizar o centro urbano de Nossa Senhora do Desterro, livrando-a dos ajuntamentos em torno dos quiosques”.²¹ Tal investida, dividiu os homens da política local devido aos dois partidos: os liberais e os conservadores.

Isso se explica pois, até a segunda metade do século XIX, a comunicação entre a Ilha e o Continente era bastante precária e perigosa. Na época, transportavam-se animais,

¹⁸ Segundo a concepção trabalhada In: DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

¹⁹ ORLANDI, Eni P. *Cidade atravessada. Os sentidos públicos no espaço urbano*. Campinas, SP: Pontes, 2001, p. 10.

²⁰ A povoação de Nossa Senhora do Desterro foi fundada pelo bandeirante paulista Francisco Dias velho, por volta de 1675. Ver: PIAZZA, Walter F. *A colonização de Santa Catarina*. Florianópolis: Lunardelli, 1988.

²¹ CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa Senhora do Desterro. Notícia I*. Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1979, p. 87.

cargas e pessoas por meio de pequenas e frágeis embarcações, como canoas e jangadas. Os barcos atracavam em pequenos trapiches, localizados na baía norte e sul. Somente a partir de 1874, iniciam-se os estudos para as melhorias do desembarque junto ao antigo Mercado, na praia da área central. Em 1896, começa o serviço de passagem do Estreito, por meio das lanchas a vapor. Era intenso o movimento de lanchas movidas a gasolina, botes a reboque e a vela, jangadas, entre outros tipos de embarcações. Sendo que, até 1925 quando do início das obras do Miramar, o Trapiche Municipal sofreu diversas alterações, com a finalidade de adequá-lo ao intenso tráfego marítimo. Com a demolição do primeiro Mercado Público, o largo esvaziado fora arborizado, vindo a receber, em 1917, a estátua do Coronel Fernando Machado,²² ex-combatente da guerra do Paraguai.²³



O primeiro Mercado Público de Florianópolis ao fundo da Praça XV de Novembro. Do lado direito da foto tem-se a rua da Praça XV que descia em direção ao mar, até o Trapiche Municipal.

²² Ibidem, p .90-96. De acordo com a Lei 4146/93, art.1º, esse logradouro público recebeu oficialmente a denominação de Praça Fernando Machado, em 23 de setembro de 1993. Até então, a estátua do Coronel Fernando Machado e sua Praça eram, popularmente, conhecidos por Praça Floriano Peixoto.

²³ NICOLICH DA SILVA, Adolfo. *Ruas de Florianópolis: Resenha Histórica*. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1999, p. 44.



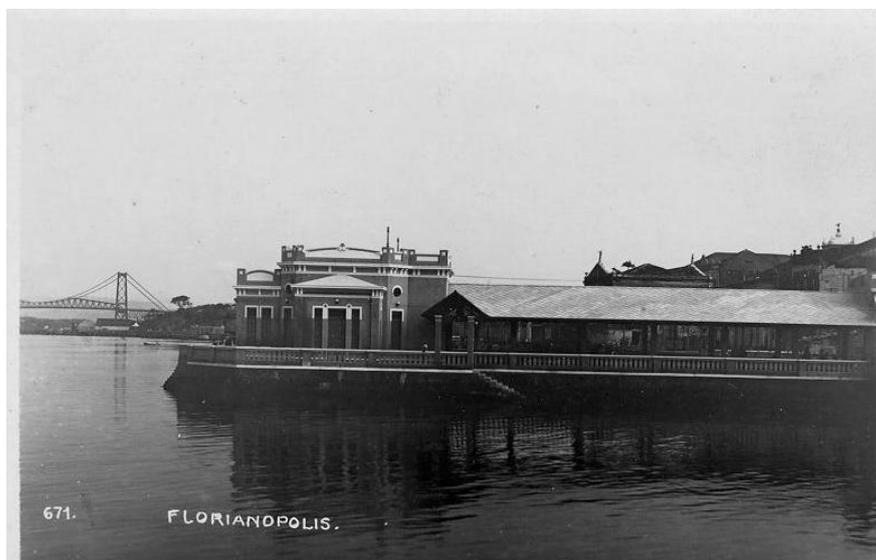
Imagem da rua entre a Praça XV de Novembro e a Praça Fernando Machado, com vista parcial para o primeiro Mercado Público Municipal e fundos do Jardim da Praça XV. Na parte superior, a Rua Conselheiro Mafra. Acervo: Casa da Memória de Florianópolis.



Trapiche Municipal, anterior ao Miramar. Acervo: Casa da Memória de Florianópolis

Em 1928, em substituição ao Trapiche Municipal, construiu-se o Bar e atracadouro Miramar. O edifício compunha-se de um trapiche que adentrava ao mar por cerca de vinte metros. Por isso, os usuários do bar sentiam-se bebendo a bordo de um navio,

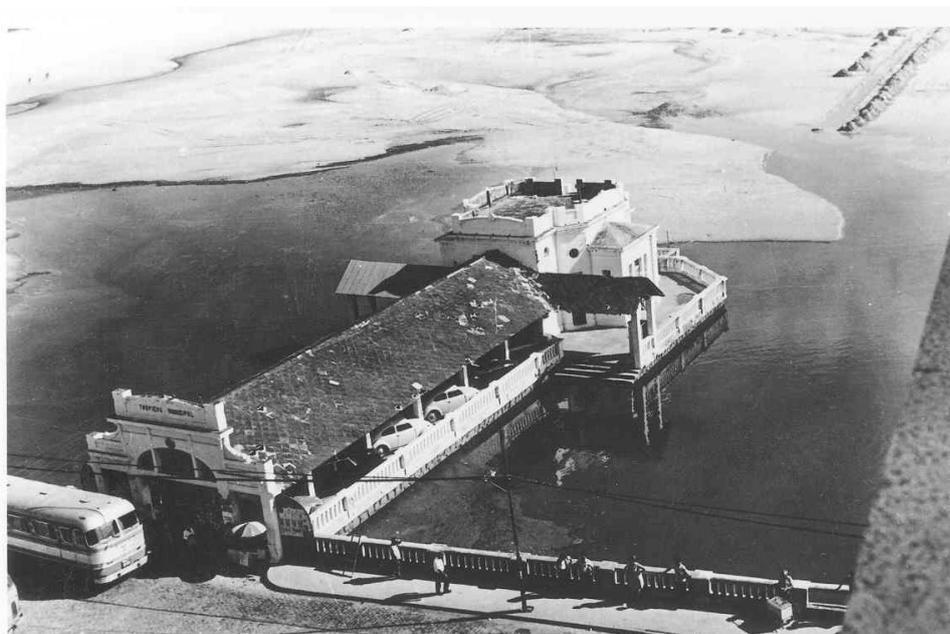
recebendo a brisa do mar. Acomodava também um restaurante e um elegante café, sede dos boêmios, intelectuais e farristas da cidade, e também aqueles que buscavam, em nome de uma boa conversa e o aconchego de uma boa bebida. Sua estrutura original apresentava uma grande quantidade de detalhes. A frontaria do portal de acesso continha elementos neoclássicos, insinuações em *art-decô* e a parte alta da fachada ostentava um vitral com dois golfinhos em massa, decorando a platibanda recortada. Nesse pavilhão, camadas culturais e experiências sociais se entrelaçaram durante décadas. Inclusive, merece referência sua importância cultural como espaço de produção de novos padrões: estar na moda, entre o final da década de 20 e durante as décadas de 30 e de 40, significava freqüentar o requintado Restaurante Miramar. Inclusive, as senhoritas se apresentavam impecáveis, enfeitadas de laços de fita, para torcer pelas regatas que ocorriam, principalmente, nas manhãs de domingo. Durante décadas, o edifício abrigou diversas funções e recebeu significações diferenciadas até sua efetiva demolição, em 1974, para viabilizar a construção do Aterro da Baía Sul. No auge, sua estrutura foi utilizada como ancoradouro, restaurante e bar. Na sua decadência, serviu, sucessiva e/ou concomitantemente, de estacionamento para os carros da prefeitura, ponto de aluguel de baleeiras, lugar de encontro para os amores furtivos, ponto de ônibus, espaço de exposição das maquetes do novo sistema viário, Teatro de Arena e no ano de 1972 depósito para os materiais que adornariam a cidade para o carnaval de 1974.



Trapiche Miramar. Acervo: Casa da Memória de Florianópolis.

Apesar da tentativa de conservação do edifício por alguns grupos da população, da resistência à demolição, em 24 de outubro de 1974 ele foi destruído para dar lugar à construção do Aterro da Baía Sul, ampliando a cidade por sobre o mar. Esse empreendimento partiu das determinações que constavam no Plano Catarinense de Desenvolvimento, que defendia a racionalização e o planejamento da configuração urbana como forma de transformar a capital e “equilibrar a atração de São Paulo, Curitiba e de Porto Alegre, polarizando progressivamente o espaço catarinense e catalisando a integração e o desenvolvimento harmônico do Estado”.²⁴

Para este trabalho, considero importante munir o leitor com instrumentos de leitura para que ele se localize espacialmente e estabeleça um diálogo com a pesquisa. O emprego de imagens antigas e recentes da cidade foi uma das formas encontradas, pois elas propiciam mergulhos num passado como uma espécie de certificado visual, mas esse ‘certificado’ é apresentado para causar dúvidas, para provocar um processo reflexivo.



Trapiche Miramar, 1974, cercado pelas areias do Aterro e servindo como estacionamento para os carros da Prefeitura. Acervo: Fotos B

A cidade contemporânea é uma resultante deste processo de imbricações e significações. São restos significativos de tempos empilhados. No entanto, as fases não

²⁴ Mensagem à Assembléia Legislativa. *Projeto Catarinense de Desenvolvimento*. 1971. Florianópolis: Arquivo Público do Estado de Santa Catarina

sufocam e nem ocultam as anteriores, convivem concomitantemente, além de estarem sempre repletas de elementos dos momentos subjacentes, onde convivem o antigo e o moderno. Na superfície, aflora uma cidade cheia de emblemas, de sinais, de signos, que aguçam o ato de rememoração. Todavia, o memorável não segue uma linearidade temporal. O caminho percorrido pela lembrança é sinuoso, instável, doloroso, alegre, seletivo, incompleto. Mas, operando como um homem que *escava*, a pessoa que *lembra* se aproxima do passado, não para “inventariar” os achados, mas para assinalar no “terreno atual o lugar no qual é conservado o velho”,²⁵ seguindo um roteiro repleto de lacunas. No que tange ao progresso e suas demolições físicas e culturais, cabe lembrar o que nos diz Walter Benjamin: “os fatos nada são que camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação”.²⁶

Metaforicamente, em termos metodológicos, pretendo escavar lugares que coexistem no espaço da Praça Fernando Machado, em Florianópolis, onde se localizava o Bar e Trapiche Miramar e, agora, o Memorial ao Miramar. Partirei em busca das memórias e dos usos estéticos deste lugar que, apesar de “soterrado”, deixou fragmentos de história e de memória na paisagem urbana, pequenas frações que vão se incorporando às fases de cidade que se justapõem e se superpõem. Contudo, narrar a sua própria cidade não significa realizar sua réplica, mas espreitá-la como o faz o olhar de um viajante, de um estrangeiro, do estranho; redesenhá-la e produzir a “desorientação” sugerida por Benjamin pelo labirinto urbano. Em seu trabalho, *Infância em Berlim por volta de 1900*, ele argumenta que “saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, *perder-se* numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução (...)”.²⁷ A imagem de labirinto urbano que é tomada desta declaração advém das reflexões de Benjamin sobre o fenômeno contraditório da modernidade, sugerindo que se perder no labirinto requer conhecimento não só para encontrar a cidade, mas também a si mesmo. Este “perder-se” fornece um matiz de “obra aberta” proposta por Benjamin, fazendo do leitor sempre um co-autor.

Desta maneira, o historiador, inspirado pelas abordagens propostas por ele, deve refutar a ilusão de encontrar verdades. O historicismo se identifica, diz Benjamin em sua tese VI, com o vencedor. Mas o historiador/pesquisador deve atuar contra o conformismo que

²⁵ BENJAMIN, Walter. Apud. GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 67.

²⁶ Ibidem.

²⁷ BENJAMIN, Walter. *Infância em Berlim por volta de 1900*. In: *Obras Escolhidas II*. Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 73.

subjuga a tradição, pois o dom “de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.”²⁸

A organização deste trabalho se inspira no processo de “montagem e desmontagem” proposto por Walter Benjamin. Esta perspectiva construtivista é empregada pelo autor na apreciação do seu método historiográfico. Segundo Susan Buck-Morss, em *Dialética do Olhar*,²⁹ este era o princípio com o qual Benjamin pretendia construir sua obra *Passagen-Werk*, traduzido como *Trabalho das Passagens*, um projeto que tinha como material histórico as Passagens de Paris, construídas no início do século XIX. Segundo Buck-Morss, este trabalho de Benjamin, que fazia alusão às modernas galerias comerciais de Paris como possibilidade de servir de ponte entre as experiências cotidianas e as discussões acadêmicas, como “*ur*-fenômenos da modernidade, elas ofereceriam o material necessário para uma interpretação das mais recentes configurações da história”.³⁰

O projeto era testar o “quão ‘concreto’ se pode estar em conexão com a história da filosofia”. Espartilhos, espanadores de penas, pentes verdes e vermelhos, velhas fotografias, réplicas de souvenir da Vênus de Milo, botões de gola para camisas há muito descartadas, estes históricos e danificados sobreviventes da alvorada da cultura industrial que aparecem reunidos nas moribundas Passagens ou Arcadas, como “um mundo de afinidades secretas” eram as idéias filosóficas, como uma constelação de referentes históricos concretos.³¹

A escrita proposta por Benjamin sugere uma apresentação, uma formatação, uma arrumação dos fragmentos, de maneira que se encontrem como partículas de uma realidade complacente, de uma constelação que provoca e questiona a linearidade e rigidez do historicismo, alvo de críticas de W. Benjamin. A produção histórica, para ele, torna-se “objeto de uma construção, cujo lugar não é o ‘tempo homogêneo e vazio’, mas uma ‘determinada época’, uma ‘determinada vida’, ‘uma determinada obra’, elementos que são arrancados do

²⁸ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras Escolhidas: Magia e técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2ª edição, 1986, p. 224-226.

²⁹ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar. Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luíza de Andrade; revisão técnica de David Lopes da Silva. Belo Horizonte: editora da UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002, p. 25-29. Benjamin começou a escrever o projeto das Passagens em 1927, mas diante das muitas interrupções e outros projetos que o envolveram, ele trabalhou durante treze anos nesse texto. Em 1940, quando Benjamin se suicida durante a fuga para a França, a obra mantinha-se inacabada.

³⁰ *Ibidem*, p. 25. O antepositivo *ur* se refere à relação que Benjamin estabelece na constituição de seu conceito de origem (*ursprung*), com o conceito de protofenômeno (*Urphänomen*) desenvolvido por Goethe que o desenvolve a partir da história natural. Benjamin o transpõe para o campo da história, da teologia judaica. Sobre o assunto ver: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Op.cit.* p.12.

³¹ *Ibidem*, p. 27. A passagem escrita pela autora contém citações da carta de Benjamin a Scholem. 23 de abril de 1928, V, p. 1.086 e Notas Iniciais (1928-1929), V, p. 1.045.

curso homogêneo da história”.³² Nesse sentido, de acordo com as proposições benjaminianas, a historiografia enquanto “*construção*” pressupõe “*destruição*” ou “*desmontagem*” daquilo que emerge do passado, empreendendo-se numa construção ditada pelo “agora da conhecibilidade”.³³ O conceito de “tempo do agora” marca a filosofia da história de Benjamin. Trata-se de uma noção que é transpassada e para a qual convergem muitas outras definições ditadas por ele, pois representa o surgimento do passado no presente, o começo, aquilo que nasceu ali, mas que só é possível por meio da história, pelo seu “rastros” que não se encerra em si, mas abre a possibilidade da “promessa” de uma outra nova ordem.³⁴ Trata-se, como coloca Jeanne Marie Gagnebin, do “instante da salvação do passado e do presente, no presente”,³⁵ de uma “origem” (*ursprung*), da “emergência do diferente”,³⁶ pois se configura o momento em que a “rememoração do passado não implica a restauração do passado, mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja retomado e transformado”.³⁷ Benjamin captura uma maneira de produzir conhecimento que concilia “concentração e dispersão” numa “composição dialética”.³⁸ A proposta metodológica de “construção” de Benjamin, o da montagem, é “onde os elementos ideacionais da imagem permanecem irreconciliados e não fundidos em uma só perspectiva harmonizadora”.³⁹

Este trabalho se pretende uma composição acrobática, encadeada por materiais das mais diversas ordens, mas que se conduzem pela temática da construção de memórias urbanas e que apresentam o Trapiche Miramar como promotor mnemônico e referente estético da paisagem urbana local. Da pesquisa oral, recolhi dezenas de entrevistas com antigos freqüentadores do bar, bem como com cantores, artistas, boêmios, jornalistas, enfim com um público que guarda suas histórias atreladas à do Trapiche Miramar. Para além de uma memória encapsulada, pretendida com a construção do Memorial, os trabalhos de rememoração devem ser valorizados como formas de romper com a passividade histórica que vê o presente como conseqüência natural da evolução do homem e da sociedade. As narrativas pessoais podem ser vistas e empregadas como instrumentos para pensar e alargar a

³² BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 25-26.

³³ *Ibidem*, p. 25-26. Sobre o assunto ver ainda: BUCK-MORSS, Susan. *Op. cit.* p. 97-108.

³⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *op.cit.* p.14.

³⁵ *Ibidem*, p. 97.

³⁶ *Ibidem*, p. 18.

³⁷ *Ibidem*, p. 16.

³⁸ BOLLE, Willi. *Op.cit.*, p. 371.

³⁹ BUCK-MORSS, Susan. *Op. cit.* p. 97.

compreensão do presente, além das características nostálgicas e saudosistas. As fontes orais podem inventariar o passado de forma a ampliar a construção historiográfica. Muito embora ela esteja “longe de ser uma história espontânea, não é a experiência vivida em estado puro”.⁴⁰ E por se tratar de narrativas pessoais, em que cada qual define seu roteiro, quem e quais acontecimentos dele devem fazer parte, elas possibilitam, através das subjetividades e sensibilidades, perceber as diversas contradições sociais, políticas e culturais que permeiam o espaço urbano.

Gagnebin, ao se referir ao “lembrar” dentro do pensamento de Walter Benjamin, faz uma analogia com o termo hebraico *zekher*, salientando o caráter paradoxal do enunciado, sugerindo que “o verdadeiro objeto da lembrança e da rememoração não é, simplesmente, a particularidade de um acontecimento, mas aquilo que, nele, é criação específica, promessa do inaudito, emergência do novo”.⁴¹ O movimento do lembrar é repleto de esquecimentos e ausências, de quebras de “cesuras”,⁴² que são externados por Benjamin como possibilidades de se impelir à narrativa histórica a dinâmica construtiva da origem,⁴³ na qual o autor tenta desmistificar a supremacia da “totalidade” histórica e colocar os restos, os fragmentos, as ruínas, o transitório, o efêmero, como elementos de uma reflexão filosófica, e constituintes históricos.

Para corroborar muitas informações e também para entender como as épocas sentiam e descreviam seus acontecimentos, pesquisei nos periódicos locais, entre 1928 e 2006 e nos principais jornais que circulavam na cidade de Florianópolis, para constituir uma historicidade do Trapiche Miramar, desde sua construção, em 1928, até sua demolição, em 1974. Além desses procedimentos, baús e caixas antigas foram abertos para verificar possíveis imagens de jornais e fotos antigas do velho Trapiche. Acervos pessoais foram gentilmente cedidos e especial atenção foi concedida pela família Fossari. Antigas imagens da cidade foram garimpadas: dos arquivos da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina; da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); do Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (IPUF); da

⁴⁰ HALL, Michael. História Oral: os riscos da inocência. *O direito à memória*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 157-160. p. 157.

⁴¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Op. cit. p. 105. Sobre o lembrar hebraico, *zekher*, a autora coloca que o pensamento de Benjamin lhe parece se aproximar mais da “tradição *profética* judaica, isto é, de uma palavra corrosiva e impetuosa que subverte o ordenamento tranqüilo do decurso estabelecido”.

⁴² *Ibidem*, p. 111.

⁴³ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Fundação Franklin Cascaes; da Casa da Memória de Florianópolis e dos Arquivos Públicos Estadual e Municipal. Dos acervos pessoais dos artistas plásticos vieram as imagens feitas do velho Trapiche em momentos significativos de suas vidas e que servem, aqui, como documentos históricos para refletir sobre as novas vertentes que brotam para produção historiográfica.

Enfim, de todos estes lugares, e, de outros não citados, foram arrecadados dados, projetos, informações, imagens picturais e fotográficas, histórias, músicas, poesias, contos, mapas, tristezas, alegrias, as vozes dos esquecidos, as realidades “indescritíveis”, os desafios, os abandonos, as saudades, as incompreensões, as perdas, as criações. Trata-se de uma metodologia da bricolagem que não visa re-construir uma história da cidade portuária, mas verificar de que forma esta cidade sobrevive encravada na cidade moderna, partindo da tríade destruição/construção/criação, cujas experiências de perda, de dor e de saudade são os principais potencializadores para as práticas de “apropriações, restaurações e preservações desses objetos e que são estruturalmente articulados por um ‘desejo permanente e insaciável’ pela autenticidade. Uma autenticidade que é o efeito de sua própria perda”.⁴⁴

Anterior à exposição do conteúdo dos capítulos, um pouco do itinerário trilhado resultou no trabalho que apresento. A trajetória da pesquisa, partindo do projeto inicial apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História, rendeu-se aos “desvios” e discontinuidades de que nos fala Jacques Rancière.⁴⁵ No entanto, os deslocamentos estão diretamente relacionados às descobertas oriundas do trabalho investigativo. Minha proposta inicial era de um estudo sobre as ressignificações da região portuária da orla marítima central de Florianópolis. À medida que a pesquisa se entranhava na sua malha urbana, apesar dos muitos espaços significativos para a construção de uma cidade que se desenvolveu portuária, o Bar e Atracadouro Miramar foi obtendo um relevo imprevisto e adventício. As recorrências em torno do Trapiche foram adaptando e proporcionando o recorte necessário para um estudo mais aprofundado e inspirado na prospecção histórica dos lugares e na transversalidade temporal. Inicialmente, ele já constava do elenco de edificações e espaços que seriam pesquisados, como o Mercado Público Municipal, a Alfândega, o Cais Frederico Rolla, o complexo empresarial da família Hoepcke, a praia Rita Maria, o Hotel Laporta, o Mictório

⁴⁴ GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Iphan, 2002, p. 25-26.

⁴⁵ RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Tradução de Raquel Ramalhe... (et. al). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. 256p.

Público, entre outros. Contudo, as multifaces e as saliências que se esboçaram nas memórias individuais em torno do Trapiche Miramar foram me “desviando” da topografia anteriormente traçada, me detendo na Praça Fernando Machado e seu entorno.

O percurso das leituras realizadas e os entrelaçamentos e diálogos realizados entre autores de diferentes gerações, bem como de diferentes áreas do conhecimento, também propiciaram a disposição teórica e metodológica empregada. Além disso, fui sendo “capturada”⁴⁶ pelas contingências e envergamentos artísticos que o espaço do Miramar revelou durante a trajetória da pesquisa e pelos testemunhos pungentes das pessoas envolvidas nos estilhaços urbanos e identitários, cujas memórias dos lugares e das vivências se apresentam como recursos de manutenção existencial. Talvez, por isso, o trabalho apresenta um caráter aparentemente melancólico. Mas, a dor, a saudade, as alegrias recortadas, as tristezas desveladas, os esquecimentos, os ressentimentos, as paixões, os aspectos culturais, as lutas, enfim, as afetividades e subjetividades – inclusive da autora – conduzem à abordagem histórica. Com certeza, não trilho pelos caminhos inexoráveis da imparcialidade e racionalidade científica, apregoadas por outras vertentes historiográficas. Porém, sinto-me confortável, “visto que selecionamos nossas ressonâncias para capturas num presente existencial e, com isso, somos produtos de circunstâncias”⁴⁷, tal como nossas investigações e posicionamentos críticos. Em ato contínuo, vou esboçar do que tratam os capítulos deste trabalho, bem como os paradigmas teóricos que propiciaram uma interpretação dos recursos e fontes empregadas, salientando que os capítulos abrangem temáticas – que possuem o Miramar como eixo norteador – que entendo como possibilidade de interdisciplinaridade e de uma certa mobilidade histórica, por meio do diálogo com outros campos do saber. Entre eles, saliento, como constituintes dos três capítulos que compõem este trabalho, a arquitetura, o teatro e as artes plásticas. É um espaço atravessado pela produção artística, pela criação, desde a sua fundação em 1928.

O primeiro capítulo, que alude à arquitetura, intitulado *Registro de uma morte anunciada – a perda*, opera diretamente com a dinâmica da trilogia destruição/preservação/criação, e subdivide-se em três momentos intitulados *Do Signo, Do Nascimento à Morte (*1928 † 1974)* e *Das Reconstruções*. Este primeiro capítulo inicia com uma transcrição da locução lamentosa realizada pelo radialista Adolfo Ziguelli, em 25 de outubro de 1974, sobre a destruição do Trapiche Miramar, demolido no dia 24 de outubro de

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ TIBURI, Márcia e LIMA, Gilson. *A emergência do novo*. Capturado in: <http://www.humanas.unisinos.br>.

1974, e serve para identificar o sentimento de perda e incompreensão, suscitados naquele momento. O jornalista, um assíduo frequentador do Miramar, exprime seu pesar por aquele que chama de “último símbolo da ilha” em função da emergência do progresso. Num tom fúnebre, Ziguelli lastima o acontecimento, assinalando que dele não restou, sequer, uma “lápide”.⁴⁸

Pois bem, recuperando este termo utilizado pelo jornalista, é como “lápide”, como inscrição urbana que celebra a memória de algo ou de alguém, que o Memorial ao Miramar, em meados de 2001, se insinua no cenário atual. A semelhança⁴⁹ da obra com o velho Trapiche, pretendida pelo arquiteto idealizador, representa um acontecimento estético da arquitetura pós-moderna, construída com o intuito de comemorar a memória do Trapiche Miramar. Sobre as ruínas soterradas⁵⁰, ou melhor, seguindo o modelo retórico empregado por Ziguelli, sobre os “restos mortais” construiu-se um monumento ao mar que fazia face à cidade.

Ao analisar dois monumentos da cidade de São Paulo, o monumento a Ramos de Azevedo e o prédio do MASP, Cristina Freire salienta que ao eleger a cidade como campo fértil para “as investigações estéticas”, os monumentos surgem como elementos indispensáveis para a reflexão. De acordo com a autora, eles estão presentes no cotidiano citadino e se prestam à percepção, ou se encontram ausentes nos remetendo às “elaborações da memória”, através dos vestígios. “Os monumentos são, portanto, referências no espaço e no tempo” e dentro de um quadro de instabilidades, oriundas do ambiente urbano, “alguns objetos são incorporados ao repertório visual de seus habitantes, ligando-se às suas experiências afetivas, a momentos significativos de sua vida”.⁵¹ Nessa perspectiva, o Memorial ao Miramar, além de não representar “concretamente” um resquício do passado, ele nos remete à ausência e a dificuldade de identificação dos sujeitos, porque está desprovido de uma estética propícia e do cabedal simbólico que proporciona a manutenção das memórias.

⁴⁸ Transcrição da locução do jornalista Adolfo Ziguelli. Informe Confidencial – Programa Vanguarda de 25-10-1974. Fonte Arquivo Zininho da Casa da Memória da Fundação Franklin Cascaes.

⁴⁹ FOCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 59-71. O termo “semelhança”, tomado no sentido conferido pelo autor, ao destacar as diferenças entre “semelhança” e similitude”, é apresentada por René Magritte. Diz Foucault: “Assemelhar significa uma referência primeira que prescreve e classifica. O similar se desenvolve em séries que não têm nem começo, nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem nenhuma hierarquia, mas que se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças.” p. 60.

⁵⁰ Os antigos alicerces se encontram soterrados no local, segundo o Eng. Átila Ramos da CASAN.

⁵¹ FREIRE, Cristina. Op. cit. 55-57.

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. 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. São os lugares que oferecem precisão às suas imagens”⁵² e memórias. Ainda para Cristina Freire, “os monumentos numa cidade, a carregam de sentido simbólico; testemunham sistemas mentais da época em que foram criados e solicitam, não raro, uma relação não apenas perceptiva, mas também efabuladora, que mistura os tempos presente e passado, as histórias individuais e coletivas”.⁵³

Nas placas explicativas, defronte ao Memorial, constam informações sobre o antigo Trapiche, sobre a construção da praça e a homenagem ao Coronel Fernando Machado. De acordo com o órgão responsável pela construção, o IPUF (Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis), o objetivo do Memorial foi de “resgatar este referencial florianopolitano (o Trapiche Miramar) desaparecido em 1974”.⁵⁴ Contudo, algumas questões provocativas surgem daí. Em primeiro lugar, diante de uma memória “seqüestrada” no tempo não se “resgatam” vivências, nem lugares, mas as construímos a partir das exigências do presente. Além do mais, o edifício não “desapareceu”, ele foi destruído de maneira proposital, objetiva e oportuna para as políticas urbanas vigentes, baseadas nas propostas desenvolvimentistas, que resultou no assoreamento da Baía Sul, em 1974. Para um momento político ditatorial, onde havia um cerceamento do pensar e do agir, a notícia de que o prédio viria abaixo para execução do novo sistema viário, não obteve total aprovação popular. Apesar do rigor político, alguns grupos se manifestaram em defesa da edificação e criticaram a atitude do governo, tentando insuflar os ânimos da sociedade para que se questionasse a necessidade de destruição do prédio. A metamorfose pela qual passava a cidade deixava algumas pessoas apreensivas com o futuro de Florianópolis, já que gestores envolvidos pelo

⁵² POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Tradução de Ana Luiza Borralho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, p. 31.

⁵³ FREIRE, Cristina. Op. cit. p. 55.

⁵⁴ Segundo as placas afixadas nos pilares dianteiros da edificação.

“canto de sereia” entoavam pelo “progresso”. A cidade que nascera à beira-mar, e que cresceu impelida pelo comércio portuário, desaparecia sob o ritmo da modernização.

O Memorial gera, entre aqueles que vivenciaram o Trapiche Miramar, um sentimento de repulsa, como uma afronta às suas experiências, nutrindo assim, um sentimento silencioso que manifesta pela “perda”. Trata-se de um passado ainda recente, um passado que pulsa para aqueles que se dedicam a contar, a escrever, a pintar o velho trapiche com a intenção de o “deixar para os filhos, para que conheçam a cidade em que os pais viveram”.⁵⁵ Contudo, o Memorial não se apresenta apenas como “signo” de uma cidade desaparecida, mas carrega igualmente a dimensão do novo dentro de uma outra conjuntura histórica. Apesar de citado como ausência, ele também inaugura, no interior de uma outra estética, a retomada de um passado, num ato “restaurativo” de reconhecimento da perda que, em seu bojo, carrega um processo reflexivo sobre os projetos públicos de remodelações urbanas, sobretudo suas conseqüências para o sentimento de esfacelamento das tradições.

À *posteriori*, ainda no primeiro capítulo, tento traçar, de acordo com os recursos testemunhais aos quais tive acesso, uma breve história do Trapiche, desde sua construção em 1928, até sua demolição em 1974, para em seguida, num dos tópicos, discorrer sobre os projetos de re-construção do Trapiche Miramar que surgiram nestes últimos trinta anos, sempre com a intenção de “resgatar a memória de um importante referencial urbano”, conforme alega o projeto “Revivendo o Miramar”, de 1988. Como referencial teórico para as proposições colocadas neste primeiro capítulo, busquei auxílio em Gilles Deleuze, em sua obra *Proust e os signos*. Nela o autor faz uma leitura minuciosa e interpretativa da obra de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido* (*À La recherche du temps perdu*).⁵⁶ A intenção é de apresentar a *Recherche* como um sistema pluralista de signos, bem como os analisa segundo suas diferenças e elementos constituintes, salientando que o esforço de Proust se deu, não somente pela exploração da memória, mas na busca pela verdade.⁵⁷ Esse referencial justifica também a abordagem do próximo capítulo, onde dirijo a atenção para uma fase instigante do Miramar, a de Teatro de Arena.

⁵⁵ Entrevista concedida por Amilton Lázaro da Silva, bancário aposentado, 72 anos, em 12/08/2004, quando esse comprava pinturas do Miramar, feitas pelo artista plástico Milton Pereira.

⁵⁶ Este extenso romance de Marcel Proust, escrito entre 1908-1921, foi dividido em sete volumes, chamados: *No caminho de Swann; À sombra das raparigas em flor; O caminho de Guermantes; Sodoma e Gomorra; A Prisioneira; A Fugitiva e o Tempo Redescoberto*. CANÇADO, José Maria. *Marcel Proust*. Coleção Encanto Radical. Editora Brasiliense : São Paulo, 1983.

⁵⁷ DELEUZE, Gilles. Op. cit.p. 03.

Este foi um dos lugares descobertos entre os escombros da história: o Teatro Trapiche. O Miramar acolheu, em 1972, o primeiro Teatro de Arena do Estado de Santa Catarina. O prédio, nessa ocasião, estava abandonado e sua demolição já havia sido anunciada. Todavia, o jornalista Mauro Amorin e o diretor e ator teatral Sérgio Lino resolveram apresentar um projeto à prefeitura municipal, pedindo o espaço do Miramar para sediar um teatro de arena. O prefeito cedeu o lugar. No entanto, deixou claro que não contribuiria com matéria-prima e mão-de-obra para sua recuperação. Assim, tal iniciativa já nascia com os dias contados. O diretor Sérgio Lino coordenava um grupo de atores amadores chamado TECA – Teatro Estudantil Catarinense. Esse grupo sentia dificuldade de encontrar um espaço para suas atividades. Segundo os atores com quem conversei, era muito difícil ensaiar no Teatro Álvaro de Carvalho, o único da cidade, pois tinham que disputar a agenda com grupos profissionais. Diante de tal necessidade, empenharam-se num trabalho de recuperação do Trapiche para transformá-lo em teatro. O jornalista Mauro Amorim angariava material para a reforma, através de sua coluna *O Paiol*, do jornal O Estado. Ele pedia à população que colaborasse com a obra, doando material de construção, desde tinta, areia, fios elétricos enfim, tudo. Às pessoas que cooperavam, ele as batizava de “Padrinhos do Arena”. Enquanto isso, o grupo de atores, juntamente com outros profissionais que simpatizaram com o projeto, arregaçaram as mangas para trabalhar. Em 07 de setembro de 1972, inauguraram o Teatro Trapiche com a peça “O livro de Cristóvão Colombo”, de Paul Claudel, com adaptação e direção de Sérgio Lino. O diretor tinha sob sua coordenação os atores: Valério Carioni, Dulce Fossari, Sérgio Lino, Vera Collaço, Álvaro Ramos, Carmen Fossari, Kal Fávero, Maria Luíza de Fáveri, Clécio Espezim, Luiz Carlos Zykleviski, Balsani e Edmar Perner.

Empolgados com o feito e com sua repercussão, o grupo, através do jornalista Mauro Amorim, apresentou ao Departamento de Obras da Prefeitura uma alternativa para a não demolição do edifício que acolhia o Teatro de Arena, o qual estava em plena atividade. O pedido de manutenção do edifício, contudo, foi indeferido e a possibilidade da cidade contar com um espaço alternativo, que serviria para os espetáculos do Arena e para exposição de artes, flores, pássaros, entre outros, fora abortada. A proposta de aproveitamento do Miramar partiu de experiências exitosas em outros estados (São Paulo, Curitiba Porto Alegre e Espírito Santo). Inclusive o Teatro Paiol, de Curitiba, fora inaugurado em 1971, por Toquinho e Vinícius de Moraes, num antigo paiol de pólvora, construído em 1906, e o Teatro de Arena de São Paulo também se estabeleceu num velho armazém vazio. Ou seja, o aproveitamento de

espaços antigos dessas cidades fundia-se com a busca de uma nova expressão cênica, mais despojada, cujo público e atores interagiam entre si e o texto ficava em evidência, estimulando reflexões da platéia. Apesar desses exemplos e do empenho do grupo, a Secretaria de Obras manteve o planejamento inicial e demoliu o Miramar, juntamente com os sonhos desses atores, atitude própria da ditadura em vigor no país.

No terceiro e último capítulo, me aventuro pela textualidade urbana através de imagens pictóricas que retratam o Trapiche Miramar. As obras de artistas locais, intempestivamente, cruzaram esta investigação. Depois de algum tempo decorrido da pesquisa, a imagem do Miramar já tomava meus sonhos. Talvez por isso pude percebê-lo em diversas representações que se despejavam pelas ruas e paredes da cidade. Algumas abordagens perseguem o pesquisador. Um tipo de tentação, a qual sucumbi. Enveredei pelo caminho das artes plásticas, numa atitude quase impulsiva. Não resisti diante da possibilidade de trabalhar o fato artístico, a materialidade do instante criativo, a memória transfigurada e singularizada em imagem, as memórias arraigadas do Trapiche Miramar que encontraram na arte, a possibilidade de aflorar. Diante do deslumbre e das possibilidades exploratórias – mesmo consciente da “ignorância”⁵⁸ sobre a teoria, a técnica e a crítica em relação as artes plásticas, procurei o auxílio de especialistas da área e tentei me desvencilhar – um pouco – da ordem e coerência que nós historiadores carregamos como método, para, esvaziada diante do fenômeno artístico, independentemente da representatividade dos pintores no circuito das artes plásticas. Trata-se de uma viagem inusitada e singular: usei essas imagens, bem como as experiências daqueles que as produziram, como documento histórico que manifestam e constroem memórias e desejos. Esses, abrigam-se na escala de cores, de luz, dos traços, do espaço em branco, nas formas pretendidas, nas linhas, nas tonalidades, enfim, no poder de criação e interrogações possíveis da linguagem artística, já que “não está ligada a uma imagem ótica de similaridade que mostra o objeto de um único ponto de vista, mas está ligada a uma imagem pluridimensional”.⁵⁹ Esta imagem multifacetada, concebida pelo artista, pode ser uma ação desafiadora e de constante reflexão sobre as “táticas”⁶⁰ de conservação e dispositivos para ativar as lembranças. Neste ínterim, o acontecimento estético torna-se um elo singular entre a essencialidade do ser e o mundo que o envolve. Numa tentativa de

⁵⁸ NIETZSCHE, Friedric. *Para Além do bem e do mal. Prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Ed. Martin Claret, p. 54.

⁵⁹ FRANCE, Lucimar Bello Pereira. *Por que se esconde a violeta? Isto não é uma concepção de desenho, nem pós-moderna, nem tautológica*. São Paulo: Annablume, 1995, p. 20.

⁶⁰ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

conjugar memórias, as pessoas contam, pintam, declamam e cantam o velho trapiche, muitos, inclusive, como se estivessem retratando o local de um crime. Local que contém indícios da transgressão política e administrativa de uma época e que deve constar nos autos dos processos da história.

A abordagem se pauta na representação pictórica do Trapiche Miramar, cumprida por três artistas plásticos de Florianópolis: Domingos Fossari, Tércio da Gama e José Cipriano da Silva. Apesar das muitas representações produzidas sobre o Miramar por artistas plásticos locais,⁶¹ para esta reflexão, foram selecionados três que traduzem diferentemente, experiências sobre o antigo trapiche. Apesar dos estilos e técnicas diferenciados, o que concilia esses artistas, que viveram o Miramar na figuração do antigo prédio, é o “desejo” claro de manutenção de uma memória urbana, firmada na nostalgia. Uma tentativa de gestão mnemônica de onde emergem sentimentos e ressentimentos caros ao processo de construção historiográfica: as mágoas, os rancores, as paixões, os medos, as alegrias, os esquecimentos, o lúdico, enfim, sentimentos relativos à constituição humana que são metamorfoseados em cores e traços. Neste curso, sem a pretensão de uma análise reducionista, opta-se por revelar formas diferenciadas de expressar um sentimento que se lê como saliente nas obras que retratam o Miramar e na adoração singular de um passado para sempre perdido a partir de um “presente sem relevo particular”⁶²: *a saudade*.

A saudade é uma modalidade dos sentimentos humanos que se sustenta na relação conflituosa dos seres de memória com o tempo. Ela tenta recuperar o passado como paraíso, o inventa.⁶³ Ou melhor, o indivíduo da saudade percebe o mundo de uma temporalidade diversa daquela ligada a uma linearidade e sucessão de acontecimentos. Somente a saudade, segundo Eduardo Lourenço, “permite a suspensão ficcional do tempo irreversível”,⁶⁴ pois ela age segundo o “tempo humano”, capaz de fazer sentir-se, simultaneamente, a sensação de eternidade e de fugacidade do ser.⁶⁵ Salienta o autor que, apesar do ato de rememoração não ser nunca neutro, ele pode constituir-se de simples menção a acontecimentos pretéritos. No entanto, a saudade, como a melancolia e a nostalgia, confere um sentido diferenciado e único ao passado, portanto, “a saudade não possui história”. Mas têm-se as manifestações dela”.⁶⁶

⁶¹ Pode-se citar: Aldo Nunes, Aldo Beck, Átila Ramos, Vera Sabino, Milton Pereira, Francisco Mibieli.

⁶² LOURENÇO, Eduardo. Op. Cit. p. 11.

⁶³ Ibidem, p. 14.

⁶⁴ Ibidem, p. 13.

⁶⁵ Ibidem. p. 12. Eduardo Lourenço toma o termo emprestado de Georges Poulet

⁶⁶ Ibidem, p.13.

Dentre as manifestações que toma da história, está a convicção de constituição de um passado a partir de um presente efetivo e asfíxiante. Um presente que testemunha irreversivelmente, como o anjo de Paul Klee, as ruínas de um passado memorável,⁶⁷ mas para sempre perdido. No entanto, passados de tempos múltiplos que irrompem disformes num espaço vacilante. Um espaço que por instantes abriga lugares temporalmente distantes, que se unem através do “ser angélico” da memória numa espécie de viagem proustiana. Uma viagem que suprime distância e justapõe os lugares mais afastados.⁶⁸ A esse sentimento se remetem essas obras de pintores que retrataram o Trapiche Miramar.

Numa primeira apresentação, intitulada *Domingos Fossari: a impressão do momento*, apresento o desenho do Trapiche Miramar, executado a bico-de-pena por este artista plástico. Numa entrevista durante uma de suas exposições, em setembro de 1980, no hall da Reitoria da UFSC, quando expunha quarenta trabalhos de temáticas variadas, que iam desde paisagem morta a casarios antigos de Florianópolis, Fossari disse que admirava o expressionismo, “mas sem academicismos”. O que lhe importava mesmo era “a impressão do momento”.⁶⁹ Muitas de suas obras, especialmente as que compõem seu livro “Florianópolis de Ontem”, datado de 1978, onde interpreta a imagem do Trapiche Miramar, Fossari declara tê-las feito por “pressentir” que exatamente ocorreria essa transformação no aspecto físico da cidade”.⁷⁰ À época, quando sabia que uma antiga arquitetura estava ameaçada de demolição, ele se apressou em desenhá-la. Esse desejo de apreensão do instante, aliada a uma outra peculiaridade do artista, a de não datar a maioria de suas obras – pelo menos todas as 124 imagens que constam desse seu livro que representa as antigas arquiteturas da cidade –⁷¹ me conduziu à reflexão sobre o uso da imagem anacrônica do artista como documento histórico. Fossari, inconsciente dos paradigmas teóricos, faz uso da história e aproveita-se da “constelação” de acontecimentos que “castigavam” a capital em outubro de 1974. Esse tempo, repleto de tensões que possibilita um momento de salvação do instante. Lê-se aqui essa obra como efervescência do novo, por meio do reconhecimento de perda. Um instante genuíno de criação e “redenção”⁷², um *Ursprung*, numa leitura Benjaminiana e que não representa o mundo, mas o “apresenta” de maneira primaz e autônoma. Esse conceito se distancia da

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e técnica, Arte e Política*. op. cit. p. 226.

⁶⁸ POULET, Georges. op. cit. p. 65.

⁶⁹ NA EXPOSIÇÃO de Fossari, uma visão da Florianópolis de ontem. *O Estado*, 12 de set. 1980, p. 17, Florianópolis

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ FOSSARI, Domingos. *Florianópolis de Ontem*. Editora da Udesc: Florianópolis, 1978.

⁷² GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Op. cit. p. 31.

origem como gênese. A origem é a idéia para Benjamin e o pesquisador deve buscar o elemento autêntico nos fenômenos.⁷³

Sobre o método de montagem e o conceito de origem, Georges Didi-Hubermann, amparado em Walter Benjamin, coloca que a *origem*, presente nas imagens dialéticas de Benjamin, surge como “sintoma”. Como diz este autor, trata-se de uma “formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio e por outro faz ressurgir corpos esquecidos”. Esse autor propõe ainda que a escrita da história da arte seja o sintetizar de uma montagem historiográfica como imagem dialética. A abertura da montagem de tempos anacrônicos possibilitaria a reflexão sobre a base das considerações do olhar do historiador sobre a imagem. O conceito de montagem na historiografia da arte é fundamental na proposta de Didi-Huberman, uma vez que não se concebe a construção dinâmica da história da arte como narrativa e descrição ou análise estrutural de um fenômeno. Essa noção atinge diretamente a base epistemológica da história da arte, interditando a crença na objetividade da história e de qualquer certeza histórica ou interpretativa, além de incorporar positivamente o conceito de anacronismo e de abertura dialética.⁷⁴ Assim, tentarei demonstrar, por meio de uma discussão teórica, que Fossari soprou um frescor de presente em seu desenho do Miramar, como uma imagem que estivesse em suspensão eterna, entre o “outrora e o agora” Benjaminiano. Sem datá-lo ou inscrever-lhe detalhes significativos que o referenciasse em uma determinada época, ele conseguiu apreender o tempo na obra e libertar o Trapiche das amarras cronológicas. Salvando-o.

Ainda nesse contexto, em *Tércio da Gama: a arte da Salvação*, a saudade e as experiências de infância são representadas pelo artista plástico. As composições lúdicas de montagem surrealista se esparramam num transbordamento de cores e formas. Os mitos, os ritos, a brincadeira do boi, as crianças, as rendeiras, as carruagens, os barcos, os casebres geminados, o Terno de Reis, o Trapiche Miramar, os amigos seresteiros, entre outros elementos, são signos selecionados pela memória do artista e capturados em sua vivência. Todos estes itens compõem um discurso pictórico enredado pelos esquecimentos, ausências deliberadas, afetividades, ou seja, a memória – como instrumento de busca por verdades,

⁷³ SELIGMANN SILVA, Márcio. *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária*. São Paulo: Ed. Iluminuras Ltda, p. 227.

⁷⁴ DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. Prefácio de Stéphane Huchet. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 232.

segundo a concepção de Gilles Deleuze – ⁷⁵ reunindo na sua ambivalência, a felicidade do eterno e a certeza do fim. Para esta reflexão, algumas leituras foram determinantes. Além de autores como Walter Benjamin e Gilles Deleuze, a sedimentação teórica vem de Giorgio Agamben, com sua obra *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*.⁷⁶ Nela, Agamben se refere à relação existente entre a fantasia e a experiência. Para ele, é na infância que o ser humano se constitui como sujeito na linguagem e, por meio da linguagem, a infância se mostra como uma “condição da experiência humana” e não somente um lugar cronológico. A infância está imersa, está contida em todas as fases, em todas as idades, como condição para o novo. Neste caso, a teoria da infância de Agamben nos permite pensar que o momento da criação, da constituição da obra, é um encontro com esse “estado”, ou dá-se uma evocação desta dimensão original do humano.⁷⁷ Nesse caso, a memória advém não puramente como um “rastros” do passado, mas como descoberta de um passado, na ordem do “inventado”, do “descoberto”.

Num outro enfoque, para ilustrar a ação criadora, também como tentativa e compromisso com uma considerada realidade histórica, apresento o artista plástico José Cipriano. Aqui, o propósito e a técnica empregados mostram uma outra perspectiva de construção historiográfica, que se aproxima do historicismo. O artista aspira figurar uma realidade de forma precisa e detalhada. Para isso, ele lança mão de um processo investigativo, baseado em pesquisas históricas, fotografias antigas e nas suas próprias lembranças e vivências, para compor uma textualidade imagética que represente aquilo que, para ele, é o real. A técnica empregada por Cipriano, segundo sua narrativa, é o hiper-realismo, já que pretende esboçar um cenário esmerado na perfeição, contribuindo assim para manutenção da memória urbana local. Em resumo, em minha análise, Domingos Fossari tenta guardar o passado e o futuro no instante do presente. Já Tércio da Gama, procura preservar o passado no instante das reminiscências conduzidas pela saudade, enquanto José Cipriano tenta re-apresentar um passado “verdadeiro” no presente. São três dimensões trabalhadas aqui, que descrevem um pouco das “cidades invisíveis” que constituem o polimorfismo de Florianópolis.

⁷⁵ DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Op.cit. p. 4-14.

⁷⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História – Destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 76.

Aqui estabeleço um paralelo com a obra de Ítalo Calvino quando ele descreve o viajante Marco Pólo, seu personagem principal da obra de Ítalo Calvino,⁷⁸ descreve para Kublai Khan, o imperador Mongol a quem serve, as cidades que fazem parte de seu imenso império. Por meio de uma simbologia abrangente, descreve as cidades Zembrude, Aglaura, Otávia, Ercília, Baucí, Leandra, Melânia, Esmeraldina, Fílida, Pirra, Adelma, Eudóxia, entre outras, mas utilizando-se sempre dos mesmos elementos. Num ato de recombinação, arditamente, o viajante descreve as cidades (de nomes femininos) de uma forma singular. A cada narração ele compõe cidades diferentes. Dessa forma, os domínios do grande Khan tornavam-se legíveis através das metáforas, que tornavam-se um meio de aliar o fantástico e o realista: “Inutilmente, magnânimo Kublai” – inicia Marco Pólo – “tentarei descrever a cidade de Zaíra dos altos bastiões. Poderia falar de quantos degraus são feitas as ruas em forma de escada, da circunferência dos arcos dos pórticos, de quais lâminas de zinco são recobertos os tetos (...) mas” (pondera Marco Pólo), “seria o mesmo que não dizer nada. A cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado”. Ele conclui essa narrativa vertiginosa, tentando explicar para o Khan que os lugares sofrem as refrações da memória e que os sentidos são ambíguos, assim expondo a cidade de Zaíra:

A cidade se embebe como esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o seu passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.⁷⁹

Assim, as cidades re-combinadas de Calvino ilustram aspectos do urbano que possibilitam analogias com o estudo da cidade, como um lugar de recombinações infinitas. Fiz uso dessa digressão, para ilustrar minha experiência com esta pesquisa, sintindo-me como um viajante curioso. Percorri trilhas, tentei decifrar pegadas, rastros, para encontrar o Trapiche Miramar. No entanto, percebi que, os rastros e pegadas recompostos me levavam a muitos Miramares. É aqui, nesse trabalho, apresento um arranjo, uma “constelação”.

⁷⁸ CALVINO. Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 14.

Registro de uma morte anunciada

–A Perda –



Jornal O Estado, 18 de setembro de 1974, p. 16

Ontem à tarde morreu o Miramar, ainda bem que lhe pouparam a agonia lenta das mortes dolorosas e lhe desfecharam um golpe só, rápido e certo. O progresso matou o Miramar. Foi em nome dessa palavra mística incorporada ao pensamento médio vigente que o Miramar tombou, sem um gemido e sem nenhum protesto, destroçado pela máquina. Sobre as areias conspurcadas do aterro espalharam-se os restos do seu corpo esquartejado sem que ao menos as antigas águas amigas lhe lambessem as feridas sangrentas. Flores rubras se abriram no seu velho peito cansado e por elas jorrou o sangue de muitas gerações. Nenhuma lápide, nenhuma inscrição, ontem morreu o último símbolo da ilha.⁸⁰

⁸⁰ Transcrição da locução do jornalista Adolfo Ziguelli. Informe Confidencial – Programa Vanguarda de 25-10-1974. Fonte Arquivo Zininho da Casa da Memória. Fundação Franklin Cascaes. IN: SILVA, Adolfo NICOLICH DA SILVA, Adolfo. *Ruas de Florianópolis: Resenha Histórica*. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1999, p. 27.

Do Signo

Morreu o miramar. Cidade enlutada. Informava o radialista Adolfo Ziguelli em nota de encerramento do Programa Vanguarda, na Rádio Diário da Manhã, em 25 de outubro de 1974. Contudo, não poderia suspeitar o jornalista, durante seu discurso inflamado no dia posterior à demolição do prédio do velho Trapiche Miramar – localizado numa praça central de Florianópolis –, que a “lápide” reivindicada viria *à posteriori*, na forma de uma “arquitetura estilizada”. Uma obra construída com formas e com materiais contemporâneos, mas que, na sua plasticidade, lembra um tipo de “jazigo”. Um jazigo construído *“in memoriam”* ao Miramar.

Esse ato arquitetônico, recente da cidade – a construção de um Memorial ao Miramar –, conduz à conjectura de que ele é uma tentativa de arremate de um movimento tácito que se desenrolava desde a demolição do prédio, em 1974.⁸¹ Um movimento que germinou com a destruição e que aspirava remediabilidade para a ação demolidora adotada pela Administração local, durante, principalmente, a década de 1970. Um movimento constituído por grupos questionadores que almejavam uma reposição ou reconstrução do prédio do Trapiche, como ato resignado do poder público, considerado, muitas vezes, agente de procedimentos despropositados que assolaram muitas edificações históricas. Neste percurso, como forma de analisar o ambiente urbano, o Memorial ao Miramar foi eleito “signo”⁸² da incompreensão que surge desde o processo de modernização dos anos 70. Sua construção é signo da sensação da caducidade humana, do receio do esquecimento, dos

⁸¹ A palavra “movimento” é aplicada no sentido da ação e não de movimento político organizado.

⁸² A reflexão apresentada, neste momento, terá como mote teórico a análise que o filósofo Gilles Deleuze faz da obra de Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido*. DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Tradução de Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. Segundo esse enfoque, a obra proustina, na sua totalidade, não só faz uma busca da verdade e pode ser considerada muito mais do que um esforço da memória para recuperar um passado já definitivamente perdido, como também faz uma especulação sobre o tempo, mas deve ser considerada um esforço pelo aprendizado que leva ao desvendar de diversos tipos de signos, até chegar aos signos mais puros e essenciais da arte, que exprimem a verdade do mundo. Para Proust, segundo Miguel Angel de Barrenechea, no artigo *Proust e os limites da memória: a arte como salvação*, além de todas as decepções que provoca a vida mundana e amorosa, e as outras frustrações da existência, a arte aparece como a “salvação”. Segundo este autor, “a filosofia é uma tentativa de resolver problemas artificialmente delimitados com um método prévio. O teórico define um campo de reflexão, antepondo-se às situações concretas da vida. Ao contrário, a arte sempre surge por uma pressão, por uma urgência que obriga o artista a dar respostas a questões viscerais da sua vida. Assim, as verdades da arte não têm simplesmente uma validade lógica ou formal, como na filosofia ou nas ciências, mas surgem de um imperativo vital, de uma necessidade existencial. Essas verdades nascem de zonas obscuras, daquilo que nos desvela, que incomoda nossas vidas. Diante de signos diversos, temos que desvendá-los para poder viver, para encontrar um sentido para a existência”. Arquivo capturado em: www.unirio.br/cead/morpheus/Numero04-2004. Sobre o assunto ver ainda: MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. RJ: Graal, 1990.

“imbróglis” destes procedimentos políticos e urbanos que o levaram ao fim, como a tantas outras edificações e bens culturais que, também tinham condensado em suas paredes carcomidas, parte da história da cidade. Tornou-se signo de um tempo. Do tempo do Miramar.⁸³ Das águas do *Lete* da Baía Sul.⁸⁴

Praça Fernando Machado. Memorial ao Miramar, agosto de 2006. No piso, o desenho que lembram a planta baixa do Miramar, executada primeiramente em 1988 (Praça seca) e reconstruída na reforma de 2001, quando da construção do Memorial ao Miramar. Foto: Marilange Nonnenmacher.



Praça Fernando Machado. No centro, a estátua em homenagem ao Coronel, à esquerda o prédio Museu do Saneamento, antigo Mictório Público. À direita, o Memorial ao Miramar. No piso, o desenho da rosa-dos-ventos. Florianópolis, 2006. Fotos: Marilange Nonnenmacher.

O Memorial ao Miramar, construído em 2001, pode ser lido, em sua positividade, como signo de uma cidade que permanece enlutada, desapossada, despojada da intimidade histórica que possuía com o mar que lhe foi subtraído, arrastado da paisagem central pela obra de construção do Aterro da Baía Sul. Signo usado para invocação de passados que se

⁸³ Como se refere o autor *in*: RAMOS, Sebastião. *No tempo do Miramar*. Florianópolis: Papa-Livro, 1993, 80 p.

⁸⁴ WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. Mito dos primeiros tempos gregos, *Letes* é uma divindade feminina que forma par contrastante com Mnemosyne, deusa da memória e mãe das musas. *Lete* é, sobretudo, o nome de um rio do submundo, que confere esquecimento às almas dos mortos. Através desta imagem, o campo do esquecimento está inteira e simbolicamente, ligado ao elemento água, ou seja, no fluir das ondas desfazem-se os “contornos duros da lembrança”, da realidade. Os autores antigos, como Pausânidas, Hesíodo e Píndaro, concordam que as almas que bebem as águas do *Lete* ficam esquecidas de sua existência anterior, para, livres, renascerem em um novo corpo: Virgílio escreveu: *Então, pai Anquises: as almas para as quais o destino designa outros corpos, sorvem das ondas do Lete águas alegres, e assim bebem um longo esquecimento*.

entremeiam, tecidos à vida dos moradores, dos antigos frequentadores, dos visitantes, dos filhos, dos netos, dos sobrinhos, das mulheres...de todos nós. Um passado construído nas franjas das incertezas, das fugacidades, mediaticidades, precariedades e imprecisões do presente. Todavia, esse signo, dado sua corporeidade ‘apática’, que sugere um sentimento de incompletude, infere-se não consegue cumprir o que pretende: o ato de rememoração. Essa constatação pode ser sentida na matéria a seguir:

Leitora assídua pede que seja retomado o debate em torno do monumento ao Miramar, construído na Praça Fernando Machado, no centro da Capital. Sugere que o espaço seja gramado, ganhe uns banquinhos e algumas árvores de sombra farta.⁸⁵

Como signo propulsor de lembranças, o que ele pode fomentar é o “debate”, como mencionado acima. O processo de relembração pressupõe uma atenção precisa do presente, principalmente sobre as surpreendentes emergências do passado no presente.⁸⁶ Essas ressurgências acontecem, segundo os pesquisadores da memória, na ação das memórias voluntária e involuntária. E será, sobre as oscilações e diferenças que as qualificam, o desenvolvimento de argumentos que demonstram o paradoxo concebido à construção do Monumento. Ele denota o paradoxo da destruição encenada e postada na produtividade advinda da perda, a exaustão do presente em iminente caducidade – uma característica premente da modernidade mascarada, pronta para velar por um passado morto, porém, embalsamado, com a pretensão de que as pessoas possam vislumbrá-lo com as reais características de outrora. Ele significa que a ação do lembrar arrasta consigo a atividade do esquecer. Mas um esquecer como princípio produtivo, gerador, indispensável na constituição do lembrar, mesmo que involuntário.

A obra foi construída na tentativa de monumentalização da memória do antigo Trapiche, como símbolo da intimidade marítima do homem da Ilha. Tal proposição se ampara na constatação de que a obra foi idealizada com pressupostos mnemônicos. Tal indício, encontra-se no texto que consta no projeto de construção do Memorial que, de acordo com o órgão responsável, o IPUF – Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis –, teve por intuito “*resgatar este referencial florianopolitano desaparecido em 1974*”.⁸⁷

⁸⁵ UNGARETTI, Henrique. Mais Miramar. *AN Capital*, 03 set. 2005. Florianópolis.

⁸⁶ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Memória, História e Testemunho*. In: BRESCIANE, Stella e NAXARA, Márcia. (Org.) Memória e ressentimento. Indagações sobre uma questão sensível. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2004, p. 85-94.

⁸⁷ Joel Pacheco, arquiteto responsável pelo projeto gráfico. Instituto de Planejamento urbano de Florianópolis – IPUF, Florianópolis, 05 de julho de 2001. A pesquisa histórica para realização do projeto foi executada pela

Essa frase chama a atenção por diversos motivos, dos quais cito alguns. Primeiramente, o fato de o empreendimento ser produto da ação voluntária e historicista da construção de memória, que apesar de representar aspectos da vida, não a possui potencializada, entranhada no objeto. Em segundo lugar, um prédio de tamanhas proporções não “desaparece” repentinamente. O bar e ancoradouro Miramar foi demolido. O episódio inscreve-se como produto de uma circunstância técnica e consiste em um ato político de “mutilação” consciente daquilo que já era considerado, por muitos, um “monumento” histórico da cidade.⁸⁸ De acordo com os especialistas, envolvidos com as obras do Aterro da Baía Sul, a destruição do prédio era inevitável para o cumprimento do projeto de modernização dos espaços, inserido numa política de cunho desenvolvimentista, apoiada nas metas estipuladas pelo Governo Federal.⁸⁹

Trata-se, então, de circunstância pensada, direcionada, planejada. Nunca acidental ou impensada como supõe ou sugere a palavra “desaparecer”. Esse enunciado ameniza, ou até mesmo absolve de responsabilidades os idealizadores dos projetos de remodelação urbana na década de 1970. Todavia, a própria obra serve como ratificação. Sua construção corrobora o entusiasmo pela solução rodoviária e pela inversão dos hábitos de uma cidade que crescera num constante diálogo com o mar. Para concluir, considero que a obra, em sua plasticidade, não possibilita a constituição de uma “experiência”, não incita a arte narrativa da existência

arquiteta Eliane Veras da Veiga. O termo “resgatar” é questionável, pois implica a tentativa de reabilitar referenciais desaparecidos e manipulá-los diante do temor do esquecimento. A execução da obra – infere-se –, valida a informação de que sociedade historicizada, nesse movimento acelerado pelo “progresso”, destrói referências coletivas do passado e depois tenta restaurá-las por meio da produção voluntária de novos vínculos, como arquivos, monumentos, o que Pierre Nora chamou de “lugar de memória”, um conceito cunhado no interior de um grande seminário que congregou historiadores e cientistas sociais franceses em torno da questão da identidade da França. In: NORA, Pierre. *Entre memória e História. A problemática dos lugares*. In: Revista Projeto História, São Paulo, nº 10, dez. 1993.

⁸⁸ A inquietação em consagrar como *patrimônio* somente os bens que acentuavam a presença do Estado, das instituições e classe sociais dirigentes, aniquilou registros importantes do cotidiano e das experiências sociais vividas pelos diversos grupos que constituíam a grande parcela da população e que desconheciam as reflexões que emergiam sobre as diretrizes das políticas de preservação dos bens históricos. De acordo com: FENELON, Déa Ribeiro. Políticas culturais e patrimônio histórico. In: *O direito à memória: Patrimônio histórico e cidadania*. Departamento do Patrimônio Histórico. São Paulo. DPH. 1992, p. 30.

⁸⁹ Sobre o assunto ver: SALLES, Colombo Machado. *Mensagem à Assembléia Legislativa - Projeto Catarinense de Desenvolvimento*. 1971. Arquivo Público do Estado de Santa Catarina O “Projeto de Desenvolvimento Catarinense” era fundamentado nas metas do governo federal, através do Presidente Emílio Garrastazu Médici para o quadriênio de 1971-1975. A situação política desse momento histórico, baseado no regime militar, mantinha a ausência de discussões sobre as prioridades e sociais, a supressão da crítica e envolvimento democrático da sociedade civil, suprimindo inclusive, a crítica popular.

vivida, que segundo Walter Benjamin, em *O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*, é a “substância de que são feitas as histórias”.⁹⁰

Dessa maneira, como Monumento⁹¹ que se pretende, a obra não requer simples aprovação, mas questionamento. Pois, ao tropeçar em suas ausências, a partir de sua entrada no cenário urbano atual, como um signo imposto ao cotidiano citadino, busco, para além de sua “opacidade” e inoperância como mecanismo desencadeador de reminiscências (signos sensíveis), entendê-lo em sua positividade, ou seja, como expoente utilizado – nesse momento –, revelador de subtramas intercaladas nos episódios urbanos, relacionados ao antigo Trapiche Miramar. Como ato imputado sem o conhecimento prévio e apreço da sociedade, ele é impotente neste sentido, pois apesar de sua pretensa interação, comunicação e extensão com um passado da cidade, o projeto nasce e se encerra no presente. Ele não incita o pensamento na aventura e nas contingências do signo involuntário, mas, se o olharmos, se percebermos sua presença – apesar do vazio em que ele se asfixia –, ele se torna um signo que nos faz questionar sua própria existência. Para uma melhor análise, veremos o texto do arquiteto do IPUF, responsável pelo por esse projeto gráfico da Praça Fernando Machado:

A valorização da estátua do Coronel Fernando Machado com a inclusão de um a “rosa-dos-ventos” desenhada no piso com a indicação dos pontos

⁹⁰ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Janne Marir Gagnebin. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 207.

⁹¹ Segundo Françoise Choay, a palavra “monumento” vem do latim *monumentum*, que por sua vez deriva de *monere*, significa “advertir, lembrar”, ou seja, aquilo que pode trazer algo à lembrança.⁹¹ A conotação afetiva é essencial para a constituição do conceito original, tendo em vista que ele não serve apenas como transmissor de uma informação neutra. A peculiaridade do monumento reside na possibilidade de despertar a memória por meio da emoção. CHOAY, Françoise *A alegoria do Patrimônio*. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade. Editora da UNESP, 2001, p. 11-29. Desse modo, o poder do Memorial ao Miramar, enquanto marca de uma cidade, não possibilita uma reação afetiva, de evocar significados, experiências. Dessa maneira, o monumento chamado, atualmente, por grupos da população de “esqueleto”, “labirinto para os cegos”, “carcaça de baleia”, entre outros, não excita a capacidade mnêmica de grupos da população. *CEGO enfrenta dificuldades*. AN CAPITAL, 25 out. 2000. Matéria fala sobre os tapumes colocados em torno da Praça. E segundo comentarista do jornal do SBT após a construção da obra as pessoas cegas se viam perdidas batendo em pilares quando passavam dentro do monumento. De acordo com parecer de Tércio da Gama, artista plástico, 71 anos, a impressão que tem ao passar pelo monumento é “que mataram uma baleia e deixaram a carcaça lá”. Segundo o artista plástico Murilo Pereira: “Na parte frontal tinham dois grandes golfinhos e agora não chegaram a colocar nem um baiacú naquela obra para animar a gente!”

VIEIRA, Cristina. “Angela inaugura Elevado Dias Velho”. Jornal O Estado de 20-08-2001. *MIRAMAR já começa a aparecer. Praça ganha reprodução do velho Trapiche Municipal*. AN CAPITAL, 19 jan. 2001.

cardiais orientados na posição geográfica real e a liberação visual do monumento no conjunto da Praça com a demolição dos quiosques existentes; A construção de um sanitário público masculino e feminino dimensionado para o uso facilitado de deficientes físicos e demais frequentadores desta região central; A criação do Memorial do Miramar que irá resgatar este importante referencial urbano desaparecido em 1974. O Memorial é composto por um pórtico e colunas estilizadas, fazendo uma releitura das linhas e proporções do antigo edifício, que originalmente possuía uma grande quantidade de detalhes em sua arquitetura predominantemente eclética, distinguindo-se na frontaria do portal de acesso com elementos neoclássicos e insinuações em art-decô. Complementando o Memorial, executou-se no piso o desenho da planta arquitetônica original do antigo Miramar. Para orientar o público e recordar aos participantes desta história, serão colocados no pórtico dois painéis explicativos permanentes, onde será contada, em um deles, a história do Trapiche Municipal, antecessor do Miramar, além da história do próprio Miramar e, em outro será contada a história da Praça Fernando Machado, a biografia do Coronel Fernando Machado e um relato sobre o projeto atual, tudo ilustrado com fotografias antigas. Na valorização de todo o conjunto foi colocado dois renques de palmeiras a partir das árvores existentes que se direcionam para o pórtico, além da iluminação do ambiente com focalizações de destaque em todos os pontos de interesse. Para concluir, julgamos que, enquanto memorial, esta proposta atende a sua finalidade e entendemos que, para uma recuperação total (real) do Miramar, esta deveria ser feita junto ao mar, na Baía Sul, como originalmente foi concebido, para ter sua função primordial recuperada, que era a de um atracadouro público com restaurante.⁹²

“Enquanto memorial, a obra atende a finalidade”, diz o texto, mas tomemos de empréstimo os conceitos de Gilles Deleuze, em *“Proust e os Signos”*,⁹³ por meio do qual o autor faz uma leitura da obra de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, como sendo uma busca inconsciente e involuntária da verdade. Ele permite que pensemos na construção do Memorial ao Miramar como um signo. Um signo que exerce sobre nós um tipo de “violência”, como objeto de encontro, impulsionando-nos a pensar na procura de uma verdade. Signo que provoca, no sentido de mobilizar a inteligência para acionar outros mecanismos para compreensão dos fatos, através da memória voluntária, instrumento de uma história historicizada. Signo para uma maior compreensão sobre as políticas públicas, sobre a real necessidade de demolição do prédio e de muitas outras edificações. Da radical

⁹² Joel Pacheco, arquiteto responsável pelo projeto gráfico. Instituto de Planejamento urbano de Florianópolis – IPUF, Florianópolis, 05 de julho de 2001. A pesquisa histórica para realização do projeto foi executada pela arquiteta Eliane Veras da Veiga.

⁹³ DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Tradução de Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p.15. O filósofo trabalha pressupostos antes trabalhados em *Nietzsche e a filosofia*, alegando que: "O filósofo pressupõe de bom grado que o espírito como espírito, o pensador como pensador, que o verdadeiro ama ou deseja o que é verdadeiro, procura naturalmente o verdadeiro. Ele antecipadamente se confere uma boa vontade de pensar". DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

transformação espacial urbana. Da necessidade de arrastar a linha do mar para longe das vivências tão antigas e acolhedoras. Matérias que nos conduzem à reflexão sobre os embriamentos entre o passado e o presente.

Nesse sentido, Deleuze adota a filosofia do método de Proust que opõe a dupla idéia de “coação” e “acaso”. O acaso dos encontros é que garante a necessidade daquilo que é pensado. “Quem quer uma verdade, só a quer sob o império do encontro, em relação a determinado signo. Ele quer interpretar, decifrar, traduzir, encontrar o sentido do signo”.⁹⁴ O autor medita sobre as relações entre signo e verdade e entre signo e aprendizado, apontando problemas relativos à sua produção e proliferação, tudo atravessado pela relação entre signo e pensamento. Proust não acredita que o homem tenha “naturalmente” uma “vontade de verdade”, mas que ele se determina a encontrá-la diante de uma situação concreta, quando sofremos algum tipo de violência que incita a busca, a construção, a invenção, a decifração e a criação de sentido, movendo o pensamento na execução de sua atividade.⁹⁵ Nesse percurso, o tempo proustiano é interpretado como signo a decifrar; não apenas buscando vínculos entre as causas e os efeitos, mas tomando o signo como estranhamento, enigma que pede interpretação. Em relação à imagem racionalista da filosofia, o autor contrapõe uma nova imagem do pensamento, que terá como maior característica a relação entre as forças externas (contingências) que fazem o pensamento sair de sua imobilidade, provocando encontros, intercessões. E estes encontros possuem como objeto o signo e apresenta a imagem dogmática do pensamento como uma imagem racionalista da filosofia. Sob este aspecto, o Memorial como signo a ser interpretado no presente me fez enveredar por caminhos inusitados, encontrar nichos que abrigavam histórias da cidade. Portanto, como signo, ele representa o encontro com acontecimentos que atravessam o cotidiano de Florianópolis, mas que podemos reconhecer em muitas outras cidades do país.

O Memorial nos incita a pensar sobre seus usos e conveniências. O que nos força a pensar é o signo. Este é objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; ele é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento.⁹⁶ Esta “gênese”, a que se refere o autor, implica algo que incite o pensamento, que o “violente” para sair de um estado de torpor, de

⁹⁴ Ibidem, p. 15.

⁹⁵ Ibidem, p.14-15.

⁹⁶ DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Op. cit. p. 96.

imobilidade. Diante disto, pensar para ele é romper com a passividade, é padecer com a ação das forças externas que nos atingem cotidianamente. Ou seja, pensar é interpretar, decifrar, revelar signos. No momento em que Deleuze apresenta o signo como aquilo que move o pensamento, em função do qual o pensamento não consegue permanecer impune, ele está promovendo uma inversão em relação à imagem tradicional que se tem do que significa pensar. Tradicionalmente, ou platonicamente, pensar é descobrir uma verdade oculta, desvelar esta verdade recôndita desde que se postulou o distanciamento e a separação entre o mundo inteligível – lugar dos modelos, das Idéias – e o mundo sensível, nosso mundo – lugar das cópias e dos simulacros.⁹⁷ Deleuze quer inverter esta concepção e diz que não há verdade original a ser restituída, e que esta seria encontrada em função de nossa boa vontade e do amor natural que lhe teríamos. Contrariamente, para ele a verdade é construção e invenção “real” de sentido. O sentido está implicado no signo.⁹⁸ O signo está diretamente vinculado ao sentido.

Então, concebendo-o como signo imerso numa textualidade urbana, qual o sentido implícito no Memorial ao Miramar? Segundo as autoridades que o conceberam, ele pode ser empregado como instrumento para homenagear o velho Trapiche e “recordar aos que participaram desta história”.⁹⁹ Devemos salientar então, que ele surge como aparato e a serviço de uma memória voluntária, historicizada, factual, embutida num projeto de revitalização do espaço urbano central e que pretende, como mostra o enunciado anterior, o desencadeamento de reminiscências e narrativas, ao menos daqueles que protagonizaram sua história. Depois desta exposição teórica, cabe ressaltar o paradoxo evidente, mas que nos serve como ato impulsionador e questionador das “dissimuladas verdades” que nos são impingidas.

O Memorial, como signo, é ato de imposição que irrompe na malha semiótica urbana. Signo que invade, que devassa, mas que, simultaneamente, como fonte fértil, nos impõe a inquirição sobre as medidas que possibilitaram sua inserção no cotidiano citadino. Ou seja, como ato inventivo de uma arquitetura moderna, ele propicia o novo. É produto de um

⁹⁷ Para maior compreensão sobre o método filosófico de Deleuze ver: “Platão e o Simulacro”, texto publicado como um dos apêndices de *Lógica do Sentido*. Cf. 1969: 259-271 (primeiro apêndice). Também ver: MACHADO, Roberto. *Deleuze e a Filosofia (1990)*. Esse, é pioneiro na investigação da obra deleuziana e se constitui relevante introdução ao seu pensamento. Sugerimos, também, com respeito a uma fundamentação das relações entre filosofia, arte e ciência, a leitura de *O Que É A Filosofia?*, obra escrita por Deleuze e Guattari (1991).

⁹⁸ DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Op. cit. p. 84.

⁹⁹ Joel Pacheco, arquiteto responsável pelo projeto gráfico. Instituto de Planejamento urbano de Florianópolis – IPUF Florianópolis, 05 de julho de 2001.

processo de “invenção e reflexão, ou vice-versa”.¹⁰⁰ No entanto, na percepção imediata, própria da ação da memória voluntária, não nos fornece nenhuma ‘verdade’ profunda, apenas ‘verdades’ possíveis, através do descamar de uma história factual. Ele propõe uma “busca”, mas de roteiro, premeditadamente, traçado. Digamos que o “Memorial signo” não “violenta” o pensamento no sentido proustiano da descoberta involuntária, não o impele a viagens na procura de uma essência, de tempo, de uma verdade. No entanto, cabe ressaltar que o signo, por si próprio não se reduz ao objeto, mas está parcialmente contido nele. Nem o sentido está reduzido ao sujeito, mas ele “depende parcialmente do objeto, do sujeito e das circunstâncias e associações subjetivas”.¹⁰¹ Ele deve, portanto, segundo seu pluralismo e possibilidades associativas, conduzir ao aprendizado. O fundamental não é o lembrar simplesmente (obter informações), mas aprender com a gama de possibilidades de interpretação que nos possibilitam certos signos.

Ao considerar que a memória *voluntária*, segundo Deleuze, vai de um presente atual a um presente que se foi, isto é, alguma coisa que foi presente, mas que não o é mais, cabe dizer “que esta memória não se apodera diretamente do passado, ela o recompõe com os presentes”.¹⁰² Considerando as reminiscências como “metáforas inferiores”, mas próprias do movimento desencadeado pela memória *involuntária*, de caráter associacionista, ao tomarmos o monumento em sua plástica, observa-se que ele não possui atributos que causem a evocação das lembranças. Ele está desprovido de elementos capazes de despertar o processo associativo e constitutivo da memória *involuntária* que sugere o projeto. Não promove um diálogo, uma interlocução com o passado (talvez um diálogo expositivo e didático a partir das imagens que constam na placa inaugural e também porque o voluntário e involuntário não se designam “faculdades diferentes”, mas “um exercício” diferente da mesma faculdade) mas, nele, não se encontram detalhes que sirvam como propulsores para desencadear os movimentos dançantes das reminiscências.

“Procurar uma verdade é interpretar, decifrar, explicar, mas esta “explicação” se confunde com o próprio desenvolvimento do signo em si mesmo, a reminiscência é sempre temporal, por isso a verdade é sempre uma verdade do tempo”¹⁰³. Trata-se de um signo que se insinua na interpelação das ações humanas, mas não de um “signo sensível” onde se abrigam

¹⁰⁰ GONÇALVES, Aguinaldo José. *Museu Movente. O signo da arte em Marcel Proust*. São Paulo: Editora UNESP, 2004, p. 69.

¹⁰¹ DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Op. cit. p. 79-87.

¹⁰² *Ibidem*, p. 16.

¹⁰³ *Ibidem*, p.54.

as reminiscências. Conseqüente, ele não invoca as afetividades e contextos interiorizados – próprios da memória involuntária –, não invoca as sensações semelhantes entre dois momentos distintos, o atual e o antigo, e que no presente renascem imbricados, imanentes, de forma completamente nova. Lembranças que não surgem como no passado, ou deste passado em relação ao presente, não como memória voluntária, “não em realidade, mas em verdade”.¹⁰⁴ Uma semelhança entre passado e presente. Uma sensação comum aos dois tempos, que sob o impacto da memória involuntária, do encontro, revela-se originária, absolutamente nova, através de uma identidade sentida comum aos dois momentos. O “*ser-em-si-do passado*”, é mais profundo que todo o passado e o presente, “um pouco de tempo em estado puro”.¹⁰⁵ Para Marcel Proust esta sensação, aparentemente comum a dois momentos distintos, possui uma conexão, um volume de duração que se estende a ambos, um “eu comum de dois tempos”, a sensação de “eternidade, de um tempo redescoberto”, que, no entanto sua essência está vinculada aos mecanismos associativos, de dados exteriores, das contingências, das contigüidades vividas.¹⁰⁶ Deste amálgama, surge a impressão da eternidade, “mas de tal forma, que não tenhamos força de suportá-la mais do que um instante, nem o meio de descobrir-lhe a natureza”.¹⁰⁷ Propõe-se considerá-lo um signo, mas da ação interessada de uma historicidade. Apesar da “semelhança” estética pretendida, ele não possui o “poder” de semelhança entre dois momentos; a contigüidade necessária para tal. O ponto de encontro entre duas sensações relacionadas em tempos e histórias diferentes, mas que encontram uma identidade efêmera, deslizante, um momento de contato, “o tempo em estado puro”¹⁰⁸. Porque estático, paralisado, sem expressão no interior de uma paisagem urbana histórica, apesar de recondicionada, aspira um diálogo constante.

Apesar da semelhança pretendida do Memorial com o Trapiche Miramar, a obra também não pode ser qualificada como uma reprodução, sugerida na matéria do jornalista Cristiano Vogel: “NOSTALGIA: Além de ganhar a *réplica*, a Praça Fernando Machado passa por uma obra de urbanização”.¹⁰⁹ Em sua obra *Viagem na irrealidade cotidiana*, Umberto Eco

¹⁰⁴ Ibidem, p. 57.

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ Neste caso, cabe ressaltar que Gilles Deleuze está fazendo um contraponto entre a essência da memória involuntária, relacionada a momentos associativos e contingentes, e os signos sensíveis da arte, dotados, segundo ele, de uma essência que conduz a revelação.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 59.

¹⁰⁸ DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Op. cit. p. 57.

¹⁰⁹ VOGEL, Cristiano. *Fundação Flanklin Cascaes mudou-se para o antigo Forte Sta Bárbara, onde será o museu do mar*. AN CAPITAL, 28 jan. 2001. MENEZES, Ana Cláudia. *Miramar “ressurge” após 26 anos*. AN

escreve sobre uma concepção norte-americana na qual se extrai o passado que deve ser conservado e celebrado em forma de cópia fiel, constituindo uma “filosofia de imortalidade”. Em museus, cidades e parques existem cenas, personagens, artefatos históricos reconstruídos em escala real que coexistem com peças verdadeiras num “*continuum*” no qual as pessoas não conseguem discernir o falso do verdadeiro. Ele chama de viagem pela “hiper-realidade” aquilo que a imaginação norte-americana, na tentativa de atingir o verdadeiro, cria: o falso absoluto, resultando numa confusão entre os limites do real e do ilusório. A filosofia do “hiper-realismo” reproduz peças de todo mundo com uma precisão de detalhes que desestimula o visitante a procurar pelo original. Contudo, é essencial que o original seja “idolatrado” para que os artefatos expostos ou montados sejam reconhecidos e satisfaçam o desejo do observador. Para isso, os lugares são ambientalizados para fornecer um envolvimento com a “realidade histórica” através de uma movimentação teatral com vozes que expõem a grandeza da obra e do autor entre jogos de luz que exaltam particularidades da peça. O espetáculo é montado de forma a criar no visitante uma sensação de interação com o momento histórico. Todavia, argumenta Eco, neste procedimento proposital comete-se o “pecado de nivelamento dos passados” na junção de cópia e original.¹¹⁰ Mas esse não é o caso de Florianópolis. As pessoas, infelizmente, não escutam o sussurro do mar ao se aproximar da edificação, nem o alvoroço da gurizada jogando-se nas águas para apanhar as moedas jogadas pelos clientes do Miramar, nem se ouvem os motores dos hidroaviões que aterrissavam na Baía Sul, cujos passageiros eram conduzidos de barco até o Trapiche Miramar, muito menos as risadas dos beberrões.¹¹¹

A estética da referida obra não provoca uma “resposta”, não incita o “diálogo”. Sim, por que o diálogo, uma conversa subjetiva relacional entre um “indivíduo” e uma antiga arquitetura da cidade é possível, na concepção do antropólogo urbano Massimo Canevacci.¹¹² A cidade consiste de uma variedade de eventos, dos quais os habitantes participam de alguma forma, como “atores” ou como “espectadores”. Ao se restabelecer um contato com o espaço do acontecimento, as lembranças afloram. Todavia, os fragmentos urbanos registram-se “diferentemente” para os habitantes, e ao serem percebidos, despertam recordações num

CAPITAL, 29 out. 2000. Sobre a palavra “réplica”, ela foi utilizada na matéria: MIRAMAR, já começa aparecer. AN CAPITAL, 19 jan. 2001.

¹¹⁰ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.16-24.

¹¹¹ Entrevista concedida em abril de 1999 pelo Sr. Valdir Vargas, 71 anos, comerciante.

¹¹² CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 1997, p.22.

processo de interação com o espaço da cidade, o que Massimo Canevacci designa de “comunicação dialógica” com a paisagem urbana. Esta “comunicação” não se estabelece somente entre o “lugar” e o observador, mas também entre o “lugar” e a própria cidade, ou seja, a cidade conversa consigo. Nesse viés, em decorrência da bagagem experimental do espectador-morador-frequenter, as estruturas arquitetônicas, aparentemente “imóveis”, animam-se, recebendo novos signos e valores através do “tempo e do espaço”. O tempo se torna visível nas paredes, nas ruas, nos edifícios e por outro lado, o espaço torna-se “estratificado em história, pois incorpora o tempo e une os diversos enredos dos contos urbanos”.¹¹³

Essa imagem vertiginosa de cidade, onde os espaços se intercalam, se sobrepõem como “um vitral vacilante momentâneo”,¹¹⁴ permite uma relação com o espaço proustiano discutido por George Poulet. Para esse autor, Marcel Proust engendra e justapõe os lugares espacialmente distantes, através da “viagem do espírito”. Em meio ao procedimento de relembração em Proust, há uma instabilidade dos lugares, nuances de seres, épocas e locais que se dissolvem numa profusão de imagens destacadas, o que leva o processo a uma “decomposição e de divisão infinita”.¹¹⁵ O universo de Proust mostra-se com uma pluralidade de lugares, entre os quais existem lacunas, brechas, hiatos. A associação de lugares singulares faz com que o autor procure uma fórmula de disposição dos quadros, suprimindo a distância e a duração. As imagens são colocadas de forma justaposta, lado a lado e nunca superpostas. A justaposição supõe a simultaneidade das realidades reunidas, enquanto a superposição requer um desvanecer ou mesmo um desaparecer de uma realidade para dar lugar à outra.¹¹⁶ No

¹¹³ Ibidem. p.87.

¹¹⁴ ¹¹⁴ POULET, Georges. *O espaço Proustiano*. Tradução Ana Luiza Borralho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 15. Segundo Georges Poulet, o personagem proustiano: “às vezes vê o espaço cindir-se, desdobrar-se, perder sua simplicidade e imobilidade aparentes”.¹¹⁴ Os lugares e lembranças referentes ao espaço em questão oscilam e sofrem variações de sentido. O autor que também analisa a obra de Proust, *Em busca do tempo perdido*, salienta a experiência de Proust ao colocar-se à procura de seu passado para reencontrar sua antiga existência. Walter Benjamin ao apreciar a obra de Proust, de quem era um grande leitor, diz que a obra é “uma tentativa de produzir artificialmente, nas condições sociais hodiernas, a experiência como foi entendida por Henri Bérson”.¹¹⁴ Assim, a memória pura da concepção de Bérson transforma-se em Proust em “memória involuntária”.¹¹⁴ Benjamin cita Proust ao tratar da memória: “E é isto que acontece com nosso passado. Em vão buscamos evocá-lo deliberadamente; todos os esforços de nossa inteligência são inúteis”.¹¹⁴ Tal posicionamento se constrói a partir de sua experiência de “re-encontro” com o passado ao saborear a *madeleine*, por isso, diz Benjamin, ele não hesita em dizer que o passado encontra-se em um objeto material qualquer, mas que está fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Apesar das discordâncias entre os autores, a obra de Proust, segundo Benjamin, “restaura a figura do narrador para a atualidade”, pois o autor se colocou num contexto de profundas reflexões e se entregou à “missão” ao narrar sua própria infância.

¹¹⁵ POULET, Georges. Op. Cit. pg. 103.

¹¹⁶ Ibidem, p. 77-78.

entanto, essa justaposição de imagens e cenas heterogêneas encontram um elemento unificador: a presença de um mesmo ator e um mesmo autor.¹¹⁷

No caso do antigo barbeiro, Valdir Vargas,¹¹⁸ as representações do Trapiche possibilitam associações mnemônicas que o conduzem a espaços e personagens que compõem a história de sua infância em torno do Miramar e da Praça XV de Novembro. Segundo ele, “era bonito aquilo”.¹¹⁹ A partir do enunciado saudosista, o barbeiro, que trabalha, há quarenta anos, no centro da capital modela as reminiscências que compõem os antigos cenários do centro da cidade, bem como personagens que lhe foram marcantes. Ele foi um dos tantos garotos que costumavam mergulhar nas águas do Trapiche para apanhar as moedas lançadas pelos freqüentadores do bar. Este costume dos moleques da época converte-se num episódio recorrente, narrado por antigos moradores e freqüentadores do bar. “Mas como nem tudo é brincadeira, além da disputa pelas moedas, havia consciência de manutenção e preservação do lugar que os agradava tanto nas estripulias de infância. Quando a maré não estava muito cheia, conta ele que “ao mergulharmos para pescar os “réis”, freqüentemente “nos arranhávamos” nos cacos de vidro decorrentes das garrafas e copos despejados do bar. Para evitar acidentes mais graves e conservar o espaço, muitas vezes faziam um trabalho de limpeza do fundo do mar. Mergulhavam com sacolas para recolher o lixo e os cacos depositados ao fundo.

Fora isso, nas lembranças de Valdir, as moedas tinham que ser disputadas com muito afinco. Havia nas redondezas um menino mais robusto, um vendedor de jornais. Conhecido como “Roleta”, que ficava na espreita, à espera do lance das moedas de 500 réis. O Roleta era mais resistente e dono de um bom fôlego para mergulho. Isso intimidava o restante da rapaziada se munia de coragem para jogar-se na água em concorrência com o mesmo. O antigo barbeiro conta risonho que, os meninos menos preparados nadavam e reviravam a areia do fundo encobrendo as moedas, e “até que o efeito da poeira passasse, o ‘Roleta’ expulsava a garotada da água a base de cascudo”, recuperando o dinheiro. Como esse menino, outros tantos personagens desvairados, de aparência estranha e hábitos extravagantes, foram recuperados entre um mergulho e outro do Sr. Valdir em seu passado. À tona vieram ainda, a Maria Bonita, a Coronea, o Queixadinha, a Maria Rachada, a Bigoduda (dona de um hotel na Rua João Pinto), a Pandorga (que andava com roupas coloridas), a Marta Rocha (uma

¹¹⁷ Ibidem, p.88.

¹¹⁸ Entrevista concedida por Valdir Vargas, 71 anos, comerciante.

¹¹⁹ Idem.

senhora que borrava o rosto com muito ruge para atrair a clientela masculina), a Nêga Tida, entre outros.

Essas são histórias que transpassam a noção linear de tempo e propiciam emitir uma analogia com as vertigens proustianas que o faziam ver, simultaneamente, lugares, cenas, personagens de diferentes épocas e espaços. Surge, na pluralidade de sua existência, uma diversidade de “Miramares” alojados nessas memórias. Além disso, antes e depois do Trapiche, o mesmo espaço da Praça Fernando Machado acolheu outras atividades e outros lugares. Trata-se de um espaço repleto de lugares e épocas diferenciadas. Por isso, as narrativas são matizadas de lugares e personagens que, necessariamente, não se encontravam no mesmo quadro. Isto não desvaloriza o ato narrativo, que por si só, na medida que as lembranças afloram, assume um caráter libertário.

Já o Sr. Murilo Pereira,¹²⁰ artista plástico, diz ser filho de um outro tempo, mais pacato e ordeiro em relação à atualidade. Ele aproveitava as entregas que fazia no Hotel Laporta para a tinturaria do seu pai. Nisso, ele percorria o trajeto da Rua Conselheiro Mafra até a Praça Fernando Machado e o ato simbolizava, além de uma longa viagem naquele tempo, uma verdadeira aventura. Juntamente como o seu irmão, Milton Pereira, também artista plástico, saíam da tinturaria com uma vara de bambu sobre os ombros, na qual depositavam os cabides com ternos limpos e engomados, para fazer as entregas domiciliares. Como o pai desses meninos era muito severo e não permitia que se deleitassem nas águas do Miramar, eles aproveitavam as entregas para burlar o cotidiano. Os brejeiros já saíam da tinturaria, vestidos com os calções de banho por baixo da roupa para que o pai não desconfiasse de nada. Após as entregas, corriam às escadas do Miramar para mergulhar com os outros meninos da época.

Essas lembranças vieram embebidas num ar saudosista, que nos termos de Walter Benjamin, também são lembranças libertadoras. São momentos de “redenção”, onde o eterno e o efêmero se fundem num instante único de rememoração e de “emergência do diferente”,¹²¹ porque esta experiência recordada nasce no presente da rememoração. Essas pessoas querem contar suas histórias, querem lembrar dos momentos agradáveis e também dos tristes. Isto me chamou a atenção: a premente necessidade de “falar” naqueles com os quais obtive contato. A historiografia tem oferecido destaque ao lado “interessado e utilitário” da memória,

¹²⁰Entrevistas concedidas pelos senhores Murilo Pereira, Milton Pereira, artistas plásticos; Francisco Hegídio Amante, 66 anos, escritor. Entrevista concedida em 14-09-2000.

¹²¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999, p. 9-18.

aquela compreendida como “reconstrução, apropriação e manipulação do passado”, mas ignora seu caráter espontâneo e afetivo.¹²² A entonação oferecida aqui ao aspecto emocional da memória, apesar das colocações de que ela procede através de uma reconstrução postada no presente da pessoa que lembra, engendrando assim uma postura objetiva, parte do princípio de que a memória tem papel fundamental nos sentimentos que precedem a constituição de representações. Além do que, a considerada “face negativa” da lembrança – o ressentimento – interfere, na tecitura da narrativa oral, no processo de rememoração e recorte dos acontecimentos, pois o processo pode se constituir numa revisão dolorosa do passado, levando à “tentação do esquecimento” como medida de proteção.¹²³ Ou ainda, narrar as experiências em caráter “libertário”, partindo da “necessidade de contar aos outros, de tornar os outros participantes” como se refere Primo Levi, escritor judeu italiano que sobreviveu ao campo de concentração de Auschwitz.¹²⁴ Portanto, se a memória se deposita fora do sujeito, assentada em objetos, monumentos, arquivos, memoriais, comemorações, enfim, nos lugares mais diversificados, é necessário conhecê-la *também* dentro de seu próprio movimento, salienta Jacy Alves Seixas.¹²⁵ Um movimento de caráter simultâneo e espontâneo, descontínuo e atual, mas que possibilita à história conhecer lugares, talvez “desconcertantes” e “imprevisíveis” à racionalidade historiográfica.

Estes muitos lugares e episódios relacionados ao Miramar emergem, muitas das vezes, inspirados em pinturas, gravuras, na compilação de coleções de objetos e fotografias da cidade antiga, mesmo em conversas com as pessoas “do seu tempo”, como lembra Ecléa Bosi.¹²⁶ Segundo a autora, diferentemente do adulto ativo, o homem velho se encarrega consciente de suas lembranças, não esperando que elas despontem, as persegue em antigos baús, fotografias, conversas com outras pessoas da mesma idade, na busca de registros mais precisos. Concomitante, segue um processo pela busca do “auto-re-conhecimento” preservado nos antigos espaços da cidade, e, há um momento de escolhas, de seleção de imagens, de

¹²² SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella & NAXARA, Márcia. (org.) *Memória e (res) sentimento. Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2001.

¹²³ ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella & NAXARA, Márcia. (org.) *Memória e (res) sentimento. Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, Sp: Editora da Unicamp, 2001. p. 31.

¹²⁴ LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro, Rocco, 1988, p. 7-8.

¹²⁵ SEIXAS, Jacy Alves de. *Op.cit.*

¹²⁶ BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade. Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

fragmentos,¹²⁷ para elaboração desta memória construída a partir dos dilemas atuais, da efemeridade do presente. Sob a espreita da morte, do esquecimento, dos signos cotidianos, que o homem confronta o caos que o cerca. Desafia-se a sobreviver junto à visão aterradora de sua própria condição.

Vida e Morte Miramar (*1928 † 1974)



“Onde está o
Miramar?
Seu espaço está
vazio.
Nada foi
construído em cima,
Apenas uma
imensa campa de cimento
Onde deveria ser
colocada uma lápide com o
seguinte:

Aqui jaz o Miramar, que já teria um século, se não tivesse sido assassinado
cruelmente pela mão criminosa de um iconoclasta,
Que aproveitou-se da escuridão da noite sem luar, sem estrelas, sem ocasos,
sem olhos castanhos de Layla, sem vento sul, sem defensores.

Nasceu num ano de glória,
Morreu num ano sem glória”.¹²⁸

¹²⁷ O termo “auto-re-conhecimento” é utilizado por Márcia Mansor D’Aléssio em seu artigo que examina a relação memória/identidade, o espaço adquirido pela subjetividade do saber histórico, a fragmentação do tempo e objetos e o uso político da memória. O termo identidade utilizado pela autora pressupõe um conjunto de formas de ser, de valores e de códigos por meio dos quais as pessoas se reconhecem. In: *projeto História: Revista do Programa de Pós-Graduação em História e do departamento de História da PUC de São Paulo*. nº 17, São Paulo: EDUC, 1981, p. 269.

¹²⁸ RAMOS, Sebastião. A pé pela Cidade. In: *No Tempo do Miramar*. Papa-livro: Florianópolis, 1993, p. 50. (trecho)



Prédio do Trapiche mergulhado nas areias do Aterro da Baía Sul, 1974. Acervo: Gilberto Silveira

Foi no eixo na Praça XV de Novembro, nas entranhas da cidade, que surgiu o Bar e Trapiche Miramar, inaugurado em 1928, em substituição ao Trapiche Municipal. Ele fora construído num amálgama com os outros lugares que subsistiam em fragmentos de memória e de história. O Miramar ficou conhecido como o “portal marítimo da cidade”¹²⁹, pois tinha seu mérito assentado na localização e no modelo arquitetônico. O edifício compunha-se de um trapiche que adentrava o mar por cerca de vinte metros, um restaurante com um elegante café e um mirante. A frontaria do portal de acesso continha elementos neoclássicos e insinuações em *art-decô*. Na parte alta da fachada, ostentava um vitral com dois golfinhos em massa, decorando a platibanda recortada. Nesse pavilhão, camadas culturais e experiências sociais se entrelaçaram durante décadas, como denotam as palavras de um jornalista local:

O Miramar. Um promontório de brahmas e brumas, camarões e pastéis, com vista privilegiada para o mar. Numa tarde de maio, ao pôr-do-sol, a paisagem não poderia ser mais sublime. Os estetas ortodoxos e até mesmo um atualíssimo pintor hippy, avesso aos paradigmas convencionais da beleza e amante do surrealismo psicodélico, junto, tomando uma “boa” gelada aboletados numa mesa, chegariam a conclusão de que ninguém resiste ao acaso do Miramar. Um céu azul, profundo, dourado no horizonte por um sol brando e nórdico. As tardes fagueiras os vovôs de hoje passavam-na ali.¹³⁰

¹²⁹ SANTOS, Paulo César dos. *Espaço e memória: o Aterro da baía Sul e o desencontro marítimo de Florianópolis*. (Dissertação) Mestrado em História da UFSC. Florianópolis, 1997, p.41.

¹³⁰ *Miramar: quem te viu, quem te vê*. *O Estado*. Suplemento cultural. Florianópolis, 10 mar. 1968, p.3

No restaurante, serviam-se salgadinhos, doces, mas o atrativo maior era o “divino chopp ” e também a boa sorveteria, que davam, segundo o cronista, “aquele algo mais” ao Bar.¹³¹

(...) era bom de ver os garotos da época, metidos em suas fatiotas, sentados em volta das mesas, às rodadas de chopp, comentando as fofocas de então. Uma afinadíssima orquestra, composta por moços da sociedade, tocava dolentes músicas, dando ao lugar um clima muito romântico.¹³²

O empreendimento obteve seu auge entre as décadas de 1920 a 1950, quando as regatas eram uma atração local que causavam alvoroço nas manhãs de domingo. Os garbosos remadores dos clubes náuticos Martinelli, Aldo Luz e Riachuelo, com entusiasmo abriam veias nas águas espelhadas, disputando o primeiro lugar nas competições que alteravam o cotidiano da provinciana cidade de Florianópolis. Os espectadores tomavam os espaços do Bar e dos seus arredores para assistir as disputas. Mas, a pretensão dos desportistas de atingir os primeiros lugares se estendia para além das medalhas, servia de um conduto para os corações das senhoritas que se apresentavam impecáveis, enfeitadas de laços de fita, torcendo debruçadas sobre as muretas de proteção da cabeceira, em terra firme. O local se tornava, nesta ocasião, o ponto de encontro das tradicionais famílias florianópolitanas. O evento era oportuno, portanto digno e apropriado ao uso de vestidos longos e chapéus com enfeites rendados para as senhoras e o alinhado terno, acompanhado de colete, chapéu, polainas e bengalas para os cavalheiros.¹³³ Além disso, “entre os serviços dispensados pelo elegante restaurante Miramar, havia os encontros vespertinos, ocasião em que onde se tomava chá e aos cochichos, acabava-se por desaguar na vida alheia”¹³⁴

¹³¹ Ibidem.

¹³² Ibidem.

¹³³ *MIRAMAR, outubro de 74 agora é cinza*. O Estado, 24 out. 1974.

¹³⁴ Ibidem.



Dia de Regata. Em frente ao Clube Martinelli, nas imediações do Forte Santa Bárbara. Atual Terminal de ônibus Cidade de Florianópolis. Ao fundo o Hospital de Caridade. Acervo: Casa da memória de Florianópolis.

Ao lado uma imagem das regatas vistas do Trapiche Miramar, na década de 30. Ao fundo, vê-se o prédio do Forte Santa Bárbara. Acervo: UFSC



O projeto de construção do Trapiche teve início em 1925, quando o Conselho Municipal de Florianópolis votou para que, nesse ano, o superintendente abrisse concorrência pública para construção de um cais destinado ao embarque e desembarque de passageiros, com prolongamento até a Praça XV de Novembro, e em substituição ao Trapiche Municipal que já não comportava o movimento de lanchas, botes, entre outras embarcações que levavam e traziam passageiros. Na ocasião, foi aceita a proposta do Sr. Mário Moura, que se comprometeu a construir um trapiche e um pavilhão anexo num prazo de dez meses a contar de quatro de novembro do corrente ano. A obra foi orçada em 90 contos, contribuindo a

municipalidade com 60 contos e o Sr. Mário Moura com 30 contos. Firmado o contrato, o concessionário teria direito de explorar comercialmente o pavilhão durante vinte anos, no qual seria instalado um café elegante, sala para refeições, compartimento para banhos, tudo com muito luxo e elegância. Constava do contrato que “caso, ao cabo de doze anos, quizer a municipalidade arrendar o pavilhão, terá preferência em igualdade de condições o contratante Mário Moura ou seus herdeiros”.¹³⁵ Os engenheiros Corsini, autores também dos planos do Hotel La Porta, que se situava ao lado da Praça Fernando Machado, e também do novo Mercado Público, foram os eleitos para executar o projeto sob as orientações do arquiteto Augusto Hubel. O prédio foi inaugurado no dia 28 de setembro de 1928 numa solenidade pública de grande requinte.¹³⁶



Inauguração do Miramar.

Jornal A República, 30 de set. 1928.

O Bar Miramar, *Jornal O Estado*, 29 de set. 1928.

Acervo: Biblioteca Pública do Estado de

A ocasião celebrava também a notabilidade de seus convidados, como assinala a nota acima, em razão de ser o aniversário de posse do Presidente Adolpho Konder. A cerimônia, reprisando a nota, teve início às 20 horas, com a participação de representantes *ilustres* dos poderes civis e militares, representados pelo capitão João Marinho, chefe da casa militar, secretários da fazenda, o Oficial do Gabinete e Secretário do Interior o Sr. Cid Campos, o prefeito municipal, Sr. Heitor Blum, além de: “*representantes de todas as classes sociais*”. Os proprietários do Bar, o Sr. Mário Moura e David da Silva passaram, então, a palavra para o Sr. Desembargador José Boiteux que pronunciou a eloquente oração que segue:

¹³⁵ *NOVO caes*. Folha Nova, 18 nov. 1926, p. 03.

¹³⁶ VEIGA, Eliane Veras da. *Florianópolis - Memória Urbana*. Florianópolis: Editora da UFSC e Fundação Franklin Cascaes, 1993.

Deram-me o Sr. David Silva e Mário Moura a grata incumbência de por elles que constituem a firma proprietária deste bar, agradecer a quantos neste momento, aqui se encontram trazendo-lhes, com a sua apreciada presença, animação e estímulo pela iniciativa que acabaram de por em prática.

Acompanhando dia-a-dia, a benéfica ação realizada de importantes melhoramentos que ahi estão atestados a fecunda administração do honrado Prefeito Municipal Heitor Blum, do Sr. Presidente Adolpho Konder, apresenta a todos nós assignalados trabalhos de remodelação geral e entre outros a construção deste lindo pavilhão, e que tanto realce dá a primeira Praça de Florianópolis e assignala a satisfação de necessidade palpitante. Os Srs. David e Mário entenderam em hora feliz de dotar a nossa bella urbs de um estabelecimento que correspondesse aos seus foros de capital de um Estado que entrou francamente na larga rota do progresso.

E bem andaram promovendo uma iniciativa que aqui estamos todos applaudindo como bem e evidente demonstração do espírito progressista dos proprietários deste bar, amigos, incondicionaes desta Florianópolis tão linda, de aspectos tão vários quanto empolgantes, com paizagens únicas em nosso paiz.

Regosigemo-nos, senhores, por este vitalizado surto de progresso que vae irradiando por toda a nossa cidade.

E que ella, após a construção dessa monumental ponte e que a gratidão popular ligou, numa comovedora demonstração de justiça o nome imperecível de Hercílio Luz, vae, de a instante a instante, despindo-se das velharias que a enfeiam e diminuem, e, embora sem as pompas do luxo, mas com as matizes da elegância, reveste-se de ouçanias, que tanto realce dão à terra "mais que boa" que o bandeirante paulista Dias Velho fundou, que as passadas gerações engrandeceram com feitos que tanto brilho dão á nossa história regional e que ou poderes públicos na actualidade, vão orientados pelo bem da comunidade, engrandecendo materialmente e ennobrecendo no ponto de vista intellectual.

Senhores, cumprida a missão que me foi commetida pelos srs. Moura e David Silva, cujos agradecimentos reitero, eu vos saúdo effusivamente.¹³⁷

No enaltecido discurso de inauguração, algo merece comentário: o edifício incluía-se entre os empreendimentos que visavam dissolver a atmosfera provinciana que envolvia a capital. O Trapiche foi inaugurado como símbolo do desenvolvimento econômico local. Inclusive, o Sr. José Boiteax não deixou de fazer menção, em seu discurso, às obras que fortaleciam os ideais de crescimento, como a recém inaugurada Ponte Hercílio Luz (1926) que abria as portas da cidade para o transporte rodoviário, e o desvencilhamento das "velharias que enfeavam a cidade".¹³⁸ Infere-se que, já no interior desse discurso de inauguração do Trapiche, anunciava-se, quase num tom premonitório, mas de forma velada, a futura razão da sua destruição em 1974: "o progresso". O Bar foi evocativo do desenvolvimento que atingia a capital de um "Estado que entrou francamente na larga rota do

¹³⁷ INAUGURAÇÃO do Miramar. A República, 30 set. 1928. (grifo meu)

¹³⁸ Ibidem.

progresso”,¹³⁹ com um trapiche que facilitaria a passagem Ilha-continente e que abrigava um elegante restaurante num mezanino com direito ao som de instrumentos de corda. Notadamente, o Bar-Trapiche foi comparado, naquele discurso, com a Ponte Hercílio Luz em termos de atrativos modernizadores para a capital, como uma arquitetura do centro da cidade que oferecia um realce especial à Praça Fernando Machado.

Alguns meses depois da requintada inauguração, os proprietários do bar se mostraram motivados a investir no empreendimento e adquiriram, para diversão de seus frequentadores – como para manter a seletividade de sua clientela – uma “electrolla”. Tratava-se de um equipamento muito moderno para a época e que abriria possíveis novos horizontes comerciais, possibilitando o atendimento da “fina flor da sociedade florianopolitana”. Primeiramente, as sessões se fariam duas vezes por semana, as quartas e sábados: “serões musicais (...) dedicados às famílias do nosso alto meio social”. A aquisição de tão sofisticado equipamento favoreceria a promoção de eventos singulares para a cidade e atrairia aqueles sedentos por novidades, pelo exótico, pelo novo, pelo moderno. Um exemplo disso, foi a “festa veneziana, à fantasia” que garantiria a presença “do nosso mundo elegante” como salienta a matéria do jornal *A República*, de 04 de novembro de 1928.¹⁴⁰

Os proprietários do “Miramar” installaram no seu elegante bar, uma electrola, moderno aparelho que substitue a melhor orchestra, dadoo seu funcionamento, clareza de sons e reprodução perfeita de cantos dos mais consagrados artistas lyricos.

O “Miramar” fará duas vezes por semana (quartas e sabbados) serões musicais com a electrola das 20 as 23 horas, dedicadas às famílias do nosso alto meio social.

Pretende ainda, neste mês ou inicio do próximo, realizar a primeira festa veneziana, à fantasia, para a qual não deixarão de constar com o seu comparecimento os que se salientam em mundo elegante, compensando esforços que visam proporcionar divertimentos louváveis.¹⁴¹

As primeiras décadas do século XX e as décadas de 1960 e 1970 constituíram-se em fases distintas de modernização dos espaços urbanos de Florianópolis. No primeiro momento, a construção da Ponte Hercílio Luz compunha um cenário moderno, que atendia sua necessidade de progresso. Numa segunda fase de investida da modernização urbana, uma nova ponte foi necessária para atender a demanda rodoviária de então. Nesse cenário, o Trapiche perdera seu prestígio como espaço alternativo de sociabilização. O descaso por este

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ MIRAMAR. *A República*. Florianópolis, 04 nov. 1928.

¹⁴¹ Ibidem.

edifício, por parte da administração pública, pôde ser sentido em discursos proferidos por várias autoridades da época. Não interessava ao poder a manutenção do prédio já depredado pelos longos anos de uso. E dessa forma, anunciou-se a sua demolição para viabilizar a construção do Aterro da Baía Sul e da Ponte Colombo Machado Salles. O Trapiche estava destinado a sucumbir para novamente dar lugar ao progresso. Ou seja, para o progresso desenvolvimentista de 1970, o Trapiche já não possuía mais validade. Ele sobreviveu entre a construção de uma e outra ponte.

Numa avaliação, o jornalista Moacir Pereira alega que as soluções rodoviárias adotadas para construção do Aterro poderiam ter considerado a manutenção do Miramar no centro histórico. Além do que, as novas construções executadas sobre o Aterro, como o sambódromo, insistiram na cisão da maritimidade central, na medida que ergueram a construção de costas para o mar.

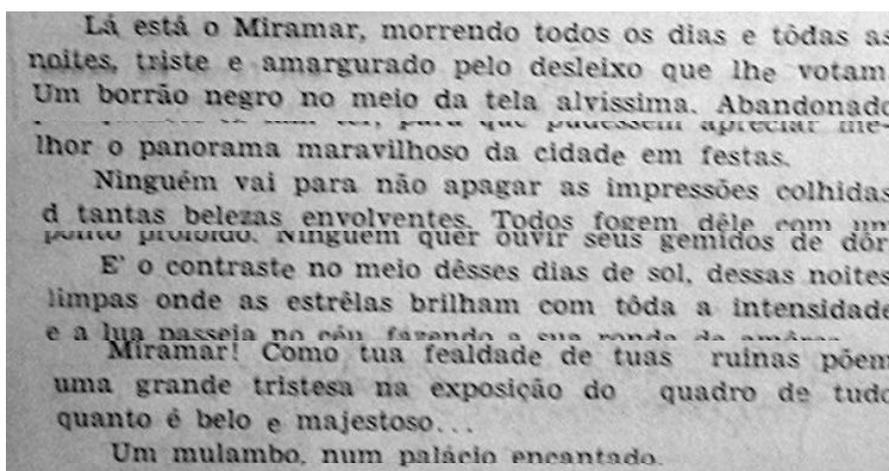
A construção de aterro era fundamental. Uma obra que marcou o eficiente governo do engenheiro Colombo Salles em Florianópolis. A destruição do Miramar e a falta de equipamentos para valorização do mar na baía sul foram erros fatais. Completaram-se os equívocos com a construção do sambódromo. Ao invés de colocarem as arquibancadas voltadas para o Oeste, valorizando o desfile das escolas de samba pela proximidade do mar e pelo visual do Cambirela, dando à cidade uma alternativa única para concertos ao ar livre e outros espetáculos, e valorizando mais até as competições náuticas (especialmente as de remo), levantaram as estruturas de concreto, colocando o povo de costas para o mar.¹⁴²

A matéria acima é datada de maio de 1998. Ou seja, após 24 anos, a destruição do Trapiche ainda gera polêmica e reflexão, diferentemente de tantas outras edificações demolidas nesse período na área central de Florianópolis. Paulo César dos Santos demonstra as opiniões controversas sobre a demolição do prédio entre final da década de 60 e início de 70.¹⁴³ Alega o autor que, enquanto alguns colunistas da imprensa local repudiavam a determinação, pois consideravam o Miramar um “monumento ao mar” e um símbolo histórico da cidade, outros o denominavam de “monumento ao atraso”, como o fez o colunista Osvaldo Melo. Para ele a manutenção do edifício abalaria os alicerces do projeto de modernização que se gestava no Estado desde princípios da década de 1960 e que tinha como meta a metropolização de Florianópolis.

¹⁴² PEREIRA, Moacir. A negação da história. *ANCAPITAL*, 18 maio 1998, Florianópolis. (Grifo meu)

¹⁴³ SANTOS, Paulo César dos. Op. cit.

O jornalista nutria uma admiração pelo moderno, e isso ele divulgava em sua coluna diária do jornal *O Estado*, chamada “Nossa Capital”. O jornalista criticava a presença dos antigos casarios, que, para ele, representavam o atraso. Ele considerava ainda que, os terrenos baldios e antigos casarios ociosos, no centro da cidade, constituíam um desperdício por não estarem alojando novos e modernos edifícios.¹⁴⁴ O cronista comentava sobre a insalubridade de certos espaços da cidade, como da Praça XV de Novembro e, principalmente, a do Miramar que chamava de “mulambo num palácio encantado”.¹⁴⁵ Para ele, o “ex-belo, aprazível Mira-Mar”, havia se tornado um “mictório público e antro de malandrangens”. Comenta o jornalista que “antigamente, nas tardes de verão era convidativo sentar-se em uma das mesas, formar a roda de amigos e pedir a cerveja gelada com camarão ou siri”, mas naquele agosto de 1960 já lhe faltavam telhas na cobertura, seus *habitués* estavam lhe abandonando. Além disso, dizia que o governo do Estado nada fazia para “arranjar um pouco as deprimentes instalações. E o Mira-Mar vai morrendo, aos poucos”.¹⁴⁶



Jornal *O Estado*. 11 de agosto de 1960. Acervo: Biblioteca Pública do Estado de SC

A aparência desagradável, triste, desventurosa, ou como prefere o colunista, a “fealdade” do Miramar, devia-se tanto ao desamparo dos arrendatários do Bar, quanto ao Poder Público Municipal. Na citação seguinte, ele deixa evidente sua repulsa ao espaço, dizendo que em sua perspectiva, deveria-se oferecer lugar ao “novo”, salientando:

¹⁴⁴ MELO, Osvaldo. Notícias pelo telefone. *O Estado*, 26 jul. 1960. MELO, Osvaldo. Florianópolis precisa ser dissitiada. *O Estado*, 27 ago. 1960. Sobre o posicionamento do Jornalista ver ainda: Costa, Gláucia Dias. *Vida noturna e cultura urbana em Florianópolis- décadas de 50, 60 e 70 do século XX*. Florianópolis: UFSC, 2004 (Dissertação de Mestrado em História), 2004.

¹⁴⁵ Idem. O tempo em Florianópolis. *O Estado*. Florianópolis, 12 maio 1960.

¹⁴⁶ Idem. Osvaldo. Miramar. *O Estado*. Florianópolis, 11 ago. 1960.

“Florianópolis precisa ser dissitiada. Deve livrar-se do cerco que a aperta, que não permite que possa expandir-se melhor, para que entre o progresso, para torná-la capital de verdade”.¹⁴⁷ Sobre esse assunto, Santos acredita que a aniquilação do Miramar não deu-se apenas porque ele destoava do projeto da nova malha viária, mas porque “era um dos símbolos mais fortes da maritimidade do centro da cidade que estava sendo desativada naquele momento. Derrubar o Miramar seria não só livrar a cidade de um espaço degradado mas, fundamentalmente, uma afirmação da impropriedade do mar junto ao centro histórico da cidade”, de uma cidade que se fazia rodoviária.¹⁴⁸



1974. As areias do Aterro Hidráulico já tomavam o Miramar quando ele serviu de estacionamento para a Prefeitura Municipal: Acervo:

E, em 24 de outubro de 1974, o Trapiche foi destruído para atender as determinações que constavam no Plano Catarinense de Desenvolvimento, o qual pleiteava a racionalização e o planejamento da configuração urbana, como forma de transformar a capital e “equilibrar a atração de São Paulo, Curitiba e de Porto Alegre, polarizando progressivamente o espaço catarinense e catalisando a integração e o desenvolvimento harmônico do Estado”.¹⁴⁹ A efetiva demolição justificou-se sobre argumentos técnicos, pois,

¹⁴⁷ Idem. Florianópolis precisa ser dissitiada. *O Estado*, Florianópolis, 27 agos. 1960.

¹⁴⁸ SANTOS, Paulo César dos. Op. cit. p. 46.

¹⁴⁹ Mensagem à Assembléia Legislativa. *Projeto Catarinense de Desenvolvimento*. 1971. Florianópolis: Arquivo Público do Estado de Santa Catarina. O “Projeto de Desenvolvimento Catarinense” era fundamentado nas metas do Governo Federal, através do Presidente Emílio Garrastazu Médici, para o quadriênio de 1971-1975. A

em seu lugar passaria uma das vias de acesso à nova ponte, cumprindo o plano do novo sistema viário. Contudo, de acordo com seus idealizadores, a expansão da cidade sobre o mar tinha também um caráter “preservacionista”: a obra resguardaria o patrimônio urbano-arquitetônico do antigo centro de Florianópolis, abrindo novas áreas habitacionais, e amenizando o processo de especulação imobiliária no perímetro urbano, além de conter a ocupação desordenada nos morros.¹⁵⁰ Tratava-se de unir as conveniências no interior de um único projeto.

Na perspectiva de Henri-Pierre Jeudy, os diferentes momentos ao longo da existência representam “atmosferas da vida cotidiana” que na luta contra o esquecimento se transformam em memórias cristalizadas e controladas por políticas de patrimonialização que visam a espetacularização e a nostalgia. O que foi esquecido, no interior deste processo patrimonialista, pode emergir a qualquer momento, segundo as necessidades e conveniências atuais, e entrar assim, no rol dos considerados para conservação. O formalismo dos projetos de preservação cresceu de tal maneira que fornece a eles um caráter “maquinal”. No entanto, o prazer da nostalgia, despreendido dos mobiliários históricos, se transforma rapidamente em morbidez, tendo em vista o enquadramento simbólico e a dificuldade de transmissão de sentido, em razão da ausência de experiência.¹⁵¹ Na sociedade moderna torna-se difícil estabelecer uma “incerteza aventurosa” do que será transmitido. Os determinantes já estão previamente traçados pelas políticas patrimoniais através de uma “lógica da transmissão” e da conservação que exclui as possibilidades fortuitas, inesperadas, que carregam o valor afetivo. Ou seja, o “acidente” das possibilidades de transmissão foi arrancado da sociedade contemporânea pelo excesso de história construída voluntariamente, como se observa na implementação dos projetos modernizadores para a construção do Aterro da Baía Sul, em Florianópolis, no início da década de 1970.

Em Santa Catarina, o discurso do Governador Colombo Machado Salles considerava as “metas e bases” estipuladas pelo poder federal. Os pressupostos modernizantes

situação política deste momento histórico, baseado no regime militar, mantinha a ausência de discussões sobre as prioridades sociais, a supressão da crítica e envolvimento democrático da sociedade civil. O período autoritário (1964-1985) criou condições para que se concebesse em todo o país a prática das grandes “obras modernizantes”. Com relação à referência ao Partido citado na matéria significa que em 1961 o Sr. Celso Ramos (PSD) assume o Governo do Estado em lugar do Sr. Jorge Lacerda (UDN). Sobre o assunto ver: OLEIAS, Valmir José. *O lazer no Aterro da Baía Sul em Florianópolis: O abandono de um projeto*. Dissertação de Mestrado em Sociologia Política. UFSC, 1994.

¹⁵⁰SANTOS, Paulo César dos. Op. cit.

¹⁵¹ JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das cidades*. Tradução Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005, p. 10-16.

e desenvolvimentistas que pleiteavam um grande projeto de assoreamento da Baía Sul, pautavam-se no argumento de que o Governo Federal pós-64 tinha um compromisso cerrado com a verdade e com a ação, oferecendo condições para, num prazo máximo de dez anos, duplicar os níveis médios de produtividade no Brasil.¹⁵² Este redimensionamento do traçado urbano do centro de Florianópolis descaracterizava o antigo traçado de inspiração arquitetônica portuguesa, ou seja, dava-se uma descaracterização, defendida como necessária, para atender às demandas da modernidade, o que concederia ao município *status* de grande metrópole, sendo que, o projeto constituía-se de quatro projetos diretamente interligados: a construção do Aterro; mudança do sistema viário central; construção de viadutos de acesso; e a nova ponte para facilitar o fluxo entre Ilha e Continente.¹⁵³ O objetivo principal da construção do Aterro da Baía Sul, segundo o Projeto Catarinense de Desenvolvimento, destinava-se a promover uma integração na nova aérea central, tornando-a centro polarizador de atividades culturais, administrativas, de lazer e de moradia.

A dinâmica política que regia o Estado, naquele momento em que foi executado o Projeto do Aterro da Baía Sul, conduzia-se pelas diretrizes nacionais, pautadas no cerceamento da crítica e da liberdade de intervenção democrática da sociedade civil junto ao Estado Brasileiro. Essa era a política traçada pelos governos militares do período autoritário (1964-1985).¹⁵⁴ Durante os anos de 60 e 70 preponderava uma concepção racionalizadora do planejamento urbano. Diante da ausência de debate em torno das reais prioridades sociais, culturais e econômicas, criou-se em todo o país uma mentalidade das “grandes obras modernizantes”, posicionamento imposto pelo regime militar. As obras eram defendidas sob a ótica da integração nacional, ou seja, os chamados PDDIs – Planos Diretores de Desenvolvimento Integrado”, foram instalados em todo país, sem uma averiguação prévia das

¹⁵² SALLES, Colombo Machado. *Mensagem à Assembléia Legislativa – Projeto Catarinense de Desenvolvimento*, 1971. Ver também: OLÉIAS, Valmir José. *O lazer no Aterro da Baía Sul em Florianópolis: o abandono de um grande projeto*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. UFSC, Florianópolis, 1994.

¹⁵³ A construção da segunda Ponte, que posteriormente recebeu o nome do Governador Colombo Machado Salles, foi anunciada como indispensável como eficiente solução para os problemas com o tráfego local. A Ponte foi estimulada e considerada em caráter de urgência pelas elites diante do acidente com a ponte-irmã, a *Pleasant Bridge*, em *Ohio River*, EUA, que em 15 de outubro de 1967, que desabou após um rompimento de um dos elos principais de sustentação. A nova ponte estava projetada para ter seis vias de acesso, conforme contrato assinado entre o Departamento de Estrada e Rodagem (DER/SC) e a firma construtora Norberto Odebrechet S.A Comércio e Indústria. (Contrato PJ 018/72 de 24 de julho de 1972). OLÉIAS, Valmir José. *O lazer no Aterro da Baía Sul em Florianópolis: o abandono de um grande projeto*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. UFSC, Florianópolis, 1994. Ver ainda: COELHO, Mário César. *Moderna ponte, velha imagem: imagem e memória da Ponte Hercílio Luz*. (Departamento de História) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

¹⁵⁴ OLÉIAS, Valmir José. *Ibidem*. p. 65.

realidades locais.¹⁵⁵ Segundo o projeto, o Aterro, localizado na orla da Baía Sul, teria como objetivo central integrar a nova área ao centro histórico da cidade, promovendo uma ampla recomposição urbana. Os primeiros traçados já sinalizavam que ele oferecia uma importância estratégica geopolítica para as elites governantes, compostas pelas famílias Ramos, Konder e Bornhausen, que recebiam apoio do arquiteto Luis Felipe da Gama D’êça e do Engenheiro Ernani Abreu Santa Ritta, naquele momento diretor do Departamento de Estradas de Rodagem de Santa Catarina (DER/SC).

A ordenação dos trabalhos para a realização da segunda ponte, pelo governo do Estado, visava não somente a concretização de uma nova ponte, para fazer a ligação Ilha-Continente, mas tratava-se de um programa que estaria previsto para ser desenvolvido em etapas, e que resultaria no “almejado” desenvolvimento urbano da capital do Estado. A construção da Ponte Colombo Salles, na parte insular, foi condicionada a esse discurso desenvolvimentista de organização metropolitana; a construção foi inserida num contexto, juntamente com outras grandes obras, no interior de um projeto maior que se apresentava para a sociedade como implementador do “favorecimento social”.¹⁵⁶

Os desenvolvimentistas, em Santa Catarina, defendiam, desde o final da década de 1950, a necessidade de intervenção do Estado para o desenvolvimento econômico estadual. Mas tal intervenção ocorreu, a rigor, com os reclamos da burguesia catarinense, sob alegação de que o empresariado local, reconhecendo a dificuldade de administrar a acumulação do capital por conta própria, invocava a participação do Estado para a superação da crise. A partir da década de 1960, “com o Plano de Metas do Governo (PLAMEG I) que o planejamento governamental estadual se expande”.¹⁵⁷ Apesar dessas idéias estarem sendo gestadas desde a década anterior, em princípios de 60 o aparelho estatal passou por remodelações que lhe possibilitaram uma atuação mais incisiva como aliado no enriquecimento privado de Santa Catarina, passando a agir através de incentivos fiscais, investimentos diretos, formação profissional, infra-estrutura, entre outros. Estas modificações no aparelho estatal se configuraram pela própria expansão do Estado na criação de diversos órgãos e instituições públicas, que visando dar suporte às novas funções absorvidas. Foram criadas instituições financeiras, órgãos de pesquisa e desenvolvimento técnico,

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 52.

¹⁵⁷ O Plano de Metas surgiu com o objetivo de reverter o processo de estagnação econômica do Estado e foi colocado em ação no governo de Celso Ramos (1961-1965), eleito governador pelo PSD- Partido Social Democrata.

replanejamento da educação com a finalidade de qualificar mão-de-obra; surgiram novas secretarias e muitas foram reorganizadas.¹⁵⁸ Os governos seguintes deram continuidade aos planos de desenvolvimento, mas o governo de Celso Ramos marcou o início de uma enorme expansão do Estado, que ocorreu nas décadas de 1960 e 1970, através da criação de órgãos públicos.¹⁵⁹ As conseqüências da expansão do aparelho estatal repercutiram diretamente no espaço urbano de Florianópolis.¹⁶⁰ Nesse momento de emergência de um discurso modernizador, os jornais, apesar da presença de outros meios de comunicação, pregavam a urgência do desenvolvimento econômico e cultural que deveria ser pautado em reformas urbanas para incrementar o turismo como meio de atrair capital externo e proporcionar um certo intercâmbio cultural. Esse anseio pode ser observado nos seguintes depoimentos:

Os anos passam e os problemas que afligem Florianópolis persistem e se agravam. A cidade não dispõe de infra-estrutura para enfrentar o desenvolvimento que vem perseguindo ao longo dos anos e muito pouco se tem feito para dotá-la dos instrumentos que necessita. As soluções no mais às vezes até pioram a situação quando chegam ao fim.¹⁶¹

O plano diretor para a cidade é tão necessário como o ar, pois onde não existem planos, existe o caos. No momento existe um código de edificações que corresponde ao antigo Plano Diretor e visa por ordem as coisas. Por outro lado, após a integração de Florianópolis ao interior do Estado, a capital tornou-se conhecida, atraindo muita gente. (...) O crescimento da cidade é inevitável. (...) A tendência inevitável é a modernização. E o homem moderno exige isto, bem estar.¹⁶²

¹⁵⁸ MICHELS, Ido Luiz. *Crítica ao modelo Catarinense de desenvolvimento: do planejamento econômico, 1956, aos precatórios, 1997*. Campo Grande: Ed. UFMS, 1998, p.189-192. Entre eles, cita-se: A criação, no governo Celso Ramos, do BDE- Banco de Desenvolvimento do Estado de Santa Catarina, que depois se tornou BESC- Banco do Estado de Santa Catarina, BRDE- Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul, CODESUL- Conselho de Desenvolvimento do Extremo Sul; FUNDESC- Fundo de Desenvolvimento do Estado de Santa Catarina. Entre as instituições de ensino, estão: UFSC - Universidade Federal do Estado de Santa Catarina, UDESC- Universidade para o Desenvolvimento do Estado de Santa Catarina.

¹⁵⁹ FACCIO, Maria da Graça Agostinho. *O Estado e a transformação do espaço público: a expansão do Estado nas décadas de 60 e 70 e os impactos no espaço urbano de Florianópolis*. Dissertação de Mestrado em Geografia, 1997, UFSC, p. 75. Entre os 159 órgãos públicos criados nos últimos 100 anos (41 foram criados na década de 1960) correspondendo a 25% do total (somente no governo de Celso Ramos foram criados 15 novos órgãos, perfazendo 10% sobre o total).

¹⁶⁰ *Ibidem*, p.131-132. 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 –Assembléia 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); CEF, IPESC e JUCESC (1981); TELESC (1976); EPAGRI (1960-1964); Secretaria da Agricultura (1975); entre outros.

¹⁶¹ *O Estado*, Florianópolis, 23 jan.1975. Ver ainda: NONNENMACHER, Marilange. " *Um lugar de memória*". *Rua Conselheiro Mafra no século XX*. Florianópolis, 2002. 125p. Dissertação (Mestrado em História) – Curso de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

¹⁶² CALDAS FILHO, Raul . *Dá pra salvar a velha cidade? O Estado*, Florianópolis, 18 maio1975.

No bojo destes projetos, desenhava-se um discurso em prol das “raízes culturais” e também da autonomia catarinense. Previa-se a manutenção e integração dos espaços históricos centrais, como revela um trecho do próprio Plano de Desenvolvimento:

Nota-se na área primitivamente ocupada pela cidade a colonização típica portuguesa. As construções foram implantadas nas cotas mais altas e o traçado das vias segue a direção das normais à linha da costa, buscando diretamente o mar. Assim foi ocupado o trecho da Ilha nas vizinhanças do seu ponto mais próximo do Continente. (...) A responsabilidade do atual projeto era, então, imensa, pois a Nova Ligação teria que restabelecer o equilíbrio e, sem romper a herança do passado, ser o novo elemento gerador do processo de desenvolvimento da Capital e do próprio Estado de Santa Catarina.¹⁶³

Esta “nova ligação” refere-se à construção da segunda ligação Ilha-Continente, a Ponte Colombo Machado Salles. Neste ínterim, o prédio do antigo Trapiche – que no início da década de 70 sediava o primeiro teatro de Arena do Estado – era uma arquitetura que compunha o panorama histórico de Florianópolis. No entanto, o Trapiche foi considerado, pelo parecer técnico, inibidor das novas vias do sistema viário central, bem como o edifício do Forte Santa Bárbara e o antigo Mictório Público. Promulgou-se, então, ordem para suas respectivas demolições. Cabe lembrar, apesar de ser matéria do próximo capítulo, que o grupo do Teatro Estudantil Catarinense – TECA – usava, naquele momento, o espaço do Trapiche Miramar para suas apresentações, depois de implementarem uma série de melhoramentos ao prédio que estava abandonado pela administração pública. Esse grupo, diante da realidade de exterminação do espaço ocupado para ensaios e apresentações cênicas, apresentou um projeto de conservação do prédio – que doravante seria usado para atividades culturais – inserido no contexto desse novo sistema viário que se estabelecia, desde que uma das vias que estava programada para passar sobre o local fosse desviada. No entanto, a proposta não foi sequer considerada. A ordem de destruição do Trapiche manteve-se, bem como do Forte Santa Bárbara:

Um dia nos avisaram da demolição próxima, e que deveria ser desocupado. Centenas de pessoas se movimentaram. Acionamos toda a imprensa local, mas foi em vão. No gabinete do próprio Coronel Meireles, plantas foram abertas sobre as mesas, mostrando que exatamente ali passaria a avenida, o que se constata até hoje ter sido uma grossa mentira. Contra-argumentamos que a tal avenida poderia sofrer uma curvatura a fim de poupar o Miramar que, num país civilizado, jamais se destruiria um teatro, mas não adiantou. O

¹⁶³ SALLES, Colombo Machado. *Mensagem à Assembléia Legislativa – Projeto Catarinense de Desenvolvimento*, 1971.

que pretendiam era mesmo demolir, destruir. Principalmente teatros, focos considerados perigosos para o regime da época.¹⁶⁴

O Forte Santa Bárbara, por seu turno, obteve outra sorte com a intervenção do historiador Oswaldo Rodrigues Cabral, durante as veiculações das notícias de demolição de prédio na imprensa local. Em matéria publicada, em 05 de julho de 1975, o jornal *O Estado* confirmava, conforme o previsto pelo Projeto, a destruição também do edifício do antigo Forte Santa Bárbara, que se localizava nas imediações do Trapiche Miramar para dar lugar à continuação da Avenida Brasil. A sede da Capitania dos Portos de



Jornal *O Estado*, Florianópolis, 05 de julho de 1975.

Contudo, o historiador Oswaldo Rodrigues Cabral sustentou em matéria jornalística que se tratava de “um patrimônio histórico que deve ser preservado.¹⁶⁵ O prédio poderia servir, inclusive, de abrigo para o Arquivo Histórico que deve ser preservado, ao Conselho Estadual de Cultura e à sede do Instituto Histórico”.¹⁶⁶ Na perspectiva de Cabral, o edifício possuía infraestrutura para acolher todos estes órgãos e arremata dizendo que tal idéia ia ao encontro à do diretor do Departamento de Cultura do Estado, a do Sr. Marcondes Marchetti, que havia dito: “se se puder modificar o traçado de uma avenida na área próxima do Aterro e se cedido pelo Ministério da Marinha, poderá igualmente abrigar o Museu de Arte

¹⁶⁴ AMORIM, Mauro. Miramar: Vai voltar? *O Estado*, Florianópolis, 19 junho 1988, p.04.

¹⁶⁵ NO LUGAR da Fortaleza, uma avenida. *O Estado*, Florianópolis, 15 jul. 1975.

¹⁶⁶ E A CIDADE perderá mais um pouco da sua antiga história. *O Estado*, Florianópolis, 15 jul. 1975.

de Santa Catarina”.¹⁶⁷ Curiosamente, havia se passado nove meses da demolição do Trapiche, e a possibilidade de alterar o curso da avenida para salvar o prédio do Miramar, já havia sido aventada pelo grupo de teatro e pelo jornalista Mauro Amorin, quando usavam aquele espaço para as apresentações do Teatro de Arena (Este assunto tratarei amiúde no próximo capítulo).

A argumentação de Cabral se amparava na historicidade do prédio, uma construção militar do século XVIII, iniciada possivelmente no Governo do Brigadeiro Francisco de Barros Morais Araújo Teixeira Ome e inaugurado pelo Governador João Alberto Miranda Ribeiro. Segundo o pesquisador, os documentos oficiais continham as informações de que o general Soares de Coimbra haveria dito:

(...)a praia da Vila é defendida pelo Forte de Santa Bárbara, de extravante figura, edificado sobre umas pedras, pouco distante da praia, e tem a sua comunicação por uma ponte; ele defende sofrivelmente esta praia, porém sua principal defesa deve consistir na passagem do Estreito para que não seja penetrada, porque conseguindo os inimigos esta vantagem, poderiam com facilidade cortar nossa comunicação com o continente, e depois obrigar-nos a uma entrega ou capitulação.¹⁶⁸

O prédio deveria ser demolido, segundo o diretor do DER (Departamento de Estradas e Rodagens), Sr. Antonio Carlos Werner: “de acordo com o andamento da obra e a data para a demolição ainda não havia sido fixada”. No entanto, para Werner, até aquele momento ainda não havia sido aventada a hipótese do prédio não ser demolido e de que estava tomando conhecimento da sugestão do professor naquele momento, o que então iria para análise. Cabral alegava ainda, em seu testemunho de defesa à fortificação que “tanto faria se a avenida tivesse acesso mais à esquerda ou à direita, não haveria grande prejuízo, mesmo porque o Rio da Bulha, que corre no centro da Av. Hercílio Luz, por uma medida rudimentar de higiene, deve ser totalmente coberto”.¹⁶⁹ Por isso, a construção do prédio iniciou-se em 1786 e quase um século depois o Ministério da Marinha construiu um prédio sobre o Forte de Santa Bárbara para sediar a Capitania dos Portos, sendo que tal construção teve início em 11 de janeiro de 1875. Portanto, segundo defesa do professor Cabral, tratava-se de um prédio “que tem um passado. Não digo que fosse tombado, porque precisaria de uma série de circunstâncias, inclusive foi muito modificado. Mas deveria ser preservado e restaurado para servir de abrigo para o Arquivo Histórico (...) que não possuía lugar fixo”.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ Ibidem.

A figura do professor Cabral forneceu legitimidade à solicitação, e suas argumentações foram consideradas. Diferentemente do que aconteceu com o grupo que se expôs em benefício do prédio do Trapiche Miramar, como jornalistas, artistas e escritores que se sobressaíram na defesa pela manutenção desse prédio, apresentando argumentações e projetos, inclusive, semelhantes. Dessa forma, o edifício do Forte Santa Bárbara não foi destruído, continuando a sediar a Capitania dos Portos até 28 de janeiro de 2001. Nessa data, a Fundação Franklin Cascaes, através de convênio com o comando do 5º Distrito Naval da Marinha, mudou-se para aquele prédio usando a construção histórica como sua sede e para que também fosse instalada, nesse mesmo local, uma divisão voltada para a história do mar.

171

Das Reconstruções



Praça Fernando Machado. Ao fundo, o Mictório Público e o Trapiche Municipal. Acervo: Casa da memória de Florianópolis. Fundação Franklin Cascaes.

¹⁷¹ VOGEL, Cristiano. Fundação Franklin Cascaes mudou-se para o antigo Forte de Santa Bárbara, onde será o museu do mar. *ANCapital*, Florianópolis, 28 jan. 2001.

As dobras da Praça Coronel Fernando Machado

A Praça Fernando Machado possui seus enredos históricos envergados sobre si. Para a construção do Memorial ao Miramar, em 2001, essa Praça foi envolvida por um processo de revitalização que causou polêmica, principalmente entre os comerciantes que a ocupavam e a administração municipal. Antes do Memorial, o espaço abrigava uma feira-livre que comercializava gêneros alimentícios, instalando-se no local pelo menos três vezes por semana. Além da feira, havia alguns quiosques que já ocupavam o lugar por cerca de trinta anos. Retomemos a história.

Em 1974, após a destruição do Miramar, a Praça foi estendida sobre o espaço que acomodava o Trapiche e esses quiosques foram construídos seguidamente. A cidade passava por uma espécie de “maquiagem” para obter a atração turística. Estava sendo enfeitada com monumentos, restaurações e praças. Falo da restauração de praças porque, antes ou quase que, concomitantemente, a Praça XV de Novembro também fora envolvida por tapumes para ser recuperada. Para isso, foram removidos os artesãos que comercializavam suas peças de arte, espalhados pela extensão da Praça. Esta atitude também gerou represálias. Os tapumes foram pichados e iniciou-se uma discussão em torno da tentativa da Prefeitura Municipal em afastar os artesãos do centro urbano, numa ação, considerada por muitos, repressora e cuja pretensão era de dar visibilidade aos espaços da cidade, conseqüentemente, desalojando pessoas que sobreviviam desse tipo de comércio.

Além dessa ação, em dezembro de 1999, a Secretaria de Urbanismo e Serviços Públicos (SUSP) emitiu uma ordem de desocupação para que os comerciantes desocupassem a referida Praça. Ela ofereceu um prazo de trinta dias para a retirada e houve um arregaço por parte dos interessados na manutenção do espaço. Os comerciantes entraram com um mandado de segurança contra a Prefeitura, exigindo a permanência e a continuidade dos serviços comerciais no lugar que os abrigava há cerca de trinta anos. Para rebater, a Prefeitura lança mão de um artifício burocrático, mas que, no entanto, demonstrava a ineficácia da própria instituição na fiscalização e da regularidade da documentação, ou seja, alertou para a última concessão oferecida para o funcionamento dos quiosques na Praça Fernando Machado, concedida somente no início da década de 1990.

Diante disso, o advogado dos comerciantes, Juarez Furtado, autor da ação contra a Prefeitura, também lançou mão de abaixo-assinado, promovido com mais de três mil

assinaturas, reivindicando a permanência dos quiosques na Praça. Nesse ínterim, o chefe do setor de fiscalização da SUSP, Anísio Fritzen alegava: “a retirada dos quatro quiosques da Praça Fernando Machado é indiscutível”. E continuou: “aquela Praça precisa de um tratamento melhor, tem muita construção em cima dela”. No entanto, ele afirmava que apenas os quiosques saíam, garantindo que: “a feira-livre não vai ser retirada dali” (...) “pois a feira é necessária, tem o objetivo mais social, o que não acontece com os quiosques”. Como não havia, naquele momento, qualquer projeto definido para a Praça Fernando Machado, pretendia-se “restaurar a Praça, torná-la mais agradável e de ocupação menos pesada”.¹⁷²

Um outro argumento para a defesa foi ainda escolhido pelo advogado Juarez Furtado: ele atribuía à Prefeitura o levantando de um falso pretexto para retirar os comerciantes, qual seja o de “valorizar a estátua de Fernando Machado, patrono do 63º Batalhão de Infantaria do Exército”. A alegação, segundo o referido advogado, era infundada. Para ele bastaria transferir a estátua para um lugar “mais valorizado, mais nobre e visível”. Essa transferência realmente havia sido sugerida à Prefeitura pela Associação dos Amigos do Exército, conforme fala do seu presidente à época: “nós sugerimos que ela fosse deslocada pelo menos uns vinte metros para frente de onde está”, disse ele, mas garantia que a associação não estava envolvida com o imbróglio da Prefeitura contra os comerciantes e que, inclusive, não havia interesse em prejudicar ninguém, “apenas valorizar a figura que se destaca como herói num país tão pobre de heróis”.¹⁷³

Como desfecho, não só os quiosques foram retirados, a feira-livre também foi removida para o espaço do Aterro da Baía Sul, sob a argumentação de que tal procedimento era “indispensável” recuperação da Praça.¹⁷⁴ Geograficamente afastada do burburinho dos clientes que, estrategicamente a feira alcançava por ficar ao lado do Terminal Cidade de Florianópolis. Dessa maneira ela compreendia os trabalhadores não-motorizados. Por essa razão, devido à perda de aproximadamente 60 % nas vendas, muitos feirantes do Aterro deixaram de montar suas barracas e no novo endereço e, em consequência disso, muitos desistiram de trabalhar no centro da cidade. Os feirantes reclamavam da falta de estrutura, pois o excesso de multas recebidas pelos caminhões que faziam a descarga dos produtos causava grande prejuízo, além da ausência substancial de clientes, a inexistência de banheiros

¹⁷² COSTA, Edson. *SUSP dá prazo para desocupação de Praça*. AN CAPITAL, Florianópolis, 22 fev. 2000.

¹⁷³ Ibidem, pg.2.

¹⁷⁴ MARTINS, Celso. *Começa reforma da Praça Fernando Machado*. AN CAPITAL, Florianópolis, 25 out. 2000.

e de estacionamento para os caminhões que transportavam a mercadoria. Por isso em dezembro de 2000, o presidente da Associação de Feirantes da Praça Fernando Machado reclamava: (...) “não há espaço para descarregar. Qual o lugar do Brasil cuja principal feira da cidade não possui estacionamento e um lugar para fazer o descarregamento?” Também o feirante Wagner Gonçalves dissera: (...) “na feira livre do centro trabalhavam mais de 120 famílias. Como há revezamento, uma média de 60 barracas a cada feira é montada. Mas este espaço vazio no meio da feira era ocupado dias atrás. Muitos estão desistindo”.¹⁷⁵

Barracas, feiras, quiosques, disputas, não são elementos desconhecidos desse pequeno pedaço da cidade. Fato semelhante ocorreu nesse lugar, antes ainda da construção do Trapiche Municipal, ainda no século XIX. A prainha que se formava na área central, atual Praça Fernando Machado, acomodava um comércio de pescados e outros gêneros alimentícios em canoas e esteiras que eram estendidas ao longo das areias. Tal comércio foi considerado, por alguns grupos da sociedade local, depreciativo da imagem da cidade. Naquele momento, dentro de uma perspectiva de urbanização, embelezamento e de salubridade, apresentou-se uma proposta de construção de um mercado para acolher tal comércio, como demonstra o historiador Oswaldo Rodrigues Cabral: “(...) pensou-se em colocá-las abaixo, em livrar o Largo daqueles empecilhos, em moralizar o centro urbano de Nossa Senhora do Desterro, livrando-a dos ajuntamentos em torno dos quiosques”.¹⁷⁶

O projeto ficou sob avaliação até que uma visita imperial agitou os ânimos da população local. A chegada do Imperador D. Pedro II à cidade, em 1845, impeliu as autoridades locais a uma providência urgente para alteração das feições da praia central. As barracas foram transferidas, em caráter emergencial, para os arredores do Forte Santa Bárbara, depois Capitania dos Portos,¹⁷⁷ com garantia dada aos comerciantes de que voltariam a tomar posse do velho espaço quando o Imperador partisse da cidade. Disse Cabral: “pela primeira vez a Praça apresentou-se limpa, clara, desimpedida, enxuta, ensolarada e, engalanada, pôde encher-se de povo para aclamar Suas Majestades, quando elas desembarcaram para a imperial visita”.¹⁷⁸

Contudo, assim que se teve a notícia de que a comitiva real já havia voltado do Rio Grande do Sul, em fevereiro de 1846, e teve-se a certeza de que a comitiva não ira parar

¹⁷⁵ FALTA de estrutura afasta clientela de feira livre. *AN CAPITAL*, Florianópolis, 07 dez. 2000.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 87.

¹⁷⁷ CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa Senhora do Desterro. Notícia I*. Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1979, p. 85.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 91.

em Desterro, os “barraquistas” requereram ao Presidente a volta de suas tendas para o mesmo local. Iniciou-se a contenda entre os favoráveis e contrários a tal medida. Os ânimos acirraram-se em torno de dois grupos políticos – partidários da Província, os cristãos e os judeus. Em 09 de maio de 1846, a Assembléia provincial, numa tentativa de amenizar a situação, aprovou a lei que mandava construir o Mercado, mas não definiu o local. A atitude, então, dá início a novas discussões, conduzidas por interesses restritos. Sobre o episódio, afirma Cabral: “nem de que, para se demolir uns quiosques, e, construir um Mercado se tivesse agitado a vida de toda Província. Porque agitou, foi um dos mais importantes capítulos da vida política de Santa Catarina”.¹⁷⁹ Apesar das rixas, em março de 1848, o Presidente da província, através do Decreto nº 252, autorizava a construção de um Mercado “nas marinhas em frente à Igreja Matriz da cidade de Desterro”.¹⁸⁰ Dessa maneira, ergueu-se o primeiro Mercado Público, inaugurado em 1851, onde se tem a Praça Fernando machado atualmente.



Praça XV de Novembro, ao fundo o primeiro Mercado Público. Final do século XIX no lugar da atual Praça Fernando Machado.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 94.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 95.



Trapiche Municipal, anterior à construção do Miramar. Acervo: Casa da Memória de Florianópolis.

A

construção desse Mercado também causou controvérsias na cidade e dividiu os homens da política local em dois partidos: os liberais e os conservadores. Em 1896, esse Mercado foi demolido e a primeira ala do segundo Mercado Público foi construído na Rua Conselheiro Mafra e foi entregue à população em 1899. O largo deixado pelo Mercado demolido foi arborizado, construindo-se então o primeiro Trapiche Municipal. Em 1917, o lugar recebeu a estátua do Coronel Fernando Machado e a Praça tomou forma.¹⁸¹ No entanto, essa Praça era conhecida por “Floriano Peixoto”.

Esse foi um lugar muito utilizado como ponto de parada de diversos tipos de transportes coletivos da cidade, desde carros puxados a cavalo, até a primeira linha de ônibus, em 1927. Também foi ponto final dos bondinhos puxados a burros, até 25 de setembro de 1934, quando um movimento estudantil, num protesto contra a modernização da cidade, segundo alguns autores,¹⁸² os estudantes lançaram o bonde ao mar, bem diante da Praça. Mas, de acordo com depoimento do Sr. Aldy Farracha Verges¹⁸³ que participou do grupo manifestante, a mobilização deu-se pelo abuso dos preços dos bilhetes para aqueles estudantes. Os manifestantes criticavam as autoridades públicas de manterem os bondes puxados a burros enquanto já existia, em outras capitais, transporte coletivo mais sofisticado.

¹⁸¹ Ibidem, pg.90-96.

¹⁸² SILVA, Adolfo Licolich da. *Ruas de Florianópolis: resenha histórica*. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1999, p. 47.

¹⁸³ Entrevista concedida em 13-03-2001 por Aldy Farracha Verges, 76 anos, antigo morador.

Além disso, o bonde puxado a burro era muito lento e a passagem muito onerosa para os estudantes, principalmente os mais pobres.

A Praça, antes deste episódio, foi também o lugar escolhido para montagem de uma “réplica” da Ponte Hercílio Luz, a primeira ligação Ilha-Continente, em 1924. A obra foi executada no Governo do Sr. Hercílio Luz, considerada marco decisivo para o desenvolvimento de Florianópolis, reduzindo o isolamento da capital em relação ao restante do Estado. Contudo, antes de sua conclusão, em razão da enfermidade do Governador, a marcenaria do Sr. Paulo Schlemper instalou na Praça Fernando Machado uma enorme maquete da Ponte Hercílio Luz, para possibilitar uma inauguração simbólica da mesma pelo então Governador Sr. Hercílio Luz, que veio a falecer em 20 de outubro de 1924. Já a conclusão e inauguração efetiva da Ponte Hercílio Luz se deu em 1926.

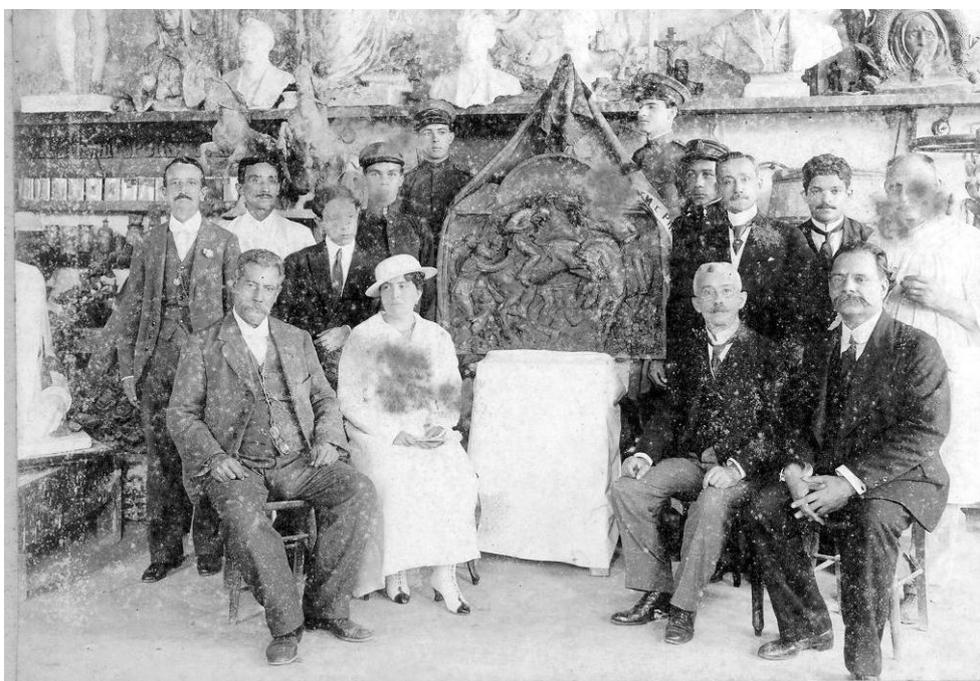


Réplica da Ponte Hercílio Luz, montada em 1924 na Praça Fernando Machado, para que o Governador Hercílio Luz, já enfermo, fizesse uma inauguração simbólica da mesma. Esta imagem mostra o ajardinamento feito na referida Praça. Acervo: casa da memória de Florianópolis.

Contudo, esse logradouro público recebeu oficialmente a denominação de Praça Fernando Machado apenas em 23 de setembro de 1993, de acordo com a LEI 4146/93, art.1º, que diz:

Fica denominada Praça Fernando Machado, o logradouro público situado frontalmente à Praça XV de Novembro, centro, conforme delimitação de *croquis* anexo, parte integrante desta lei.

Até então, o monumento ao combatente Coronel Fernando Machado e sua Praça eram, popularmente, conhecidos por Praça Floriano Peixoto.¹⁸⁴ A placa com a antiga identificação fora retirada somente dois anos após a promulgação da referida lei. Segundo o escritor Adolfo Nicolich da Silva, no dia seguinte à solenidade de inauguração do monumento ao Coronel Fernando Machado, em 16 de janeiro de 1917, o Jornal O Estado registrava a beleza da cerimônia. O autor completa: “ (...) naquele tempo, a praça era bonita e com boa apresentação para os que ali chegavam, evidenciando o majestoso monumento erguido em memória ao ilustre militar. Não havia a inflação de bares, quiosques, vendedores de toda espécie que impedissem a visualização e desfrute”.¹⁸⁵



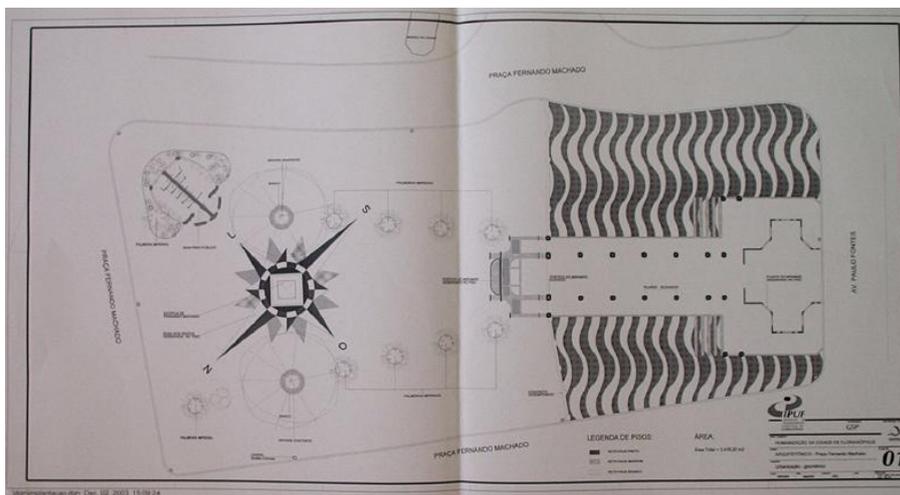
Placa comemorativa da Estátua de Fernando Machado. Acervo: IHGSC

No entanto, em 2001, a Praça Fernando Machado acolhia, como já discorri anteriormente, uma nova leva de vendedores ambulantes e seus quiosques, a feira-livre, tomando conta daquele espaço três vezes por semana. A desocupação da Praça, para sua restauração, mais uma vez esbarrou em certos atributos e ações da sociedade provinciana do século XIX, tais como: a busca pela salubridade e visibilidade da paisagem urbana, por exemplo. O incentivo ao turismo agora devia ser somado, pois o espaço prosseguia, apesar dos muitos desvios históricos, como “porta de entrada” para a cidade. Devido ao atraso, a

¹⁸⁴ NICOLICH DA SILVA. Op. cit. p. 44.

¹⁸⁵ Ibidem, p. 49.

empreiteira responsável pela urbanização da Praça, ao lado do Terminal Cidade de Florianópolis, foi penalizada pela Prefeitura porque ultrapassou o prazo de conclusão das obras. O fechamento do local durou quase seis meses e estava revoltando pedestres e trabalhadores do Centro. "Não vejo razão para a praça ter sido interditada durante meses apenas para se fazer umas vigas e uns bancos", reclama Sérgio Vieira.¹⁸⁶



Prancha 01. Humanização da cidade de Florianópolis. Projeto arquitetônico da Praça Fernando Machado, vista superior. Acervo: Instituto



Memorial em obras. Acervo: AN CAPITAL, 19 jan. 2001. Foto: Ricardo Mega.

¹⁸⁶ MIRAMAR já começa a aparecer. Praça ganha reprodução do velho Trapiche Municipal. AN CAPITAL, 19 jan. 2001.

O empreendimento ultrapassou o prazo estipulado para sua conclusão e, nesse ínterim, os tapumes, colocados em novembro do ano de 2000, dificultavam diariamente a passagem de centenas de pessoas. "Retiraram a feira livre daqui para fazerem este serviço de nada. Os motoristas e os cobradores dos ônibus executivos não tinham onde sentar para eles fazerem umas vigas sem sentido", reclamou o comerciante Ronaldo Santos, que trabalhava numa loja próxima do Terminal Cidade de Florianópolis. Para ele, a passagem pelo centro ficou totalmente comprometida porque a Prefeitura era conivente com as empreiteiras e não fiscalizavam corretamente o andamento dos trabalhos. Santos ainda chegou a seguinte constatação: "os tapumes já estão até podres de tanto tempo que as obras começaram". Ressaltou ainda: "os benefícios das obras não estão sendo suficientes para pagar os transtornos da retirada da feira-livre". O vendedor Sérgio Vieira, também estava revoltado com as condições do centro da cidade e se pronunciou:

“(...) não temos banheiros porque essa obra, que é vergonhosa e não termina nunca, a Praça Fernando Machado ficou fechada sem necessidade e o pessoal passa por aqui reclama muito. Eles olham por cima dos tapumes e ficam indignados porque não há grandes obras”, diz.¹⁸⁷

Mas o secretário de obras da Prefeitura, o Sr. Francisco de Assis Filho, alegava que o atraso nos trabalhos se dava em razão da transferência da feira e do ponto de ônibus executivos. Depois disso, o atraso ocorreu porque se encontrou uma rede de alta tensão subterrânea e foi necessário alterar os procedimentos técnicos do projeto.¹⁸⁸ O secretário confirmava:

Com as modificações da Praça Fernando Machado toda a área será urbanizada recebendo, entre as mudanças, um novo piso com desenho de uma estrela com os pontos cardeais e 16 novos sanitários públicos. Os bancos a serem instalados serão ao estilo do Miramar existente no local antes de 1974, ano em que foi destruída a construção. No local, além de algumas colunas estarem sendo construídas, será feito também em um mosaico o desenho da planta baixa do antigo trapiche municipal.¹⁸⁹

Concluído o empreendimento, inaugurada a obra, dois painéis foram colocados nos pilares dianteiros do monumento fornecendo um histórico sobre o antigo bar, bem como, dando informações sobre o estilo arquitetônico do velho prédio. Mas faltava algo: empatia com a estética do empreendimento, significação, compreensão.

¹⁸⁷ VOGEL, Cristiano. *Atrasa urbanização de praça – prefeitura da capital vai penalizar empresa responsável*. ANCAPITAL, 08 mai. 2001, Florianópolis. Grifos meus.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ *MIRAMAR, já começa a aparecer*. AN CAPITAL, 19 jan.2001.



Placas explicativas situadas em frente ao Memorial. Fotos: Marilange Nonnenmacher, 2003.

Além da ausência dos prometidos bancos ao estilo do antigo Miramar, o vão entre as colunas coincidia com o vazio que nasceu entre os admiradores desambientados. A obra não conseguiu “fazer vibrar o passado”. Esta é uma característica inerente dos “monumentos históricos”, cuja essência se encontra na sua relação com o tempo vivido e com a memória dos habitantes,¹⁹⁰ muitas vezes, “despertada” pelo contato com o bem histórico. Uma relação constante de construção e ressignificação. Então, esse monumento, erigido para recordar um fragmento pretérito da cidade, encontra-se “desfocalizado” na memória urbana, pois no processo de construção mútua entre o indivíduo e o espaço urbano, o bem patrimonial é integrado numa concepção linear de tempo histórico e seu valor cognitivo é o que lhe arreda para um passado bem localizado e que lhe confere condição para sua conservação incondicional.



Praça Fernando Machado, 2004. As barraquinhas voltaram e interagem com o Memorial e com a Estátua do Coronel Fernando Machado.

¹⁹⁰ CHOAY, Françoise. Op. cit. p. 18.

A cidade possui sua história depositada em “extratos sobrepostos, mas visíveis simultaneamente”.¹⁹¹ A região fronteira ao cais do Miramar – como a memória vinculada ao lugar e aos espaços da cidade antiga – não foi “soterrada” como o mar que lhe roçava, mas pelos sucessivos movimentos de remodelação e transformação da paisagem urbana, pois “apenas é possível controlar parcialmente o crescimento e a forma da cidade e não existe um resultado final, mas somente uma contínua sucessão de fases”.¹⁹² Mas essas fases não sufocam e ocultam as anteriores, convivem concomitantemente, além de estarem sempre repletas de elementos dos momentos subjacentes. Os usos e espaços da cidade se sobrepõem e se resignificam dispostas em camadas imbricadas, onde o antigo e o moderno convivem e onde o tradicional pode aflorar através da sagacidade de quem acompanhou estes momentos através de atos de rememoração.

Como os espaços impregnam-se de muitos lugares, ao que parece, este pequeno espaço urbano no centro de Florianópolis é consagrado à resistência, pois se o propósito que se guardava por trás de tal empreendimento visava uma espécie de purificação visual, a impressão atual é que os “barraquistas”, retomaram seu lugar. No entanto, acredita-se, como mencionado, que o empreendimento possui qualidades mnemônicas, sim: lembra à sociedade o empenho pelo aniquilamento da cidade provinciana, como também a carência de questionamentos da sociedade civil. A busca pelos “esclarecimentos”¹⁹³ diante da nova espacialidade urbana que se reconfigura constantemente, se sobrepõe e absorve novos sentidos no âmbito da relatividade histórica. Por fim, penso que a modernização da cidade condenou o Miramar a resignificação. Caso não tivesse sido demolido, estaria abrigando, dentro da lógica atual, uma outra função, como sugerido por alguns grupos. As lembranças das vivências naquele lugar talvez se desvaneceriam e ele cairia, supostamente, num “lugar comum”. Por outro lado, o ato da demolição que atordoa a tantos, não o deixa “adormecer”. Ele vem sendo chamado, evocado nos últimos anos e representado em *petit pavet*, pinturas, gravuras, memoriais, entre outros, de formas diferenciadas, para celebrarem sua memória. Uma delas, segundo o item 2º, do art.º 1º, da Lei Municipal nº 5847, de 04 de junho de 2001, é denominar de “Praia do Miramar”, a nova praia que se forma às margens do Aterro,

¹⁹¹ BRESCIANI, Maria Stella. *As sete portas da cidade*. Espaço e Debate. São Paulo. Editado Neru, 1991, nº 34, p.14.

¹⁹² LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo. Martins Fontes, 1960, pg.12.

¹⁹³ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2006, p. 97-105.

conforme as altas e baixas da maré. O texto da referida lei registra, em uma de suas passagens, o seguinte:

Foi uma praia sempre muito suja. Primeiro com os despejos de lixo sólido, desordenadamente feito pela população, pela Alfândega, inclusive pelo Mercado Público Municipal. Depois tornou-se altamente poluída por ter próxima um terminal de esgoto sanitário da cidade.

Como desapareceu a antiga praia, a que hoje está em reconstituição às bordas do novo aterro hidráulico, aos fundos do Centro de Convenções, não apresenta dados físicos descritíveis. Aparece e desaparece totalmente com o movimento das marés.

Contudo sua fixação é inevitável. O tempo e o mar encarregar-se-ão de fazer como trabalho de reconstituição total da praia do Miramar. Por isso, recomendamos sua denominação e inserção nos mapas da cidade. Aliás, na Baía Norte outro fenômeno semelhante está sendo acusado.¹⁹⁴

As ressignificações e a reconstituição geográfica de um lugar no centro da cidade de Florianópolis, que antes de sua demolição aparentava um ser andrógino, meio filho da terra, meio do mar, celebrou sua maritimidade naquele local muitas décadas. Esse era o Miramar e sua orla. Sua praia foi tomada pelas areias do progresso. O prédio foi desmantelado, apesar dos gritos de socorro que ecoaram daqueles que não se intimidaram com o regime ditatorial ao qual estavam submetidos. Pessoas tornaram-se preocupadas com a súbita metamorfose que assolava a capital, transformando-a num palco desconcertante para a sobrevivência, porque se tornava irreconhecível.

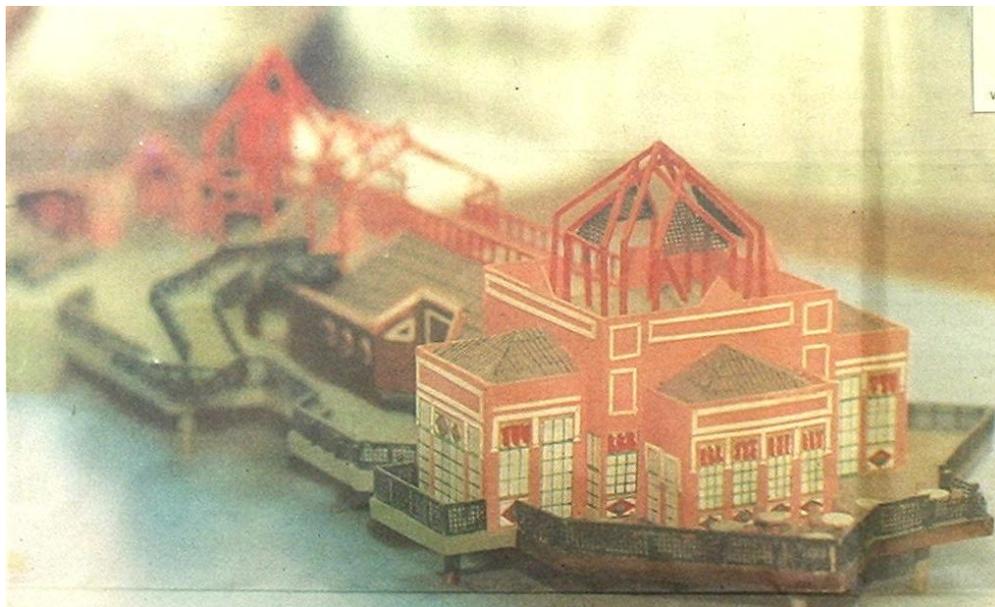
Dizem que as fundações do edifício continuam no mesmo lugar, em razão da sólida estrutura.¹⁹⁵ Sobre a carcaça aterrada, constroem um Memorial e, distante dali, tenciona-se devolver sua praia. Que ironia. Uma praia que acontece de acordo com a maré, pois “sua fixação é inevitável”. Além do mais, encarregam o “tempo” de “reconstituir-lhe a praia”. Jean Baudrillard em sua obra “O crime perfeito”,¹⁹⁶ discute o processo de construção do outro na era da modernidade, dizendo: “o crime só é perfeito quando as próprias marcas da destruição do outro desapareceram”. Nesse caso, discute-se o crime de uma edificação, mas carregada de sujeitos em suas singularidades irredutíveis, que conservam uma perpétua manutenção de si com fragmentos desse passado. E as marcas, os vestígios, os rastros deste “crime”, assim nomeado muitas vezes pelos cronistas da cidade, não foram convenientemente aterrados.

¹⁹⁴ Lei nº 5847 de 04 de junho de 2001. Cria a denominação oficial das praias, no município de Florianópolis e dá outras providências. Câmara municipal de Florianópolis (Grifo meu).

¹⁹⁵ MENEZES, Ana Cláudia. *Miramar “ressurge” após 26 anos*. AN CAPITAL, Florianópolis, 29 out. 2000.

¹⁹⁶ BAUDRILLARD, Jean. *O crime perfeito*. Lisboa: Relógio D’água, 1996, p. 151-160.

Revivendo o Miramar (1988)



Maquete do prédio do Miramar, construída pelos arquitetos da Terra Arquitetura, vencedora do concurso “Revivendo o Miramar”, 1988.

“Revivendo o Miramar”. Depois dos mitos fundadores, como disse Eduardo Lourenço ao referir-se aos saudosos portugueses, criam-se os “mitos mantenedores”, com a função de sustentar e/ou prolongar as esperanças coletivas.¹⁹⁷ O título do concurso, lançado em 1988, pela Prefeitura Municipal de Florianópolis, através do Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (IPUF), propunha a “recriação” do Bar e Atracadouro Miramar, demolido em 1974,¹⁹⁸ sugerindo o nascimento de um “mito mantenedor”. Reviver o Miramar era preciso, parafraseando o poema de Fernando Pessoa, no sentido semântico da necessidade. O frio de sua ausência parece atormentar aqueles que viveram sua época, desperta da necessidade de criar um passado como âncora para a sobrevivência, numa negociação nostálgica com o presente. Todavia, a nostalgia carrega em si uma temporalidade, fixa-se num

¹⁹⁷ LOURENÇO. Eduardo. *Mitologia da Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.

¹⁹⁸ FLORIANÓPOLIS. Decreto 131, de 01 de junho de 1988. Dispõe sobre o concurso público para o Projeto de recriação do antigo Miramar. Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis – IPUF –, Florianópolis, SC. Ainda: Conforme o disposto no Edital assinado pelo Prefeito Municipal Edison Andrino de Oliveira, para o lançamento do Concurso Público para o Projeto de Recriação do Antigo Miramar. Florianópolis, 12 de agosto de 1988.

passado específico, em objetos do desejo que estão fora do alcance, mas imaginariamente recuperáveis.¹⁹⁹ Contudo, lembrar nunca é um ato neutro, como almejar um objeto de lembrança também não o é. O sonho de reencontrar o Miramar, ou melhor, algo que se traveste dele, trafega numa temporalidade diversa da cronologicamente construída. É a temporalidade da saudade e da nostalgia que permite uma tentativa de inversão, de “suspensão ficcional do tempo irreversível”.²⁰⁰ E aqui, sentimentos embaraçados propiciam a construção das memórias. Mas é por meio deste sentimento – a saudade – e da temporalidade transversal que nela habita, que o indivíduo percebe a fragilidade e fugacidade da existência humana. Nesse sentido, cria os instrumentos necessários para ficcionar um passado e atenuar a sensação de transitoriedade humana. A proposta do empreendimento que visava uma “recriação” do que fora o antigo Miramar, amparava-se, primordialmente, segundo o Sr. Francisco José Pereira – então diretor do IPUF –, na perda. Em sua reflexão sobre a crescente descaracterização do cenário urbano de Florianópolis, ele coloca também, entre as perdas arquiteturais e culturais as barcas que faziam a ligação Ilha-continente, a partir da Praça Fernando Machado,²⁰¹ somaram-se à demolição do antigo ancoradouro.²⁰²

A perda do bordo marítimo, a par das necessidades de crescimento urbano, descaracterizou em muito a vida da cidade Ilhoa, eliminando toda a parceria de vida que se voltava para o mar, alterando os hábitos de pesca e o sistema de transportes de cargas. A cenografia alterada levou a perda da atmosfera marítima. Temos hoje, uma cidade marítima sem mar.²⁰³

De novo parafraseio Fernando Pessoa: “viver não é necessário, o que é necessário é criar”. Criar, conceber expectativas, esperanças, confiança para tentar encontrar um fio condutor no labirinto da vida. Um fio condutor que forneça sentido à história. Um fio condutor tecido por muitos sentimentos contraditórios e criadores de histórias e memórias. Histórias e memórias cantadas, não como faziam os antigos poetas, mas pelos que se consideram sobreviventes de um passado recente. Um passado que ainda entoa o barulho do mar; que ainda respinga as paredes do Mercado Público; que ainda sussurra o assovio do vento sul; de um passado que ainda exala o cheiro das empadinhas de camarão; que faz sentir o gosto da cerveja gelada e o calor das conversas de final de tarde. Histórias e memórias, contadas por sobreviventes, mas que também conduzem os arquitetos projetistas para a

¹⁹⁹ Ibidem, p. 13.

²⁰⁰ LOURENÇO, Eduardo. Op. cit. P. 12-13.

²⁰¹ CIDADE receberá Miramar de volta. *Diário Catarinense*, Florianópolis, 14 de jun. 1988, p. 11.

²⁰² Ibidem, p. 11.

²⁰³ MIRAMAR, marco da descaracterização. O Estado, Florianópolis, 24 julho 1988.

finalidade de criarem uma “cópia” do antigo prédio, mas adaptada ao cenário atual, indo ao encontro das diretrizes de revitalização do Aterro da Baía Sul e da relação da cidade com o mar. Apesar de amparar-se num passado nomeado, o Projeto procurava um sentido próprio, inscrito nas necessidades atuais. Para isso, na sua elaboração, foram empregadas, inclusive, entrevistas com antigos freqüentadores habituais do Miramar, com o intuito de vasculhar nas lembranças, nos baús, cruzar os fatos, as fotos e as memórias, como demonstra a entrevista concedida pelo Sr. Saul Oliveira, natural de Florianópolis, que vivenciou o período transcorrido entre sua construção e demolição. Segundo o depoimento colhido pelos integrantes do Projeto, existiam vários trapiches na orla marítima central. No entanto, o Miramar atendia, fundamentalmente, o transporte de passageiros entre a Ilha e o Continente.

Nesta edificação, funcionou desde o início um bar e um restaurante freqüentado por boêmios, intelectuais e políticos. Além de ser um lugar especial para se assistir as regatas, que na época eram bastante concorridas, pela proeminência que então assumia o esporte de barco a remo. A cobertura do prédio funcionava como mirante para este fim, possuindo um espaço que possibilitava a circulação de pessoas. Era também espetáculo típico do Miramar, o mergulho de crianças e jovens na busca de moedas lançadas à água por populares, bem como a presença de banda de música aos domingos. Todas estas atividades faziam do Trapiche Miramar um local bastante dinâmico e um forte ponto de referência na vida da cidade.²⁰⁴

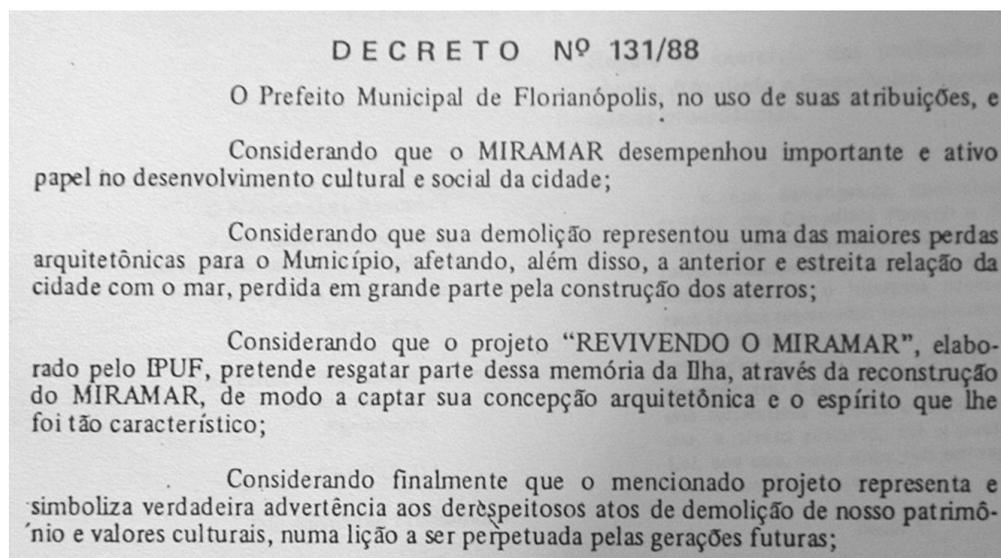
Em 09 de fevereiro de 1988, foi expedido o parecer técnico, relativo ao Projeto Revivendo o Miramar, pelas arquitetas Betina Adams e Suzane Albers. Tal documento enfatizava que a política de preservação do Município tinha como objetivo fundamental preservar “o legado de nossos antepassados, proibindo as réplicas de arquiteturas antigas, salvo em casos excepcionais, em locais onde comprovadamente existiram”.²⁰⁵ Os termos do edital do concurso previam projetos cuja concepção arquitetônica fosse uma “recriação do antigo Miramar”, no Aterro da Baía Sul, no eixo da Praça XV de Novembro, ou seja, na mesma direção do antigo prédio, mas sediado na orla marítima da Baía Sul. Além disso, os planos deviam garantir, igualmente ao primeiro Trapiche, a utilização do novo espaço como atracadouro “em dias de vento adverso”.²⁰⁶

²⁰⁴ Entrevista com o Sr. Saul Oliveira, realizada pelos técnicos do Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis.

²⁰⁵ ADAMS, Betina e ALBERS, Suzane. Parecer Técnico sobre o Projeto Revivendo o Miramar. Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis –IPUF–, Florianópolis, 09 fev. 1988.

²⁰⁶ Conforme Ata nºII da Reunião da Comissão Julgadora do Projeto “Revivendo o Miramar”. 28 jun. 1988. IPUF.

(...) lembrei a conveniência de se fazer, lá adiante, invadindo o mar e num ponto de fácil acesso popular, uma réplica exata do Miramar, que passaria (ou voltaria) a ser mais um local de encontro dos florianopolitanos. Exposições de arte, lançamento de livros, namoro, papo furado, um bom chope e outras extremas necessidades do cotidiano civilizado encontrariam ali um generoso abrigo (...) e num instante todos já estariam dizendo “vamos ao Miramar”, como há alguns anos se dizia e, em pouco tempo, ninguém mais sofreria seu sentimento de culpa pela violência que um dia se perpetrou contra criatura tão inocente.²⁰⁷



Acervo: Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis – IPUF

A comissão julgadora do projeto foi composta pelo presidente do Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis – IPUF, o Sr. Francisco José Pereira; Gerson Fausto Bertoluzzi, vereador da Câmara Municipal de Florianópolis; Isnard Mello de Azevedo, Superintendente da Fundação Franklin Cascaes; Dalmo Vieira Filho, da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, 10ª Diretoria Regional; Paulo Fernando Lago, pelo Conselho Estadual de Cultura; Theobaldo da Costa Jamundá, pela Academia Catarinense de Cultura; Cláudio Alvim Barbosa, pela Sociedade Musical “Amor à Arte”; Hamilton Ferrari, pela Associação Catarinense de Artistas Plásticos; José Gomes Neto, Presidente da Associação Profissional dos Escritores de Santa Catarina; Mirian dos Santos Melin, Presidente do IAB/SC; Oreste Araújo, Vice-Presidente do Sindicato dos Jornalistas Profissionais de Santa Catarina; Luiz Eduardo Fontoura Teixeira, Professor do Departamento de Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC; Dimas Ricardo da Rosa,

²⁰⁷ Flávio José Cardoso. Uma boa: a volta do Miramar. *A Verdade*, Florianópolis, 01 out. 1983.

Professor do Centro de Artes da Universidade para o Desenvolvimento do Estado de Santa Catarina – UDESC; Almir Passos, Presidente da Sociedade Cultural Quilombo; e pela União das Entidades Carnavalescas de Florianópolis. Além dos representantes das entidades citadas, foram convidados os seguintes membros da comunidade: os senhores Jair Francisco Hammes, Saul Oliveira, Hamilton Alves, Aldério Simões, Onésimo Espíndola e Alcides Ferreira.²⁰⁸

As opiniões sobre a implementação e os condicionantes do empreendimento eram controversas entre os componentes da comissão julgadora. Em uma das primeiras deliberações do grupo, em 28 de junho de 1988, notava-se as diferentes opiniões sobre o projeto que se esboçava. Inicialmente, na discussão sobre a concepção arquitetônica da edificação, entre os desacordos, venceu a proposta de que o novo prédio deveria ser “uma recriação do que fora o antigo Miramar”.²⁰⁹ A palavra “recriação”, como consta no processo, sugere que os integrantes aspiravam a “construção” de um edifício nos moldes plásticos do velho Miramar, tal qual inseria-se no cenário urbano de Florianópolis até 1974. Contudo, o Sr. Saul Oliveira votou pela “réplica” do antigo Trapiche. Já o Sr. Aldo Nunes, museólogo, se posicionou contrariamente à constituição de arquiteturas que recordassem ou se associassem ao velho Trapiche, dizendo: “nada que leve o nome de Miramar”. Seu parecer, como um frequentador assíduo do Miramar, não escondia seu desagrado pelo Projeto, pois dizia: “pretender reconstruí-lo agora com as mesmas características, no mesmo espaço, com a ausência do mar, seria incoerente, insensato; junto ao mar, longe do centro urbano, seria um falso histórico”.²¹⁰

No entanto, segundo Hamilton Alves, a proposição se amparava na construção de uma arquitetura que representasse a plástica do edifício demolido, mas que seguisse com a função de atracadouro e de pólo cultural da cidade, de acordo com as exigências de uma metrópole e, harmonizada com a cenografia urbana atual.²¹¹ Ainda, segundo o escritor e advogado, ele poderia ser construído dentro de uma estética monumental, com arquitetura contemporânea, mas que permitisse uma leitura da trajetória cultural do antigo Trapiche, ou seja, a construção de um monumento – com a utilização de seus elementos formais –, mas

²⁰⁸ Ata da 1ª Reunião da Comissão Julgadora do projeto Revivendo o Miramar. Paço Municipal, Florianópolis, 01 jun. 1988. Acervo: Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis – IPUF . RESGATE. Ver: *Diário Catarinense*, Florianópolis, 02 de nov. de 1988.

²⁰⁹ Ata da Segunda Reunião da Comissão Julgadora do Projeto “Revivendo o Miramar”. Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis – IPUF. 28 de junho de 1988. Florianópolis.

²¹⁰ ESPEZIN, Rosana. Vale à pena reerguer o Miramar? *O Estado*, Florianópolis, 26 junho 1988.

²¹¹ ALVES. Hamilton. O Projeto Miramar. *Diário Catarinense*, Florianópolis, 28 jun. 1988, p. 06.

como sua função de atracadouro municipal. Sobre a querela que dividia a Comissão Julgadora, Hamilton notava um conflito maior entre estas duas idéias:

(...) a primeira no sentido de que o Projeto Miramar seja uma restaruração do velho prédio existente na Praça XV, isto é, a simples e pura reprodução do velho Trapiche Municipal desaparecido; a segunda se orientaria por outros parâmetros, isto é, o projeto restauraria o Miramar mas dentro do contexto paisagístico atual, ou dentro das necessidades sociais modernas.²¹²

Hamilton, não questionou o mérito do projeto liderado pelo Sr. Francisco José Pereira e ratificado pelo prefeito Édison Andrino. Em matéria para o jornal O Estado, o advogado discorre sobre o conflito que envolvera uma decisão entre as duas linhas, alegando que não seria fácil contornar a situação criada. Mas, na sua compreensão, a sugestão proferida pela arquiteta que integrava a equipe, Miriam dos Santos Melin, recebia sua aprovação. Segunda a perspectiva da arquiteta, se poderia “reconstruir o prédio guardando sua silhueta primitiva, mas dar-lhe, indispensavelmente, outra funcionalidade, isto é, colocá-lo no ambiente de uma cidade moderna, ou que se pretenda modernizar”.²¹³ Apesar das opiniões divergentes entre os integrantes da Comissão, num ponto todos concordavam: “o Miramar nunca mais seria o mesmo”.²¹⁴ No entanto, a solução dependeria ainda de muita reflexão e discussão, pois o projeto inicial não poderia ser modificado, já que obedecia a um decreto.

Aldo Nunes sugeriu que a solução fosse encontrada, a partir de profundos estudos sobre a arquitetura e a memória da Ilha, então citando Le Corbusier: “nem tudo que é passado tem direito à perenidade; convém saber escolher com sabedoria o que deve ser respeitado”.²¹⁵ Para ele, qualquer tentativa de representação – seguindo uma espécie de acoplamento com o passado – daria vazão a um território indefinido, uma aparição insólita. E em entrevista ao jornal O Estado de 26 de junho de 1988, o museólogo Aldo Nunes, integrante da comissão responsável pela seleção do projeto, argumenta que se tratava de um procedimento inviável, um consórcio frustrado em relação ao passado. Ele pronuncia – em tom reivindicatório – sua avaliação de como, com efeito, se poderia “reviver o Miramar”:

Reviver o Miramar é recordar as noites boêmias que ele registrou durante sua existência: raparigas em busca de parceiros para uma noite de amor. Políticos discutindo os assuntos interrompidos na Assembléia Legislativa.

²¹² Ibidem.

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ NUNES, Aldo. História da cidade e estórias do povo. *O Estado*, Florianópolis, 26 de junho de 1988, p. 08. Aldo Nunes, ex-diretor do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), foi quem introduziu em nosso meio, as técnicas de conservação e restauração de obras de arte.

Poetas inspirando-se no murmúrio do mar ou no clima do bar para produzir novas trovas. Músicos e artistas procurando inspiração. Intelectuais trocando idéias e argumentos sobre novos fatos culturais.

Reviver o Miramar é lembrar Daniel Pinheiro, entre uns e outros goles de caninha da pura, daquela produzida nos alambiques do interior da Ilha, pontilhando o seu violão e com sua voz de tenor ou baixo, às vezes tentando imitar Orlando Silva e interpretando Sonho de Estrelas ou outras canções românticas dos anos 30 e 40. Daniel era um grande coração. Nunca o vi de mau-humor (...).²¹⁶

Reviver o Miramar é reviver Zininho (ainda encarnado), os irmãos Campos Onor e Ocilio Salles, sargento da Aeronáutica nascido na Bahia, para onde retornou, residindo em São Félix, Mascote (um alfaiate, Nazareno Simas entre outros), que compunham um conjunto vocal, o “Seresteiros do Luar”, que muitas vezes naquele Trapiche se reuniam e, entre um copo e outro de cerveja geladinha no verão, ou copinhos de batida de limão, de fabricação caseira, no inverno, dedilhando uma caixa de fósforo, usando a colherinha num copo, tamborilando a mesa, ali criavam os seus arranjos musicais que, posteriormente, depois de alguns ensaios, executavam nas apresentações no Teatro Álvaro de Carvalho, em algum baile de clube da cidade e até mesmo alegrando festa de aniversário em residência particular de algum membro da alta sociedade catarinense. Aqueles seresteiros também não se furtavam a uma boa serenata, ou seresta, como dizem outros, nas ruas e/ou bairros da cidade – Saco dos Limões, Estreito – a convite de um amigo, ou por simples noite de boemia (farra, como se dizia então e até aos nossos dois) se não houvesse motivação mais importante.

Reviver o Miramar é invocar o passado e rever imagens e figuras de gente como Aníbal Nunes Pires membro atuante e importante do Grupo Sul de Salim Miguel, que muitas vezes com outros companheiros ali se reuniam, também bebericando e frente ao mar, diante de um “ocaso raro” desses famosos da Ilha, e inspirados produziam poemas ou discutiam os problemas do movimento das artes modernas, difundidas pelo Grupo Através da Revista Sul.

Reviver o Miramar é lembrar as manhãs de domingos ensolarados, mar espelhado sobre o qual deslizavam os barcos, ioles a remos que, impulsionados por vigorosas guarnições, em ritmadas e harmoniosas remadas, em disputas renhidas, representavam os tradicionais clubes adversários: Aldo Luz, Francisco Martinelli e Riachuelo, hoje abrigados nas garagens náuticas ao lado da Ponte Colombo Machado Salles. Durante o transcorrer da regata, os torcedores dos diversos clubes reuniam-se nos terraços laterais e nos fundos do Miramar para torcer pelos seus concorrentes (...)

Reviver o Miramar é lembrar com certa tristeza a cena em que um dos últimos bondinhos a tração animal (mulas) que circulavam pela cidade servindo à população, foi jogado por estudantes dentro do mar, exatamente entre o Miramar e o Mictório, (hoje, pequeno museu da CASAN), ali existente como bomba recaldadora do nosso sistema de esgoto. (...)

²¹⁶ Ibidem.

Reviver o Miramar é recordar também a imagem original da Praça Fernando Machado, construída para guardar, emoldurar o monumento de homenagem ao militar e que hoje é o centro de um espaço visul interferido por bancas de revistas, boxes de comidas, mesas de camelôs e árvores de grande porte.

Reviver o Miramar é relembrar a passagem do Zepelin nos anos 30, quando numa madrugada grande parte da população situou-se no local para melhor apreciar aquela aeronave.

Também ao Miramar, num inverno dos anos 50, numa fria e bela manhã de domingo, muitas pessoas dirigiram-se para observar uma calota de neve, situada no alto do Cambirela. Fenômeno raro e único neste século.

Em dias de maré alta e águas mansas, o Miramar era local de banhos de mar de muitos jovens que mergulhavam para recolher moedas atiradas pelos adultos que os assistiam em suas exibições atléticas: saltos, mergulhos, etc.

Finalmente, reviver o Miramar seria escrever páginas e páginas de histórias e ouvir estórias da população, fatos e casos ocorridos no corpo arquitetônico banhado pelas águas rasas da Baía Sul, testemunha de bons tempos que nem mesmo o vento sul nos trará mais.

Reconstruir o corpo daqueles Miramar, em pedras, cal e argila, deverá ser motivo para uma profunda e demorada reflexão.²¹⁷

É evidente que, na perspectiva de Aldo Nunes, a iniciativa de reconstrução embarcava na ilusão de recuperar uma memória alojada num único e inatingível lugar: o passado. No entanto, utilizando uma expressão forjada por Henri-Pierre Jeudy, a proposta, como ato de representação do memorável, possuía um “apelo conjuratório”. Ensaiaava-se como uma espécie de reconhecimento do “sacrifício involuntário” de um bem patrimonial de Florianópolis.²¹⁸ Um lamento constante da cidade às sentenças inclusas no projeto de Aterro da Baía Sul, cumprido em 1974, o desencontro marítimo. Um lamento que perdura no cotidiano da cidade, como demonstra o texto do jornalista César Valente, datado de outubro de 2005:

A cidade, inerme, passiva, parece que adora chorar e se lamentar quando não tem mais jeito. Faz assim com o Miramar, que viveu abandonado, maltratado, esquecido, como um bêbado na sarjeta, que todo mundo faz de conta que não vê. Quando o derrubaram, aí o choro começou. Todo mundo, de repente, tomou-se de amor e saudade pelo Miramar.

²¹⁷ NUNES, Aldo. História da cidade e estórias do povo. *O Estado*, Florianópolis, 26 jun. 1988, p. 08.

²¹⁸ JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das Cidades*. Tradução Rejane Janowitzter. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2005, p. 58.

Cansei de passar pelo Miramar e sentir o fedor de mijó e excremento que exalava, abrigo de párias, paredes sujas e pixadas, placas de compensado onde havia janelas, retrato acabado do abandono. Nada na cidade indicava que alguém gostava daquele prédio. Quem iria sentir sua falta.²¹⁹

Numa outra perspectiva, o jornalista Aldório Simões, autor de livros como *Domingueiras: sou ilhéu, graças a Deus*, do troféu *Manezinhos da Ilha* – indicado para aqueles considerados “manezinhos juramentados” –²²⁰ além do programa televisivo *Fala Mane*, autor esse reconhecido por sua defesa à manutenção da cultura açoriana,²²¹ mostrava-se profundamente ressentido com algumas lideranças locais em relação à demolição do velho trapiche. Entre essas autoridades, encontrava-se o ex-governador do Estado, o Sr. Colombo Machado Salles, e o ex-prefeito municipal, Sr. Nilton Severo da Costa. Tais lideranças eram os administradores no período da demolição do Trapiche Miramar. Na opinião de Aldório Simões, “o frio assassinato do Miramar tinha como mentor intelectual o Sr. Colombo, mas foi a insensibilidade do ex-prefeito Nilton Severo da Costa quem desfechou o último golpe”.²²² Ele prosseguia dizendo:

(...) na terra do “já teve” nem tudo está perdido. Graças à Deus o prefeito Edison Andrino começa a se assessorar de técnicos manezinhos para definir o futuro da Ilha (...)

Nós ilhéus desejamos rever o Miramar construído quem sabe junto ao mar do Aterro da Baía Sul, obedecendo a mesma arquitetura belíssima e cores que ajudaram a fazer a história da cidade. Por isso, precisamos participar da elaboração do projeto de reconstrução.

O Chico Pereira convidou alguns ilhéus que frequentaram e conviveram no boêmio navio, mas não chega a ser significativa na hora de decidir, de votar. A cidade quer de volta o seu patrimônio, justo como ele era, sem essa de inventar modismo. Queremos apenas o nosso Miramar.²²³

Para Aldório, como medida preventiva, a Comissão organizadora do concurso deveria ser composta de pessoas ligadas à cultura local. Sua oposição à derrubada das arquiteturas em nome do progresso técnico e social fazia parte da visão de uma minoria.

²¹⁹ VALENTE, César. *De olho na capital. Diário Catarinense*, 25 out. 2005. Matéria capturada em: http://deolhonacapital.blogspot.com/2005/10/terá_25.html.

²²⁰ AMANTE, Francisco Hegídio. *Somos todos manezinhos*. Florianópolis: Papa-Livro, 1998, p. 17.

²²¹ SIMÕES, Aldório. *Domingueiras: sou ilhéu, graças a Deus*. Florianópolis: Papa-livro, 1990. O termo “manezinho” era uma referência pejorativa aos habitantes dos vilarejos em regiões praias afastadas do centro urbano. A característica principal seria o modo rápido e cantante de falar. De alguns anos para cá, porém, também os moradores das demais partes do município passaram a ostentar orgulhosamente essa qualificação. Tanto que se instituiu o troféu “Manezinho da Ilha”, por iniciativa do jornalista e carnavalesco Aldório Simões, em 1987.

²²² SIMÕES, Aldório. *Reconstruir o Miramar. Diário Catarinense*, Florianópolis, 15 maio 1988. Op. Cit.

²²³ *Ibidem*.

Diante da indiferença geral, no entanto, era utópica a proposição aventada pelo jornalista na nota anterior: “a cidade quer de volta o seu patrimônio, justo como ele era, sem esta de inventar modismos”.²²⁴ Ou seja, sua posição definia-se contra a construção de um monumento com uma linguagem arquitetônica contemporânea. Aparentemente, a nota nos fornece a “ilusão” de que será recuperado um ícone de um passado para sempre perdido. Um passado que somente poderia ser construído a partir das aflições do presente e por meio de uma montagem ímpar e assimétrica desse passado.

Aldírio ainda faz uso do termo “patrimônio” para se referir ao Trapiche Miramar. Porém, o edifício não era um bem tombado pelo patrimônio histórico, tendo em vista que tais políticas vinham sendo discutidas em âmbito estadual a partir de 1970, tendo como um dos signatários o historiador Oswaldo Rodrigues Cabral. Nesse sentido, somente em 1974 foi assinada a Lei Estadual, dispondo sobre a proteção do patrimônio cultural do Estado. Segundo a arquiteta Betina Adams, tais medidas foram tomadas com “base na legislação federal de 1937, por meio da qual se explicitava que o tombamento seria promovido pela Secretaria do Governo, através do Departamento de Cultura, ouvido o Conselho Estadual de Cultura”.²²⁵ Discorrendo ainda sobre a opinião veiculada pelo jornalista, retomo a autora Françoise Choay, em sua análise sobre o “monumento” e “patrimônio”. Essa autora salienta que, por sua capacidade de manter e preservar a identidade de uma determinada comunidade, nestes termos: “para aqueles que edificam, assim como para os destinatários das lembranças que veiculam, o monumento é uma defesa contra o traumatismo da existência, um dispositivo de segurança, que assegura calma (...) e dissipa a inquietação gerada pela incerteza dos começos”.²²⁶ No entanto, o sentido original do monumento sofreu transformações, adquirindo outros significados nas sociedades ocidentais. Atualmente, além de servir à memória, denota também o prazer provocado pela beleza da edificação, bem como a admiração pela “façanha da técnica” empregada na construção, aquilo que talvez Aldírio Simões quis dizer com o termo “modismo”. No entanto, a tentativa de arquitetos e urbanistas de implementar sua obra, deixando no espaço urbano sua marca profissional, demonstrando perícia na técnica, habilidade para criação, faz jus aos modernos procedimentos que estão disponíveis no mercado, porém desprovidos da “sensibilidade histórica”, perdida diante da mobilidade

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ ADAMS, Betina. *Preservação Urbana: gestão e resgate de uma história*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2002, p. 45.

²²⁶ CHOAY, Françoise. Op. cit. p. 11-30.

urbana marcada pela tentativa de substituição do “velho” pelo “novo”, diante do imobilismo desenfreado.²²⁷

A controvérsia em torno do assunto revelava-se, inclusive, através do parecer da sede catarinense do Instituto de Arquitetos do Brasil – IAB –, divulgado na coluna Opinião, do jornal O Estado, de 24 de julho de 1988. O parecer questionava a participação de pessoas não- especializadas nas áreas técnicas, ligadas à urbanidade, bem como questionava os objetivos que orientavam o concurso. Segundo a matéria, Florianópolis havia perdido, durante seu processo de desenvolvimento, uma grande parte dos elementos estruturadores de seu espaço, sem que essa transformação tivesse sido questionada e discutida de forma mais ampla. Perderam-se, durante o abrupto processo, valores paisagísticos, monumentos, marcos referenciais, conjuntos arquitetônicos, pontos de encontro e, principalmente, sua ligação com o mar, que se tornou um suporte para as soluções rodoviárias. Para o Instituto, “a perda do bordo marítimo, a par das necessidades de crescimento urbano, descaracterizou em muito a vida da cidade ilhoa, eliminando toda a parcela de vida que se voltava para o mar”. Mesmo assim, “reviver o miramar” constitui um “símbolo” da “riqueza cultural de caráter subjetivo que permeia a complexa ambientação urbana. Para essas pessoas, o Miramar assume, talvez, importância excessiva”,²²⁸ assim considerada:

Entendemos que um projeto como “Revivendo o Miramar” deveria permitir a incorporação como instrumento de planejamento das ricas potencialidades da cidade, pela ampla visão de que os elementos subjetivos e mágicos geram e coexistem com o espaço real e físico. Este projeto deveria ser visto dentro de uma perspectiva mais ampla do espaço da cidade e de ser um projeto de animação no sentido de evitar a abordagem, de mais um projeto bem intencionado, descosturado do tecido e da vida urbana.²²⁹

O assoreamento de toda orla da antiga costa arrastou a linha entre a terra e o mar e coroou o processo de remodelações, descaracterizando o espaço central da cidade. Assim mesmo, o projeto, para a equipe do IAB, poderia servir como encaminhamento e questionamento das intervenções urbanas, nos espaços de convívio, despertando interesse entre os cidadãos e formando por meio das mentalidades, “substanciais melhorias das

²²⁷ Sobre o desenvolvimento da política e da legislação para conservação do acervo patrimonial no estado de Santa Catarina ver: ADAMS, Betina. *Preservação Urbana: gestão e resgate de uma história*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2002. Ver ainda: FONSECA, Maria Cecília Londres. *Da modernização à participação: A política federal de preservação nos anos 70 e 80*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

²²⁸ MIRAMAR, marco da descaracterização. *O Estado*, Florianópolis, 24 jul. 1988.

²²⁹ *Ibidem*.

qualidades de vida urbana”.²³⁰ Ou seja, o concurso para aquela instituição deveria munir-se das características arquitetônicas do passado de um corpo técnico inquestionável, “adequados a concurso desta natureza”. Além de que, a linguagem que o orientava poderia ter suas motivações nesse passado, desde que houvesse compreensão clara de que a vida não se ligaria mais às suas características. Assim, a arquitetura poderia ser criada sobre ambientações do passado, desde que permitissem a leitura de sua trajetória cultural, “mas solidamente ancorada no presente”.²³¹

Imagens da Comissão do projeto Revivendo o Miramar, em 1988, da qual constam Aldírio Simões, Zininho, Nezinho Espíndola, Francisco José Pereira, repassando o projeto, já aprovado em concurso, para o então prefeito eleito o Sr. Espiridião Amin. Detalhe: Em primeiro plano tem-se a maquete do projeto vencedor, cuja imagem abre este sub-ítem. Acervo pessoal: Sr. Francisco José Pereira.



Comemoração, quando aprovado o projeto vencedor do concurso “Revivendo o Miramar”. Bar Trintão de Coqueiros, Florianópolis. Na foto: Zininho, Francisco José Pereira, Aldírio Simões, Nezinho Espíndola. Acervo pessoal: Sr. Francisco José Pereira.

²³⁰ Ibidem.

²³¹ Ibidem.



A pesar dos anseios de recriação nos moldes originais do Trapiche, por parte de alguns integrantes da comissão, o vencedor do concurso teve sua proposta considerada pós-moderna. A empresa Terra Arquitetura venceu o concurso municipal entre os treze concorrentes.²³² Os autores, responsáveis pelas seis pranchas, venceram um concurso que prezava pela funcionalidade, viabilidade da edificação, relação entre o projeto apresentado e o antigo prédio do Miramar enquanto linguagem arquitetônica, relação com a paisagem, plástica e exequibilidade.²³³ Os idealizadores do projeto, os arquitetos Carlos Francisco Machado Pinto, Carlos Alexandre Lima da Costa Pimenta, Luiz Eduardo de Andrade e Fabiano Faccioni, com a colaboração de Osmar Vieira Filho, em entrevista ao jornal *O Estado*, de 11 de novembro de 1988, declaravam que a principal proposta do Projeto, além de recuperar a função de atracadouro do antigo prédio, era de se questionar a ocupação acelerada de Florianópolis e conseqüente destruição dos bens culturais e patrimoniais.²³⁴

No parecer da equipe, a arquitetura do antigo Miramar era de uma composição de estilo “eclíptico”, datado do início do século, mas que nunca teve importância arquitetônica. No entanto, havia marcado uma época da capital. Para eles, a entrada do novo Miramar previa

²³² Os outros concorrentes eram: PLANALTO – Planejamento, arq.e levant. Topográfico Ltda; Glades Elvira Monn; Marisa Soares Mondadori; Maurício V. W. Martins; Eliane Santana; João Edmundo Bohn Neto; Terra-Arquitetura e construção Ltda.; Geraldo Barletta; Osmar Luiz Teske; Joel Pacheco; Eloá Rocha Monteiro de Castro; Rodrigo Ribeiro Sabatine; Enrique Brena.

²³³ Ata da 6ª reunião da comissão julgadora do projeto de recriação do Miramar, de 03 de novembro de 1988. Florianópolis, SC.

²³⁴ UM MIRAMAR pós-moderno propõe integração da cidade como mar. *O Estado*, Florianópolis, 11 de novembro de 1988, p. 13.

a recuperação das atividades marítimas que caracterizavam o primeiro. Além dos guichês que atenderiam a circulação de pequenas embarcações, destinadas a passeios pelas baías norte e sul, a proposta – considerada pós-moderna no período – previa a construção de uma edificação que avançasse 60 metros sobre o mar, no Aterro da Baía Sul, constituindo-se de aço, madeira, tijolos e muita cor. O plano era localizar o prédio no eixo da Rua Arcipreste Paiva, o que alteraria a fisionomia do centro da cidade, com técnicas e concepções contemporâneas, mas que, simultaneamente, devolveria “ao ilhéu a relação direta com o mar”, pois poderia ser visto através de uma estrutura octogonal, localizado no fundo e, no centro de numa praça aberta.²³⁵ Segundo o arquiteto Faccioni, membro da equipe, “uma maneira de se reportar às tradicionais fontes existentes em muitas cidades do mundo, sem apelar para a cópia”.

Uma outra característica da construção seria que, dessa estrutura octogonal partiria um outro elemento de aço que poderia ser classificado como um mirante, “relembrando o existente no antigo monumento”, mas que poderia se prestar agora à acomodação de uma banda de música. Ainda, na parte coberta da construção, fora projetado um saguão aberto para as atividades como mostras de arte e que estariam diretamente vinculada ao bar, que servindo de apoio ao restante da estrutura. A obra previa ainda um restaurante, sendo valorizado por meio de uma sacada suspensa sobre o mar e por um entorno feito com *decks* de madeira, onde também seriam colocadas mesas e cadeiras. A fachada seria enriquecida com detalhes em tons alegres, “peculiares à ocupação açoriana, como vidros vermelhos, altos-relevos brancos, alvenarias cor-de-rosa, que lembrariam o colorido dos casarios espalhados pela cidade. Aliás, a equipe justificava o recurso das cores alegres, como uma tentativa de “recuperar um costume muito rico. O jogo de cores contrastantes, que existe hoje apenas nos bairros mais simples. Isso demonstra a necessidade de personalizar a moradia, revelando, sobretudo, um alto grau de elaboração estética”, explicara um dos arquitetos da equipe, que serve-se do projeto para denunciar a ocupação irrefletida do espaço urbano.²³⁶

Para eles, a ampliação espacial do desenho urbano causou uma inversão dos costumes marítimos de uma cidade que nasceu portuária e então para elaboração do projeto, os técnicos envolveram-se numa pesquisa de campo para identificar o que “ainda restava das construções tradicionais, destruídas ao longo dos anos. Essa ação resultou num projeto de

²³⁵ Ibidem.

²³⁶ Ibidem.

“concepção arrojada e agradável, que reconstrói, ‘sem cópias grosseiras’ a trajetória da cultura Ilhoa”.²³⁷ O empreendimento pesquisado e desenhado por essa equipe revelava peculiaridades representativas da cultura local. Para isso, os pisos eram inspirados nos do Hospital de Caridade; as janelas, nas casas do Bairro José Mendes; tijolos à vista e muitos outros detalhes, retirados do próprio Miramar. A atenção estava, então, voltada para a elaboração de uma construção funcional e harmoniosa, que integrasse vários elementos da arquitetura local e que servisse como recurso para manutenção de uma identidade urbana.

Curiosamente, o novo Miramar, na perspectiva dos arquitetos responsáveis pelo projeto vencedor, seria uma espécie de “montagem”, uma composição, um mosaico representativo de muitos lugares históricos da cidade, bem como matérias-primas que se coadunassem com o perfil de uma que crescera em sintonia com o mar. A técnica empregada se assemelha com a proposta metodológica de Walter Benjamin para produção historiográfica, ou seja, ela envolveria uma certa falta de conexão entre os elementos constituintes, a elaboração do “caos”.²³⁸ Mas cada detalhe, no caso da montagem Benjaminiana, estaria fortificado sobre a experiência e que se constrói a partir de determinados conjuntos temáticos e imagéticos, expressando vida diferentemente. Os temas ou matérias-primas, isoladamente, não representariam nada ou poucas relações pode-se estabelecer, no entanto, combinados e recombinaados, segundo uma “nova lei”, dando-se vazão ao novo. Um novo que não excluiria o passado, mas o conteria numa estética do fragmento.

Em 1988, quando do acatamento do projeto Revivendo o Miramar e da aprovação da proposta elaborada pela equipe da Terra Arquitetura, a sede em Santa Catarina do Instituto de Arquitetos do Brasil, propunha situar a proposta contida no Projeto Revivendo o Miramar no interior de uma perspectiva mais ampla de remodelação urbana, com o objetivo de reverter a subutilização do espaço que compreendia o Parque Metropolitano de Florianópolis.²³⁹ Ponderadamente, os membros do IAB de Santa Catarina, entenderam que a intenção do projeto “Revivendo o Miramar” seria insucesso se desvinculado de um projeto maior, como o de marginalização do espaço do Aterro da Baía Sul. Na opinião dos representantes do IAB:

²³⁷ Ibidem.

²³⁸ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representações da História em Walter Benjamin*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 88-103.

²³⁹ MIRAMAR, marco da descaracterização. *O Estado*, 24 jul. 1988.

O Parque Metropolitano e seu centro de promoções poderão oferecer o pano de fundo e a base coerente para tal projeto, por se constituir na única esperança hoje, da parcial retomada do bordo marítimo. Poderá, inclusive, reverter a situação do desolamento. Da sub-utilização e marginalização em que se encontra o Aterro da Baía Sul.²⁴⁰

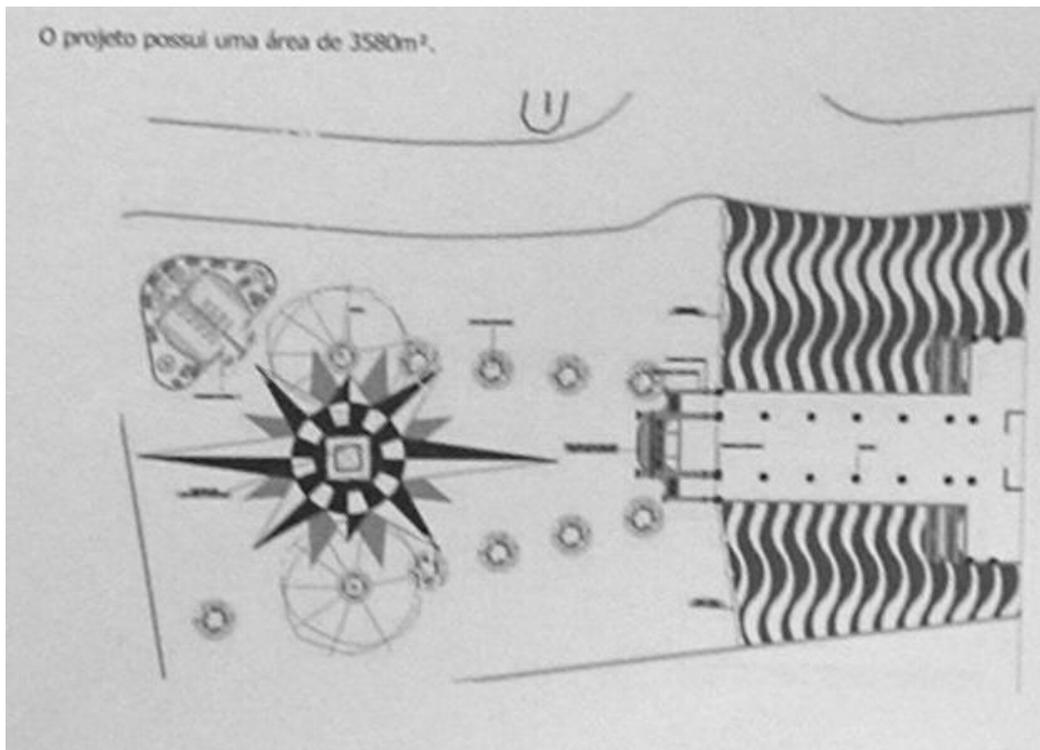
Porém, diante da não-concretização do empreendimento, tal medida foi retomada em 1996, com o lançamento do “Concurso Público de Idéias para o Parque Metropolitano Dias Velho, no Aterro da Baía Sul”. O novo projeto pretendia a revitalização da área compreendida pelo Aterro da Baía Sul, construção executada em Florianópolis, entre os anos de 1972 a 1974, abrangendo uma área de 600 mil m², aterrada, afastada e esquecida pela cidade. A construção do Aterro, apesar das soluções rodoviárias apresentadas, provocou perdas significativas como demonstra o texto extraído do Projeto vencedor de 1996:

(...) em primeiro lugar, “o notável centro urbano com suas raízes na pequena Desterro, ainda espacialmente presentes, tem sua vida cotidiana radicalmente separada da borda do mar. Segundo, “a concepção do centro modernista em implantação no setor administrativo estadual é estendida para as áreas não ocupadas pelo sistema rodoviário, constituindo-se assim, o Aterro da Baía Sul como um enorme espaço vazio de usos, residual e impropriamente batizado de Parque Urbano. Para amenizar tal situação é contratado um projeto paisagístico do Prof Roberto Burle Marx, que tão valiosas contribuições nos deixou na organização urbana do Aterro do Flamengo, este sim resultante de uma proposta espacial abrangente, com programa de usos claramente definido.”²⁴¹

Todavia, o Concurso Público de Idéias para o Parque Metropolitano Dias Velho – Aterro da Baía Sul – que trouxe em seu bojo uma nova proposta de “reconstrução” do Miramar, será o próximo tema a ser analisado. Dessa maneira, para finalizar o episódio concernente ao Projeto Revivendo o Miramar, cabe ressaltar que, apesar da sua inexequibilidade, a Praça Fernando Machado foi reformada naquele momento. Ainda pensando numa homenagem ao velho trapiche, optou-se pela realização de uma “praça seca”, pavimentada; com desenhos que representavam a planta baixa do Miramar, esboçado no calçamento em *petit-pavé*, como demonstra a prancha a seguir:

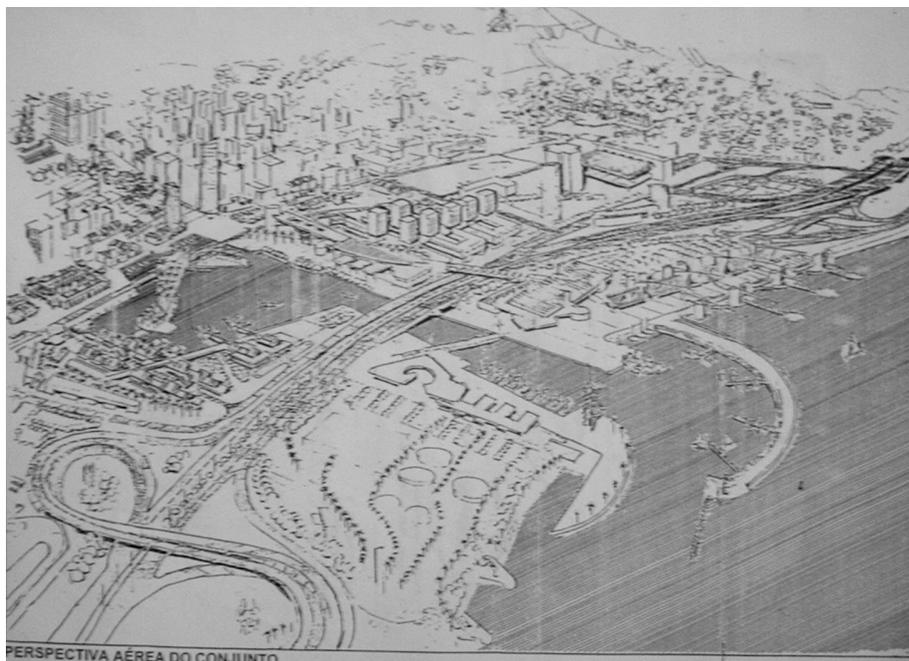
²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ SCHMITT, André Francisco Câmara Schmitt & et. ali. *Projeto do Concurso Público de Idéias para o Parque Metropolitano Dias Velho. Aterro da Baía Sul em Florianópolis/SC*. Nov. 1996.



Acervo: Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis – IPUF.

“Meu reino por um botequim no Aterro” (1996)



Perspectiva aérea do conjunto na Baía Sul, segundo proposta vencedora do Concurso Público de Idéias para o Parque Metropolitano Dias Velho, 1996. Acervo: Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis – IPUF.

“Meu reino por um botequim no Aterro” dizia Paulo da Costa Ramos, jornalista do jornal *O Estado*, que lamentava o fato de a grande área do Aterro ter sido marginalizada e tornado-se num abrigo degradado para os “cestões, ônibus parados e o pinicão da CASAN”.²⁴² O jornalista, naquela data, mostrava-se na expectativa de implementação do Projeto vencedor do concurso, lançado pelo Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis – IPUF –, em edital do dia 19 de agosto de 1996. O objetivo pretendia uma revitalização da área compreendida pelo Aterro da Baía Sul, construção executada em Florianópolis, entre os anos de 1972 a 1974.²⁴³

²⁴² RAMOS, Paulo da Costa. A cidade volta a conviver com o mar. *O Estado*, Florianópolis, 22 jun.1997. A sigla corresponde à Companhia Catarinense de Água e Saneamento.

²⁴³ Através do Decreto 73.244/73, a União formalizou a autorização ao Estado para efetivação da obra. Diante de uma tentativa por parte da Assembléia Legislativa de comercialização do Aterro, alguns grupos se manifestaram e em 09 de out. de 1978, através da lei 5.483, o governo ratificou em lei a não-comercialização do espaço e direcionou seu uso em favor da cultura, do esporte, da recreação. Em 19 de julho de 1982, pelo ofício 467, o Aterro foi tombado e as únicas construções permitidas foram: garagens náuticas, estação rodoviária e construções previstas no projeto de urbanização do paisagista Burle Marx. In: Resumo histórico do Aterro da Baía Sul. Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis, IPUF.

Tal empreendimento requeria um anexo territorial de 600 mil metros quadrados em plena área central da cidade de Florianópolis, e, seus objetivos iniciais, estavam pautados em quatro eixos fundamentais. Conforme Valmir José Oleias, primeiramente deu-se o aumento físico da área central, pois tal medida, se dava necessária para redução dos consecutivos congestionamentos no centro da cidade, bem como alicerçar a nova ligação Ilha/Continente, a Ponte Colombo Machado Salles. Como consequência, se ampliariam as atividades comerciais do centro urbano, além do que, o novo espaço centralizaria toda a estrutura material da sede do Governo Estadual. Além de centro administrativo, previa-se a implantação de equipamentos urbanos destinados ao lazer.

As soluções rodoviárias para o transbordo entre Ilha e Continente tornaram os bordos internos das Baías, almejados como aterros, para que neles fossem implantados os terminais rodoviários que desafogariam o espaço urbano central da parte insular. Tal medida se deu pela coincidência do principal acesso rodoviário à Ilha, a ponte Hercílio Luz, localizar-se na área urbana central, o que privilegiaria aquela área para a construção do aterro na baía sul e para as soluções rodoviárias pretendidas. No entanto, tal medida teve consequências que afetaram diretamente o cotidiano do morador. Primeiramente, a linha d'água que banhava a Praça Central, o Mercado Público e a Alfândega, seria arrastada para longe do centro histórico, resultando num rompimento definitivo da intimidade da área central com o mar, além da demolição do Miramar e do desaparecimento da Ilha do Carvão.

A experiência na construção de Aterros em Florianópolis possui seus antecedentes históricos com o Governador Hercílio Luz, que encaminhou aos deputados seu primeiro projeto em 1888, numa tentativa de resolver problemas de saneamento da Ilha, relacionados ao Rio da Bulha, atualmente Av. Hercílio Luz, e à Prainha da Figueira. Outro ato do Governador Hercílio Luz, que reconfigurou o desenho central da cidade e abriu novas possibilidades de crescimento e desenvolvimento social e econômico, foi a construção da primeira ponte que fazia a ligação Ilha/Continente, a chamada Hercílio Luz, concluída em 1926. Para viabilização desta obra, foi necessária a construção de um outro aterro que servisse de sustentação à parte insular da Ponte. Depois disso, o Plano Diretor – elaborado em 1952 – já previa, tecnicamente, a construção de novos aterros para construção de uma avenida principal que ligasse o centro da cidade ao norte da Ilha; uma avenida principal para captar o intenso fluxo de veículos, advindo do centro antigo da cidade, bem como um espaço para

estendesse a área central de Florianópolis.²⁴⁴ Tais medidas delineavam-se em razão dos frequentes congestionamentos que ocorriam no centro urbano, pois 30 anos após sua construção, a Ponte Hercílio Luz e o sistema viário central não acomodavam mais o intenso tráfego entre Ilha e Continente. No entanto, a proposta para a construção de novos aterros ocorreu somente em 1967, com o prefeito Acácio Garibaldi de S. Thiago.²⁴⁵ Entretanto, logo após, em 1972, a Prefeitura Municipal desistiu dos direitos de preferência na cessão dos acréscimos de marinha, tendo em vista que as condições políticas e administrativas no município impediam a tomada da responsabilidade que exigia tal empreendimento. Desta forma, o governo do Estado assumiu através do DER (Departamento de Estradas de Rodagem), e firmou contrato com a Construtora Norberto Odebrecht S.A para a construção do Aterro.²⁴⁶ Quando, em 1952, foi elaborado o Plano Diretor, a área prevista para o aterro seria de 48.000m², mas quando o projeto foi realizado, essa área aumentou para 653.000 m², somando-se os acréscimos da Marinha.

Na seqüência, esta extensa área pública foi inadequadamente ocupada. Para amenizar tal situação, foi contratado um projeto paisagístico do Prof.º Roberto Burle Marx. Um Concurso Público de Idéias para o Parque Metropolitano Dias Velho, no Aterro da Baía Sul em Florianópolis. Esse concurso foi lançado pelo Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis – IPUF, em parceria com o Instituto dos Arquitetos do Brasil – IAB, em 1997, e teve como vencedor, entre os treze projetos inscritos, a proposta assinada pelos arquitetos André Schmidt, Daniel Ceres Rubio, Lizete T. Assen de Oliveira, Maria Elizabeth Pereira Rego, Maria Inês Laurentino, Nelson Saraiva da Silva, Ricardo Monti, Raul Pargendler e Valdir Humberto Secco.²⁴⁷ O concurso previa um melhor aproveitamento do espaço do Aterro da Baía Sul, sendo que, no momento, esse espaço estava sendo, modestamente, ocupado pelo Terminal Rodoviário Rita Maria e a Estação de Tratamento de Águas e Esgotos da CASAN²⁴⁸ apresentava como maior desafio “solucionar o principal nó urbano articulador da acessibilidade Ilha-Continente, superposto à centralidade urbana de Florianópolis e de sua

²⁴⁴ OLÉIAS, Valmir José. O lazer no Aterro da Baía Sul em Florianópolis: o abandono de um grande projeto. (dissertação de mestrado). Curso de Sociologia Política, UFSC, Florianópolis, 1994. p. 45-68.

²⁴⁵ A solicitação foi implementada pelo decreto n. 73.244/73 de 03 de dezembro de 1973, autorizada pelo Diretor-Geral do DNER (Departamento Nacional de Estradas de Rodagem) o Sr. Elizeu Rezende.

²⁴⁶ OLÉIAS, Valmir José. Op. Cit.p.50.

²⁴⁷ Equipe de apoio: Angelita Peiter, Gabriel Fermiano, Maria Augusta ° Rodrigues e Meri Cristiane S. Cardoso. Equipe de consultoria: Dilnei Bittencourt, Gilberto D. Rufino, Nelson Infante Jr., Ricardo Arcari, Rita Frizzo, Sérgio Magalhães e Névio Carvalho. Assessoria: Hôyedo N.Lins e Jesiel de M. Gomes.

²⁴⁸ PROJETO reaproxima mar e Centro. *Diário Catarinense*, Florianópolis, 12 junho 1997, p.47.

região metropolitana”.²⁴⁹ O projeto, que previa a viabilização econômica do empreendimento através de uma parceria das iniciativas públicas e privadas, recebeu a unanimidade dos votos da comissão julgadora e amparava-se na idéia de “falência financeira dos Poderes Públicos”. Inclusive, um dos motivos de degradação do ambiente urbano era a ausência de investimentos de médio e grande porte, o que propiciava um “esvaziamento da urbanidade e da convivência de todos os estratos sociais”. Atribuía-se a falta de investimento nesse local, na dificuldade de se “alavancar” os retornos financeiros”. A tentativa de recuperar e “capitalizar recursos privados” de médio e grande porte para o reordenamento da área do Aterro, devia amparar-se na reafirmação dos significados históricos e nas possibilidades concretas para o futuro, assim alguns desses aspectos, para o concurso, deveriam ser observados:

- a ancestralidade da base cultural da cidade, marcada pela açorianidade, pela condição marítima e pela nucleação de comunidades;
- o quadro sócio-econômico de base Terciária consagrado do Município;
- a vocação turística da Ilha, onde os cenários privilegiados têm desenvolvido o turismo sazonal dos balneários;
- a condição de pólo de tecnologia “limpa” que se enuncia para o Município, onde destacam-se a atuação da Universidade Federal de Santa Catarina, os incentivos do Governo do Estado e os investimentos da iniciativa privada.”²⁵⁰

A idéia do projeto vencedor foi considerada simples e sofisticada, pois defendia o retorno do encontro central da cidade com o mar.²⁵¹ O traçado proposto organizaria uma nova estrutura espacial, baseado em dois vetores principais: a trama urbana da antiga cidade seria, novamente, levada até o mar, numa combinação de paisagem colonial com uma face modernista de novo setor administrativo. Constituiria-se de um eixo vertical da Praça XV de Novembro até o mar. Um eixo presidido pela Catedral, que levará o centro histórico ao encontro do mar através de uma “promenade”,²⁵² contendo por um lado os edifícios institucionais, como Câmara Municipal, Prefeitura, entre outros, e também por áreas comerciais e equipamentos de lazer. Do outro lado constaria um canal que levaria o mar de volta até a área da Alfândega e do Mercado. A viabilização do projeto, segundo o arquiteto

²⁴⁹ SCHMITT, André Francisco Câmara Schmitt & et. ali. *Projeto do Concurso Público de Idéias para o Parque Metropolitano Dias Velho. Aterro da Baía Sul em Florianópolis/SC*. Novembro de 1996.

²⁵⁰ Ibidem.

²⁵¹ NOVO projeto para Aterro reaproxima cidade do mar. *Diário Catarinense*, Florianópolis, 12 jun. 1997.

²⁵² VICENZI, Celso. O resgate do passado às portas do novo milênio. *Diário Catarinense*, 20 jun. 1997, Florianópolis. O termo Promenade significa, segundo *Dicionário Houaiss*, uma figura de contradaça em que os pares trocam de lugares e retornam a sua posição original do decurso de oito passos.

responsável, somente seria possível numa junção do poder público e das iniciativas privadas, a exemplo do que havia sido feito em diversos países que revitalizaram grandes espaços urbanos, além de um diálogo com os diversos setores da sociedade.²⁵³ De acordo com André Schmidt o projeto “não propunha um loteamento, mas a recuperação do Centro Histórico como um referencial cívico e de identidades para todos os moradores da cidade”.²⁵⁴ Os largos do Mercado Público, da Alfândega e do Forte Santa Bárbara o projeto prevê a reconstituição simbólica da antiga linha d’água no setor relacionado ao porto, sem perder as referências históricas, considerando as tramas arbóreas do projeto paisagístico executado por Burle Marx, incorporando-o a solução urbanística pretendida, além da função de verdadeiro parque metropolitano. O projeto foi construído, prevendo a finalidade da Baía Sul como “portal de acesso” à cidade, bem como sua relação histórica com o mar, além de características peculiares de Florianópolis como:

- Cidade fragmentada, que se estende para além do Morro da Cruz em múltiplos aglomerados e balneários esparsos pela Ilha;
- a existência do Aterro, como extensa área pública disponível, como possibilidade de re-organizar qualitativamente a centralidade urbana de Florianópolis e de sua região metropolitana;
- a importância fundamental de recuperar significados perdidos e de valorizar o patrimônio cultural preservado, ao mesmo tempo que abrindo condições para um discurso espacial contemporâneo;
- o papel determinante do transporte coletivo urbano municipal, intermunicipal e interestadual na apropriação da área central;
- a superposição de funções como condição imprescindível para a animação do centro urbano em todos os horários e dias da semana;
- a peculiar situação geográfica de Florianópolis, com sua natureza privilegiada (praias, lagoas, morros, bosques) tanto na ilha como continente, bem como sua condição de cidade de porte médio, definindo para o Parque Metropolitano, localizado entre o casco histórico e o mar, característica e natureza diversas daquelas exigidas para a maioria dos parques das grandes cidades (raros espaços de lazer em áreas densamente construídas);
- a coexistência de espaços abertos e fechados como propícia ao desenvolvimento de atividades que favorecem a urbanidade;
- que a qualidade de espaço público aberto não reside somente na sua extensão ou nas suas características de espaço livre ou verde, mas principalmente na sua capacidade de favorecer o fluxo da vida urbana;

²⁵³ Ibidem.

²⁵⁴ VICENZI, Celso. Parcerias para viabilizar a idéia. *Diário Catarinense*, 20 jun.1997, p. 05.

a definição do centro urbano como um lugar em transformação, aberto à inserção de futuros programas de necessidades espaciais.

–a fundamental necessidade de transformar o centro urbano em área de atração turística contemporânea;

–que a cidade, enquanto espaço coletivamente construído, pode ser constituir em uma das maiores realizações da cultura humana desde que socialize seus benefícios, entre os quais destacamos sua qualidade de arte.²⁵⁵

Dentro deste plano proposto, a estrutura espacial estaria organizada a partir de dois eixos: o eixo principal, que iria do Passeio Público da Praça XV até o mar e o eixo da antiga linha d'água. Destes eixos se articulariam a faixa verde junto à face histórica, a trama urbana no Parque e o Parque da Orla junto à Nova Linha d'água. No cruzamento destes dois eixos ficaria localizada a Praça D'água, 'símbolo da reversão do processo de deteriorização do Centro Urbano'.²⁵⁶ Esta Praça, dentro das proposições apresentadas, ficaria no trecho localizado entre os edifícios históricos e a Av. Paulo Fontes, onde se localiza a Av. Gustavo Richter. Sua construção estaria ligada a idéia de reaproximação do centro histórico com o mar, e seria o "coração da cidade"²⁵⁷ pelo desenvolvimento das atividades marítimas e terrestres, ocasionado um intenso fluxo urbano. A construção da Praça seria viabilizada através de uma escavação de uma porção inferior a 20% da área, cujo "bota-fora" seria utilizado nos aterramentos necessários e configuração da nova linha d'água, principalmente junto ao trecho da passarela "Nego Quirido", já, anteriormente deslocada para construção do túnel da Via Expressa

A Praça d'água facilitaria a construção do terminal hidroviário, pois a "grande importância dessa Baía é a integração de todos os terminais urbanos". Para o arquiteto responsável "o aspecto centralizado da cidade seria valorizado, pois os grandes centros das principais cidades estão em processo de deteriorização em relação ao visual e ao uso, queremos que em Florianópolis esse espaço propicie o encontro das pessoas".²⁵⁸ A renovação da água se daria, principalmente, pela ação das mudanças das marés astronômicas (renovação diária) e meteorológicas (provenientes dos ventos/chuvas); somado ao desenho adaptado dos "molhes de proteção, secção da boca do canal e elementos direcionados das correntes e fluxos

²⁵⁵ SCHMITT, André Francisco Câmara Schmitt & et. ali. Projeto do Concurso Público de Idéias para o Parque Metropolitano Dias Velho. Aterro da Baía Sul em Florianópolis/SC. Nov. 1996.

²⁵⁶ Ibidem, p. 05.

²⁵⁷ SILVA, Cláudio. O MAR de volta ao Centro. *Diário Catarinense*, 23 mar. 1997.

²⁵⁸ NOVO projeto para o aterro reaproxima cidade do mar. *Na Capital*, 12 de junho 1997, Florianópolis, p. 07.

No interior desse projeto havia uma proposta de construção de um “novo” Miramar, com uma nova estrutura que utilizaria materiais e técnicas modernas, “harmonizados com o momento em que estamos vivendo”.²⁶⁰ A inserção no projeto da construção de um novo Miramar previa a possibilidades de retorno das atividades marítimas que caracterizavam o primeiro. O espaço destinado ao edifício teria vários guichês que atenderiam passeios pelas Baías Norte e Sul por meio da circulação de pequenas embarcações. A nova construção foi idealizada para portar um bar, um restaurante, espaço livre de lazer, *decks* e outros espaços de atividades múltiplas que “uniriam com harmonia as lembranças do passado com a tecnologia moderna”.²⁶¹ Um paradoxo da destruição: as aspirações modernizantes que incitaram a demolição do prédio em 1974 para viabilizar as vias de acesso na construção do Aterro, agora encorajam a construção de um novo prédio, com mesmo nome, com novas e antigas funções. O propósito fundamental da edificação seria de restaurar “a ligação entre o ilhéu e o mar, interrompido pelo estéril e desocupado Aterro”, salientava o jornalista.²⁶²

Preocupados com a harmonia e a integração de todos os elementos díspares contidos na paisagem urbana central, e na expectativa de possibilitar uma fusão da arquitetura histórica com um desenho pós-moderno, os arquitetos se propuseram uma pesquisa. Saíram numa diligência para identificar o que restava das construções tradicionais que foram destruídas ao longo dos anos por intervenções que relegavam a preservação patrimonial. Desta forma, é concebido um desenho inovador que propunha um diálogo com a memória da cidade, resultando num plano mais arrojado que “reconstrói, sem cópias grosseiras a trajetória cultural Ilhoa” Segundo o Diretor do IPUF, o Sr. Francisco José Pereira, alguns itens foram considerados essenciais para avaliação dos projetos, como: uma linguagem arquitetônica baseada nos traçados do antigo Miramar; a relação com a paisagem; plástica; funcionalidade e viabilidade. Nesse sentido, assim esclareceu Pereira, que “a funcionalidade foi primordial para a decisão sobre o melhor projeto. Mas, na perspectiva de um dos integrantes da equipe, dois itens se destacam na construção de um novo prédio para o Miramar: “o posicionamento perante a cidade em forma de denúncia e a realização de uma edificação contextualizada”, que recuperaria o vínculo central com o mar e preservaria o centro histórico “sufocado por uma

²⁶⁰ UM Miramar pós-moderno propõe integração da cidade com o mar. *O Estado*, 11 nov. 1996. Florianópolis, p.13.

²⁶¹ PROJETO criado pela Terra Arquitetura venceu o concurso municipal. *O Estado*, 11 de nov. de 1996.

²⁶² *Ibidem*.

ocupação irrefletida”.²⁶³ O jornalista Sérgio da Costa Ramos, em matéria para o jornal *Diário Catarinense*, em 29 de dezembro de 1996, elogia a proposta executada pelo arquiteto André Schmidt, considerando que:

Desse álbum antigo renascerá a cidade voltada para o mar, sua razão de ser. Apaga-se toda a pedra da atual algaravia apelidada de ‘Aterro da Baía do Sul’, que nunca passou disso mesmo – um aterro, um quarto de despejo. O novo desenho organizará uma nova estrutura espacial.²⁶⁴

Gerou-se com este concurso e com a proposta vencedora, uma grande expectativa em torno do reencontro do centro histórico da cidade com o mar, tanto que, Aldírios Simões – jornalista e incentivador das propostas relacionadas ao assunto – escreveu uma matéria entusiasmada considerando que a antiga arte da pescaria seria novamente apreciada pelos antigos moradores:

João Macaco, antigo morador do Morro da Mariquinha, jamais poderia imaginar que um dia poderia voltaria ao Cais do Mercado Público para, com a habilidade que lhe é peculiar, atirar a sua linha iscada com vísceras de galinha para pescar bagres cabeçudos. Sentado sob a frondosa figueira da Praça XV, ao lado do vizinho Izaltino da Venda, empossados há alguns anos na confraria dos aposentados, parei para contar-lhe a boa novidade: o mar vai retornar ao Centro da cidade, banhando o costado do Mercado. Incrédulo, talvez imaginando que está muito velho para ouvir sandices, João Macaco fazendo ouvidos de mercador indagou se eu estava prevendo algum dilúvio. O velho pescador de linha não poderia imaginar que um antigo sonho do homem urbano pode se tornar realidade.²⁶⁵

Contudo, apesar do aparente arrebatamento do jornalista, ele mantinha-se ciente que este reencontro se elaboraria de maneira adequada às necessidades atuais da cidade, pois após enaltecer a iniciativa, complementa seu discurso salientando: “João Macaco, de olho pregado n’água, certamente vai perder a corrida do cabeçudo ao deparar-se com a lancha baleeira vinda da região da Palhoça”.²⁶⁶ Mas, em tom animado, Aldírrio descrevia para o leitor o percurso atual que tal lancha faria dentro do desenho projetado, tendo como destino o “novo Miramar” para descarregar “louças de barros, ou tainhas fresquinhas cercadas na Pinheira, tudo como nos bons e inesquecíveis tempos”.²⁶⁷

²⁶³ Ibidem.

²⁶⁴ RAMOS, Sérgio da Costa. Des-aterro XXI. *Diário Catarinense*, Florianópolis, 29 dez. 1996.

²⁶⁵ SIMÕES, Aldírrio. O Retorno do Mar. *AN Capital*, Florianópolis, 30 jan. 1997, p. 07.

²⁶⁶ Ibidem.

²⁶⁷ Ibidem.

A arte no mictório: parte do Miramar ainda existe (1995)



Museu do Saneamento, ao fundo o Memorial ao Miramar. Florianópolis, 2006. Foto: Marilange Nonnenmacher

Segundo o Eng. Átila Ramos, funcionário da CASAN – Companhia de Águas e Saneamentos de Santa Catarina, os alicerces do velho Trapiche ainda existem. Eles estão lá, soterrados pelas areias do Aterro e depositados sob o Memorial ao Miramar. De acordo com o parecer do engenheiro que acompanhou a recuperação do castelinho – ou antigo Mictório Público, atual Museu do Saneamento, prédio instalado num pequeno edifício construído no

começo do século XX, num estilo eclético, situado no início da Rua Antônio Luz e que fazia uma parceria com o Trapiche Miramar na Praça Fernando Machado – “a população de Florianópolis poderia ter a alegria de ver novamente construído o antigo Miramar, pois ‘parte dele’, ainda existe, soterrado pelos entulhos originários da Draga Sergipe, quando do aterramento da Baía Sul”.²⁶⁸ Em 1995, o “castelinho” ou “mictório público” passou por uma reforma, um trabalho delicado de recuperação que exigiu sensibilidades dos técnicos responsáveis. Naquele momento, curiosamente, surgiu a idéia de se estabelecer uma pequena galeria permanente de arte. Essa proposição havia sido aventada, anteriormente, pelo grupo de teatro que o transformou em Teatro de Arena, quando da iminência de destruição do Trapiche Miramar. O encaminhamento da proposta fora executada por Osmar Pisano, poeta e crítico de arte; Vera Collaço, coordenadora de arte da Fundação Catarinense de Cultura e pelo próprio engenheiro da CASAN e também artista plástico, o Sr. Átila Ramos, que inclusive retratava o Trapiche Miramar:

²⁶⁸ RAMOS, Átila. *COISAS de Desterro*. Jornal Galera da Ilha. Florianópolis.



No centro o Trapiche Miramar, à esquerda o Castelhinho da Praça e à direita a Ilha do Carvão. Artista Atila Ramos. Dimensões: 4,00 m x 1,00m. Acervo: ACE – Associação Catarinense de Engenheiros.

O prédio do Museu do Saneamento, antes disso, abrigou a principal estação de elevação mecânica de esgoto, que funcionava em conjunto com outras três estações. Mais tarde, a construção deu lugar ao mictório público. Em frente, estão preservadas uma bica e parte da balaustrada que servia para defrontar o cais e o mar. O acervo desse pequeno Museu é composto de equipamentos, mapas, ferramentas, fotos e outros objetos ligados à história do saneamento na Capital e no Estado. No entanto, envolvido com as obras e com a possibilidade de recuperar o velho Trapiche e de “resgatar a base do antigo Miramar”, ele encaminhou o ofício de n.º 089 de 08 de março de 1995, acompanhado de um abaixo-assinado (em anexo) com 64 assinaturas, para a Câmara Municipal de Florianópolis, na pessoa de seu presidente, o Sr. Demóstenes José Machado e ao Sr. Prefeito Municipal de Florianópolis, o Sr. Sérgio José Grandó.²⁶⁹ O documento foi composto pelos chamados “aficionados dos pontos históricos da Ilha” e propunha uma parceria entre a Prefeitura, o IPUF e a comunidade em geral, para promover as condições necessárias para “reconstrução daquele, que sem dúvida nenhuma, foi um dos mais belos cartões postais de nossa bela Ilha”, partindo de um trabalho de escavação

²⁶⁹ Ofício 089 de 08 de março de 1995, Florianópolis, Câmara Municipal de Florianópolis. Protocolo de recebimento da Prefeitura: 0116/95 de 08 de março de 1995. Protocolo de recebimento do IPUF: 27 de março de 1995. Abaixo-assinado composto pelos seguintes nomes: Atila Ramos; Ozilmar Graciosa; Paulo Caminha; Édio Becker de Aquino; José Carlos Cequeto; Amaury^a Caldeira de Andrada; Mauri Guedes; Digerlú Cunha; Jussara dos Santos; Janete Coan; Sônia Maria Buss; Nelson Bittencourt; Adherbal Rocha; Luiz Eduardo Albani; Oswaldo Pacheco Andrade; Leandro F. de Andrade; José Carlos bastos; Otto M; Willian W. S; Daniel Barreto; Narbal José Duarte; Fernando C. B. Moura; Nilson C. Lisboa; Alfredo R. Ramos; Guilherme Jorge de Linhares; Manoel Cordeiro; Manoel Ramos; Marcelo F. Vieira; Alexandre Teixeira; Ernani Meira Júnior; Luiz Carlos Neves; Paulo Gonzaga Prazeres; Miguel Breda; Saldanha Vasconcelos; Marcello Oliveira; Murilo Machado Meyer; Maurício Amorim; João Ballstaedt; Wilson F; Airton Galdino; Amauri Cardoso; Gerson Masina Lopes; Eugênio Vieira; Luiz Carlos Gomes; João Batista França; Myrelle Neis; José Édio de César; Marcos Wagner de Jesus; Josemar Gomes da Silva; Marinho Rodrigues; Aldirio Simões; Ori Bernardo; Karine Bernardo; Eraldo Russo Wagner; Francisco Amante; Mário Marcos Amante; Lauro Soares; Sergio J. da Silveira; Marcos Aurélio Almeida; Pedro^a Correa Filho; Luiz Lins; Nirval Mauro Souza; Wilson de Barros e Valdir Amaral Silveira.

das bases soterradas do Miramar que encontravam-se “intactas no lugar de origem”.²⁷⁰ Parte do texto enviado para o presidente da Câmara Municipal foi nos termos:

Nós abaixo-assinados, aficionados dos pontos históricos da Ilha, solicitamos a vossa senhoria o encaminhamento ao senhor Prefeito Municipal para que se possa proceder os trabalhos preliminares para tornar pública novamente a base do antigo Miramar que se acha soterrada intacta no lugar de origem; solicitamos também que se promova as condições necessárias para reconstrução do antigo logradouro.²⁷¹



Acima temos os croquis desenhados por Átila Ramos e apresentados ao IPUF, em 1995, demonstrando as fases de recuperação das bases estruturais do Trapiche Miramar.

Os desenhos apresentados constam da solicitação encaminhada em 08 de março de 1995, mas foram apresentados ao Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis – IPUF –, posteriormente, em 21 de março de 1996. Os desenhos foram executados pelo Eng. Átila Ramos. Como vemos, ele faz, inicialmente, um esboço dos alicerces existentes sob a Praça. Após uma escavação do sítio, ele continua nas pranchas seguintes com a construção

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ Ibidem.

dos novos pilares e, em seguida, de toda estrutura restante, seguindo a configuração original do prédio. Para a escavação, segundo o Eng., bastaria “colocar um trator e dois operários. Toda a base dos alicerces e vestígios das paredes estão, hoje, soterrados até o nível da rua que passa em frente à Caixa Econômica Federal”.²⁷² A proposição costurada pelos que auto se denominavam de “aficionados”, contava com a participação de toda população, por meio de campanhas para o levantamento do material de construção necessário à obra. Campanhas diversas com o propósito de arrecadar ferro, tijolos, tinta, e assim, “pouco a pouco iria se erguendo novamente aquele que foi o trapiche mais importante da antiga Desterro”. Átila continua informando que parte do mobiliário que decorava o Trapiche, como alguns armários, mesas, e o vitral frontal onde estava desenhado o brasão de Florianópolis, encontravam-se num bar no Bairro Estreito. Ou seja, existia, segundo os argumentos, a condição de uma construção híbrida, com uma composição entre os elementos da época – principalmente seus alicerces –, e materiais contemporâneos, tendo em vista que não se “detinha mais a tecnologia construtiva original”.

Considerando os recursos e as informações levantadas pelo grupo solicitante, o Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis – IPUF – produziu uma comunicação (ofício DIPRE nº 698/95) esclarecendo algumas questões suscitadas pelo documento reclamante e que foi encaminhada ao Sr. Presidente da Câmara Municipal de Florianópolis, datado de 18 de outubro de 1995.²⁷³ Nela, os técnicos do Instituto louvavam a iniciativa do grupo e sua mobilização na tentativa de “resgatar as estruturas históricas do Antigo Miramar”, mas advertiam que tal “salvamento” somente seria possível através de um profissional competente na área de escavações, neste caso, de um arqueólogo, para executar e acompanhar as prospecções, além de propor a melhor forma de incorporar tal estrutura re-descoberta ao patrimônio histórico e arqueológico da cidade. Além disso, destacando a importância do velho Trapiche, o Instituto não recomendava uma “reconstrução”, haja vista que seria “uma farsa histórica” e que, na verdade, sua “reconstrução, sob a ótica apresentada, nada mais seria que uma recriação do antigo Miramar”. Assim, a recomendação do IPUF, respondendo ao ofício encaminhado à prefeitura, propunha sua “recriação” às margens do Aterro da Baía Sul, com o objetivo de reativar a relação da cidade com o mar, temática incorporada ao projeto vencedor do Concurso Público de Idéias para o Parque Metropolitano Dias velho, como vimos no item

²⁷² RAMOS, Átila. Op. cit.

²⁷³ Ofício DIPRE n. 698/95. Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis – IPUF – Prefeitura de Florianópolis, 18 out. 1995.

anterior. Para isso, colocava ainda o parecer: “sua conotação será atual, através da reinterpretação da tipologia original”.²⁷⁴ Nessa ocasião, os proponentes lembraram que tal projeto já havia sido aprovado pela Câmara sob o título: “Revivendo o Miramar”, mas que até aquele momento não havia sido possível sua exequibilidade.

O próximo projeto concebido e, efetivamente, executado em relação à Praça Fernando Machado e seu resistente inquilino, o Trapiche Miramar, foi o Memorial ao Miramar, em 2001. Na verdade, esse projeto já estava contido no plano maior de recuperação da Praça Fernando Machado, durante o projeto de humanização da área central de Florianópolis, elaborado pelo IPUF, em 1988. Naquele momento, a Prefeitura executou a remodelação do Largo da Alfândega e da Praça Fernando Machado, incorporando à mesma, e no antigo local do Miramar, um esboço de uma planta arquitetônica do referido prédio no piso da Praça. Em 2001, como forma de concluir um projeto considerado inacabado, o arquiteto Joel Pacheco manteve o desenho em *petit-pave* e construiu o pórtico e as colunas estilizadas, numa tentativa de “releitura” das linhas e proporções do antigo edifício, numa homenagem ao Trapiche Miramar.

Nesse primeiro capítulo, através de um ínfimo recorte da malha urbana central, tento exhibir, através dos muitos usos do espaço e dos projetos relacionados ao Trapiche Miramar, a estética de um lugar inflado de signos imbricados e sobrepostos. Uma pequena Praça. Um retalho ínfimo da tecedura urbana. No entanto, um lugar repleto das cidades empilhadas que nos antecederam. A cidade, transpassada pelos sentimentos de frustração, de paixão, de constrangimento, de políticas mal-sucedidas, de lembranças, aparentemente empedernidas, de arte, de música, de poesia, se vaporiza em memória com um simples toque, percorrendo alucinadamente tempos e espaços, juntado-os numa alquimia subjetiva que adiciona à poção mnemônica os sentimentos, aflições e esquecimentos que acompanharam vidas, espaços e lugares.

²⁷⁴ Ibidem.

Teatro Trapiche: arte da resistência



Acervo: Biblioteca Pública do Estado de SC. O Estado 07-09-1972

A singularidade das experiências, a fugacidade dos espaços, a iminência da perda, a emergência dos signos, a efemeridade da arte, tudo constitui um quadro da polissemia urbana. E no interior desse quadro, seguindo os rastros, os vestígios, os restos, numa tentativa de criar um mosaico interpretativo, numa possibilidade singular de leitura de um signo urbano, acrescento mais uma peça, mais uma figura de encaixe nesta composição que visa, de modo geral, uma revelação. Nessa diligência, o Trapiche Miramar, como lugar de produção artística e cultural, revestiu-se de teatro. Ele acolheu, em 1972, o primeiro teatro de arena do Estado, o Teatro Trapiche, depois de abrigar os boêmios, poetas, escritores, jornalistas, enfim, toda uma gama da intelectualidade local que por, décadas, o tinham, inclusive, como “lugar

de criação”, como se pronuncia o escritor Aldo Nunes, ao alegar que, “reviver o Miramar é rever os poetas inspirando-se no murmúrio do mar ou no clima do bar para produzir novas trovas”²⁷⁵

Augusto Boal, em sua obra *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*,²⁷⁶ afirma que aqueles que pretendem separar teatro da política caem em erro. Pois teatro é política. Teatro é uma arma muito eficiente. Por isso, as classes dominantes tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como forma de dominação. Em Florianópolis, o velho Trapiche, antes de “desaparecer”, serviu como cenário para atuação de um movimento autônomo de resistência e criação. Um grupo de pessoas que resolveu investir num arrojado empreendimento: transformar o velho trapiche em um teatro de arena, o que, eventualmente, evitaria a sua destruição. O grupo de atores amadores que constituíam o Teatro Estudantil Catarinense – TECA, juntamente com o jornalista Mauro Amorim e o ator e diretor teatral Sérgio Lino, jogaram-se na empreitada, visando instituir um novo lugar para a apresentação de espetáculos que acalentasse uma nova linguagem cênica, pautada por uma postura mais interpelante e reflexiva. O Teatro Estudantil Catarinense era composto pelos atores Valério Carioni, Dulce Fossari, Vera Collaço, Álvaro Ramos, Carmen Fossari, Cao de Fávero, Maria Luíza de Fávero, Clécio Espezim, Luiz Carlos Zykleviski, Balsini, que era o fotógrafo oficial do grupo, Thaís Binder e Edmar Pernes. Como outros grupos de teatro amador da cidade, o TECA enfrentava dificuldades para ensaiar suas peças, pois tinham que dividir o espaço e os horários do Teatro Álvaro de Carvalho com as companhias profissionais que vinham em excursão a Florianópolis. Carmen Fossari, atual diretora teatral e ex-integrante do TECA, diz que o grupo pleiteava uma sede definitiva. Contudo, o projeto incorporava, em simultaneidade, uma manifestação contra o cerceamento de liberdade, configurando-se numa luta artística e política.²⁷⁷

Nós tínhamos uma necessidade de espaço. Foi uma necessidade enlouquecida de tempo e espaço porque fazíamos muito teatro e éramos um grupo muito unido e forte, capitaneado por uma cara como o Sérgio Lino, que era louco graças a Deus. O que aconteceu é que ensaiávamos numa sala da Igreja do Divino Espírito Santo, na Praça dos bombeiros, mas era impossível continuar lá. Certo dia conseguimos a chave e fomos visitar o Trapiche, mas o primeiro impulso foi o de sair correndo, tamanho o cheiro insuportável de urina, pois ele estava totalmente abandonado.²⁷⁸

²⁷⁵ CIDADE ganha hoje seu teatro de arena, montado no velho Miramar. O Estado, 07 set. 1972, p.08.

²⁷⁶ BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1975, p. 01.

²⁷⁷ Entrevista concedida por Carmen Fossari, diretora teatral, 50 anos, em 30/06/2004, Florianópolis.

²⁷⁸ Idem.



Jornal O Estado de 01 de Julho de 1972. Acervo: Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina

O TECA foi conduzido pelo diretor teatral Sérgio Lino, autor que estreou em Florianópolis em 1970 com uma “peça a portas fechadas”²⁷⁹ no Teatro Álvaro de Carvalho, chamada *Greve dos Sexos*. O texto do comediógrafo grego Aristófanes falava da necessidade de uma greve de sexo pela paz num momento intenso de ditadura. O espetáculo foi proibido pela censura federal, mas o grupo resolveu fazer o que chamaram de “estréia a portas fechadas”.²⁸⁰ Numa divulgação realizada de “boca a boca”, o teatro lotou aquela sessão. À meia-noite, como a polícia não estava a par, encenou a peça. Este espetáculo fazia parte do Festival Catarinense de Teatro de 1970 e conseguiu uma crítica que repercutiu nacionalmente. A peça se encerrava com mais de vinte pessoas negras fazendo um ritual africano no palco do Teatro Álvaro de Carvalho, ou seja, traduzia uma transgressão absoluta para uma cidade ainda provinciana que, no dizer de Carmen Fossari, era constituída “por uma burguesia que ia ao teatro para adquirir notoriedade e que tinha vergonha de se ver, de ver sua classe operária no palco”. Por isso, segundo Fossari, “sob este aspecto, foi um acontecimento arrojado” que obteve um grande significado naquele momento de repressão e forneceu aos atores um vigor

²⁷⁹ Carmen Fossari, entrevista citada.

²⁸⁰ Idem.

para continuar representando.²⁸¹ Além disso, a técnica do Teatro de Arena respondia a estes anseios, visto que possibilitava integrar esta realidade política contextual e ideológica, além de fornecer material para reflexões sobre o novo.

O ator e diretor teatral Sérgio Lino, o “*enfant terrible*” do teatro catarinense,²⁸² por suas convicções políticas e ideológicas, liderou convicto o empreendimento que ousava contra os preceitos da Ditadura. Seu desapego às conveniências, em prol da possibilidade de expressão do indivíduo, segundo sua vontade, sua consciência, sua natureza, incentivou os demais atores. O grupo trabalhou com afincamento para efetivação do projeto, de maneira que, além do trabalho braçal, eles contribuíram financeiramente para a aquisição de matéria-prima para recuperação daquele espaço. Os que não possuíam vínculos empregatícios colaboravam doando parte de suas mesadas e, com o montante arrecadado, compraram tintas, madeiras e os caibros, entre outros materiais de construção, para refazer aquele espaço que receberia a platéia do Arena. Mas, segundo Fossari, “a maior parte do dinheiro e do entusiasmo vinham do diretor Sérgio Lino que, em igual proporção, nos motivava para tal feito”.²⁸³

No final da década de 1960, o prédio não era o mesmo de outros tempos. Depois do *glamour* que o sustentou por algumas décadas, ele foi perdendo sua importância diante da malha rodoviária que se expandia. Agonizante, o Trapiche Miramar, ou o que sobrou dele, serviu, por um período, até sua definitiva demolição, em 24 de outubro de 1974, como abrigo nos dias de chuva, para os que esperavam os ônibus que dali faziam as linhas para os vários bairros da cidade; como ponto de aluguel de baleeiras; ponto de ônibus; estacionamento de carros; ponto de encontro para os amores clandestinos; local de exposição da maquete do novo sistema viário e, re-estruturado, como Teatro de Arena.²⁸⁴

No início da década de 1970, o prédio se encontrava em péssimo estado de conservação, com telhas quebradas, estacas corroídas pelo tempo, paredes descascadas, sem pintura adequada e usado, inclusive, como mictório público – apesar do próprio situar-se ao lado do Trapiche, constituindo-se uma espécie de espaço polivalente na paisagem da Praça por longas décadas. O local servia, inclusive, como ponto de encontro para os “amores furtivos”, atividade que não agradava os mais pudicos da cidade; como de abrigo nos dias de chuva para os que esperavam os ônibus que dali faziam as linhas para os vários bairros da

²⁸¹ Idem.

²⁸² AMORIM, Mauro. *Tanto de Memória, tanto de História*. O autor se refere assim ao diretor teatral Sérgio Lino, comparando-o a tipo local de José Celso Martinez Correa, cuja marca era a ousadia.

²⁸³ Carmen Fossari, entrevista citada.

²⁸⁴ TANCREDO, Luiz Henrique. *Miramar: Quem te viu, quem te vê*. O Estado, Florianópolis, 10 mar.1968, p.3.

cidade. Além do mais, o bar já não funcionava em razão da ação de despejo, possivelmente executada pela Prefeitura, em 1968, contra os concessionários do estabelecimento, sob a alegação de que ali funcionaria a Diretoria de Turismo e Comunicação.²⁸⁵

A idéia de aproveitamento do Miramar, como sede do Teatro de Arena, partiu do jornalista Mauro Amorim, com base no aproveitamento exitoso desse tipo de casa de encenação em outras capitais brasileiras, como Curitiba, São Paulo, Porto Alegre, entre outras, oferecendo destaque à cultura contemporânea, dentro de uma nova estética teatral. A área do Trapiche fora concedida e autorizada, provisoriamente, pelo então Prefeito Ary Oliveira, como narra Amorim: “até que chegasse a hora da já decidida demolição (...) e assim a Prefeitura entraria somente com alguma mão-de-obra”. O prefeito alegava que não dispunha de recursos para um projeto que já nascia moribundo.²⁸⁶ A cidade passava por um processo de reestruturação espacial com a implantação do projeto de construção do Aterro da Baía Sul, que previa a passagem de uma das vias do novo circuito viário sobre o local onde se localizava o Miramar.



O lugar, naquele momento, servia de estacionamento para os carros da Prefeitura, como demonstra a imagem ao lado. Inclusive, se observarmos, percebe-se a depredação do teto da galeria de entrada do Trapiche. Apesar disso, ainda que embaraçoso, delicado, laborioso, o grupo, consciente dos projetos que a Secretaria de Obras reservava para aquele espaço, não esmoreceu, mesmo com os trabalhos efetivamente iniciados pela Drega Sergipe nas obras para o Aterro, em 28 de junho de 1972, transferindo do banco de Tibitinga para o lado direito do hotel “Veleiros da Ilha”, sobreveio uma grande quantidade de água, areia e

²⁸⁵ Ibidem.

²⁸⁶ Entrevista concedida por Mauro Amorim, jornalista, em 08-03-2004, Florianópolis.

lama. Ou seja, o perigo estava muito perto, logo ao lado. Inclusive, o início das atividades da Draga levantou muitos protestos dos moradores do Bairro da Prainha, sob a que afirmação de que o mau cheiro, provocado pela quantidade de detritos misturados com água e areia, estava se tornando insuportável.



Jornal O Estado de 03/12/1972.
Acervo: Biblioteca Pública do
Estado de SC

A Draga que executaria o serviço chegou à capital em 20 de maio de 1972, às 16h12m.²⁸⁷ Sua presença e dos cargueiros “Aracaju” e “Natal”, que traziam os equipamentos e as tubulações, confirmava a realização da obra e melindrava os mais rigorosos frequentadores da Praça XV de Novembro. Aqueles moradores, cujos olhos estavam habituados à paisagem que admiravam com frequência, mantinham-se pessimistas quanto à chegada das embarcações que fariam o trabalho de aterramento. Todavia, com a Bandeira Nacional tremulando em seu mastro, a Draga Sergipe cruzou a linha de chegada, estabelecida pelos próprios os moradores temerosos: a Ponte Hercílio Luz. Quando avistaram um estranho complexo navegando na Baía Norte em direção à Ponte, parte dos grupos que aguardavam o acontecimento sob a Figueira da Praça XV se deslocou para a Ponte Hercílio Luz, para o Forte Santana e para o Miramar, onde a visão era privilegiada.²⁸⁸

Destarte, o grupo, com a ajuda do jornalista Mauro Amorim, lançou uma campanha de angariação do material necessário para restaurar e modificar aspectos do que havia sido o Bar e Trapiche Miramar, então abandonado. Diante das adversidades, o jornalista

²⁸⁷ DRAGA já flutua na Baía. O Estado, 20 maio 1972. OCUPAÇÃO: espiar a draga. O Estado, 03 dez. 1972.

²⁸⁸ Ibidem.

resolveu apelar para sua coluna no jornal *O Estado*, chamada *Paiol*, e também para o seu programa na TV TUPY, canal 26. Sua intenção era de arrecadar fundos para a reconstrução do prédio. Como estratégia, ele pedia aos leitores todo o material necessário para a obra, explicando aos possíveis doadores que o propósito da obtenção de donativos era transformar o velho trapiche num Teatro de Arena, ou seja, num tipo de sala de teatro em que o palco fica em nível inferior ao da platéia, que se dispõe em semicírculo, envolvendo o palco. E os doadores tornavam-se publicamente padrinhos e madrinhas da empreitada. E essa grande iniciativa tomou proporção até em âmbito nacional.

AINDA A ARENA

O Teatro de Arena, que está sendo instalado pela Diretoria de Obras da Prefeitura, já tem dois padrinhos: Benito Batistotti e Altamiro Philippi. Precisa, agora, de mais pessoas de boa vontade, para que possa mesmo ser inaugurado dentro de 30 dias. Quem se habilita? As necessidades são: tinta preta a óleo, uma pia com torneira, fio elétrico, 15 metros de tecido preto e mais, e mais...

Jornal O Estado de 27/06/1972. Acervo: Biblioteca Pública do Estado.

A disseminação da notícia chegou ao embaixador e teatrólogo Paschoal Carlos Magno, líder no país do movimento de expansão da dramaturgia, particularmente do teatro amador. Ele dedicou ao jornalista Mauro Amorim uma matéria em sua coluna no jornal “Política”, do Rio de Janeiro, designando-o de “São Francisco – o pedinte”, em prol da arte teatral.²⁸⁹ Sensibilizado ao verificar a forma como se dava o empreendimento, através de solicitações insistentes no jornal de pedir ajuda à população, especialmente para os empresários locais. Tocado pela postura que denotava devoção à arte teatral e ao enfrentamento à nova ordem urbana e política que se estabelecia sem o pleno aval da população florianopolitana, o embaixador, com tal atitude, não só buscava contribuir para o

²⁸⁹ Paschoal Carlos Magno (1906-1980) foi um poeta, romancista, diplomata de carreira, representando o Brasil em Londres e, acima de tudo, homem de dramaturgia. Iniciou no teatro juntamente com Renato Vianna, na Caverna Mágica. Em 1938, fundou o teatro do Estudante do Brasil, criou o Curso de férias de teatro; Desenvolveu o Teatro experimental do negro. Em 1952, criou em sua casa, em Santa Teresa, o Teatro Duse, destinado a encenar novos atores. O Teatro Duse passou a ser importante referência ao desenvolvimento da dramaturgia, também laboratório de atores e diretores.

êxito do empreendimento, como também demonstrava seu respeito e sua adesão à causa que se gestava.

Fundador do TEB – Teatro dos Estudantes do Brasil –, Paschoal Carlos Magno foi um dos poetas mais aplaudidos do Brasil que obteve rapidamente êxito e reconhecimento. A partir da publicação de “Esplendor” ingressa na carreira diplomática e se ausenta do Brasil, passando a residir alguns anos em Londres, onde publica o romance “Sol Sobre as Palmeiras”. Esse livro, que não obteve sucesso no Brasil, foi sucesso de crítica e de público na Inglaterra, tendo sido elogiado por críticos de fama universal, como Wells, Priestley, Edith Stiwel, entre outros. Mas a grande paixão de Paschoal Carlos Magno foi o teatro. Quando volta ao Brasil em 1938, funda o Teatro do Estudante, levando à cena clássicos como as tragédias de Sófocles, as peças de Shakespeare, as comédias de Martins Pena, modificando totalmente o teatro brasileiro. Ele apenas não atuou como ator, mas revelou-se um incentivador, um descobridor de talentos, promotor de eventos e festivais, tornando-se autor de várias peças,²⁹⁰ colocando-se, com tais iniciativas, no centro das atividades artísticas e culturais que se realizam no Brasil. Atento às manifestações de cunho cultural, artístico e político que se desdobravam pelo território nacional, toma conhecimento dos projetos que se articulavam em Florianópolis, em torno da construção de um teatro de arena, numa antiga edificação da cidade. E para contribuir e cooperar com tal façanha, ele dedica uma página no jornal para o qual escrevia e assim, além de fornecer apoio aos idealizadores do projeto, contribuiu com a cultura local.

Raízes do Arena

O primeiro Teatro de Arena brasileiro surgiu em São Paulo, por iniciativa do ator e diretor José Renato Pécora, formado pela EAD – Escola de Artes Dramáticas de São Paulo. A EAD iniciou suas atividades em 02 de maio de 1948, com uma aula inaugural proferida por Pascoal Carlos Magno. Ele foi responsável pela formação de muitos nomes que lutaram pelo aperfeiçoamento do Teatro Brasileiro. Foram eles, Juca de Oliveira, Sérgio Mamberti, Yara Amaral, Lauro César Muniz, Aracy Balabanian, Bertha Zemel, entre outros. A proposta de

²⁹⁰ CORREIA, Nereu. *A volta do poeta*. O Estado, 15 set. 1972.

José Renato surgiu de uma inquietação deixada pelos diretores da EAD (Alfredo Mesquita, Cacilda Becker, Décio de Almeida Prado e Paulo Mendonça), na formatura da primeira turma, em 1950. Eles incitaram uma profunda discussão sobre a melhor forma de se fazer teatro.²⁹¹ Segundo José Renato, em palestra proferida em 28 de outubro de 1984, na inauguração do Teatro Eugênio Kusnet, ex-Teatro de Arena, pensar outra iniciativa em prol do teatro foi uma questão que o acompanhou. Mas, todos os envolvidos tinham, naquele momento, poucos exemplos. Havia algumas iniciativas profissionais – a maioria vinda de fora de São Paulo – , de grupos amadores com pouca experiência. Existia ainda um grupo profissional em formação, o TBC – Teatro Brasileiro de Comédia. A questão deixada pelos professores tornou-se uma dúvida estimulante que os fez refletir por longo tempo, porém o raciocínio era correto: teatro era confraternização. Além de ser considerada uma iniciativa mais econômica, José Renato mantinha o seguinte entendimento:

O mais importante é que o despojamento do Arena, a presença física tão próxima, tão quente, do ator em relação ao público, estabelecia uma linguagem, uma comunicação mais verdadeira: aquela barreira imposta pelo palco italiano podia ser rompida e a comunicação fazer-se de maneira muito mais inteira.²⁹²

Diante do excelente êxito de algumas montagens como: *Esta noite é nossa*, *Judas em sábado de aleluia*, *Demorado Adeus* e *Uma mulher e três palhaços*, peças foram apresentadas em lugares variados como: no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em fábricas, escolas e até em casas de família, na verdade onde houvesse o mínimo de condições necessárias para a realização do espetáculo. Sempre surgiam pessoas interessadas em auxiliar na conquista de um espaço próprio para as apresentações. Um exemplo disso, foi o local escolhido para se tornar arena. Um armazém vazio e empoeirado localizado na Rua Theodoro Bayma, nº 94, em frente à Igreja da Consolação. O armazém foi alugado. Tanto a madeira para a arquibancada como a pintura, foram financiadas.

Após o esforço físico dispensado na busca de uma nova expressão cênica, surgia um novo espaço teatral. Um espaço onde público e atores ficavam mais próximos; onde o texto estava em evidência, levando atores e platéia a questionamentos e reflexões; um lugar sem cenários perfeitos, sem peças de sucesso comercial ou com grandes estrelas no elenco.

²⁹¹ Ciclo de Palestras sobre o Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, p.07.

²⁹² Ciclo de Palestras sobre o Teatro Brasileiro. p. 09.

Assim, se esboçava o Arena, com um elenco formado pela fusão dos atores do próprio Arena com os atores do TPE – Teatro Paulista do Estudante, constituído por Oduvaldo Vieira Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves, Raul Cortez, Beatriz Segall, entre outros. O TPE tinha como meta atingir o grande público estudantil por meio do teatro, por isso a simpatia pela proposta do Arena de José Renato.²⁹³ Em 27 de janeiro de 1955, dava-se a inauguração do primeiro Teatro de Arena em caráter permanente da América do Sul. Na ocasião foi encenada a peça de Claude Spaak, *A Rosa dos ventos*, com tradução de Esther Mesquita e direção de José Renato. Além disso, o que deve ser salientado e o que movia aquele diretor era a possibilidade de “um espetáculo mais puro”. Sua verdadeira vedete era o texto, pois a atenção se concentrava nos atores e sobre seus desempenhos em razão da ausência de cenários e da proximidade do público com o palco.²⁹⁴

A partir de 1957, José Renato passou a dividir a direção com Augusto Boal, estreando com a peça *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, marcando sua presença no Arena naquele momento. Inclusive, foi uma das primeiras peças em que o pessoal da equipe do Teatro Paulista de Estudantes (como Oduvaldo Viana Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Milton Gonçalves), se juntou ao grupo fundador do qual faziam parte Eva Wilma, Herbert, Geraldo Mateus, Sérgio Sampaio, Nelson Xavier, entre outros. O Arena apresentava um repertório bastante eclético e passava por dificuldades, fases críticas, compreensível para qualquer grupo teatral. O otimismo, entretanto, existia, pois assim se manifestou José Renato: “A gente sempre conseguia, de um modo ou de outro, manter o teatro em funcionamento”.²⁹⁵ A premissa de constituição do Arena estava alicerçada sobre a idéia de confraternização, de comunhão. Então, diante desses momentos difíceis, não era raro algum artista trabalhar em outra atividade e colocar parte da renda no Arena para mantê-lo funcionando.

A partir de 1957, outras preocupações envolviam os integrantes e diretores do Arena. Fora o desenvolvimento do ator nacional, por meio de uma representação mais consciente e desprendida, o grupo se lançava na busca de uma dramaturgia nacional que expressasse a história do Brasil naqueles anos de 1950. Esse mesmo grupo, durante aquele ano, encenou diversas peças, entre elas duas nacionais. Mas o resultado não foi o esperado e parte do elenco se afastou, tomando outras direções.²⁹⁶ No entanto, no início de 1958,

²⁹³ CABRAL, Biange. EAD e TPE: As bases do Arena. IN: *Revista Teatro Brasileiro: momentos significativos*. Núcleo de Atividades Artísticas/UFSC, nº 0, Florianópolis, 1984, pg. 42.

²⁹⁴ MAGALDI, Sábato. *Um Palco Brasileiro. O Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.16.

²⁹⁵ Ciclo de Palestras sobre o Teatro Brasileiro, *Ibidem*, p. 15.

²⁹⁶ CABRAL, Biange. p. 52.

Gianfrancesco Guarnieri mostrou para José Renato uma peça chamada *O cruzeiro lá do alto*. Esse leu, gostou, mas pediu algumas alterações, inclusive do título, que Guarnieri substituiu por *Eles não usam Black-tie*, que estreou em janeiro de 1958, tornando-se um sucesso. Depois de transpor diversas fases que incluem sucessos, descobertas, frustrações, prejuízos, com *Eles não usam Black-tie*, o Arena apresentou um espetáculo equilibrado, balanceado, num tom de denúncia cujo excelente resultado se deveu à identificação dos atores com temas que tratassem de problemas sociais causados pela industrialização, as lutas reivindicatórias por melhores salários, tudo dentro de um ambiente urbano que expressava a solidão do indivíduo da grande cidade. Neste sentido, Sábato Magaldi diz: “o mais importante no Teatro de Arena são as inter-relações humanas. O que importa mais é a essência de cada cena, o sentido das coisas que são ditas e não tanto a maneira de dizê-las”. Para ele, esse espaço conduzia ao despojamento, “à simplicidade que não é sinônimo de pobreza”.²⁹⁷



Eles não usam Black-Tie, com Lélia Abramo e Miriam Mehler

Diante da euforia causada pelo sucesso de *Eles não usam Black-tie*, em abril de 1958, abriu-se um Seminário de Dramaturgia, idéia de que Augusto Boal e outros amigos vinham amadurecendo. O objetivo estava na estimulação do aparecimento de novas peças, obras essas que serviriam de alicerce para um teatro essencialmente “nosso”. O estilo das peças, que eram analisadas nos seminários, seguia o tom de *Eles não usam Black-tie*,

²⁹⁷ MAGALDI, Sábato. p. 24.

“fixando-se nas relações cotidianas entre o homem do povo e a organização do poder político e econômico”.²⁹⁸ Com o decorrer do tempo, outras peças foram sendo lançadas, a exemplo de *Chapetuba F.C.*, de Oduvaldo Vianna Filho, que veio na esteira de *Eles não usam Black-tie*, numa tentativa de valorizar e assumir o autor brasileiro. *Quarto de Empregada e Gente como a Gente*, de Roberto Freire; *A farsa da Esposa perfeita*, de Edy Lima e *Fogo Frio*, de Benedito Ruy Barbosa são todas essas peças que procuravam o “gesto” e a “fala” brasileira, sem cair num estereótipo²⁹⁹.

Todavia, o Teatro de Arena de São Paulo atravessou diversas adaptações durante sua existência e uma nova trajetória sobreveio. Uma fase na qual preponderava o emprego de textos clássicos, numa tentativa de divulgar idéias e manter a comunicação com o público. Dessa forma, são abandonadas as referências à realidade nacional e passa-se às referências analógicas. Trata-se de um novo momento, que para um grupo engajado com a realidade nacional, poderia representar um recuo. Mas, do ponto de vista das questões estéticas, representou um avanço no sentido da “recepção”, em assimilar com maior profundidade as qualidades de textos universais.³⁰⁰ De acordo com Biange Cabral, “após 1964, as relações entre o Estado e a Arte revelaram-se precárias devido às interferências diretas no trabalho de teatro”.³⁰¹ Por essa razão, fortaleceram-se os musicais. Com o cerceamento da palavra, a linguagem musical, os recursos épicos e líricos da música foram organizados com o propósito de manter a comunicação com o público. A maior expressão desse período foi obtida por meio do *Arena Conta Zumbi*, de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo. Estava implícita, assim, a teoria do coringa, criada por Augusto Boal que se caracterizava “pela integração possível na medida em que todos os envolvidos na criação comungam a mesma visão da história”.³⁰²

Uma das marcas do elenco do Arena era a de se entregar ao modismo ou à estagnação. Estavam sempre à procura de novas linguagens que fossem possíveis de ser exploradas nas representações teatrais. Por último, o Arena dedicou-se ao *Teatro-Jornal* que adaptava e dramatizava fatos ocorridos na véspera, como uma forma de resistência à ditadura que tomava conta do País. Com o Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, o Governo Federal desferiu o golpe que punha fim às manifestações artísticas de qualquer

²⁹⁸ CABRAL, Biange, p.54.

²⁹⁹ Ibidem.

³⁰⁰ Ibidem, p.58.

³⁰¹ Ibidem, p. 59.

³⁰² Ibidem, p. 60.

natureza. Com isso, Augusto Boal se lança num exílio voluntário, em 1971, pondo fim a uma longa trajetória iniciada por José Renato em 1953. Por essa razão, temerosos que o Teatro de Arena não fosse preservado na geografia da cidade, o Serviço Nacional de Teatro adquiriu o imóvel sob uma nova denominação: Teatro Experimental Eugênio Kusnet.

Nesse ano, em Curitiba, o antigo paiol de pólvora, construído em 1906, foi também transformado em um charmoso teatro de arena, com capacidade para 225 pessoas. O Teatro do Paiol foi inaugurado e homenageado por Toquinho e Vinícius de Moraes, em 1971, com a música “Paiol de Pólvora”. E em Florianópolis, apesar das retrancas da ditadura militar, o jornalista Mauro Amorim surgiu com a idéia de transformar o antigo Bar e Atracadouro Miramar, que estava abandonado em pleno centro da cidade, em Teatro de Arena e espaço para exposições. Tal iniciativa exigiu, por parte dele e dos integrantes do grupo, muito mais dedicação já que não dispunham de auxílio financeiro por parte da administração municipal. Essa situação conduziu o grupo à saga de recrutar, junto à população, o material necessário para restauração do Miramar. As ações desesperadas, de pedir ao público em geral, colaborações para o empreendimento constituíram-se numa tarefa árdua, porque a própria população já estava acostumada a ver o Miramar abandonado. Como se a imagem daquele prédio em aniquilamento já estivesse empedernida no imaginário da cidade. A prática de restaurar o “velho” não fazia parte da consciência do povo naquele momento, mas o discurso de transformação voltado para construção de novos edifícios que fornecessem à capital um contorno mais moderno.

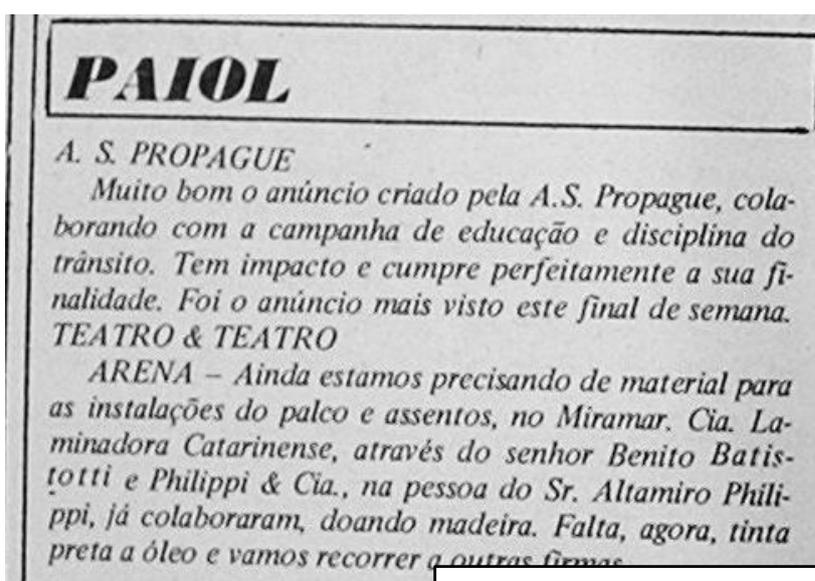
Por Dionysos...um donativo para a arte

Na prática, em meio ao alvoroço de angariações que exigiam agilidade e dedicação por parte dos integrantes, o jornalista Mauro Amorim acolhia as ofertas sem fazer discriminações a pessoas ou entidades. Dessa maneira, ele conseguiu do Cemitério Municipal de Florianópolis, por exemplo, todo o encanamento para o teatro, já que sua administração estava substituindo aquele material. E mesmo usadas, as tubulações, segundo Amorim, “estavam bem conservadas” e serviriam, então, para a encanação do Teatro Trapiche. No

curso do processo, narra o jornalista, “volta e meia alguém nos procurava para dizer que havia sobrado alguma coisa de obras de demolição que talvez pudesse ser aproveitada”. E continua:

Os próprios operários, cedidos temporariamente pela Prefeitura, inicialmente, cumpriam apenas ordens da prefeitura e mais nenhuma outra tarefa. No entanto, foram contagiados pelo nosso entusiasmo e pelos primeiros ensaios, pois viam nascer algo novo no estranho palco central, rodeado de arquibancadas, com assentos e encostos estofados. O espetáculo de estréia começava a surgir em meio a marteladas e sons de serrotes. E o pequeno teatro estava ficando tão agradável, que se pensava – “doce ilusão”! – que o governo do Estado voltaria atrás e concordaria em fazer uma “barriga” na avenida que por ali passaria, só para salvar o Miramar.³⁰³

Em suas colunas diárias, Amorim batizava as pessoas que colaboravam doando materiais de construção, entre outros donativos, de “padrinhos do Teatro de Arena”. E oferecia, como retribuição, uma certa publicidade, divulgando seus nomes e materiais fornecidos, como demonstra a coluna do Jornal O Estado de 27 de junho de 1972:



Acervo: Biblioteca Pública do Estado,
Jornal O Estado de 27/06/1972.

Empolgados com o progresso da empreitada e a disposição dos atores, engenheiros, arquitetos, amigos e a população em geral, o grupo elaborou um projeto de preservação do antigo Bar e Trapiche Miramar na tentativa de evitar sua destruição. O Plano

³⁰³ AMORIM, Mauro. *Tanto de história, como de memória.*

previa um conjunto de ações que privilegiava a interação do público com um novo espaço que forneceria outras opções de entretenimento, novos conhecimentos e inúmeras experiências para uma cidade que apenas dispunha de um teatro no centro da cidade, o Teatro Álvaro de Carvalho. Por meio de atrações artísticas diversificadas, advindas de outros centros urbanos, como aquela produzida pelos grupos locais, se concederia à população mais uma possibilidade de enriquecimento cultural.

O projeto previa uma área gramada em torno do Teatro, com envidraçamento das laterais do corredor de entrada do Trapiche, com a criação de uma imensa galeria para exposições, que seria utilizada não apenas à exibição de artes plásticas, mas inclusive para exposição de flores, como orquídeas, pássaros, artesanatos, entre outros. E, no mesmo espaço, ter-se-ia o Teatro de Arena. O prédio, segundo o projeto, seria iluminado por refletores situados no meio de um gramado, e como disse o jornalista e idealizador: “à noite, o velho trapiche, pintado de branco, seria mesmo como um transatlântico a singrar o Aterro”.³⁰⁴ Mas a ação demolidora do Departamento de Obras foi irredutível. Segundo seus agentes, “ali passaria uma avenida e seria ridículo desviá-la um pouco por causa de algo tão velho quanto o Miramar”.³⁰⁵ Curiosamente, porém, sobre o local não passou nenhuma avenida. O Miramar se localizava praticamente no lugar onde, atualmente, construiu-se o “Memorial ao Miramar”, na Praça Fernando Machado.

Apesar das intempéries, os artistas não esmoreceram. Naquele momento, os grupos de teatro amador buscavam por todos os meios conquistar e manter o local para suas apresentações, numa tentativa de esquivar-se do concorrido Teatro Álvaro de Carvalho. O TAC não oferecia condições para os artistas amadores ensaiarem e apresentarem suas peças, isso porque os atores que eram universitários e constituíam o TECA – Teatro Estudantil Catarinense –³⁰⁶ dispunham, principalmente, dos finais de semana para os ensaios, quando se sobrepunha o calendário do TAC, como também com o grupo de Luiz Alves da Silva. Esse grupo ocupava aquele espaço durante as tardes e noites:³⁰⁷ “O teatro amador não é incentivado na cidade”, chegou a afirmar a, então estudante universitária da segunda fase de

³⁰⁴ AMORIM, Mauro. *Ibidem*.

³⁰⁵ *Ibidem*

³⁰⁶ Em junho de 1973 cinco dos integrantes do TECA – Teatro Estudantil Catarinense – fundaram o TEUFSC – Teatro Experimental da UFSC – que estava ligado ao Setor de Manifestações Artísticas da UFSC. O novo grupo foi formado por: Emar Pernes, Carmem Fossari, Clécio Espezim, Valério Carioni e Vera Collaço, sendo que Carmem Fossari e Vera Collaço receberam bolsas da UFSC para atuar como instrutoras do novo grupo a fazer a ligação do mesmo com a Universidade. O TEUFSC ensaiou no Teatro Trapiche de julho de 1973 até início de 1974.

³⁰⁷ PREFEITURA agora não deixa mais ensaiar no Teatro Trapiche. *O Estado*, 1974.

Artes e Comunicações Carmem Fossari, questionando isso numa matéria do jornal O Estado: “Por que a Capital não está participando do VII Festival de Teatro Amador, que ora se realiza em Blumenau”?

O grupo estava comprometido com a arte e com a possibilidade que os beneficiaria de transformar o Teatro Trapiche num ponto turístico que poderia, por meio das exposições e peças teatrais, esboçar um pouco mais da cultura local. Depois de dispor de água, luz, instalações sanitárias, e, totalmente, pintado interiormente, o elenco começou os ensaios da peça escolhida para inauguração. A primeira apresentação, na Capital, foi o “Livro de Cristóvão Colombo”, de Paul Claudel, encenada pelo Teatro Estudantil Catarinense, com adaptação e direção de Sérgio Lino, que era reconhecido por sua ousadia e talento.³⁰⁸ A passagem de José Celso Martinez Correa por Florianópolis, para fugir da perseguição política, com sua fúria criativa, ajudou a estimular a atividade teatral da cidade. Dessa forma, Zé Celso descobriu que muitos catarinenses já haviam escolhido um “teatro alternativo”, ou seja, o Arena, montado no Miramar, que se construiu concorrendo com o “teatro oficial”, oferecido pelo TAC. José Celso não ficou muito tempo em Florianópolis, mas durante sua estada, ensaiou com seu grupo um espetáculo que nunca seria encenado: “As criadas”, de Jean Genet. E o diretor Sérgio Lino, um apaixonado pelo teatro pobre de Grotowsky, só encontrava espaço para reunir o Teatro Estudantil Catarinense (TECA) no Teatro Trapiche, “pois o TAC era oficial demais e não aceitava a rebeldia anarquista de Lino”.³⁰⁹

TEATRO INAUGURA AMANHÃ

Com um espetáculo especial para convidados e padrinhos, será inaugurado amanhã o mais novo teatro da Cidade, o Trapiche, que estará apresentando “O Livro de Cristóvão Colombo”, de Claudel, pelo TECA.

A exemplo de outras capitais brasileiras, Florianópolis também acolheu em uma velha construção, uma atividade que pretendia inovar, por meio da irreverência de montagens que promovessem a interação entre atores e platéia, o debate e as reflexões. Todavia, o *Estado*

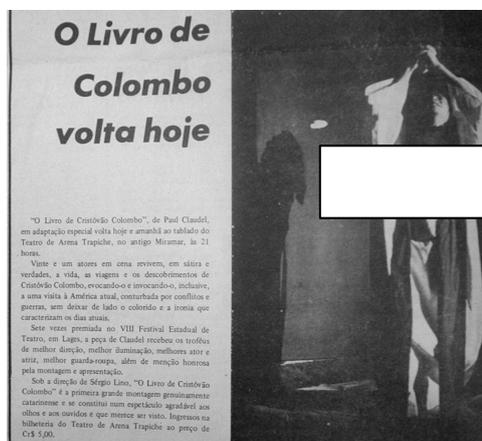
³⁰⁸ AMORIM, Mauro. *Arena, talvez um dia... O Estado*, Florianópolis, 24 ago. 1972, p.03.

³⁰⁹ MENEZES, Ana Cláudia. Miramar “ressurge” após 26 anos. Engolido pelo Aterro da Baía Sul em 1974, local histórico da Ilha terá uma réplica em praça. *AN CAPITAL*, Florianópolis, 29 out. 2000.

de 07 de setembro de 1972 noticia a inauguração do teatro, mas deixa transparecer a incredulidade no empreendimento, nestes termos:

A aparência do Miramar ainda não é das melhores, mas assim mesmo o Miramar – agora Teatro de Arena – será inaugurado hoje com a peça de Paul Claudel, “O livro de Cristóvão Colombo”, pelo TECA, premiado do último festival de teatro, em Lages. Na realidade, o teatro será provisório, já que futuramente será demolido, conforme consta no Plano de Urbanização da cidade. E se para alguns o teatro se constitui num acontecimento na vida cultural da Ilha, para outros não passa de mais um empreendimento desnecessário, já que nem o Teatro Álvaro de Carvalho é devidamente usado devido à escassez de programações teatrais em Florianópolis. Certos ou não, o fato é que o Teatro Trapiche – foi assim batizado – pretende encenar grandes e importantes peças, por isso, merece o apoio ou o entusiasmo dos mais céticos.³¹⁰

Apesar da desmotivada nota, a peça lotou o Teatro Trapiche durante vários dias, sendo aplaudida, inclusive de pé. O jornalista Mauro Amorim faz sua observação em sua coluna de 09 de setembro de 1972, contradizendo a matéria anterior e registrando a seguir, que o sucesso não se deveu apenas ao prestígio dos primeiros convidados especiais.



O Livro é sucesso. Hoje, às 21 horas, no Teatro Trapiche, haverá a terceira apresentação de “O livro de Cristóvão Colombo”, sob direção de Sérgio Lino, com um elenco de 21 atores. A peça que

inaugurou o novo teatro tem sido aplaudida de pé todas as noites e ficará em cartaz até amanhã, domingo, quando encerra sua curta temporada.

³¹⁰ CIDADE ganha hoje seu Teatro de Arena, montado no velho Miramar. *O Estado*, Florianópolis, 07 set. 1972, p. 08.



Acervo Pessoal: Mauro Amorim

Ah! Os convidados. 150 convites foram expedidos para a inauguração do Teatro, para amigos, “autoridades do ramo cultural”, e imprensa. Desses somente um terço apareceu. Ainda bem, que a gente sabe como as coisas são e acontecem, e convidou uma porção de gente de fora, extra convite-oficial.³¹¹

Frente do Miramar com a faixa anunciando a estréia do espetáculo.

O jornalista se referia à ausência de hábito dos moradores da cidade em freqüentar o teatro ou até mesmo o cinema, considerando-os um público pequeno para Florianópolis, que revelam uma certa hostilidade, um preconceito e intolerância, próprios de uma sociedade acostumada ao formato “palco italiano” do Teatro Álvaro de Carvalho, assegurando-lhes um certo *status*. Ele falava para uma sociedade que se embaraçava com o “novo”, com o questionador, ainda mais quando se tratava de um teatro abrigado num espaço que já não detinha uma boa fama e que representava, para muitos, o atraso, o arcaico e o obsoleto. Mas se confortava porque sempre havia espectador para os recitais de música barroca, para a Orquestra de Câmara da Universidade, ou seja, havia perspectiva de ser um eminente espaço cultural para a cidade, como a possibilidade de atingir grande repercussão, pois, além da bagagem histórica que o envolvia, havia as memórias e sentimentos que ele poderia despertar nos antigos moradores, ou suscitar fantasias e curiosidades naqueles que estavam apenas de passagem. Além do mais, parece que a cidade perseguia apenas um tipo de progresso, pois em outras capitais o teatro de arena vinha adquirindo prestígio, como o recém-inaugurado Teatro do Paiol, em Curitiba.

Na nota sobre o início dos ensaios do “Contestado”, Mauro Amorim se refere a este assunto, criticando a falta de estrutura e entusiasmo de Santa Catarina em favor da implantação de um Teatro de Arena, alegando que outros Estados já o haviam adotado, como

³¹¹ AMORIM, Mauro. *O Estado*, Florianópolis, 09 set. 1972, p.02.

aconteceu com o Paraná e o Espírito Santo. O fato de Romário Borelli, autor de “Contestado”

e vencedor

CONTESTADO INICIA ENSAIOS

em Florianópolis

governante

descaso é r

Romário Borelli, autor de “Contestado” e vencedor parte dos do Concurso Nacional de Dramaturgia, chega amanhã a arina. Esse Florianópolis junto com o ator Tony Ferreira, a fim de iniciar os ensaios da peça, que tomarão todo o mês de julho. O problema é que os fundos para a montagem,

que se esperava levantar, ainda não existem. “Contestado” será estreada nacionalmente em Florianópolis, seguido depois até o Teatro de Arena de São Paulo, promovendo, dessa maneira, o Estado de Santa Catarina. Com a palavra o Governador Colombo Salles, que bem poderia se unir aos seus colegas do Paraná e Espírito Santo, principalmente esse, que está fazendo o diabo em matéria de arte e cultura para o seu povo, ganhando aplausos da imprensa de todo o Brasil.

Acervo: Biblioteca Pública do Estado. Jornal O Estado de 1972.

Em 1972, muitos dos atores de Florianópolis lutaram para conseguir um espaço onde sua arte pudesse ser apreciada, onde ensaiassem sem sobressaltos, onde também o “novo” da cultura teatral transbordasse e atingisse o máximo de pessoas possíveis. E nesse sentido, o grupo do Teatro Trapiche perseverou com afinco. O catarinense Romário Borelli mudou-se para Florianópolis, dirigindo e estreando ali, no Teatro Trapiche, um musical fantástico, “O Contestado”, de sua autoria. Somente depois, o espetáculo foi para São Paulo e estreou nacionalmente. O autor Romário Borelli já havia participado de grandes montagens teatrais em São Paulo, a exemplo de “Roda Viva”, além de fazer a direção musical de “Vida e Morte Severina”, e de ter excursionado pela Europa, participando do Festival de Nancy, na França. Um pesquisador incansável, segundo Mauro Amorim, e, “sem dúvida nenhuma, a maior autoridade sobre o Contestado”³¹².

³¹² AMORIM, Mauro. Texto: Tanto de memória, tanto de história. (Não publicado)



Ensaio geral do musical “O Contestado” de Romário Borelli no Teatro Trapiche. A primeira atriz a esquerda é hoje a mímica mundialmente conhecida, Denise Stoklos.

O musical lotava o Teatro de Arena todas as noites. E, de acordo com jornalista Mauro Amorim, alimentava-se secretamente a esperança de que as autoridades públicas reconsiderassem a idéia de demolição. Além disso, em razão do sucesso de tais peças e da curiosidade que despertara em certos grupos da população, muitos compareciam com frequência aos eventos. Inclusive o historiador Gelci José Coelho, que em 1974 também combateu em defesa da conservação do Miramar, declarou que, em 1972, enquanto estreava o Contestado no Teatro Trapiche, ele estreava uma peça de sua autoria chamada “Sedimentação movediça da sociedade”, com um elenco de quarenta atores no TAC. Segundo Gelci, duas peças, com apresentações contínuas na cidade, era algo bastante difícil, em termos de arrecadação de público. Sua peça, que revelava um tom contestatório, era assim considerada por ele:

...era um grande deboche, contestando muitas coisas, como as crenças, os desmazelos da sociedade, a existência de Deus, inclusive, mas conseguimos, diante do quadro social e político que se apresentava, fazer oito apresentações até ser censurada.³¹³

³¹³ Entrevista concedida por Gelci José Coelho, museólogo historiador, em 02/04/2004.

Peninha continua tecendo os seguintes elogios à peça de Romário Borelli: “às vezes, fugia da minha própria peça para assistir um pouco do Contestado que acabei decorando partes dela”. E ele canta:

Meu capitão me diga, vós micê é o famoso Garibaldi, que tanta lenda espalha? Permita que eu lhe siga para o amor, para a batalha, por onde for. Eu me entrego ao seu comando, eu me engajo a sua frota, eu não temo tiroteio, não conheço o que é derrota. E na vara de uma lança, nesta tua luta aflita, quero ser porta-bandeira e não mais que sua Anita.³¹⁴

Ele estava com uma grande peça no TAC, mas revelava adoração pela outra. Mas como ele mesmo disse: “eu queria que a cidade acontecesse, mais um teatro em Florianópolis era ótimo, porque era Curitiba ou Porto Alegre, nós éramos o zero da BR 101”. De modo inclusivo, Gelci, num tom de indignação quanto à saga demolidora, questiona o paradeiro dos bancos tão elogiados, das mesas e vitrais que decoravam o Miramar. “Bancos sobre os quais admirávamos o pôr-do-sol tão agradável e que gerou muitos *slogans* para a Ilha”. E num ato reflexivo, sua memória volta-se para aquele momento: “Realmente aquele pôr-do-sol era delirante, aquele colorido que emprestava para aquela paisagem toda, nossa tudo isso sumiu”. Sua memória começa a fluir e da chamada “manifestação solitária” que ele diz ter feito no dia da demolição, recorda os passeios noturnos pela cidade que costumava fazer com Beto Stodieck, com o Vicketi, entre outros. Segundo ele, costumavam circular pela cidade observando as fachadas antigas, os jardins, as novas construções, um passeio difícil durante a agitação do dia. A noite lhes propiciava contemplar as belezas e perceber a deformidade que a cidade vinha adquirindo com a inclusão desordenada de grandes edifícios e o alargamento de ruas centrais. Ele comenta que, escreveu uma peça contestatória, chamada “Ocasos raros”, que se constituía de duas partes, o Ponto 1 e o Ponto 2, lembrando os partidos políticos locais. No espetáculo, os políticos baixavam uma planta da cidade e provavam o grande erro em que haviam incorrido ao aterrar a Baía Sul. E que o Aterro deveria ser efetuado no lado Norte para não afetar o centro histórico da cidade.³¹⁵ Por outro lado, até a estréia de “O Contestado”, a campanha para angariar materiais continuava. Mauro Amorim fazia balanços do material arrecadado e chamava a população para apadrinhar o Teatro de Arena. Acima de tudo, agradecia aqueles que colaboravam e anunciava na coluna os novos padrinhos, como o colunista Zury Machado, conforme nota a seguir:

³¹⁴ Idem.

³¹⁵ Gelci José Coelho. Entrevista citada.

Aumenta o número de padrinhos do Teatro de Arena de Florianópolis, que está sendo instalado no Miramar. Um balanço rápido revela a existência de 4 dúzias de táboas de pinho, 100 metros de fio e tinta preta, além de 9 metros de tecido preto. O interesse já foi despertado em Curitiba, cujos jornais solicitaram, através do jornalista Carlos Alberto Feldmann, fotos e dados. O mais novo padrinho é o colonista Zury Machado, que se compromete a continuar trabalhando pela causa.

Acervo: Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina, O Estado

Na estréia do musical, que teve a presença do embaixador Paschoal Carlos Magno, o Teatro de Arena da Capital já contava com uma infraestrutura mais sólida, tornando-se um espaço mais coeso, mais aconchegante, com capacidade para 150 espectadores, com uma arquibancada estofada com napa preta, com um tablado de 20 m² e altura de vinte centímetros, dotado também de um biombo que separava o banheiro e os dois camarins feitos de madeira, ale, de parte resguardada para as cabines de luz e som. Mas as portas eram tão baixas, conta Fossari, que num certo dia o ator Valério Carioni bateu com a cabeça e ali cresceu um galo cantador que dizia: “o sucesso bateu na cabeça”.³¹⁶

A bilheteria era aberta para alguns espetáculos, de acordo com Carmen Fossari e Clécio Espezim. Mas Carmen lembra de um fato inusitado para a época. Depois do espetáculo, costumavam passar um chapéu para angariar algum dinheiro. Num certo dia de apresentação, quando o chapéu estava sob sua tutela, um homem ofereceu uma gorjeta bastante significativa que a deixou boquiaberta. Ele a colocou no chapéu e disse: “você merecem!”. Esse homem, segundo Carmen, evidentemente fazia parte de uma parcela sociedade, inquieta e que buscava o tom da transformação, da liberdade de expressão.³¹⁷ Amarrando histórias, no alinhavo imprevisto de uma investigação histórica, a diretora não poderia imaginar que, o homem a quem ela se referia, seria um dos narradores dessa pesquisa e que, além disso, comentou sobre o mesmo episódio. Com isso, revelara-se a identidade do

³¹⁶ Entrevista concedida pelo idealizador do Teatro Trapiche, Mauro Amorim, em 08/03/2004. Entrevista concedida por Clécio Espezim, ator, em 24/08/2004. Carmen Fossari, entrevista citada.

³¹⁷ Carmen Fossari, entrevista citada.

doador desconhecido: um radialista local, chamado Antunes Severo, que fora um frequentador do Bar do Trapiche.³¹⁸ A ilustração a seguir revela a atuação do Grupo, seguida de nota sobre o evento.



Estréia do Musical “
principais momentos

“CONTESTADO”, UM ESPETÁCULO SUPER

. Um dos

A Peça de Romário José Borelli, o primeiro trabalho

artístico que, realmente, poderá promover Santa Catarina fora dos limites do Estado, mostrando sua história completamente desconhecida dos próprios catarinenses, sem dúvida alguma vai estourar, não só aqui, mas em São Paulo e Rio, onde também fará temporadas no final do ano. “Contestado” é um espetáculo de texto e música, que não se limita a narrar a epopéia dos jagunços de serra-acima, mas passa por Anita Garibaldi, Cruz e Souza, Vitor Meirelles e muitos outros, partindo da colonização e das lutas portuguesas pela posse das terras. A estréia está marcada, em princípio, para o próximo dia 20, dando início a uma grande temporada.

O Estado de 05 set. 1972. Acervo: Biblioteca Pública do Estado.

³¹⁸ O radialista Antunes Severo fez carreira na Rádio Diário da Manhã. Atualmente é editor do *site* chamado “Caros Ouvintes”, onde tenta recuperar histórias e imagens do rádio em Florianópolis.

A matéria acima demonstra a expectativa que revelada sobre o Teatro Trapiche. A peça de Romário Borelli, “O Contestado”, cujo enredo narrava a “epopéia dos jagunços de serra-acima”, contava também as histórias de personalidades catarinenses como Anita Garibaldi, Cruz e Souza, Victor Meirelles e muitos outros. Havia, como já comentei, uma expectativa em relação à peça. Era um grande espetáculo montado por um autor reconhecido nacionalmente, Romário Borelli. E isso despertava a esperança de que um escritor premiado, que já havia participado de grandes montagens teatrais pudesse romper com a resistência dos órgãos públicos responsáveis pela obra do Aterro da Baía Sul. E possivelmente, a repercussão da peça sensibilizasse a administração pública e a sociedade em geral, possibilitando a constatação de que o “Navio Miramar” estava afundando, mas que poderia ser salvo e fornecer à cidade crescimento cultural por intermédio dos espetáculos que se realizariam ali. Nesse caso, salvar o Teatro Trapiche, o Miramar, seria em nome da história, em nome das memórias, em nome do teatro, em nome da arte, da cultura, das bramas rainhas, das folias dos carnavais, das pescarias, dos namoricos, das regatas, dos boêmios, das criações artísticas feitas nas mesas do bar, dos ébrios, das cantorias, das serestas, das moedas no fundo do mar, das discussões políticas e culturais impregnadas nas paredes, dos amores clandestinos, enfim... Aparentemente, o grupo já havia feito o que estava ao seu alcance para driblar a situação, para salvar o Miramar e tentar desviar uma avenida que nunca passou por ali. Assim, disse um jornalista que saudava o advento do Arena em razão do descrédito que o teatro amador de Florianópolis obteve durante muitos anos. Sobre isso, dizia O Estado:

Agora, com o nascimento de mais um teatro, pronto para receber montagens de pequeno porte, além de pocket-shows e recitais de música, há a possibilidade do renascimento de uma arte especialmente querida dos ilhéus e à qual ele pode, com o seu talento e sua versatilidade, proporcionar bons e belos momentos.³¹⁹

O teatro amador, em 1958, iniciativa de Francisco Mascarenhas e de uma equipe de universitários, por um movimento que voltou à tona depois de vários anos de ostracismo, quando daqui se ausentou Sálvio de Oliveira. Esse grupo de Florianópolis montava, em convênio com outro grupo, então, espetáculos seguidos, tanto para adultos como para crianças, inclusive excursionando por várias cidades do Estado. Depois de um recesso de um ano, ressurgiu como Teatro Universitário de Santa Catarina, começando um período

³¹⁹ ARENA vai para o Miramar. *O Estado*, 25 jun. 1972, p.5.

primoroso para a arte cênica catarinense, destacando-se as montagens de grandes autores, todos sob a direção de Odília Carreirão Ortiga, tais como: Priestley, Graham Greene, Ariano Suassuna, Edna St. Vincent Millay e até Shakespeare foram um sucesso. Em 1960, na recém-inaugurada Brasília, o TUSC, que não havia se sobressaído no ano anterior, consegue se destacar entre 31 outros grupos estudantis do Brasil. O III Festival Nacional de Teatro de estudantes consagrava um pequeno e tímido conjunto, que encenava “Está lá fora o inspetor”, de Priestley e recebia aplausos de pé, repetindo o espetáculo no dia seguinte, a convite da televisão. Depois de mais de um ano de atividades, e por falta de apoio, também morria o Teatro Universitário e, com ele, uma época glamorosa que, se tivesse patrocínio e colaboração, teriam sobrevivido e continuado seu extraordinário trabalho.

Miramar...um patrimônio histórico ou histórico?

Apesar do entusiasmo, “os projetos urbanos da cidade exigiam sua saída”.³²⁰ No entanto, Florianópolis estava pagando um preço alto pelo progresso que a perseguia e que a agitava de maneira impressionante. A capital catarinense sofreu um surto de desenvolvimento cujos reflexos mais imediatos se fizeram sentir na construção civil. Tudo isto, dentro de uma infraestrutura urbana superada, exaurida, desordenada. Se por um lado os altos índices de desenvolvimento atingidos pela cidade e pela região produziram índices animadores em sua economia, por outro lado, este ímpeto desenfreado causou implicações que foram minando as tradições, a cultura e a memória de uma população despreparada para tal metamorfose. A cidade, com seu ingênuo encanto, refletindo a paisagem repleta de antigos casarios que lhe forneciam ares provincianos, passou a seduzir os forasteiros tornando-se impiedosamente violentada pela indisciplina do progresso que não atende regras e regulamentos. Em seu lugar, estava nascendo uma urbe que engolia a antiga cidade com seus monstros de concreto, os quais ocultam e obscurecem as pedras das estreitas ruas que mal forneciam vazão para o tráfego neurótico.³²¹

Os poderes públicos não queriam estagnar o progresso, mas, segundo os narradores, poderiam ser disciplinados, de tal forma que não se “desnaturalizasse” ou se

³²⁰ TRAPICHE, em breve uma saudade. *O Estado*, 15 set. 1974, p. 16.

³²¹ FILHO, Marcílio Medeiros. A cidade protegida. *O Estado*, 17 maio. 1972, p.05

corrompesse as suas origens seculares da cidade. Poderiam procurar por alternativas, por políticas públicas de preservação da arquitetura, de cultura, enfim, “reverenciando” um passado do qual seus habitantes se orgulhariam ou com ele se identificariam. No entanto, numa destas tentativas de recuperação, de ressignificação de um espaço representativo para alguns grupos da cidade, pelo menos para aqueles que se manifestaram nos jornais ou que se colocaram a trabalhar sem esmorecer, foi abolida. O Projeto de Revitalização do Miramar, executado pelo grupo, nem sequer foi examinado. No mês de setembro de 1974, o Departamento de Estradas de Rodagens, na pessoa do seu Diretor, o Eng.º Ernani Santa Rita, encaminhou pedido formal ao Prefeito Municipal para que fosse demolido o Teatro Trapiche, sem, ao menos especificar no documento a data de conclusão e limpeza do local.

Vale salientar, por meio do conteúdo da matéria abaixo, o conhecimento por parte das autoridades públicas, dos “protestos dos florianopolitanos, que desejam ver conservados os aspectos saudosistas da cidade”. E isso se comprovou pela urgência com que se deu a demolição do Teatro Trapiche. Talvez os idealizadores do Projeto do Aterro da Baía Sul estivessem temerosos com a nova aparência da cidade e com os novos usos destinados ao espaço do Trapiche, que poderia vir a se tornar um empecilho para a remodelação pretendida. Caso, o sentimento que tomou alguns grupos da população na defesa do Trapiche se propagasse, gerando uma polêmica maior em torno do assunto. Diante de tal hipótese, Prefeitura e Governo do Estado teriam que lidar com diligência no caso da destruição do prédio. Quando o Eng.º Santa Rita se refere aos “aspectos saudosistas da cidade”, parece que o faz de forma pejorativa, como se estes lugares não fossem dignos de apreciação, de zelo, de consideração. Aparentemente, uma mensagem subliminar de advertência paira sob este discurso:

los saudosistas da cidade, o Trapiche Municipal, irremediavelmente, terá que ser demolido. Na tarde de ontem, o diretor do Departamento de Estradas de Rodagem, engenheiro Ernani Santa Rita, enviou ao Prefeito Municipal um ofício pedindo que a Prefeitura inicie dentro do mais breve tempo possível, a demolição do teatro trapiche.

Segundo explicou o engenheiro, o contrato para o início das obras dos acessos à nova ponte foi assinado ontem e as obras deverão estar concluídas em cinco meses.

— No caso específico do Miramar, não existe a menor possibilidade de ser conservado, pois segundo o projeto das vias de acesso, a Avenida Perimetral pega em cheio a construção. A Prefeitura deverá dar início à sua demolição, dentro do mais breve tempo possível, pois o tempo estipulado para a conclusão das obras dos acessos é bastante reduzido, e qualquer demora virá a prejudicar o andamento dos trabalhos.

O Estado de 19/09/1974. Acervo: Biblioteca Pública do Estado.

Para o secretário Volney Milis, da Secretaria da Educação, Saúde e Assistência Social da Prefeitura e Presidente da Comissão de Proteção ao Patrimônio Histórico Municipal, em 1974 disse: “a demolição do Miramar é irreversível”.³²² Para ele, ter-se-ia a obrigação de conservar certos monumentos de valor histórico, mas se deveria 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”.³²³ Para ele, era indiscutível a alteração de uma das vias prevista no plano de urbanização da cidade por causa do “Teatro Trapiche”, prédio que já não mantinha seus valores arquitetônicos originais em razão das várias reformas executadas pelos seus locatários. Já não havia os antigos vitrais coloridos e os sanitários tinham sido substituídos, entre outras alterações. E ele continua: “Apesar de tudo, deixo uma ressalva: gostaria que o Miramar não fosse demolido, mesmo sabendo que ele terá que ser *sacrificado* em benefício do progresso da cidade”.³²⁴ Suas argumentações são contraditórias, hesitantes e dissimuladoras, pois deseja “agradar gregos e troianos”, ou seja, acatar as ordens do DER e, concomitantemente não se indispor com os grupos da população

³²² DER pede à Prefeitura urgência na demolição do Trapiche Municipal. *O Estado*, Florianópolis, 19 set. 1974, p.16

³²³ Ibidem.

³²⁴ Ibidem. Grifo meu.

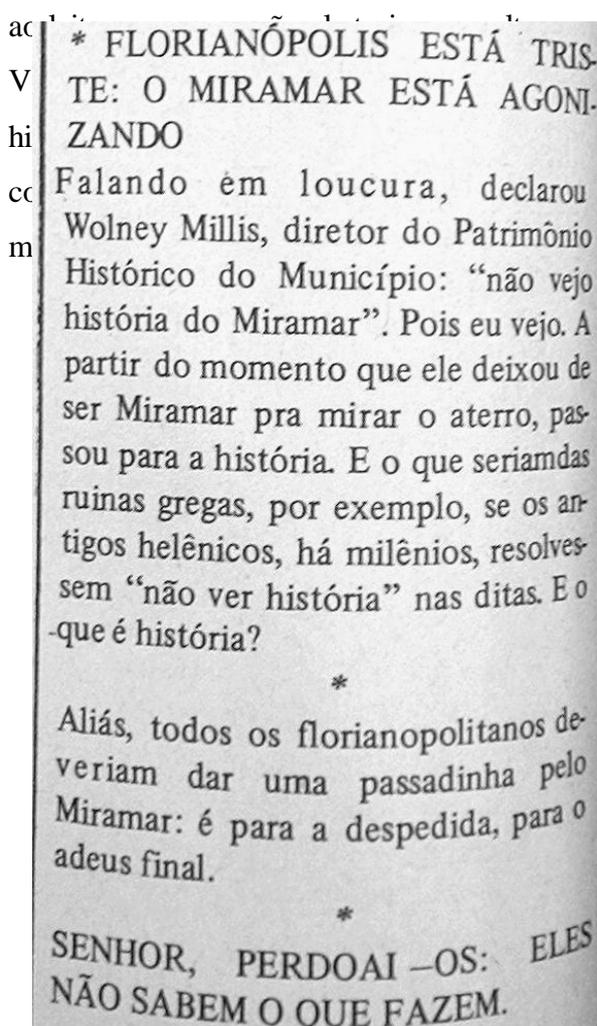
que pediam a salvação do Miramar. Mas o jornalista Beto Stodieck deu-lhe uma boa resposta em sua coluna do Jornal O Estado de 22 de setembro de 1974.³²⁵

O Diretor do Patrimônio Histórico do Município dizia “não ver história no Miramar” e Beto disse: “Pois eu vejo. A partir do momento que ele deixou de ser Miramar para mirar o aterro, passou para a história. E o que seriam das ruínas gregas, por exemplo, se os helênicos, há milênios, resolvessem ‘não ver história’ nas ditas? E o que é história? Questiona o jornalista. Ele complementa a matéria no dia 25 de setembro, pedindo desculpas

ac V hi cc m assunto. Em seguida, ironiza o comentário do Sr. Florianópolis: “E quem disse que o Miramar não tem história, causariam mil e um *watercloset*”. Stodieck

recolhendo material nos arquivos das famílias para as histórias do Miramar.³²⁶

do, Jornal O Estado de 22/09/1974



Acervo: Biblioteca Pública do Estado, Jornal O Estado de 22/09/1974 e 25/09/1974.

³²⁵ STODIECK, Beto. Florianópolis está triste: O Miramar está agonizando. *O Estado*, Florianópolis, 22 set. 1974, p.12. STODIECK, Beto. Desculpem se eu estou voltando ao assunto. *O Estado*, Florianópolis, 25 set. 1974.

³²⁶ Idem.

“Senhor, perdoai-os: eles não sabem o que fazem”. Desesperado, escrevia Beto Stodieck. Contudo, apesar das reiteradas críticas aos argumentos utilizados pelos órgãos públicos contra a demolição do Miramar, isso veio a acontecer em outubro de 1974. Alguns dias antes do golpe fatal, o arquiteto e urbanista da Prefeitura Municipal, o Sr. Paulo Rocha, fez uma longa exposição num jornal local sobre o que deveria ser efetivamente conservado e, principalmente, esclarecer a “diferença”, segundo ele, entre “patrimônio histórico” e patrimônio histórico”.³²⁷ As atitudes vistas, por ele, como “históricas”, referiam-se aos que se movimentavam em prol do edifício, por exemplo. Esta postura, segundo o arquiteto, gerava protestos que colocavam em lados opostos aqueles que almejam erguer novas construções, e os saudosistas que pediam a preservação do prédio sem nenhum embasamento técnico, sem conhecer as características marcantes da arquitetura que justificasse sua preservação. Disse o arquiteto Paulo da Rocha: “o caso do Teatro Trapiche se enquadra perfeitamente na segunda opção, o mesmo acontecendo com o Mictório Público, por muitos defendido com unhas e dentes, mas que na realidade não tem valor histórico algum”.³²⁸ De acordo com o arquiteto, existia uma diferença entre “patrimônio histórico e artístico”,³²⁹ e não havia razão para manter o Miramar, pois se tratava de uma “arquitetura da época industrial” que já havia passado por diversas modificações sem a preocupação de conservação do seu aspecto anterior. Ele salienta que, “caso não houvesse a necessidade do prédio sair do local para a construção dos acessos, poderia ser conservado, mas somente como um marco de que anteriormente ali havia sido o mar, nada mais do que isto”.³³⁰

Curiosamente, em setembro de 1974, partiu da Câmara Municipal através de um requerimento de autoria do Vereador José Peres, a proposta de construção de uma Concha Acústica nas imediações da Avenida Ivo Silveira, no bairro Estreito. O projeto que defendia a cultura artística na verdade serviria para aproveitar um acidente natural topográfico. O Sr. Paulo Rocha, na época, arquiteto da Divisão de Planejamento da Prefeitura garantia que o ideal seria agrupar uma estrutura de lazer no Aterro da baía Sul, justificando: “para que haja mais calor em torno da arte”.³³¹ Segundo o arquiteto, muitos fatores deveriam ser avaliados para tal construção, tais como o livre acesso ao local, área para estacionamento e interferência

³²⁷ WINCKLER, Cleide. O que deve ser conservado. *O Estado*, Florianópolis, 11 out. 1974, p.15.

³²⁸ Ibidem.

³²⁹ Ibidem.

³³⁰ Ibidem.

³³¹ URBANISTA da prefeitura é contra a concha acústica. *O Estado*, 28 set. 1974.

de sons externos da vizinhança ou do tráfego, precauções essas que pesariam sobre a decisão na construção da referida concha.

A outra hipótese era que sua construção fosse o Aterro, cujas observações seriam as mesmas. Mas acrescenta: “terá que ser observada a relação cardeal da Concha, com um isolamento – uma barreira ao som – através de uma área verde”.³³² Para o arquiteto, era imprescindível a construção de um centro artístico que atingisse não só a Grande Florianópolis, mas também os municípios vizinhos, polarizando e trazendo um grande público para as manifestações de arte. De acordo com o seu posicionamento, determinados espetáculos não se apresentavam em Florianópolis por dois problemas: o primeiro, de ordem física; e segundo de ordem econômica. Dizia ele: “Não temos condições de trazer um espetáculo como o ballet de Londres, primeiramente por falta de um local adequado, pois o Teatro Álvaro de carvalho não é palco para um espetáculo dessa envergadura”.³³³ O curioso é que ele disse que mesmo que construíssem uma casa com tais predicativos que acolhesse o Ballet de Londres, não teríamos público para assistir. Para ele, se fazia necessário dotar a cidade de toda uma boa estrutura para sanar as dificuldades enfrentadas em relação às manifestações artísticas, bem como educar o público nesse sentido, para que apreciassem o teatro e passassem a freqüentá-lo mais. Não se tratava de destruir o Teatro Álvaro de Carvalho para construção de outro, por que para ele o TAC era “insubstituível”. Mas existiam grupos teatrais que devido às condições técnicas exigidas pelos espetáculos encenados, precisam ensaiar no mesmo local da apresentação. Como o TAC estava sempre com sua agenda lotada, nem sempre os ensaios eram possíveis, o que prejudicava a procura por grandes companhias e desfavoreciam a vocação para esse tipo de arte, argumentando: “deveríamos aumentar o número de teatros na cidade e ainda construir um teatro de arena, com capacidade para 100 ou 150 pessoas, para espetáculos menores”.³³⁴

Essa colocação paradoxal foi matéria lançada, em 28 de setembro de 1974, pelo jornal, ou seja, alguns dias depois da demolição do Teatro de Arena, do Teatro Trapiche. Naquele momento, onde estava o arquiteto? Quiçá idealizando um projeto para a construção de uma grande casa de espetáculos para trazer o Ballet de Londres, algo distante de realidade local? Enquanto isso, o grupo estudantil de teatro amador (TECA), aqueles que efetivamente estavam preocupados com uma forma de manifestação e apreensão da arte, que carregaram

³³² Ibidem.

³³³ Ibidem.

³³⁴ Ibidem.

tábuas e tijolos, pintaram as paredes do abatido Miramar para transformá-lo num local aprazível para os ensaios e espetáculos, essas pessoas esperavam um milagre? Milagre traduzido aqui como expectativa de surgir alguém com clareza de idéias e de expressão, acuidade para com o que é relevante à cidade, uma certa capacidade de compreensão e tomada de decisões. Porventura, foram contrariados os ávidos ideais de progresso daqueles que entraram na câmara escura da modernização? Afinal de contas, a cidade já possuía um Teatro de Arena, bem no centro da cidade, visível, acessível, onde um grupo de artistas, sob o rigor da ditadura, encenava belos espetáculos proupositivos. Eles tentavam fornecer ao público uma nova linguagem cênica, de ator e público. Essa atitude levava a reflexões e que. Mas o arquiteto estava ciente da animação, dos legados daqui pra lá, dos atores construindo arquibancadas, do bulício que rondava a Praça Fernando Manoel, do teatro Trapiche, do bulício que esta Mauro Amorim registrou sua indignação, nestes

NO MAIS...
Segundo o arquiteto Paulo Rocha, da Prefeitura, a inauguração do teatro Trapiche poderá ocorrer amanhã, caso os operários consigam dar conta do muito que ainda está por fazer. Se isso acontecer, o primeiro espetáculo de "O Livro de Cristóvão Colombo, de Claudel, pelo TECA, será exclusivamente para autoridades e convidados especiais - as pessoas e firmas que ajudaram a construir o Arena. O es-

O Estado, coluna O Paiol, 04 de setembro de 1974. Acervo; biblioteca Pública do Estado.

Mas, casualmente, o que incomodava o arquiteto e seus superiores era o local escolhido, o velho trapiche. O arquiteto e urbanista da prefeitura tinha sua opinião formada sobre a recuperação e manutenção de edificações antigas. Como já foi colocado, para ele existia uma diferença entre "patrimônio histórico e artístico". Segundo ele, não havia razão

para manter o Miramar, pois se tratava de uma “arquitetura da época industrial”, mas que já havia passado por diversas modificações sem a preocupação de conservação do seu aspecto anterior. Ele salienta que: “caso não houvesse a necessidade do prédio sair do local para a construção dos acessos, poderia ser conservado, mas somente como um marco de que anteriormente ali havia sido o mar, nada mais do que isto”.³³⁵ Aqui recorro as palavras do Prof. ° Carlos Humberto Correia, atual presidente do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, ao expressar:

Não dá para dizer que o Aterro afastou a cidade do mar, porque a cidade nunca esteve voltada para o mar. A cidade sempre deu as costas para o mar. A parede que a cidade tinha entre a cidade e o mar, que era o fundo das construções, tinha uma abertura na Praça XV, ali no Miramar, uma construção que avançava sobre o mar, mas que não ligava nada a coisa nenhuma. Era uma janela para o mar, mas que não possuía função econômica na cidade, a grande função econômica estava no Mercado Público.³³⁶

A esse respeito, a arquiteta Betina Adams em seu livro, “Preservação Urbana: gestão e resgate de uma história” explicita que, em Santa Catarina, durante um longo tempo, prevaleceu a conservação de imóveis que tivessem um referencial político, qual seja, “onde ocorreram fatos históricos”. Como também foram “erigidos diversos monumentos em praças públicas para homenagear catarinenses ilustres”. A autora justifica tais atitudes como consequência da “marcante presença de pesquisadores na área de história, aliada à inexistência de escolas de arquitetura no Estado, que pudessem contribuir para reflexão sobre a importância do acervo construído produzido”.³³⁷ Ela prossegue falando do demorado processo de ativação de um serviço efetivo de proteção e tombamento em âmbito municipal, que redundou na perda do Miramar. Diz que tal iniciativa estava inserida no “conceito de desenvolvimento corrente no país, baseado no transporte rodoviário, visava incrementar a inserção da economia da cidade em âmbito nacional”.³³⁸ Para ela, tal demolição “alterou profundamente a relação da cidade em sua estrutura urbana, até então voltada para o mar, inclusive, sua compreensão emocional para com o lugar”.

³³⁵ WINCKLER, Cleide. O que deve ser conservado. *O Estado*, 11 out. 1974, p. 15.

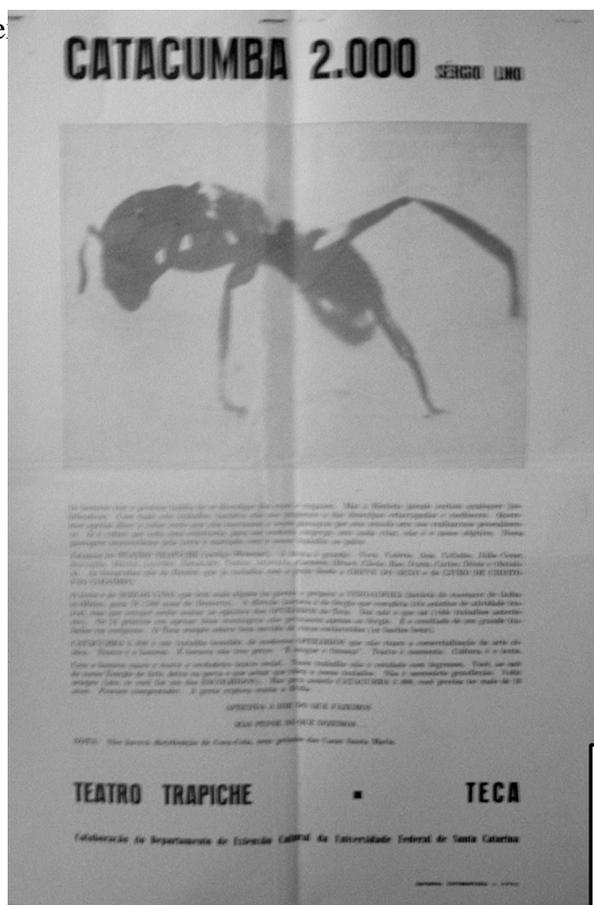
³³⁶ Entrevista concedida por Carlos Humberto Correia, presidente do IHGSC em 09/07/2004.

³³⁷ ADAMS, Betina. *Preservação Urbana: gestão e resgate de uma história*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2002, p. 35.

³³⁸ *Ibidem*, p. 55.

A demolição do prédio manteve-se no imaginário popular durante muitos anos, culminando em projetos para reconstrução do antigo edifício.³³⁹ Projetos de inspiração saudosista, mas também meio dantesca, por tentar enlevar do purgatório urbano uma edificação que acolheu parte da história da cidade e de seus freqüentadores. Justamente, em razão destas características não respeitadas, em 1974, é que estes projetos soam como lamentações ao invés de instigar profunda reflexão nos líderes do poder executivo municipal, nos técnicos, nos pesquisadores, na Universidade Federal de Santa Catarina, na população civil, responsáveis pelos órgãos competentes municipais e estaduais, enfim, de maneira a propiciar uma avaliação crítica sobre como devia se constituir o espaço urbano, o lugar de sobrevivência, de vivências e experiências que fora transfigurado repetidamente sem que houvesse, por parte da sociedade, uma inquirição sobre tais atividades. Essa inquietação muitas vezes ecoa em te

Catacumba 2000



Panfleto de divulgação do espetáculo. Acervo particular: Vera Colção

³³⁹ Ibidem, p. 56.

O texto do panfleto de divulgação do espetáculo “Catacumba 2000” expressava a tensão provocativa, a ideologia do grupo e do autor, e chamava a sociedade para reflexões, para a autocontestação, para a imanência, para a possibilidade de criação e transformação de si e de uma dada realidade. Os trechos a seguir ilustram essa afirmação e enaltecem as obras, atores e autores que atuaram no Trapiche:

Os homens têm o péssimo hábito de se desculpar dos erros e enganos. Mas a história jamais aceitou quaisquer justificativas. Com mais este trabalho, também não propomos a dar desculpas esfarrapadas e medíocres. Queremos apenas dizer para todos vocês que não marcamos a nossa passagem por esse mundo sem nos realizarmos pessoalmente. Ir e voltar, por toda uma existência, para um modesto emprego, sem nada criar, não é o nosso objetivo. Nossa passagem momentânea pela terra é marcada com o nosso trabalho no palco.

Estamos no TEATRO TRAPICHE (antigo Miramar). A turma é grande: Vera, Valério, Ana, Celino, Júlio César, Burumba, Márcio, Lourdes, Alexandre, Tônico, Ariovaldo, Carmen, Álvaro, Clécio, Bao, Ivana, Carlos, Denis, e Oleiniski. As fotografias são do Balsini, que já trabalha com a gente desde a GREVE DOS SEXOS e do LIVRO DE CRISTÓVÃO COLOMBO.

O texto de Sérgio Lino que tem mais alguns na gaveta e prepara a VERDADEIRA história do massacre de Anható-Mirim, para 1976 (300 anos de Desterro). A direção também é do Sérgio que completa três aninhos de atividade teatral, mas que sempre soube acatar as opiniões dos OPERÁRIOS do Teca. Daí sair o que sai (vide trabalhos anteriores). Os 14 prêmios em apenas duas montagens não pertencem apenas ao Sérgio. É o resultado de um grande trabalho em conjunto. O Teca sempre esteve bem servido de cucas esclarecidas (os bacilos bons).

CATACUMBA 2000 é um trabalho humilde, de modestos OPERÁRIOS que não visam à comercialização da arte cênica. Teatro é o homem. E o homem não tem preço. “É sangue e fumaça”. Teatro é momento. Cultura é o texto.

Com o homem nasce e morre o verdadeiro teatro social. Nosso trabalho não é rotulado com ingressos. Você, ao sair do nosso Templo de Arte, deixa na porta o que achar que valeu o nosso trabalho. Não é necessário genuflexão. Volte sempre (isto, se você for um dos ESCOLHIDOS). Mas para assistir CATACUMBA 2000, você precisa ter mais de 18 anos. Procure compreender. A gente explora muito a Bíblia

APRENDA A RIR DO QUE FAZEMOS, MAS PENSE NO QUE DIZEMOS

Nota: Não haverá distribuição de Coca-Cola, nem prêmios das Casas Santa Maria.

TEATRO TRAPICHE

TECA

O último espetáculo a ser encenado no Teatro Trapiche levava o nome sugestivo de “Catacumba 2000”. O autor e ator Sérgio Lino via o mundo sob um enfoque coletivista, no

qual os homens eram substituídos pela máquina. Para a efetivação da peça, os atores do TECA realizaram diversas pesquisas com o propósito de assimilar tipos e reações das mais diversas doenças mentais, orientados por psicólogos e sociólogos. A representação teatral, para o autor Sérgio Lino “seguia uma linha política acentuada, com idéias universais”. Em Catacumba, pretendia-se mostrar “que santo de casa também faz milagres, quando selecionados os crentes”, por isso a peça “demonstrava preocupações de grande potência, como do homem sendo destruído pelo próprio homem. Condenados ao desenvolvimento tecnológico irracional, desumano, que está se processando”.³⁴⁰

O ano seria 2064. O desenvolvimento tecnológico irracional e desordenado, como chama o autor, modificou por completo o comportamento humano. Em razão disso, os valores, necessidades consideradas primárias, podem ser relegadas para segundo plano. A poluição ambiental deixa de ser notícia nos jornais. Ela é fato, é realidade, é o meio no qual se sobrevive. Acima de tudo isso, o homem deixa de ser gente, deixa de ser um ser pensante, e torna-se uma máquina produtiva, muitas vezes, substituído pelos computadores.

O espetáculo começava com um jovem falando sobre um professor de quatro e relinchando: “vejam senhores, o que fez a automação. Isto aqui é uma espécie rara de fauna humana: professor universitário. Lecionava física e foi substituído por um computador. Seus pais estão felizes, afinal, têm um ‘horse man’ na família”. Arrastando-se pelas tábuas do Arena, aparecendo repentinamente entre a platéia, emitindo sons guturais e gemidos, cerca de 20 atores, em sua maioria jovens, mostravam o texto de Sérgio Lino. As coisas, aos poucos, eram ditas, jogadas na platéia, como numa espécie de colagem entre ator e espectador. Falas do tipo:

- Ana Lúcia ganhou duas crianças sem pernas...
- Gosta de salada?
- Quase duzentos homens soterrados na mina. Gritos horríveis ecoavam das galerias, mas logo eram abafados pelos montes de terra...
- Durante a guerra matei tantos que, um a mais, outro a menos, não tem importância...

Estas frases aparentemente soltas, no contexto da peça se interligam demonstrando a autodestruição do homem, em razão das guerras, da automação em demasia, permeando sorrateiro o cotidiano dos homens, a irracionalidade tomando conta do mundo. As

³⁴⁰ O futuro em “Catacumba 2000”.

cenar eram bastante movimentadas, fortes, pois se reportavam desde a Santa Ceia até um bacanal. Uma das passagens da peça dizia:

Por volta do dois mil haverá o retorno à linguagem primitiva elementar e o insucesso de todos os regimes e ideologias, com o desmascaramento de todas as falsas verdades, as verdades coloridas e festivas. O próprio homem destruirá tudo e recomeçará a lasciar pedras.³⁴¹



A atriz Vera Collaço e Denis, atuando em *Catacumba 2000*.
Acervo particular: Vera Collaço.

A peça foi elaborada, de uma forma geral, com base na “lógica das formigas” de Matjernjewk. De acordo com Lino, no interior das sociedades conhecidas, a das formigas pode ser considerada como uma das mais perfeitas, “talvez até melhor constituída que a das abelhas, que é sempre citada como modelo”.³⁴² Mas a montagem, explica o autor:

(...) não segue nenhuma linha de interpretação definida. Misturamos um pouco de Grotowski com Stanislavski. Do teatrólogo polonês seguimos a pobreza do teatro, o despejamento. E também a utilização integral do ator, de seu corpo como forma de expressão. De Stanislavsky usamos a concentração.³⁴³

O espetáculo é montado sobre a concepção de que em 2064, com o insucesso das crenças, Deus passa a ser uma coisa do passado. Durante uma das cenas da peça, inclusive,

³⁴¹ Ibidem.

³⁴² O autor Sérgio Lino. Apud: O futuro em “*Catacumba 2000*”.

³⁴³ Ibidem.

um ator relembra a existência deste ser, considerado supremo, onipotente e onipresente em tempos remotos. Seguindo uma estética cênica fornecida pelo estilo do teatro de arena, os atores nesta peça vestiam-se com roupas rústicas, produzidas com tecidos de fabricação grosseira, de forma uniformizada. E os atores do TECA desenvolvem toda a ação do espetáculo alojada dentro de um hospício. Lugar que, para o autor, representava o próprio mundo. Por isso, inicialmente, disse que os atores passaram por uma espécie de oficina para tentar incorporar reações diversas das pessoas com doenças mentais e por isso, os integrantes do grupo se dedicaram a uma longa e criteriosa investigação. Inclusive, cabe realçar que, o Teatro Trapiche possuía uma significativa biblioteca, pois os integrantes se dedicavam com disposição às pesquisas e investiam na compra de livros.

Durante quinze dias, no decorrer do processo de aprendizado como laboratório para o espetáculo, os atores foram à Colônia Santana, acompanhados por especialistas das áreas de psicologia e sociologia, para observar o comportamento, os movimentos e as reações dos pacientes e depois, com os as informações, montaram os personagens da peça. O elenco era formado pelos atores: Carmen Fossari, Bao, Denis, Carlos, Valério Carioni, Ariovaldo, Vera Collaço, Ana, Clécio Espezim, Mauro, Álvaro, Júlio, Maria de Lourdes e o próprio Sérgio Lino. As apresentações foram realizadas e acompanhadas de pesquisa que visavam conhecer o perfil do público que freqüentava teatro em Florianópolis.

Cenas do espetáculo Catacumba 2000.



Em 1972, três dissidentes do Grupo Oficina, de São Paulo vieram para Florianópolis em razão das condições políticas, da censura, da perseguição e foram acolhidos pelo grupo do Teatro Trapiche. Como eles também formaram um grupo teatral e tiveram muita influência sobre o TECA. Mas tal interferência se deu devido ao que representava o Grupo Oficina para a cultura nacional, para a resistência política e também na estética teatral. No entanto, os três rapazes, advindos daquela grande cidade, destoavam da paisagem provinciana de Florianópolis que não estava acostumada a conviver explicitamente com os hábitos de pessoas homossexuais. Do ponto de vista comportamental, eles perturbavam o cotidiano da velha capital e também causavam uma certa desorientação dos integrantes do TECA, apesar destes terem capacidade para compreender o ser humano na sua pluralidade.³⁴⁴

Porém, uma série de ocorrências culminou no rompimento do grupo do Teatro Trapiche. O próprio diretor Sérgio Lino promoveu campanhas contra suas peças e a recepção inóspita da sociedade ao grupo de São Paulo, devido as inglórias tentativas diante do poder público para manter o Trapiche. A ausência de uma ação mais participativa da sociedade em favor do teatro e de suas lutas, entre outros, contribuíram para que o grupo se desfizesse um pouco antes da demolição do prédio. Mas em junho de 1973, cinco dos integrantes do TECA fundaram o TEUFSC – Teatro Experimental da UFSC, ligado ao Setor de Manifestações Artísticas da UFSC. Formavam o novo grupo: Emar Pernes, Carmen Fossari, Clécio Espezim, Valério Carioni e Vera Collaço, sendo que Carmen Fossari e Vera Collaço receberam bolsas

³⁴⁴ Carmen Fossari, entrevista citada.

da UFSC para atuarem como instrutoras do novo grupo e fazem a ligação desse com a Universidade.³⁴⁵

Em maio de 1974, veio a Florianópolis a Companhia Teatral de Fernando Torres e Fernanda Montenegro, com o espetáculo “O amante de madame Vidal”, da qual fazia parte o conhecido ator Labanca. Os integrantes do TEUFSC promoveram uma palestra com o este ator, com o intuito de debater problemas do teatro. O debate ocorreu no dia 13 de maio de 1974. Foi a última atividade teatral realizada no Teatro Trapiche.

Para concluir, apesar do momento político ditatorial, época em que havia um cerceamento do pensar e do agir, destaca-se, a notícia de que o prédio do Miramar viria abaixo para execução do novo sistema viário, o que não obteve total aprovação e contentamento da população. Tanto que encetou-se um movimento de pequena proporção, porém significativo, de resistência à medida. Apesar do rigor político, alguns jornalistas criticaram a atitude do governo e tentaram insuflar os ânimos da sociedade para que questionasse a necessidade da destruição do prédio. O surgimento autônomo de resistência e criação, sem a interferência do governo e das autoridades locais, constituiu-se numa espécie de ameaça aos poderes estabelecidos, pois uma das marcas do Teatro de Arena era não se deixar entregar ao modismo ou à estagnação. A busca por uma maior interatividade entre atores, texto e público, fazia com que emergissem novas linguagens questionadoras da realidade, possíveis de serem exploradas nas representações teatrais.

³⁴⁵ Entrevista concedida por Vera Collaço, diretora teatral.

III CAPÍTULO

Artes e Rascunhos da Memória

(A Produtividade da Perda)

O personagem proustiano, como coloca Georges Poulet, “às vezes vê o espaço cindir-se, desdobrar-se, perder sua simplicidade e imobilidade aparentes”.³⁴⁶ É o que ocorre com o espaço onde se localizam o Memorial ao Miramar e as memórias referentes ao velho Trapiche. Os lugares e lembranças referentes ao espaço em questão oscilam e sofrem variações de sentido. O autor que analisa a obra de Proust, Em busca do tempo perdido, salienta a experiência de Proust ao colocar-se à procura de seu passado para reencontrar sua antiga existência. Walter Benjamin ao apreciar a obra de Proust, de quem era um grande leitor, diz que a obra é “uma tentativa de produzir artificialmente, nas condições sociais hodiernas, a experiência como foi entendida por Henri Bérson”.³⁴⁷ Assim, a “memória pura” da concepção de Bérson transforma-se para Proust em “memória involuntária”.³⁴⁸ Benjamin cita Proust ao tratar da memória: “E é isto que acontece com nosso passado. Em vão buscamos evocá-lo deliberadamente; todos os esforços de nossa inteligência são inúteis”.³⁴⁹ Tal posicionamento se constrói a partir de sua experiência de “re-encontro” com o passado ao saborear a Madeleine. Por isso, diz Benjamin, ele não hesita em dizer que o passado encontra-se em um objeto material qualquer, mas que está fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Apesar das discordâncias entre os autores, a obra de Proust, segundo Benjamin, “restaura a figura do narrador para a atualidade”, pois o autor se colocou num contexto de profundas reflexões e se entregou à “missão” de narrar sua própria infância.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 17.

³⁴⁷ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989, pg. 105-110.

³⁴⁸ Para Henri Bergson, teórico da memória no campo da filosofia, o ponto de partida da memória é a matéria presente. O conjunto de imagens em relações que formam a totalidade da matéria torna-se inteligíveis à medida que são reguladas pelo corpo, que é a ponte entre o “eu” e as “coisas” e é dada pela faculdade da percepção. Para Bergson o passado se conserva integralmente e atua no presente, mas não de forma homogênea. Esta evocação do passado é feita através da “memória-hábito” e da “memória pura”. Sobre o assunto ver: Bérson, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

³⁴⁹ BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.* p. 106.

Quando Poulet se refere ao espaço em Proust, ele levanta a possibilidade engendradora pelo autor de justaposição dos lugares, especialmente distantes, através da “viagem do espírito”. Em meio ao procedimento de relembração em Proust há uma instabilidade dos lugares, nuances de seres, épocas e locais que se dissolvem numa profusão de imagens destacadas, o que leva o processo a uma “decomposição e de divisão infinita”.³⁵⁰ O universo de Proust mostra-se com uma pluralidade de lugares, entre os quais lacunas, brechas, hiatos. A associação de lugares singulares faz com que o autor procure uma fórmula de disposição dos quadros suprimindo a distância e a duração. As imagens são colocadas de forma justaposta, lado a lado, nunca superpostas. A justaposição supõe a simultaneidade das realidades reunidas, enquanto a superposição requer um desvanecer ou mesmo um desaparecer de uma realidade para dar lugar a outra.³⁵¹ No entanto, esta justaposição de imagens e cenas heterogêneas encontram um elemento unificador: a presença de um mesmo ator e autor.³⁵²

Numa analogia com a vertigem proustiana, propiciada pela “viagem do espírito”, os artistas plásticos, relacionados aqui, se fundem na experiência da criação, apesar do estilo, temas, lugares e personagens distintos. Nesta anacronia pictórica, repleta de pontos distantes da história cronológica, surgem “Miramares” matizados, que afloram únicos num tom libertário e questionador. Momentos de “redenção”, quando o eterno e o efêmero se fundem num instante único de rememoração e de “emergência do diferente”.³⁵³ Essas narrativas picturais são composições que revelam um estado de melancolia e saudosismo. Estes artistas perseguem então, nas suas experiências, em antigos baús, fotografias, conversas com pessoas nos antigos espaços da cidade,³⁵⁴ o “auto-re-conhecimento”³⁵⁵.

“O presente nunca está sozinho”,³⁵⁶ mas amalgamado com passados e futuros. Assim, o empreendimento artístico consiste num processo em invenção, que provoca, questiona, comunica, e, principalmente, desestabiliza o tempo linear (chronos). Ela acontece numa dimensão atemporal que abarca o instante singular da criatividade, o Kairós. Trata-se

³⁵⁰ POULET, Georges. Op. Cit. p. 103.

³⁵¹ Ibidem, p. 77-78.

³⁵² Ibidem, p.88.

³⁵³ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999, p. 9-18.

³⁵⁴ BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade. Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

³⁵⁵ D’ALÉSSIO, Márcia Mansor. In: *projeto História: Revista do Programa de Pós-Graduação em História e do departamento de História da PUC de São Paulo*. nº 17, São Paulo: EDUC, 1981, p. 269.

³⁵⁶ FRANCE, Lucimar Bello Pereira. *Por que se esconde a violeta? Isto não é uma concepção de desenho, nem pós-moderna, nem tautológica*. São Paulo: Annablume, 1995, p. 19. Apud. NEIVA, Eduardo. *A imagem*. São Paulo, Brasiliense, 1990.

de um movimento “aberto” onde se “imagiza as infinitas possibilidades sem cessar”.³⁵⁷ Nesta ordem, a obra de Domingos Fossari apresenta uma tentativa de lançar-se para fora da linha cronológica e linear. A ausência de datação de seus desenhos, inclusive do Trapiche Miramar, proporciona essa leitura. Tal empreendimento possibilita uma discussão sobre a temporalidade pretendida pelo autor, revelando o “tempo autêntico” da criação, um “tempo cairológico da história”.³⁵⁸ Em Tércio da Gama, a interiorização do olhar do artista manifesta a saudade, num retorno à infância e a temas da mitologia local, enquanto que Cipriano tenta captar a sua “realidade” através de pesquisas e representações minuciosas.

³⁵⁷ Ibidem, p. 20.

³⁵⁸ AGAMBEN. Giorgio. *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Búrigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 128.

Domingos Fossari: a “ impressão do momento”



Bico-de-pena de Domingos Fossari. Trapiche Miramar. Década de 1930. Fonte: “ Florianópolis de ontem”, 1978.

Em entrevista ao Jornal O Estado, em 1980, o artista plástico Domingos Fossari³⁵⁹ revelou que seu empreendimento, ao retratar uma determinada expressão do passado de Florianópolis, contido nas peculiaridades arquitetônicas, históricas e sociais, sobrevinha da iminência da perda. Disse o artista na matéria: “na época desenhei e guardei, por pressentir

³⁵⁹ Domingos Fossari nasceu em Itaquê, no Rio Grande do Sul e faleceu em Florianópolis em maio de 1987. Chegou em Florianópolis em 1943, como servidor público para organizar a seção de desenho da administração central do então Serviço Nacional da Malária. As pinturas foram meticulosamente elaboradas pelo artista que, segundo Paulo Fernando Lago, “logrou dar as muitas variedades de bromélias um certo vigor estético”. In: LAGO, Paulo Fernando. Fossari: mais do que um artista, um gênio. Foi ilustrador das seguintes publicações: *Farmacognosia*, obra científica de Enedino Batista Ribeiro; *Vida salobra* de Tito Carvalho; *Temas Espirituais* de Werner José Soell; *Diário de um Agente Itinerante* de Emanuel Medeiros Vieira; *Temas Catarinenses* de Dante Martorano; *Nem deuses nem astronautas* de A Seixas Netto; *Bromeliáceas e a malária Bromélia Endêmica* de Raulino Reitz. Produziu ainda as seguintes obras: O álbum de caricaturas *Assim os vejo – Homens do meu tempo*, de 1976; o álbum *Florianópolis de Ontem*, de 1978; *Casa dos Açores – Museu Etnográfico*, de 1979; *O arrastão*, de 1984; Foi criador do personagem *Zé Catarina*, que caracterizava o homem simples do povo. FOSSARI, retrato de corpo inteiro. *A Gazeta*, março de 1979.

que exatamente ocorreria esta transformação no aspecto físico da cidade e hoje ela está bem mais modernizada”.³⁶⁰

Domingos Fossari nasceu em Itaqué, no Rio Grande do Sul e faleceu em Florianópolis, em maio de 1987. Chegou a essa cidade em 1943, trabalhando como servidor público para organizar a seção de desenho da administração central do então Serviço Nacional da Malária. Em sua terra natal não teve condições de desenvolver seu talento artístico. Foi para Buenos Aires onde passou dois anos estudando com renomados mestres, como o professor Lórsio, catedrático da Escola Nacional de Belas Artes de Buenos Aires. Depois, voltou para Porto Alegre, onde trabalhou com desenho publicitário, enquanto recebia orientação da técnica de bico-de-pena com o suíço Vicente Perlasca. Em Florianópolis, estudou a figura humana com Estanislau Traple e, em 1958, no Rio de Janeiro, foi aluno de Theodoro de Bona. Em Florianópolis colaborou com jornais e revistas, além de desenhar a maior obra botânica de Santa Catarina, de autoria do pesquisador Raulino Reitz, contendo 117 ilustrações em aquarela sobre bico-de-pena. Muitas destas ilustrações foram impressas pelo *The Bromeliad Society Bulletin*, de Los Angeles, Estados Unidos. São todas imagens de espécies de bromélia, uma categoria de planta que integra a mata catarinense. As pinturas foram meticulosamente elaboradas pelo artista que, segundo Paulo Fernando Lago, “logrou dar as muitas variedades de bromélias um certo vigor estético”.³⁶¹

Para Fossari, o sentimento de perda protagonizava os episódios urbanos daquele período. Tanto que tentou ser fiel a um momento que se fazia decisivo e repleto de promessas – o de modernização da cidade. Contudo, latejava no artista a possibilidade de manutenção de uma memória urbana diante da ameaça de esquecimento que advinha da febril onda de demolições, oriundas desses projetos modernizadores. Desta forma, diante da finitude histórica das transformações que alteravam rapidamente a fisionomia da Florianópolis da década de 1970, ele tentou apressar-se em registrar “o instante”. Aquele momento agonizante que precedia a concretização da perda da vizinhança central com o mar. Muitos dos seus desenhos, para o artista, tinham “valor porque o apreciador retornava a Florianópolis antiga”.³⁶² Mas de qual Florianópolis falava o artista-vivente-memorialista? As muitas “dos

³⁶⁰ NA EXPOSIÇÃO de Fossari, uma visão da Florianópolis de Ontem. *O Estado*. Florianópolis, 12 set. 1980, p. 17.

³⁶¹ LAGO, Paulo Fernando. Fossari: mais do que um artista, um gênio. *A Gazeta*, Florianópolis, março de 1979.

³⁶² NA EXPOSIÇÃO de Fossari, op. cit. p. 17

tempos do Miramar”³⁶³ Em que porto cronológico ele ancorou a sua “Florianópolis de ontem”³⁶⁴

Para esse momento, portanto, o uso da imagem não datada do Trapiche Miramar, produzida pelo artista plástico Domingos Fossari como procedimento de reflexão a cerca das políticas culturais e sociais que engendram a sociedade atual. Nesse caso, o Trapiche se enquadra, dada a sua demolição em outubro de 1974 sem maiores questionamentos ou alusões, como objeto mediador de reflexão sobre as políticas patrimoniais. Tal atitude nos possibilita ainda, uma reflexão sobre que tipo de história que compomos, aquela que enaltece os “vencedores”, como diria Benjamin, ou uma história mais expressiva e igualitária. Uma história capaz de provocar um abalo, um choque que “imobiliza” o desenvolvimento falsamente natural da narrativa histórica oficial, pautada num tempo cronológico e linear.

“Florianópolis de Ontem” foi o título escolhido para uma coletânea de desenhos feitos a bico-de-pena por Fossari, lançada em 1978, pela editora da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Os desenhos tinham sido executados com técnica apurada na arte da ilustração – de uma cidade que “não existe mais”.³⁶⁵ Cerca de 70% dos desenhos foram executados in loco. O restante dos registros foram feitos por meio de fotografias cedidas pelo Prof.º Oswaldo Rodrigues Cabral. O recurso da fotografia somente foi utilizado, segundo Fossari, “porque muitas das casas que representavam toda a cultura açoriana dos primeiros tempos já não estavam mais de pé”.³⁶⁶ Através de seu domínio artístico, Fossari apresenta uma versão para o passado, uma antiga cidade entre o final do século XIX e meados do século XX, “exumando”³⁶⁷ imagens de velhas fotos e completando detalhes com a ajuda de sua própria memória, trazendo, de acordo com a jornalista Maria Helena de Moraes, para o século XX imagens da Florianópolis do século passado, “numa verdadeira viagem no tempo”.³⁶⁸ Mas para qual instância temporal propriamente? Tal questão se delinea em razão do artista não ter, curiosamente, datado os desenhos reunidos nessa obra, fornecendo a elas o frescor do presente, como imagens que estivessem em suspensão eterna, entre o “outrora e o agora”, o tempo do “agora” (*Jetztzeit*) de Walter Benjamin.

³⁶³ RAMOS, Sebastião. *No tempo do Miramar*. Florianópolis, Papa-Livro, 1993.

³⁶⁴ FOSSARI, Domingos. *Florianópolis de Ontem*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1985. 3ª ed.

³⁶⁵ LIMA, Jéferson. *Cidade Demolida*. An Capital, Florianópolis. 17. nov. 2002.

³⁶⁶ FOSSARI.

³⁶⁷ FOSSARI vai mostrar a Florianópolis de ontem. *Jornal da UDESC*, p. 06.

³⁶⁸ MORAES, Maria Helena. *As brumas de Florianópolis*. Diário Catarinense, Florianópolis, 01 de abril de 1987, p. 07.

Segundo Fossari, ele se dispunha “fazer uma impressão do momento”.³⁶⁹ Esse enunciado é que nos propicia elaborar uma relação do momento de criação do artista Fossari, ao desenhar o Trapiche Miramar, com o “agora” (*Jetztzeit*) benjaminiano. O momento que Fossari se permitiu recorrer ao indescritível. Ao instante de sobrevivência de algumas arquiteturas. Pois sempre que tomava conhecimento de que um velho sobrado seria demolido, por exemplo, o artista se apressava em desenhá-lo com o intuito de resguardá-lo do total esquecimento.³⁷⁰ Ele próprio salientava: “Quando eu sabia que alguma casa antiga iria ser demolida, corria lá e fazia o desenho”.³⁷¹ Como instantâneos do fim, presumi-se. O artista pretendia exibir uma possibilidade de criação fugaz, que pudesse latejar, incomodar, questionar e apresentar-se numa atemporalidade histórica.

A visibilidade fornecida por Fossari ao Trapiche Miramar, às antigas arquiteturas, aos aspectos da vida social e econômica de Florianópolis, pode ser lida como uma reação afetiva e imunitária contra o esquecimento resultante dos imperativos da modernização dos espaços. Uma postura seletiva, porque amparada também nas suas experiências vividas, pretendendo, inclusive, assegurar ao velho Trapiche a condição de “último símbolo” da maritimidade da cidade. Nesse contexto, a Praça XV de Novembro, a Catedral, as antigas casas de arquitetura açoriana, as ruas calmas, as ladeiras, os bondinhos puxados por burros, os vendedores ambulantes, os portões trabalhados em ferro, a arquitetura rococó do colonialismo português, as águas-furtadas, as casas de sotéia, as sacadinhas de ferro lavrado, os balaústres, os olhos-de-boi do Mercado Público, as casinhas do bairro da Toca, a Ponte do Vinagre, as derradeiras casas do Beco do Quartel, as igrejas, os ambientes bucólicos, o Trapiche Miramar, enfim, todos o inspiravam como musas repletas de experiências e sabedoria, prostadas no cadafalso da reurbanização.

A referida obra de Fossari é composta, na sua terceira edição, de 127 paisagens urbanas, desenhadas a bico-de-pena, cujas legendas foram assinadas pelo historiador Oswaldo Rodrigues Cabral dias antes do seu falecimento.³⁷² Fossari compartilhava o mérito do trabalho com Cabral ao concluir: “talvez eu conseguiria sem ele, mas certamente não seria tão eloquente”.³⁷³ Dentre as diversas imagens produzidas pelo artista, consta também, a do antigo

³⁶⁹ NA EXPOSIÇÃO de Fossari, uma visão da Florianópolis de ontem. *O Estado*, 12 de set. 1980, p. 17, Florianópolis

³⁷⁰ Ibidem.

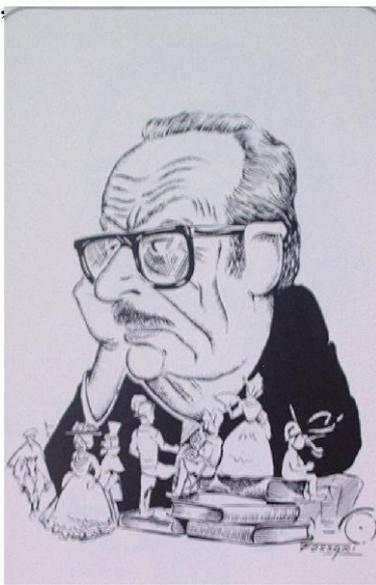
³⁷¹ FOSSARI retratou a história da Ilha. *O Clamor*, Florianópolis, 1986

³⁷² Ibidem.

³⁷³ Ibidem.

Trapiche Miramar, situado por Cabral como sendo o Miramar de 1930. No entanto, o artista não determina uma baliza temporal, pois, além de não datar a obra, também não se refere à época das construções desenhadas. Contudo, infere-se que um dos tópicos relacionados à seleção das construções a serem retratadas, a iminência da destruição, talvez pelo caráter afetivo vinculado a esses lugares, como revela a fala de Fossari, registrado pelo jornal O Clamor sobre o Miramar, nestes termos: “era ótimo ir até lá e ficar olhando as águas da Baía Sul com um copo de cerveja, companheiro”.³⁷⁴

Esse testemunho revela os vínculos afetivos com o lugar representado. O local evocava em Fossari reminiscências ligadas a ritos de sociabilidade, aos momentos de distração e entretenimento, pois aquele era um espaço onde ele “sempre ia encontrar os amigos e conversar as coisas daquele tempo”.³⁷⁵ Inclusive, o jornal O Clamor, de 1986,³⁷⁶ especulou a possibilidade do atracadouro ter servido de inspiração para a primeira obra de caricaturas catarinenses. Uma obra lançada em 1973, na qual Fossari acentuou os traços mais sugestivos de 108 personalidades catarinenses e os reuniu em um livro intitulado “Assim os vejo...Homens de meu tempo”³⁷⁶ caricatura do historiador Oswaldo Rodrigues Cabral, a seguir:



Caricatura do médico e pesquisador Oswaldo Rodrigues Cabral. Autor: Domingos Fossari. Assim os vejo...Homens de meu tempo, 1973.

³⁷⁴ Ibidem.

³⁷⁵ Ibidem.

³⁷⁶ Ibidem.

Com isso, presume-se que apesar das obras terem sido forjadas na premência do perigo e com o intuito de fornecer subsídios para o “lembrar”, o álbum de Fossari também é composto de momentos e escolhas, enfim, de esquecimentos. Apesar do despojamento de características que situem os desenhos, precisamente, na torrente do tempo histórico, tanto a ação do artista, como do homem, exige uma escolha, uma seleção, um esquecer necessário à vida. Na dinâmica do lembrar, o esquecer é tão importante quanto. A imagem da dialética do despertar propõe uma forma de conhecimento através da história que deve pensar todas as mitologias fundantes. Pensar suas mitologias e o obsoleto de forma crítica e “imagética”, considerando as possibilidades do esquecimento, do declínio, nas manifestações de fragmentos e restos. A imagem dialética, propõe Didi-Hubermann, “se oferece paradoxalmente, como a memória de um esquecimento reivindicado.”³⁷⁷

O esquecimento presente, numa história que trabalha a serviço da atualidade e retira seu objeto de estudo do conformismo de um tempo cronológico e o descontextualiza, o recompõe a luz das conjunturas presentes. Essa é sua dialética e esses os atributos essenciais para sua constituição. Com isso, buscava Benjamin desmontar a falsa aparência da totalidade, em oposição, como nos diz Márcio Seligmann-Silva, ao registro da “re-presentation”.³⁷⁸ A filosofia de Benjamin se alicerça sobre seu conceito de “origem” (*ursprung*), que por seu conteúdo adâmico, muitas vezes é mal interpretado academicamente, assumindo um caráter, fundamentalmente, teologizante e, portanto, não metafórico. Seu conceito se distancia da origem como gênese.

A origem é a Idéia. Para Benjamin, o pesquisador deve buscar o elemento autêntico nos fenômenos. Essa provável valorização de um “retorno às origens”, no entanto, é dialetizada por Benjamin numa confrontação com o profenômeno (*Urphänomen*) de Goethe – conceito de natureza goetheano – que teria, segundo Selligmann, fornecido a Benjamin o “fundamento da ‘origem’ como “princípio”, ou melhor, como “princípio organizador”.³⁷⁹ Como já colocado, trata-se de uma tentativa de trazer o fenômeno para dentro da idéia, como linguagem, ou seja, passível de interpretação. Um inteiramente novo que seja em si a

³⁷⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. Prefácio de Stéphane Huchet. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 171. A preservação integral do passado, na verdade, é um ensaio teimoso, mas impraticável. Imaginar que exista alguém como *Funes, o memorioso, de Borges*,³⁷⁷ personagem que retém a totalidade do que viveu, é tão inconcebível quanto outro, citado por Galeano, que “possuía tão má memória que um dia se esqueceu de que tinha má memória e se lembrou de tudo”. BORGES, Jorge Luiz. *Funes el memorioso: Prosa Completa*. Barcelona: Ed. Buguera, 1979.

³⁷⁸ SELIGMANN SILVA, Márcio. *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária*. São Paulo: Ed. Iluminuras Ltda, 1999, p. 227.

³⁷⁹ *Ibidem*. p. 139.

totalidade e a origem. Isto é: a sua salvação. Mas, de acordo com o autor, apesar da “origem ser uma categoria inteiramente histórica, nada possui em comum com o surgimento”,³⁸⁰ sendo que nessa perspectiva benjaminiana de origem, somente pode ser captada num duplo movimento: de restauração e incompletude. Assim, Benjamin, segundo Selligmann, “descreve o fenômeno de origem como uma estrutura que comporta na sua relação com as suas diversas conformações no tempo uma dupla perspectiva: uma que enfatiza sua relação com a história – restauração – e outra que a marca como algo fechado – não concluído no seu devir.”

381

A origem, embora sendo uma categoria inteiramente histórica, nada tem a ver, porém, com a gênese das coisas. A origem não designa o devir do que nasceu, mas sim o que está em via de nascer no devir do que nasceu, mas sim o que está em via de nascer no devir do declínio. A origem é um turbilhão no rio do devir, e ela arrasta em seu ritmo a matéria do que está em via de aparecer. A origem jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente, do factual, sua rítmica não poder ser percebida senão numa dupla ótica. Ela pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição, de outro lado, como algo que por isso mesmo é inacabado, sempre aberto.

³⁸⁰ Ibidem, p. 139.

³⁸¹ Ibidem, p. 140. W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 43-44. IN: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. Prefácio de Stéphane Huchet. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 170. Georges Didi-Huberman propõe uma perspectiva diferenciada para o estudo da teoria da arte: a busca pelo sentido da imagem, procurando romper com a sujeição do visível ao legível e com a certeza da historiografia da arte. O autor defende o conceito de invisível, aquilo que não é visível, mas, ao mesmo tempo, perceptível pelo olhar. Para Didi-Huberman a ausência é que dá conteúdo ao objeto, e o invisível não deixa de ser perceptível ou sensível como a aura. Ele trata de uma percepção que vai para além do ver. Didi-Huberman tinha já ecoado um apelo do autor Aby Warburg, numa conferência de Roma, em 1912, a uma abertura da disciplina de história da arte a «uma perspectiva histórica universal». Aby Warburg surge assim como um lugar de resistência, uma espécie de fantasma (ou sobrevivente, também ele), da historiografia da arte, capaz de propor um modelo cultural da história que tem muito mais a ver com inconscientes do tempo, com uma «sobrevivência» de certas formas expressivas, do que com o esquema temporal que se articula em começo e recomeço, progresso e declínio, nascimento e decadência, dentro um mecanismo linear de tempo para explicar as influências e os modos de transmissão. Didi-Huberman desenvolve, até às últimas consequências, as hipóteses que o conceito warburgiano de «*Nachleben*» fornece para a construção de uma história da arte que tenha em conta a complexidade do tempo das imagens. O processo próprio da história das imagens não pode ser adequadamente entendido segundo o modelo cronológico e progressivo. Este, de facto, como afirmou Warburg na sua «Introdução ao Atlas Mnemosyne», «é um evolucionismo descritivo insuficiente se não se ousa ao mesmo tempo procurar descer na profundidade da tessitura que liga o espírito humano à matéria estratificada acronologicamente. Se a leitura que Didi-Huberman faz de Warburg tem como ponto de partida a ideia de que não há uma história da arte sem uma teoria da história e, por conseguinte, sem uma definição de modelos temporais, isto implica também o seguinte: não há história da arte que possa prescindir de modelos estéticos, que passe sem uma determinada concepção da arte.

Portanto, a origem (ursprung) benjaminiana se manifesta na intensidade do tempo e se expressa como “relâmpagos” – metáfora usada por W. Benjamin – no qual se encontra o próprio desenvolvimento. Jeanne Marie Gagnebin postula que história e temporalidade não são negadas, mas se encontram concentradas no objeto”.³⁸² É nesse encontro do efêmero e o do eterno, contidos no objeto que surge a inspiração alegórica para Benjamin. As imagens dialéticas constituem-se no interior das articulações alegóricas de Baudelaire sobre a modernidade. O poeta usava o mecanismo da degradação como tema poético. É sonho e também despertar. A primeira menção do conceito de “imagem dialética”, como um instrumental para tentar decifrar a “mitologia da modernidade”, já se encontram nos primeiros esboços dos Livros das Passagens, escritos entre 1927 e 1929.³⁸³ Segundo Willi Bolle, Benjamin fez questão desde o início de diferenciar sua perspectiva do autor surrealista que o inspirou, Louis Aragon:

A diferenciação deste trabalho em relação ao de Aragon permanece na esfera do sonho, propõe-se aqui encontrar a constelação do despertar. Enquanto em Aragon subsiste um persiste um elemento impressionista – a mitologia – trata-se aqui de dissolver a mitologia no espaço da história. O que, na verdade, só se pode realizar despertando um saber ainda não consciente do passado. 384

Para Benjamin, cabia ao historiador o papel de interpretar os sonhos coletivos, e esse trabalho requeria um método. Além de usar a psicanálise, Benjamin se debruçou sobre o romance de Marcel Proust, “Em busca do tempo perdido”, como forma de apresentar um modelo para compreender o movimento histórico. Sua teoria foi baseada no momento de ruptura com a vida, o momento do despertar. Assim, ele cria uma analogia com o “despertar e recordar”, provocando as bases que fundamentavam o historicismo. Dessa forma, conforme Bolle, o historiador surge como um detetive, na iminência de descobrir rastros de um crime, que seriam aqueles feitos pela burguesia. O equipamento para desfazer o “efeito dos

³⁸² GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, p. 11.

³⁸³ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira de Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira de Olgária Chain Feres Matos; tradução do alemão de Irene Aron; tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica de Patrícia de Freitas Camargo; prefácio de Willi Bolle e Olgária Chain Feres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

³⁸⁴ BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*. Citado IN: BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole Moderna: Representações da História em Walter Benjamin*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 61.

narcóticos e fazer surgir os rastros é a análise dos sonhos e a fabricação de imagens dialéticas”.³⁸⁵ Nas palavras de Benjamin:

Na imagem dialética está contido o tempo. Ele já se encontra na dialética hegeliana. Esta, porém, só conhece o tempo como tempo de pensar propriamente histórico, senão psicológico. O diferencial de tempo, no qual a imagem dialética somente é autêntica, ainda não lhe era conhecido. Tentativa de mostrá-lo através da moda (...) O momento temporal na imagem dialética só pode ser obtido integralmente pela confrontação com outro conceito. Esse conceito é o “agora da conhecibilidade”.³⁸⁶

Assim, essas imagens oníricas, citadas por Benjamin, só podem ser conhecidas se interpretadas como um despertar no presente ao qual aquele sonho se refere, ou melhor, no “agora da conhecibilidade”. Um “agora” que se precipitou para Fossari, num *kairós*, momentos antes da destruição do Trapiche Miramar e de outras construções. O termo *Kairós* refere-se a um dos tempos considerados pelos gregos, além, do *chronos* e *aión*. Trata-se de uma personagem da mitologia como também uma antiga noção para referir-se a um aspecto qualitativo do tempo. A palavra *Kairós* significa: o momento certo. Sua correspondente em latim, *momentum*, refere-se ao instante, ocasião ou movimento que deixa uma impressão singular.³⁸⁷

Na mitologia grega, *Kairós* é um atleta de características obscuras, que não se expressa por uma imagem uniforme, estática, mas por uma idéia de movimento. Metaforicamente, ele descreve uma noção peculiar de tempo. O momento oportuno em relação a determinados objetos, processo ou contexto. É o momento da ação. Uma ação salvadora, na perspectiva benjaminiana, porque o *kairós* não contém o passado e nem antecede o futuro. Ele se projeta como o instante propício para a apreensão e criação de memórias e libertação do novo e diferente. Neste caso, o evento artístico, na sua inerência, molda-se num tempo único, insólito, de semântica própria. E como narrativa histórica, está postado dentro de uma rede de significações, cujos objetos recebem novos sentidos de acordo com os encadeamentos adquiridos (sócio-políticos e culturais), constituindo uma “constelação salvadora”, na qual os elementos para concepção de um novo encontram-se “dentro” do próprio evento. Segundo esse raciocínio, portanto, o objeto contém o tempo.

³⁸⁵ BOLLE, Willi. Op. Cit. P. 64. As imagens dialéticas de Benjamin prevaleceram a vinculação dele ao surrealismo e ao conceito central de sonhos coletivos do séc, XIX expressos nas mitologias da modernidade. Além do que, além de ser construída em bases históricas, é relacionada com outras categorias, como imagem do desejo e utopia, fantasmagorias e fetichismo da mercadoria, imagem onírica e alegoria.

³⁸⁶ BENJAMIN, W. Apud. BOLLE, Willi. P. 65.

³⁸⁷ GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992. 554 p.

Fossari, inconsciente dos paradigmas teóricos ora levantados, fez uso de uma história que aproveita uma “constelação” de acontecimentos que rondavam a capital em outubro de 1974. Um momento repleto de tensões que possibilitou ao artista “um salto em direção do novo”,³⁸⁸ um *Ursprung*, o momento de salvação de uma imagem. A idéia que esse termo contém é de que a “origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção, correspondendo, ponto por ponto, à tese de que o historiador dialético deve libertar o objeto histórico do fluxo da história contínua”.³⁸⁹ Apesar do apelo messiânico que o conceito sugere, trata-se da efervescência do novo através do reconhecimento da perda. Uma outra característica ainda gostaria de adicionar à análise: Fossari, nessa sua apresentação do Trapiche, não preenche todos os espaços com desenhos. Ele os delinea com traços precisos que modelam a forma, como que se não quisesse preencher todos os espaços com suas certezas, mas deixa-los em branco, para as futuras criações, como questionamentos e dúvidas. Dessa maneira, o Trapiche foi retratado na fugacidade de uma verdade genuína que só Fossari conheceu.

O poder das imagens dialéticas está em sua emergência súbita, fulgurante e repentina, salientando um aspecto de “formação” única, aberta e inacabada, como nos diz Benjamin, que vê na dialética da obra seus “ritmos e conflitos”.³⁹⁰ E aqui, na leitura historiográfica desse “manuscrito desenhado” por Fossari, podemos acrescentar que ele tentou capturar, para as composições e reflexões futuras, um instante: o fulgurar que antecedia as manobras da Draga Sergipe. E, naquele instante, penso, o que prédio possuía de mais intenso era sua forma. A plasticidade do antigo Trapiche. Na estética de um momento, Fossari salientou uma única característica do Trapiche: um barco com alguns passageiros. Ele ofereceu evidência para o traço fundamental da existência do Miramar: o transporte dos passageiros entre Ilha e Continente, traço que marcara a existência do pitoresco prédio, como também a paisagem central da cidade de Florianópolis, que a linha do mar fora afastada. A simplicidade da composição de Fossari anunciava que a parceria entre cidade e mar estava para ser desfeita e nascia o receio de que a intervenção das areias do Aterro cobriria também a memória dos tempos.

³⁸⁸ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984, p. 18.

³⁸⁹ Ibidem. P. 19.

³⁹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. Prefácio de Stéphane Huchet. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 171.



Embarcações em frente e na lateral do Trapiche. Fonte: Casa da Memória. Fundação Franklin Cascaes. Prefeitura Municipal de Florianópolis. E, abaixo, no desenho de Fossari, nota-se a pequena embarcação a vela do lado direito do Trapiche.



Na imagem anterior, o Trapiche aparece ainda em bom estado de conservação. Ela ilustra com propriedade as embarcações se aproximando desse atracadouro para atender o aglomerado de pessoas que esperava pelo transporte marítimo. Analisando-se a obra, trata-se da mesma perspectiva lateral salientada por Fossari no seu desenho. Representar tal propriedade fundamental do edifício, para o artista poderia ser uma forma de dialetar. Uma fenda atemporal por onde Fossari tentara jogar o velho Miramar, juntamente com outras paisagens da Ilha. Ele deixa que a imagem fale por si. Oferece autonomia a ela e liberdade ao espectador. Uma diligência que funda interpretação sempre anacrônica. “Uma imagem de memória positivamente produzida”, como nos diz Didi-Hubermann.³⁹¹ Para Fossari, talvez, nem devoção ao progresso que se instaurava, nem nostalgia figurada, mas uma “imagem dialética” – com seus pressupostos teóricos –, uma imagem que dialoga com o presente, exatamente aquilo que produz a história. Como “interpenetração crítica do passado e do

³⁹¹Ibidem, p. 176.

presente”.³⁹² O pintor gaúcho, que chegara em Florianópolis em 1943, preocupava-se com a sustentação da história. Afinal, para ele, “o passado não poderia ficar perdido”,³⁹³ porém o seu desenho do Miramar baila entre o aqui e o acolá dos tempos, pois o apresenta como Mirante, como bar e trapiche de qualquer mar. Com isso, refiro-me àquilo que considero – nos traços firmes e límpidos do artista – ,uma tentativa de “salvação”, tomando de empréstimo o conceito forjado por Benjamin. No entanto, sem os rebuscamentos dos detalhes, o artista amparou seu desenho com um pé no presente do espectador e o outro em qualquer lugar de um passado que se relacione ao prédio. Dessa forma, esse Miramar tremula entre os tempos, mas se carrega como signo,³⁹⁴ como evidência da fugacidade das existências, da impossibilidade de se deter o tempo. Como figura da transitoriedade. Como o ícone que marcara a maritimidade da cidade, mas que estava para ser destruído.

O desenho de Fossari, capturado na ânsia do momento, como imagem em dialética, não se constrói sobre formas bem acabadas, estáveis ou regulares, mas produz formas em formação, como diz Didi-Hubermann: “efeitos de perpétuas deformações”. Não existe, inclusive, uma imagem dialética sem um trabalho crítico e austero da memória. Uma memória colocada de frente com tudo que resta: os destroços, os traços, os rastros, os vestígios.³⁹⁵ Cada leitura da obra de Fossari sobre o Trapiche, e, em harmonia com as conjunturas atuais, fornecem uma re-composição perpétua, ou seja, instantes de salvação.

A memória não é o instrumento com o qual se reconhece o passado, mas o “meio” como esse passado se manifesta. Segundo Benjamin, ela é o meio do vivido, como o solo é o meio das cidades que jazem soterradas. Então, aquele que quer se aproximar do passado deve agir como um homem que escava. No entanto, o ato de escavar vai remexer com toda a terra deitada, muda, silenciosamente em torno do objeto. Mas, para alcançarmos o objeto, precisamos revolver a terra, o meio que o cerca, deixando de ser objeto neutro. Para aflorar o objeto foi preciso remexer o solo sedimentado, e o da rememoração exige igualmente este

³⁹² Ibidem, p. 177.

³⁹³ FOSSARI retratou a história da Ilha. *O Clamor*, Florianópolis, 1986.

³⁹⁴ Signo, no sentido tomado de Deleuze, como fonte propiciadora de lembranças. In: DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. Por ser uma das palavras mais usadas por Marcel Proust em sua obra “Em busca do tempo perdido”, Deleuze ao analisa-la enfatiza que a usa para designar o conhecimento temporalmente adquirido, não de um saber abstrato. Para Walter Benjamin existe uma diferença entre símbolo e alegoria, ambos segundo Gagnebin “ressaltam a necessidade de reabilitar uma visão devastadora do tempo. O símbolo para Benjamin sugere uma totalidade verdadeira, enquanto a alegoria consiste em interpretação, movimento, fragmentação dos sentidos. No entanto, uma visão alegórica podem conter muitos símbolos. Existe uma reabilitação da temporalidade na alegoria em oposição a eternidade representada pelo símbolo. GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Op. Cit 31-53.

³⁹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit. p. 173-174.

exercício de desterrar. Por isso, desterrar as ruínas fundamentais do Trapiche Miramar, para lhe fornecer um corpo como dantes, seria impossível. O solo aberto e o objeto exumado jamais forneceriam o universo vivido ou rememorado. Tornaria-se uma história monumental.³⁹⁶ Na verdade, um monumento fúnebre que se fixa aos vivos para que eles não esqueçam seus mortos.³⁹⁷

Apesar do caráter fragmentário instituído por Benjamin aos seus escritos, corre, subjacente, um veio que irriga uma preocupação central do autor, seu apreço pelos "considerados" restos, minúcias, detalhes, ou seja, as possibilidades de concentrar significações das mais diversas intensidades num único objeto, de uma forma única: na sua singularidade. Neste ínterim, leio o desenho de Fossari, em suas particularidades, como imagem que se ajusta à noção de imagem dialética composta por Benjamin e ainda sobre o que coloca Didi-Huberman sobre a criticalidade contida em uma imagem dialética por mais "simples" que sejam suas formas.³⁹⁸ Ou seja, "não existe imagem dialética sem um trabalho crítico da memória confrontada a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido".³⁹⁹

A possibilidade encerrada no desenho do Miramar, por exemplo, de concentrar o presente e o passado em intensidades temporais diferentes, pode produzir uma leitura crítica de seu próprio presente, que atualmente se mascara na forma de Memorial ao Miramar, numa convulsão com o seu passado. Uma imagem que reúne o passado (perdido) recondicionado aos modos de um presente e que, anacronicamente, interliga lugares e instantes. Quero dizer que esta obra sugere – como outras encontradas em seu livro – a força salvadora de que fala Benjamin, porque reúne espaços e lugares perdidos num "kairós" político. Aqui entra o jogo da perda e o anacronismo que é essencial para essa dialética não constitui a memória como "instância que retém – que sabe o que acumula –, mas uma instância que perde: ela joga porque sabe, em primeiro lugar, que jamais saberá por inteiro o que acumula, por isso é uma operação mesma de um desejo, ou seja, um perpétuo jogo da perda".⁴⁰⁰ Se puder haver uma salvação do passado no e pelo presente é porque o passado nunca volta como era (as imagens

³⁹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda Consideração Intempestiva. Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003. p. 18-20.

³⁹⁷ WEINRICH, Harald. *LETE, Arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 49.

³⁹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, p. 169.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 174.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 115.

proustianas), é um passado perdido enquanto passado, mas que transformado no seu ressurgir, ele é outro, "semelhante" a si mesmo.

Considero, diante do exposto, que Fossari "abriu uma porta para o Messias" ao não datar suas obras inscritas nesta coletânea. Desenhos feitos – sublinho – diante da febril onda de demolições daquela década, diante da emergência da morte dos espaços e experiências. Habilmente, Fossari tenta reter “o instante” que precedia o fim para o Trapiche em sua materialidade e, com isso, possibilitou a redenção deste passado. Considero que essa seja a experiência que Fossari descreveu, segundo suas potencialidades retóricas e picturais: um lugar que estava fadado à morte, à destruição. Que tinha seu tempo existencial e material determinado politicamente. Sem datá-lo ou inscreve-lhe detalhes significativos que o referencie a uma determinada época, ele buscou apreender um tempo e libertar o Trapiche das amarras cronológicas. Era a forma de salvá-lo, despertá-lo a qualquer tempo, como se ele houvesse – como a Bela – se ferido pelo fuso da roca. A compreensão da história e do seu processo arbitrário e ideológico ocorre no momento da interrupção do fluxo temporal, nem que decorridos cem anos.

No entanto, não há despertar sem sonho, diz Didi-Hubermann.⁴⁰¹ A palavra “despertar” representa uma tentativa lacônica de demonstrar, alegoricamente, este seu ensejo nas imagens dialéticas. Walter Benjamin expõe que a imagem dialética é que une o já ocorrido, num relampejar, com o agora. Ela não instaura uma relação temporal entre o passado e o presente, mas uma relação dialética que salta "do que foi" ao agora. Ela exprime uma correspondência histórica entre o já ocorrido e o agora, uma correspondência que não tem como objetivo descrever o passado, mas traduzi-lo. A imagem dialética é a imagem do sonho (Traumbild) que irrompe na continuidade histórica, levando-a a uma paralisação. É a imagem em que o novo se interpenetra com o velho e retém a continuidade da história. A função desses elementos do sonho é o despertar histórico. Tornar consciente um "saber ainda não consciente" do que foi. O despertar é uma construção teórica mimética, no âmbito da linguagem, do truque fisiológico do sono e do sonhar. No momento do despertar as imagens do sonho, de um saber ainda não consciente, mesclam-se à consciência desperta, gerando um saber consciente do espaço desperto. O despertar segue o modelo da lembrança (*Erinnerung*): traz à tona o esquecido.

⁴⁰¹ Ibidem, p. 189.

“Há uma imortalidade em tudo. E imortalidade e imortal é aquilo que morre a cada instante para viver no instante seguinte”,⁴⁰² disse o escritor e jornalista Amaro Seixas Netto⁴⁰³ para o jornal AN Capital, sobre a arte de Fossari. A imortalidade possibilitada por Fossari, sugerida por Seixas Neto, está na tentativa sóbria do artista de lançar algumas de suas obras para fora do domínio do tempo cronológico e linear. A asserção de Seixas Netto sobre a “infinitude” presente nos traços de Fossari, juntamente com uma característica do artista de, ocasionalmente, datar suas obras, remete a uma proposição: a ausência de referência temporal na maioria das obras do artista e sua preocupação em registrar e catalogar emocionalmente um passado, pois dizia ele ser simpático ao “expressionismo, porém sem academicismos”.⁴⁰⁴ Com isso, deixa ver que o “tempo” estava entranhado em suas construções artísticas, ao deixa-las fluir numa imanência histórica, numa eterna temporalidade do presente, adquirindo novos significados, nascendo a cada instante, de acordo com as alianças e relações estabelecidas num determinado momento. A perenidade pretendida por Fossari provém de um outro tipo de tempo, que não o cronológico e que Walter Benjamin atribuía ser do “aqui e agora”. Para este autor, era na “existência única, e somente nela, se desdobra a história da obra. Essa história compreende não somente as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, mas como relações de propriedade que ela ingressou”.⁴⁰⁵ Tais elementos fornecem à obra, segundo Benjamin, uma “aura” irreprodutível, condicionada aos aspectos históricos e sociais. Uma “aura” que dialoga com a efemeridade do presente.

O esforço de Fossari concentrava-se na apreensão do etéreo, de uma essência fugaz de uma cidade que ainda expressava a “quietude de uma província nas suas ruas calmas e a vaidade de seu *status* de capital, contido nos arabescos das suas frontarias e na pompa dos seus solares senhoriais”.⁴⁰⁶ Ainda, segundo Seixas Netto, que se inspirou numa das obras de

⁴⁰² NETTO, A. Seixas. Os enigmas das artes e dos artistas. *ANCAPITAL*.

⁴⁰³ PRAÇA imortaliza gênio de Seixas Netto. *AN CAPITAL*, Florianópolis, 29 agosto de 1999. Amaro Seixas Netto era considerado um dos “bruxos” de Florianópolis, parceiro de Franklin Cascaes e Meyer Filho. Sujeito de interesses múltiplos, capaz de longas conversas sobre qualquer assunto, Seixas Netto ficou célebre pelas previsões meteorológicas que, diz a lenda, não falhavam nunca. Autodidata, somava a intimidade com os ventos ilhéus à precisão dos equipamentos que, em alguns casos, ele próprio construía. Em vida, Seixas Netto publicou 13 livros, entre eles consta *Nem Deuses nem astronautas*, de 1972, onde o autor faz uma crítica ao famoso “Eram os deuses astronautas?”, de Erich von Däniken.

⁴⁰⁴ NA exposição de Fossari, uma visão da Florianópolis de ontem. *O Estado*, 12 de set. 1980, p. 17, Florianópolis

⁴⁰⁵ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2 edição, 1986, p. 167.

⁴⁰⁶ FOSSARI revive o passado em seus bicos-de-pena. *Jornal da UDESC*, Florianópolis, março de 1979. Fala do então ex-prefeito de Florianópolis Sr. Esperidião Amin H. Filho.

Fossari, para escrever o poema “A alma fantástica dos casarões”, ele era um “desenhista da tradição ilhoa, do nosso passado” e alguns dos muitos casarões antigos de Florianópolis, atualmente, “só existem em seus quadros”.⁴⁰⁷ Para alguns jornalistas e escritores, o culto ao progresso e a necessidade reinante de modernização dos espaços, foram os dispositivos que deflagraram em Fossari o desejo de expressar as tensões de uma época através das formas urbanas de Florianópolis.⁴⁰⁸

Para Amaro Seixas Netto, Fossari empenhava-se em representar a fisionomia da cidade num ímpeto de preservação de um passado ameaçado pelo “progresso”, esse, segundo Netto, “uma miserável invenção dos aventos e desocupados”. Os traços do artista mantinham a “profundidade do fantasmal da verdade dos tempos que tinha como axioma o conceito de infinito”.⁴⁰⁹ Para Netto, os traços precisos de Fossari continham o infinito, aquilo “que é eterno, que não existe em si mesmo, ou em partes”.⁴¹⁰ Esta característica, salientada na análise do escritor, nos possibilita pensar os desenhos reunidos nesta obra de Fossari, especialmente aquele que representa o velho Trapiche, como integrantes de uma “constelação salvadora”⁴¹¹ que rompe com a linha do tempo linear, e lança a obra no redemoinho da existência, cujo ápice se encontra numa trilogia do instante formado pela perceptividade-construção-desconstrução.

Depois de um século marcado por tantas guerras e mudanças, como foi o século XX, nunca na história houve um acúmulo tão grande de transformações em um mesmo espaço de tempo. O que leva à utopia de olhar para o passado com um fim salvacionista. Nessa tentativa de estabelecer uma nova ligação com fatos pretéritos, de reatar elos, surge uma nova cultura da memória e a aflição de recuperar o passado como ato de redenção. Um paradoxo característico da nossa modernidade e que pode ser detectado na Florianópolis da década de 1970. Num momento de emergência do discurso da transformação da cidade, “a tônica da reforma era o planejamento que se adotava como técnica de aceleração do processo de desenvolvimento”.⁴¹² Diante da celeridade dos enunciados urbanos, somos arrastados em várias direções, e a lembrança ocorre como um ponto de referência em meio às variações contínuas dos aspectos históricos e sociais. As tentativas de produção de memória são reações

⁴⁰⁷ NETTO, Amaro Seixas. Os enigmas das artes e dos artistas. *O Estado*, Florianópolis.

⁴⁰⁸ AQUINO, Flávio. *Domingos Fossari. A Florianópolis do passado*. O Estado, Florianópolis.

⁴⁰⁹ NETTO, A Seixas. Op. cit.

⁴¹⁰ Ibidem.

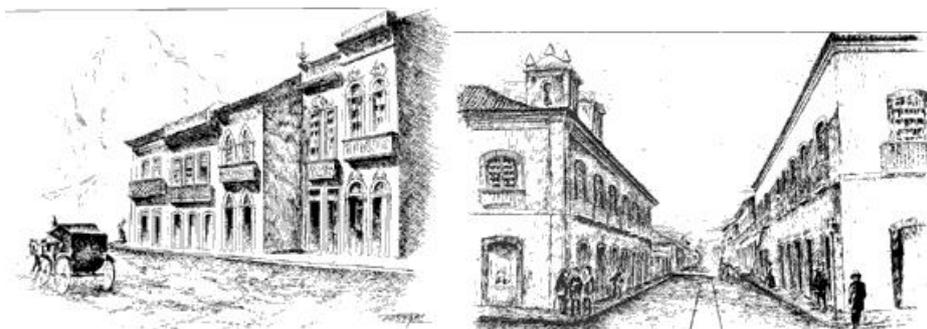
⁴¹¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. Op. cit. , p.15.

⁴¹² SALLES, Colombo Machado. *Projeto Catarinense de Desenvolvimento*. Florianópolis, março de 1975.

específicas que mobilizam afetos e emoções advindos da sensação de perda propiciada pela destruição, pela sensação de “esfacelamento da história”, como disse Pierre Nora.⁴¹³ No entanto, a agonia provocada em Fossari pelo desaparecimento e instabilidade dos lugares é compartilhada por outras pessoas como revela o discurso proferido pelo professor Celestino Sachet na abertura da noite de autógrafos do livro “Florianópolis de Ontem”:

No meio das correrias que o século XX nos faz percorrer, um gosto agridoce de paraíso perdido insiste em se localizar nas mentes e corações das criaturas humanas, tendo que viver no inferno da vida que a cidade nos promete e cumpre. E, daí o cultivo, quase que adoração de tudo quanto representa os velhos e gostosamente doces tempos em que a cidade não destruíra os verdes e as calmas do campo e da roça. E as samambaias e as coisas velhas passaram a significar algo mais do que o simples exotismo. Passaram a nos garantir uma fase da história que nos recusamos a trocar e, muito menos, a perder.⁴¹⁴

O professor ainda afirmara: “a história estampada nos sobrados e nos casarões do século passado fosse mais, muito mais, do que velhas paredes, vetustas portas, imponentes janelas e senhoriais escadarias. Em cada uma das gravuras há movimento e há vida”.⁴¹⁵ O “movimento” advindo dos traços de Fossari e sugerido por Sachet, remete a atemporalidade insinuada pelo artista. Um movimento advindo não somente da destreza de seus traços finos e geométricos, mas de uma representação pretendida sem enunciados ou referências que direcione o leitor de sua obra a uma dada conjuntura histórica. Um exemplo disso são as representações humanas.



Esquina da Praça XV de Novembro com a rua Fernando Machado e Rua São Francisco, antiga Do Ouvidor, hoje Deodoro. Do livro “Florianópolis de Ontem”, 1978.

⁴¹³ NORA, Pierre. (Org.). *Les Lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

⁴¹⁴ FOSSARI revive o passado em seus bicos-de-pena. *Jornal da UDESC*, Florianópolis, março de 1979.

⁴¹⁵



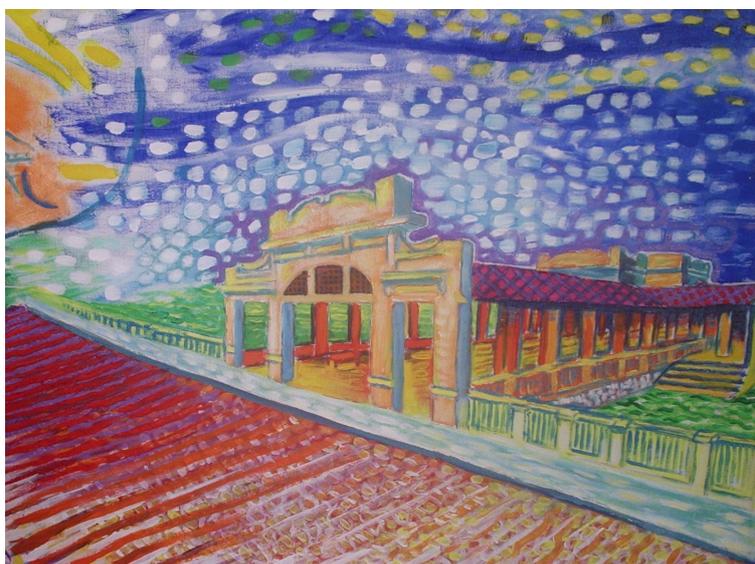
Detalhes de figuras humanas contidas no desenho do Trapiche Miramar de Domingos Fossari.

As representações humanas na obra de Fossari, percebidas nos detalhes acima, são esboçadas como sombras, sem evidências ou particularidades que denunciem o tempo histórico da imagem, o que conduz a uma perceptividade anacrônica. Tanto as pessoas presentes na pequena varanda lateral do prédio do Miramar, um lugar de entrada e saída de passageiros das embarcações, como aquele que transita na entrada principal, de frente para a Praça Fernando Machado, marcam a presença do homem em sua obra, porém um homem a-histórico. Ou seja, o olhar do espectador (recepção) que aprecia o desenho do Trapiche Miramar de Fossari estará sempre inserido num contexto sócio, político e histórico que lhe imprimem determinadas conotações. Esse “olhar” é construído dentro das diretrizes de um tempo histórico, empregado e amparado pela pretensão de refugiar um passado, para ponderar o presente. O “infinito” presente nos traços de Fossari, destacado por Netto, responde à qualidade da obra de arte que deve ser inviolável, porque única e pluridimensional, está inserida no “instante” do olhar.

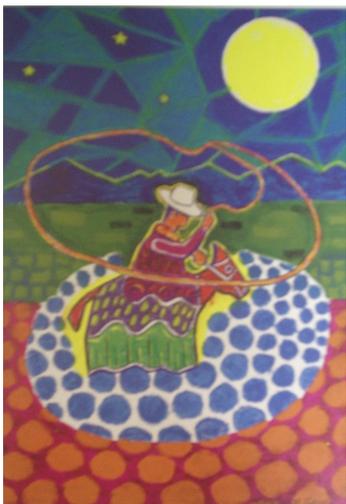
Tércio da Gama: a arte da salvação



Tércio da Gama. O Mito e a Magia da Ilha, 1998. Acrílico sobre tela, 150x50cm. Foto: Marilange Nonnenmacher



Detalhe do Trapiche Miramar na obra acima.



Tércio da Gama. O Boi-de-Mamão.

Diferentemente do monocromatismo de Fossari, o artista plástico Tércio da Gama irradia num transbordamento de cores uma montagem surrealista.⁴¹⁶ Ele esparrama suas memórias num figurativismo repleto de cores fortes e vibrantes. Nessa profusão de cores surgem os três níveis de um cenário: o céu, a terra e os figurantes. Assim, tanto os integrantes de um primeiro plano, como os de fundo recebem a mesma mistura frenética de cores, o que não permite a composição de uma terceira dimensão: todos os elementos integrantes se apresentam, apesar das variações de tamanho, um tratamento igualitário. Para isso, o mitos, os ritos de iniciação e ressurreição, a farra do boi, as rendeiras, as crianças e suas pipas, a Maricota, a Bernúncia, os folguedos das festas do divino, as bruxas, as estrelas, o Trapiche Miramar, entre outros elementos da mito-magia regional misturam-se convulsivamente na composição de Tércio, que sintetiza, a partir de seu olhar, a perda da pureza infantil e dos mitos e magias da Ilha que protagonizam os autos populares. Daí o uso do fantástico como tema para suas criações. O próprio autor comenta que tais elementos estavam relacionados com sua infância,

onde os mistérios, os folguedos e muitos folclores faziam parte do cotidiano da minha meninice. Nesta Ilha, que era de uma beleza inigualável, reinava, com toda a sua singeleza provinciana, a mais bela cidade brasileira dos anos 40 e 50.

Desse modo, neste momento, usarei algumas obras do artista plástico Ilhéu Tércio da Gama, nas quais retrata o Trapiche Miramar, entre outras obras que evidenciam sua seleção temática, como recurso para demonstrar que a dor da perda, além dos lugares tradicionais de memória,⁴¹⁷ possibilita a criação do novo, singular, inesperado e inesgotável.

⁴¹⁶ Tércio da Gama, artista plástico, 72 anos, entrevista concedida a autora em 02 de agosto de 2004. O artista plástico Tércio da Gama integrou, em 1958, o Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis – GAPF – ao lado de Hassis, Ernesto Meyer Filho, Pedro Paulo Vecchiatti, Hugo Mund Júnior, Aldo Nunes, Dimas Rosa, Rodrigo de Haro e Thales Brognolli. O grupo era formado por artistas de formações diferentes, o que lhes proporcionou uma visão diferenciada da arte, mas não divergente, sem imposição de conceitos estéticos. Tércio participou da fundação do GAPF, do seu primeiro Salão e de muitos outras exposições coletivas e individuais, no Brasil e em outros países. Seus trabalhos estão expostos em museus nacionais e ilustram capas de vários livros de autores catarinenses. É um artista plástico nascido em Florianópolis que tenta, de forma lúdica e colorida, retratar o ambiente mágico que caracteriza a Ilha, como o Boi-de-Mamão. IN: Osmar Pisani. *Variações lírico-pictóricas sobre o Boi-de-Mamão. Poemas de Osmar Pisani. Pinturas acrílicas sobre o cartão de Tércio da Gama.* Florianópolis: Fundação Aníbal Nunes Pires, 2003. 76 p.: il.

⁴¹⁷ Aqui “lugar de memória” está baseado no conceito criado por Pierre Nora, descrito com mais minúcias nos capítulos anteriores.

O pintor, em sua essência, prima pela nostalgia e lamenta o esmorecimento das tradições, dos espaços, dos personagens e lugares onde se encenou sua infância e juventude. Não pretendo no interior desta breve exposição analisar o conteúdo estético formal, considerando que não tenho o domínio teórico e prático para tal argumentação. Portanto, o empreendimento atual se acautela numa apreensão de algumas imagens – primordialmente, aquelas que apresentam o antigo Trapiche – para uma reflexão crítica sobre a possibilidade, acerca dos discursos pictóricos, de serem oportunamente, empregadas na construção historiográfica. Pensando no que sugere Walter Benjamin, ao colocar que o historiador em vez de apontar para “imagens eternas do passado”, – como previa o historicismo – deve tentar constituir novas e singulares “experiências”,⁴¹⁸ venho através deste diálogo com Tércio apresentar uma perspectiva histórica através de composições alegóricas e ruidosas compostas por ele, logo, apresento os resultados de uma experiência, o relato de um aprendizado, como sugere Gilles Deleuze, em “Proust e os Signos”.⁴¹⁹



Tércio da Gama. A magia da Ilha. Acrílico sobre eucatex. 1996, 70cm x 50cm. Foto: Marilange Nonnenmacher.

⁴¹⁸ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 231.

⁴¹⁹ DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 4-14.

O artista Tércio da Gama prima pela memória como recurso para mergulhar em suas experiências vividas, afim de transportá-las para a tela. Podemos, então, nos deter, primeiramente, sobre esta particularidade da composição: a imaginação (fantasia) do artista usada como forma de transmissão de suas experiências vividas, porém que não possuem um lugar cronológico calculável, ou melhor, balizas temporais pontualmente determinadas. Talvez, pudéssemos aqui considerar – pensando em Giorgio Agamben, em sua obra *Infância e História*,⁴²⁰ ao discorrer sobre relação entre experiência, linguagem, infância e história – que em lugar de pensar que o artista retrata memórias de sua infância, podemos pensar que suas obras retratam a infância de suas memórias. Um momento “imaculado” da concepção. A tela em branco se torna um lugar de contingências, um plano sobre o qual a imaginação do autor escorre e cobre todas as fissuras do tecido, num êxtase de completar todos os vazios, de enchê-lo de cores a pinceladas, no intuito de esquivar-se do “esquecimento”, afinal as experiências vividas são finitas, mas as lembradas não possuem limites.

Numa de suas glosas, Agamben se refere à relação existente entre a fantasia e a experiência. A mudança ocorrida no significado de experiência,⁴²¹ discorre o autor, alterou em muito “o estatuto” da imaginação, visto que, na antiguidade, a imaginação servia como mediadora do conhecimento e que a ciência moderna a extrai do processo, como sendo algo “irreal”. A imagem do “fantasma”, a imaginação, possibilitava a reunião do sentido e do intelecto. Ela revelava a mesma posição que se confere, na cultura atual, à experiência. Ou seja, era a condição para a existência do conhecimento. Inclusive, o estado de aprendizado onírico é descrito pelo autor, como única forma eficaz de absorção de conhecimento entre as culturas primitivas, que não o consideravam, se em estado de vigília. O aprendizado se tornava estéril se não potencializado oniricamente. Com o advento da ciência moderna, a fantasia é substituída pelo sujeito do conhecimento de Descartes, o ego cogito. Assim, de sujeito da experiência, o “fantasma”, que mediava o subjetivo e o objetivo do conhecimento humano, se torna devaneio e delírio. A visão fantástica é relegada ao plano da alucinação.⁴²² Mas é transportada por Agamben como percepção infantil.

⁴²⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História – Destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

⁴²¹ Giorgio Agamben inicia seu primeiro capítulo considerando que o discurso sobre a constatação de que a experiência não mais existe, ou seja, que o homem contemporâneo foi “expropriado” de sua experiência. Assunto abordado por Benjamin já no início de suas análises em 1933. Discorrendo sobre o assunto, Agamben alega que a incapacidade que tem-se de traduzir-se experiência é o que torna a “existência cotidiana” insuportável. AGAMBEN, Giorgio. Op. cit. p. 21-22.

⁴²² *Ibidem*, p. 33-34.

É na infância, para Agamben, que o ser humano se constitui como sujeito na linguagem e por meio da linguagem. A infância do ser humano é marcada pela ausência e também pela busca de linguagem, já que não nasce falando; é na infância onde se dá essa “descontinuidade especificamente humana”, passando dos sinais aos significados, ou melhor, como coloca o filósofo Walter Omar Kohan, trata-se do momento onde se produz a passagem da língua à palavra, da semiótica (o signo que deve ser reconhecido) à semântica (o discurso que deve ser compreendido) ou do sistema de sinais ao discurso. “É na infância onde cada ser humano se apropria da linguagem e faz do sistema de sinais adquirido um discurso com sentido, isto é, se constitui em sujeito da linguagem ao dizer ‘eu’.” A infância sem uma linguagem, é, também, a condição para sua emergência.⁴²³ A infância não inaugura a história e depois se retira dela quando aprendemos as palavras. De uma certa forma, estamos sempre aprendendo a falar, ou seja, estamos sempre exercitando nossa experiência da linguagem. Se pensarmos que aprendemos tudo, saímos da infância, ou seja, não podemos mais inventar, nem criar memórias. Então, a infância, como a experiência, são condições para a existência humana. A infância está imersa, está contida em todas as fases, em todas as idades, como condição para o novo.

Bem, para este caso, a teoria da infância de Agamben nos permite pensar que o momento da criação, da constituição da obra é um encontro com este “estado”, ou uma evocação desta dimensão original do humano.⁴²⁴ Neste caso, a memória advém não puramente como um “rastro” do passado, mas como descoberta de um passado, na ordem do “inventado”, do “descoberto”. Para Agamben, a infância se mostra como uma “condição da experiência humana”, e não tão somente um lugar cronológico. E as obras de Tércio, a exemplo da singularidade temporal, pensada anteriormente sobre a obra de Fossari, representam, igualmente, uma experiência, porém única e fora do corpo. Um “estado crepuscular”, que configura a existência de uma “experiência peculiar”, pautada num canto de lamento sobre a impossibilidade da transmissão dos conhecimentos nos termos tradicionais, bem como a reestruturação de uma ordem urbana transfigurada. E isso é o que parece com a situação de Florianópolis após a década de 1970, quando a cidade assume um outro formato com a construção do Aterro e demolição e/ou transformação de muitos dos antigos símbolos

⁴²³ Texto apresentado no I Fórum Amazônico de Educação, “O pensamento Brasileiro em Currículo”, Belém, Pará, 24-6 de Outubro de 2003 por: Walter Omar Kohan. Capturado in: www.unb.br/fe/tef/filoesco/resafe/numero001/artigos

⁴²⁴ AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit. P. 76.

da maritimidade local. Entre eles, tem-se o Trapiche Miramar, o cais, o Mercado Público, a Alfândega, as rendeiiras, testemunho no vacilar dos tempos e dos espaços, como bem coloca George Poulet sobre o fenômeno das lembranças Proustianas, nesse caso transcritas por Tércio através das imagens e exuberância de cores da sua obra.

No processo de evocação de suas reminiscências, quando retido em casa pela doença, a asma, pela indolência e pela redação entusiasta de sua “*Recherche*”, Marcel Proust tentava fazer com que o “espírito oscilasse entre duas épocas distintas”. Além disso, continua Poulet, essa situação “força-o a escolher entre lugares mutuamente incompatíveis”.⁴²⁵ Foi esta descoberta do caráter “instável” e tremulante dos lugares que inspirou em Proust, um sentimento de apreensão do fim, mas que o impulsionou na construção de um dos maiores romances da história da literatura mundial. Esse tremular dos lugares e espaços expressaram-se pelo paladar, quando o gosto da pequena Madeleine – uma espécie de brioche – mergulhada no chá, lhe proporcionou, por meio da memória involuntária e afetiva, uma viagem a sua Combray.

A experiência vivida por Proust, de estar com um pé no presente palpável e outro no passado sentido, é para ele a sensação de “eternidade”. O tempo reencontrado de Proust se encontra na possibilidade de libertação do “eu” da “inércia desmemoriante”. Estas sensações descritas, incansavelmente, por Proust caminham a “contrapelo da história”, em oposição ao desenrolar contínuo do cotidiano.⁴²⁶ Dessa forma, como menciona Walter Benjamin, Proust, por meio da narrativa, do jogo frenético da imaginação e das palavras, trava uma busca pelo considerado perdido, pelo eu eterno obtido através da memória involuntária. Uma busca frenética, num “culto apaixonado pela semelhança”.⁴²⁷ Convém salientar que, para Proust, o domínio da semelhança não se encontrava nos lugares e fisionomias esperadas, mas no imprevisto, ou seja, para ele, segundo Benjamin, “a semelhança entre dois seres, a que estamos habituados e com que nos confrontamos em estado de vigília, é apenas um reflexo impreciso da semelhança que reina no mundo dos sonhos”.⁴²⁸ Um mundo sobre o qual, para Benjamin,⁴²⁹ as “crianças conhecem um indício” e cita o exemplo de sua experiência no desvelamento da bola de meia “tradicionalmente” enrolada, perdida entre as camisas, calças,

⁴²⁵ POULET, George. *O espaço Proustiano*. Tradução de Ana Luíza Borrvalho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 16.

⁴²⁶ CANÇADO, José Maria. *Marcel Proust*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 62-63.

⁴²⁷ BENJAMIN, Walter. Op. Cit. P. 39.

⁴²⁸ Ibidem, p. 39.

⁴²⁹ Idem.

coletes, enfim, no universo da sua gaveta. Desenrolar as meias que ao mesmo tempo pareciam “bolsas” e “conteúdos”, para o garoto Benjamin, significava desmanchar uma tradição embrulhada nela mesma, conforme a seguinte reflexão:

Pois agora me punha a desembulhar a tradição de sua bolsa de lã. Eua trazia cada vez mais próxima de mim até que se consumasse a consternação: ao ser totalmente extraída de sua bolsa, a tradição deixava de existir. Não me cansava de provar aquela verdade enigmática: que a forma e o conteúdo, que o invólucro e o interior, que a tradição e a bolsa, eram uma única coisa. Uma coisa única – e, sem dúvida, uma terceira: aquela meia em que ambos haviam se convertido.⁴³⁰

Nessa passagem que consta de seu texto “Infância em Berlim por volta de 1900”, Benjamin explora variantes que se somam na perspectiva proposta de uma nova escrita da história. Por exemplo, a capacidade de imergir na potencialidade infantil de engendrar mundos, de conceber, de criar algo do “aparentemente nada”. Nesta obra, Benjamin rememora, na forma de pequenos textos, a metrópole onde vivera até o exílio, na qual se desenrolara a experiência da infância e da juventude. Ao escrever seus textos-fragmentos, Benjamin não tinha por objetivo recuperar tal a história tal qual foi sua infância, mas concentrar algumas de suas experiências vividas, traçadas segundo os interstícios entre a memória e o esquecimento. Estabelecendo o seu presente como partida para a tecitura da memória infantil, Benjamin se “perde” entre os labirintos e esconderijos da antiga Berlim. Diante da dor da impossibilidade de reviver os momentos perdidos, ele mantém, como o coloca no ensaio sobre Nicolai Leskov,⁴³¹ a perspectiva de re-elaborar a memória a partir das experiências atualizadas. E mostra como a percepção “descontaminada” da infância é capaz de desmontar arcabouços rigidamente montados. Desponta ainda nesta narrativa autobiográfica de Benjamin, através de fragmentos de lembranças e segredos infantis, imagens de várias “constelações” sócio-culturais sob a ameaça do desmoronamento e o cenário da metrópole moderna se instituindo. Ele revela, à luz de suas reminiscências – do adulto que lembra –, os fragmentos de memória surgem como relâmpagos que podem ser montados ou lidos a critério do leitor, relatando ainda nessa obra, detalhes de um cotidiano e a fragilidade histórica das sociedades, amparadas na experiência da tradição, além das

⁴³⁰ BENJAMIN, Walter. *Infância em Berlim por volta de 1900*. IN: Obras Escolhidas II. Rua de Mão única. Ed. Brasiliense, 5ª ed, 1995, p. 122.

⁴³¹ Idem. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras Escolhidas I. Magia, Técnica e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

estratégias de proteção e manutenção dos privilégios de uma classe dominante, à qual o autor pertencia.

Ainda sobre a proposição Benjaminiana, de se permitir “perder-se” nos labirintos do passado e também da modernidade, pode-se citar Jeanne Marie Gagnebin, ao escrever o prefácio de *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*, na qual ela demonstra que Benjamin sugere ao historiador, em sua tese 16 de *Sobre o Conceito de História*, “constituir uma experiência com o passado”.⁴³² Essa relação, segundo Gagnebin, se constitui pela conscientização do autor diante da debilidade da experiência coletiva e individual no mundo capitalista moderno, que sob um ritmo acelerado, incute rápidas e sucessivas transformações no cotidiano, dificultando o processo de assimilação, transmissão e vivência de experiências. Pois para Benjamin, a “experiência se inscreve numa temporalidade comum a várias gerações, supõe tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho”.⁴³³ Desse modo, o autor defendia uma ampliação do conceito, em lugar do uso restrito destinado à palavra.⁴³⁴

Ainda em *O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*,⁴³⁵ Benjamin discute o perfil de dois modelos narrativos que permitiam o partilhar de experiências coletivas e individuais. Aquele praticado pelo comerciante viajante que muitas histórias tem para contar, que fornece o “olhar periférico” e daquele que ficou em sua terra e muito conhece de suas tradições e costumes, incutindo o “olhar interno”. São duas possibilidades de junção e transmissão de experiências, pois, aquele que narra extrai a extrai e transforma em experiência daqueles que o escutam. Narrar a sua própria cidade – e aqui, conjecturo, essa narrativa pode se dar também de forma pictórica – não significa realizar sua “réplica”, mas de acordo com o olhar do viajante, do estrangeiro, do estranho, redesenhá-la e produzir a desorientação sugerida por Benjamin pelo labirinto urbano. Em “*Infância em Berlim por volta de 1900*”, ele adensa sua proposição ao dizer: “saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta,

⁴³² Idem. *Obras Escolhidas: Magia e técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2ª edição, 1986, p.7-19.

⁴³³ GAGNEBIN, Jeanne Marie. A continuidade e a temporalidade descritas por Benjamin, são aquelas referentes às sociedades artesanais e não ao tempo fragmentado e deslocado do capitalismo moderno. Op. cit. p. 57.

⁴³⁴ Ibidem.

⁴³⁵ Idem. *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Obras Escolhidas I. Magia, Técnica e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

requer instrução (...).⁴³⁶ A imagem de labirinto urbano, a forma como é tomada nessa declaração, advém das reflexões do autor sobre o fenômeno contraditório da modernidade e indica que se perder no labirinto não só requer conhecimento para encontrar a cidade, como também encontrar-se. Citando Charles Baudelaire, W. Benjamin se pronuncia sobre a multidão:

Ela jaz como um véu à frente do flâneur: é a última droga do ser isolado. – Em segundo lugar, ela apaga todos os vestígios do indivíduo: ela é o mais novo asilo do proscrito. – Por fim, é o labirinto da cidade, o mais novo e mais inexplorável dos labirintos. Através dela se imprimem na imagem da cidade traços ctônicos até então desconhecidos.⁴³⁷

Perder-se para encontrar-se. O encontro do homem com a cidade caracteriza o método que indica a recompensa de descobrir camadas de significados que se conservam esquecidas, pois conforme Benjamin “fatos nada são que camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação”.⁴³⁸ Então, operando como um homem que escava, a pessoa que lembra aproxima-se do passado, não para “inventariar” os achados, mas para assinalar no “terreno atual o lugar no qual é conservado o velho”.⁴³⁹ Este “perder-se” fornece um matiz da “obra aberta” proposta por Benjamin, fazendo do leitor sempre um co-autor. Dessa maneira, o historiador inspirado pelas abordagens propostas por ele, deve refutar a ilusão de encontrar verdades. O historicismo se identificava afetivamente, diz Benjamin em sua tese VI, com o vencedor, mas o historiador/pesquisador deve atuar contra o conformismo que subjuga a tradição.⁴⁴⁰

É preciso compreender, segundo o conceito da semelhança, as manifestações de superposição, de sobreposição que aparecem sob o efeito do haxixe. Quando dizemos que um rosto se assemelha a outro, isso significa que certos traços desse segundo rosto, para nós, se mostram no primeiro, sem que este deixe de ser o que era. Mas as possibilidades de tal manifestação não se sujeitam a nenhum critério, sendo portanto, ilimitadas. A categoria da semelhança que, para a consciência desperta, tem apenas uma significação muito restrita, ganha no mundo do haxixe uma irrestrita. Nele tudo é, de fato, rosto; todas as coisas têm grau

⁴³⁶ BENJAMIN, Walter. *Infância em Berlim por volta de 1900*. In: *Obras Escolhidas II*. Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 73.

⁴³⁷ Idem. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 224.

⁴³⁸ GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 67.

⁴³⁹ Ibidem.

⁴⁴⁰ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras Escolhidas: Magia e técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2ª edição, 1986, p. 224-226.

da presença encarnada que permite perseguir em tudo, como num rosto, os traços manifestos. Mesmo uma frase em tais circunstâncias ganha rosto e esse rosto se parece com o da frase contraposta. Assim, cada verdade aponta evidente para seu contrário e a partir dessa situação se esclarece a dúvida. A verdade se torna alguma coisa viva, ela vive apenas no ritmo em que a frase e seu oposto trocam de lugar a fim de serem pensados.⁴⁴¹

Eu simpatizo com a correspondência proposta por Benjamin com relação aos efeitos singulares produzidos pelo haxixe, ao insinuar que essa era uma forma vertiginosa de se acessar à memória de forma intelectual e auto-reflexiva.⁴⁴² E nesse processo de “busca pela verdade”,⁴⁴³ ele se permitia perder-se para encontrar o que de significativo eternizava seu ser. Essas passam a ser experiências que não nos pertencem, “experiências do inexperienciável” como se refere Montagne ao descrever sua queda do cavalo.⁴⁴⁴ Isso porque formuladas no “limite último, ao qual pode lançar-se a nossa experiência em sua tensão para a morte.”⁴⁴⁵ É a experiência de uma infância inventada, imagizada. Parafraseando o poeta Manoel de Barros⁴⁴⁶, essa forma de reminiscência:

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo da intimidade. (...) Se a gente cavar um buraco ao pé da goiabeira do quintal, lá estará um guri ensaiando subir na goiabeira. Se a gente cavar um buraco ao pé do galinheiro, lá estará um guri tentando agarrar no rabo de uma lagartixa. Sou hoje um caçador de achadouros da infância. Vou meio dementado e enxada às costas cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos (...).

Arrisco-me numa analogia: Tércio da Gama,⁴⁴⁷ de certa forma, também sai com sua “enxada às costas” para construir uma versão do cotidiano de “sua meninice”.⁴⁴⁸ No

⁴⁴¹ BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas III. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 187.

⁴⁴² BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna.: prestação da história em Walter Benjamin*. 2 ed. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 2000, p. 318.

⁴⁴³ DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Op. Cit. p. 14.

⁴⁴⁴ AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit, p. 48-51.

⁴⁴⁵ AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit, p.

⁴⁴⁶ BARROS, Manoel. Achadouros. In: *Memórias Inventadas: A Infância*. Planeta Brasil: São Paulo, 2003, 80p.

⁴⁴⁷ O artista plástico Tércio da Gama integrou, em 1958, o Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis – GAPF – ao lado de Hassis, Ernesto Meyer Filho, Pedro Paulo Vecchiatti, Hugo Mund Júnior, Aldo Nunes, Dimas Rosa, Rodrigo de Haro e Thales Brognolli. O grupo era formado por artistas de formações diferentes, o que lhes proporcionou uma visão diferenciada da arte, mas não divergente, sem imposição de conceitos estéticos. Tércio participou da fundação do GAPF, do seu primeiro Salão e de muitas outras exposições coletivas e individuais, no Brasil e em outros países. Seus trabalhos estão expostos em museus nacionais e ilustram capas de vários livros de autores catarinenses. É um artista plástico nascido em Florianópolis que tenta, de forma lúdica e colorida,

entanto, diferentemente de Manoel de Barros que aspira, conscientemente, uma autobiografia inventada, Gama constrói sua versão baseada, primordialmente, na sua “intimidade” com um outro tipo de passado. É a intimidade, como disse o poeta, que decide o mérito, que seleciona o lembrado. Ou inventado? O artista, a exemplo de outros, persegue uma “verdade” sua. Para Proust, o homem não possui um desejo inerente pelo verdadeiro, ou melhor, o homem não possui, naturalmente, uma vontade de verdade. Este movimento se dá impulsionado por “uma espécie de violência sobre o pensamento”, uma situação concreta que o instiga na busca de um verdadeiro. A “verdade”, como incursão, como ação, ocorre quando encontramos algo ou alguma coisa que nos força a pensar e procurar um “verdadeiro” para nós.⁴⁴⁹ Para Deleuze, ao analisar Proust, essa “verdade” só pode vir como resultado de um “encontro” em relação a determinado signo, que o instiga para a interpretação, para a busca de um sentido. E a arte representa, para o autor, um mundo dos signos para onde todos os outros signos convergem, e, “o essencial está no mundo das artes”.⁴⁵⁰

As imagens evocadas por Tércio, para representar sua desilusão e instabilidade diante da frenética mudança que ocorreu na cidade após a década de 1970, fundam uma composição mergulhada numa pluralidade temporal, pois, como coloca Deleuze, citando Proust, “é importante distinguir quatro estruturas de tempo, cada qual com sua verdade”: o tempo perdido, o que se perde, o tempo redescoberto que contém em seu âmago o tempo original absoluto, da eternidade, do efêmero, da origem, do *ursprung* de Walter Benjamin, momento que condensa na sua essência a destruição e a restauração, o momento da redenção.⁴⁵¹

Salvação. Redenção do homem pela arte. No tempo possibilitado pela arte. O tempo que permite a criação através da dor, do sofrimento, da incompletude. Esse encontro com o “eu eternizado” pode vir de signos que nos forcem pensar o tempo perdido. Para Tércio, o Trapiche Miramar é um signo que denota a passagem do tempo, como também as carruagens, os barcos, o mar beijando as praias centrais da cidade, os casebres amontoados em algumas ruas centrais, e que foram demolidos para a urbanização da capital, o Terno de Reis, a liturgia das festas populares, os amigos seresteiros, o fuso do engenho, entre tantos outros

retratar o ambiente mágico que caracteriza a Ilha, como o Boi-de-Mamão. IN: Osmar Pisani. *Variações líricopictóricas sobre o Boi-de-Mamão. Poemas de Osmar Pisani. Pinturas acrílicas sobre o cartão de Tércio da Gama*. Florianópolis: Fundação Aníbal Nunes Pires, 2003. 76 p.: il

⁴⁴⁸ Tércio da Gama, artista plástico, 72 anos, entrevista concedida a autora em 02 de agosto de 2004.

⁴⁴⁹ DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Op. Cit., 15.

⁴⁵⁰ Ibidem, p. 13.

⁴⁵¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Op. cit. p., 09.

signos da concretude de uma época. Todos são signos abissais que representam o lúdico do artista. Mas o figurativismo das imagens selecionadas por Tércio, apesar do esmero, igualmente são signos de ausências dolorosas, do desaparecimento, das alterações, da mudança, da mobilidade dos espaços, da perda de valores, do envelhecimento (como nos personagens proustianos), ou seja, a memória – como instrumento de busca – reúne, na sua ambivalência, a felicidade do eterno e a certeza da morte, implica a estranha contradição entre a sobrevivência e o nada. No entanto, como signos, permitem, igualmente a construção e reflexão sobre o novo.

Dessa forma, a memória pode surgir na ruptura com uma temporalidade contínua, surgir como ação criativa e inventiva, inscrita numa intersecção de tempos e espaços. Os gregos possuíam três designações para lidar com o tempo. A versão de Tércio, para uma cidade mais agradável, se inscreveria, então, num ato criativo, na reunião de fragmentos de uma existência desmantelada dentro da linearidade do tempo (*chrónos*). A própria obra em si é o resultado da intensidade de um momento (*aión*), representa um salto para fora deste tempo mensurável, quantificável, pois se insinua num tempo marcado pelo movimento. Um tempo que não é o da consecutividade. Pode-se ainda pensar que, a tela em si, na sua materialidade, como acontecimento, foi concebida numa outra ordem temporal marcada pela oportunidade do instante, ou seja, o tempo da obra é o *kairós*. Presumi-se então que, numa única obra, além dos espaços, tem-se o entrecruzamento de três concepções de tempo. O pensamento de Gilles Deleuze também distingue dois modos de temporalidade.

De um lado, temos o devir e, do outro, a história. A história não é a experiência, mas o conjunto de condições de uma experiência e de um acontecimento que têm lugar fora da história. A história é a sucessão de efeitos de uma experiência ou acontecimento. De um lado, então, estão as condições e os efeitos; do outro lado, o acontecimento mesmo, a criação, o que Nietzsche chamava de intempestivo. De um lado, está o contínuo: a história, *chrónos*, as contradições e as majorias; do outro lado, o descontínuo: o devir, *aión*, as linhas de fuga e as minorias. Uma experiência ou um acontecimento interrompem, bombardeiam e atravessam a história, a enviesam, revolucionam, criam uma história nova e constantemente.⁴⁵² O devir é motivado por uma força sempre nômade que visa romper com as ações totalizadoras. Assim, o devir no infinitivo do verbo se desliga de qualquer relação com os substantivos. Nesse raciocínio, a infância, como aparece em Giorgio Agamben e também em Walter Benjamin ao

⁴⁵² DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

comentar Marcel Proust,⁴⁵³ emerge como instante inventivo. Como encontro com as “semelhanças” no universo do onírico e inesperado. Como possibilidade de fantasia.

Os elementos presentes na telas de Tércio explodem anacronicamente nas telas, numa intensidade de nuances que caracterizam a obra do artista plástico catarinense, egresso do Grupo de Artista Plásticos de Florianópolis – GAPF – surgido em 1958.⁴⁵⁴ E que incluía, entre outros, Hassis, Aldo Nunes, Rodrigo de Haro e Meyer Filho.⁴⁵⁵ O pintor autodidata procura, através de uma composição bucólica e traços sinuosos, retratar elementos da cultura local que marcaram sua infância e juventude em Florianópolis. Suas telas revelam “pensamentos e memórias pessoais” e, segundo o crítico de arte Harry Laus: “Tércio pega a narração e a submete a um esquema de cores onde cada esquema sai valorizado”.⁴⁵⁶ Ele apresenta suas experiências numa narrativa pictórica que reúne elementos de um cotidiano infante-juvenil. São crianças soltando pipa, noites enluaradas, festejos locais, o Mercado Público, o Complexo Industrial Hoepcke, a Ponte Hercílio Luz, os barcos, a Bernúncia, a sereia, os cortiços, enfim, versões de um passado contado através de representações imagéticas do pintor. A sua arte, então, pode ser concebida como um documento, dotada de com materialidade textual, plena de significados e possível de ser historicizada.⁴⁵⁷ Dessa forma, o Miramar assume outra corporeidade, diferente daquela fornecida pelos traços límpidos de Fossari. Segundo o artista, além de ter sido um assíduo freqüentador daquele local, tendo presenciado acontecimentos inusitados dos quais sente saudades, como das serestas, assim descritas:

(...) atos fabulosos, surreais para a época e que deveriam constar nos anais da história da cidade. No Miramar ouvi as ‘canjas’ de Orlando Silva, Silvio Caldas, e muitos outros que vinham se apresentar nas rádios locais e à noite se reuniam em torno de um violão no Bar do Trapiche acompanhados dos artistas locais como Daniel Pinheiro, Narcizo Lima e Cláudio Alvim Barbosa, o Zininho.⁴⁵⁸

⁴⁵³ BENJAMIN, Walter. A Imagem de Proust. In: *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. Op. cit. p.36-49.

⁴⁵⁴ RADÜNZ, Dennis. Iluminações Ilhoas. *AN Capital*. Florianópolis.

⁴⁵⁵ CONTORNOS e cores. *ANCapital*, Florianópolis, 01 agos.2005.

⁴⁵⁶ Ibidem.

⁴⁵⁷ FLORES, Maria Bernardete Ramos. Estética e Modernidade: à guisa de introdução. IN: FLORES, Maria Bernardete Ramos, LEHMKUHL, Luciene & COLLAÇO, Vera. (Org.). *A casa do Baile. Estética e Modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteuz, 2006, p. 32-33.

⁴⁵⁸ Tércio da Gama, artista plástico, 72 anos, entrevista concedida a autora em 02 de agosto de 2004.

O entorno da Praça XV de Novembro era um espaço de sociabilidades da cidade, onde ficavam o Café Nacional e Rio Branco, os bares Poema, Príncipe e Miramar, o restaurante Rosa e a Boate Democrata. A Rádio Guarujá e Diário da Manhã também ficavam naqueles arredores e pela Praça circulavam não só as notícias, as informações, as novidades, como todos os profissionais que atuavam nos programas locais de rádio, de auditório e radioteatro, tais como Edgar Bonassis da Silva, Gustavo Neves Filho, Cacilda Nocetti, Janine Lúcia, Alda Jacinto, Maria Tereza Rosa, Neide Maria, Néli Silva, Nívea Nunes, Roberto Alves, Waldir Brazil, Dakir Polidoro, Antunes Severo, Carmelo Prisco, Aldair Debona Castelan, Sebastião Vieira, Ilmar Carvalho, Domingos Fossari, Manoel de Menezes, João Paulo Silveira de Souza, Hamilton Alves, Zequinha e seu regional, Mirandinha, Zanzibar Lima entre muitos outros, grupo sobre o qual ele relata:

Nós éramos mais chegados às músicas do Rio de Janeiro, como bolero, samba, e tínhamos um ex-governador que era amante da música, o Aderbal Ramos da Silva. Então, ele trazia cantores famosos para cantar em Florianópolis, como Orlando Silva. Como eles vinham para se apresentar na rádio, apresentavam um repertório limitado, mas depois iam para o Miramar, onde cantavam à vontade.⁴⁵⁹



Milton Pereira. Miramar: Florianópolis antes do Aterro, 2005. Óleo sobre tela. 60cmx40cm. Foto: Marilange Nonnenmacher

⁴⁵⁹ Idem.

Nas palavras de Tércio: “o Bar do Miramar era o lugar onde bebíamos, brigávamos, discutíamos, criávamos, enfim, os jovens contestatórios encontravam respaldo na cerveja e na empadinha de camarão para polemizarem e se atualizarem”.⁴⁶⁰ De acordo com Milton Pereira, um outro artista plástico que na infância dividia seu tempo entre as águas do Miramar e a tinturaria de seu pai, os colegas na juventude o convidavam para “embarcar no Miramar”.⁴⁶¹ Para esse artista que também retratara o antigo Trapiche, conforme a imagem ao lado, tratava-se de um convite com dupla conotação. Faziam menção à forma do Trapiche que lembrava uma embarcação, ancorada na prainha da Praça Fernando Machado, menção feita ao estado ebrifestivo com que o deixavam, como ilustra a imagem a seguir, onde se encontram muitos dos nomes já citados anteriormente, numa comemoração do primeiro aniversário do jornal “O Invicto”, em 1955:



Acervo pessoal: Francisco José Pereira

Presentes nessa festividade estavam: no centro da mesa, o advogado e escritor Francisco José Pereira;⁴⁶² a sua esquerda, o cronista esportivo Hamilton Alves; o vereador Antônio de Pádua Pereira, o radialista e jornalista Edgar Bonassis; A direita, o presidente da Comissão Estadual de Folclore, Doralécio Soares; o locutor e diretor da rádio Guarujá, Acy

⁴⁶⁰ Idem..

⁴⁶¹ Entrevista concedida por Milton Pereira, 76 anos, artista plástico, em 12-04-2004.

⁴⁶² Francisco Jose Pereira foi Presidente do IPUF quando da criação do projeto “Revivendo o Miramar”, do qual trata o primeiro capítulo.

Cabral Teive; o diretor do Jornal Diário da Tarde, Ary Machado; o co-diretor do semanário esportivo do Jornal O Invicto, Nazareno Coelho, o diretor da página esportiva do Jornal O Estado, Pedro Paulo Machado; ao seu lado Jorge Cherem, comentarista esportivo da Rádio Guarujá, e por último o coronel Rui Stockel de Souza, que assinava a coluna sobre esgrima em “O Invicto”. Na foto é possível perceber, ao fundo, pela janela do Miramar, parte do prédio do Mercado Público.

Além do discurso pictórico de Tércio, que enreda o Miramar na construção de uma memória ameaçada, porém, também alimentada pelo esquecimento, tem-se outros artistas locais, ex-frequentedores que se dispuseram na perpetuação de uma imagem do lugar, usando-o como elemento representativo das perdas. Entre eles, está o escritor Sebastião Ramos que lançou, em 1989, um livro de crônicas sobre personagens que orbitavam o mundo do Miramar e o do Mercado Público, chamado “No tempo do Miramar”, cuja ilustração de capa foi confeccionada pelo artista plástico Aldo Nunes, como demonstra a figura ao lado.



Capa do livro de Sebastião Ramos, *No tempo do Miramar*, Florianópolis, 1993. Ilustração de Francisco Mibieli. Foto: Marilange Nonnenmacher.

Além de Sebastião Ramos, pode-se citar o radialista Dakir Polidoro, aquele que “bebia, mas não caía”,⁴⁶³ o escritor Salim Miguel e Aníbal Nunes Pires, membros atuantes e importantes do Grupo Sul, o escritor Theobaldo Jamundá, que disse que o “Miramar era o

⁴⁶³ Murilo Pereira, entrevista citada.

marco identificador da cidade com o mar e que sob aquele teto viram e viveram histórias”,⁴⁶⁴ entre muitos outros que mantinham o hábito de se refestelar nos finais de tarde, muitas vezes passando primeiramente no Bar Katicipy e terminando a romaria no Miramar. Depois, adentravam às madrugadas, acompanhados dos “seresteiros do luar”, um conjunto vocal formado pelos freqüentadores do bar e que, juntamente com os cantores e músicos amigos, como Zequinha, que tocava cavaquinho na rádio Guarujá, Narciso Lima, Zanzibar Lima, Daniel Pinheiro, Neide Maria Rosa, Luiz Henrique Rosa, Helena Martins, o Siriri, do Morro do Mocotó, Eduardo Rosa, João bebe-água, entre outros, cantavam a noite da cidade.⁴⁶⁵

Entre um copo e outro de cerveja gelada no verão, ou copinhos de batida de limão, no inverno, eles dedilhavam numa caixa de fósforos, usavam a colherinha num copo, tamborilavam na mesa e ali mesmo criavam os seus arranjos musicais que, posteriormente, utilizavam, depois de ensaios, no Teatro Álvaro de Carvalho ou nos Clubes e residências da cidade.⁴⁶⁶ Um exemplo da relação dos músicos locais com o Miramar é a música “saudade da Seresta”, composta por Antonio Santos Miranda, o Mirandinha, em homenagem ao seresteiro Daniel Pinheiro. Na imagem abaixo tem-se a cantora Neide Maria Rosa, uma das intérpretes dessa música.

Saudade da seresta
Noite clara em festa
De luar
A velha serenata da lua de prata
Miramar
O Daniel Pinheiro
Boêmio e seresteiro
Que tinha o dom dos pássaros
Para cantar
E quantas madrugadas foram festejadas no jardim
Choravam corações ao som de violões e bandolins
Agora só restou do tempo que passou
Saudade que ficou em mim.⁴⁶⁷

Neide Maria Rosa



⁴⁶⁴ REVIVENDO o Miramar. *Vida a um velho sonho*. Diário catarinense, 02 jun.1988.

⁴⁶⁵ Entrevista concedida por Amilton Lázaro da Silva, bancário aposentado, 72 anos, em 12/08/2004.

⁴⁶⁶ NUNES, Aldo. *História da cidade e estórias do povo*. Diário Catarinense, 26 jun. 1988.

⁴⁶⁷ Música “Saudade da Seresta” de Antonio Santos Miranda. Mirandinha nasceu em 1932 na Lagoa da Conceição e foi criado em Curitiba. De volta à Florianópolis trabalhou ativamente como músico tocando em boites, nas rádios Diário da manhã e Guarujá, na orquestra do Lira Tênis Clube e muito se orgulhava de ser o pianista preferido do ex-governador Lacerda. Durante dez anos deixou a cidade para trabalhar com o cantor Moacir Franco. Retornou em 1969 e venceu o concurso de músicas de carnaval daquele ano com a “Canção do Regresso”. Em 1970, numa homenagem póstuma a Daniel Pinheiro, que considerava o maior seresteiro que a Ilha já teve, compôs “saudade da seresta” para resguardar a memória do músico amigo que tocava no Bardo

Por meio dessas lembranças e em decorrência da bagagem experimental do espectador-morador-frequentador, estruturas arquitetônicas, aparentemente “imóveis”, animam-se, recebendo novos signos e valores através do “tempo e do espaço”. O tempo se torna visível nas paredes, nas ruas, nos edifícios e por outro lado, o espaço torna-se “estratificado em história, pois incorpora o tempo e une os diversos enredos dos contos urbanos”.⁴⁶⁸ Contos... que se aproximam do épico quando se trata de Tércio. São muitos detalhes carregados de cor que tomam toda a espacialidade da tela. São enredos repletos de minúcias e particularidades relacionadas às experiências do autor angustiado com as constantes transformações da paisagem urbana e que interferem no processo de lembrança, pois o espaço, sob a forma de matéria-prima de um passado, “assiste” numa localização temporal. Nas lembranças, a relação tempo e espaço compõe o quadro no interior do qual o sujeito se “re-conhece”. Mas os fatos são “atemporais”⁴⁶⁹ até serem enlaçados pela história. O tempo medido e mensurável é uma construção; a consciência substitui o tempo pelo espaço, ou melhor, espacializa o tempo para poder concebê-lo.⁴⁷⁰ O espaço localiza o tempo, e, diante de sua mobilização ou transfiguração, ocorre o desvanecer das lembranças, a perda de referenciais identitários e...⁴⁷¹

(...) a angústia vem com mais freqüência: a angústia em ver a mobilidade dos lugares acelerar ainda mais a mobilidade do nosso ser, já tão assustadora por si mesma. Pois como não perder a fé na vida, quando se percebe que é ilusória a única fixidez em que se acreditava: a fixidez dos lugares, dos objetos ali situados? A mobilidade dos lugares rouba nosso último recurso. A que se agarrar, se os lugares, como os tempos e os seres, também são arrastados nessa corrida que só conduz até a morte?⁴⁷²

Esse percurso até a morte, exposto por Poulet, é descrito como sensação por Montagne, ao referir-se a sua queda do cavalo.⁴⁷³ Mas que morte? Ela como fim? Como um

Trapiche Miramar. Fonte: Banco de imagens e sons da Casa da Memória– Fundação Flanklin Cascaes-Prefeitura de Florianópolis.

⁴⁶⁸ Ibidem.

Ibidem. p.87.

⁴⁶⁹ LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Revista projeto História* (17), São Paulo: EDUC, 1981, p.119.

⁴⁷⁰ SEIXAS, Jacy Alves. *Os campos (In) elásticos da memória: reflexões sobre a memória histórica*. Congresso de Literatura e História. Unicamp, 1994.

⁴⁷¹ D'ALÉSSIO, Márcia Mansor. Intervenções da memória na historiografia: identidades, subjetividades fragmentos, poderes. In: *projeto História: Revista do Programa de Pós-Graduação em História e do departamento de História da PUC de São Paulo*. n° 17, São Paulo: EDUC, 1981, p. 273.

⁴⁷² POULET, George. op. cit. p.18.

⁴⁷³ AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit. p. 48-51.

esquecimento? Ou ainda, como origem? Recurso indispensável para a urdidura histórica. Como já exposto anteriormente, lê-se que o discurso pictórico dedicado à memória, também está atravessado, subterraneamente, pelos fluxos do esquecimento. No caso de Tércio, suponho que o receio pelo esquecimento pode ser o “propulsor” que o lança no preenchimento de todos os espaços em branco da tela com cores fortes e vibrantes. Segundo o crítico de arte Harry Laus, “mais côr é quase impossível.”⁴⁷⁴ Essa narrativa histórico-pictórica de Tércio, carregada de tonalidades fortes e primárias, sugere uma tentativa de aplacamento dos vazios deixados pelo acelerado movimento histórico.⁴⁷⁵

Considera-se que a expectativa de Domingos Fossari encontra eco na obra de Tércio. Enquanto Fossari se esforçava em criar imagens do “instante”, de arquiteturas e costumes locais que estavam à iminência do esquecimento, prestes a serem soterradas pela história, Tércio, igualmente como sujeito de experiências, agrega temas dispersos no tempo e na memória, caracterizando uma composição fragmentada e saudosista. A obra como evento estético peculiar e que representa um olhar interior, é em si uma experiência que denota a percepção de si e do outro diante do perigo que ameaça o fim, ou seja, a impossibilidade de um retorno, de um re-viver. De voltar-se a um estado anterior, a uma “infância” da existência.⁴⁷⁶ A obra configura-se, assim, como imagem sublimada por experiências passadas.

Tércio partilhou um momento de significativas transformações urbanas na paisagem de Florianópolis e vivenciou, como muitos artistas e intelectuais de décadas anteriores, as instalações e o aconchego do Trapiche Miramar. Mas, distintamente de Fossari, ele tem seu empreendimento artístico mais alicerçado sobre as ruínas da saudade. Este sentimento, ancorado na incompreensão e descontentamento do ato de demolição do velho trapiche, aflora numa assertiva por meio da qual faz uma analogia à caça à baleia em Florianópolis para se referir à construção do Memorial ao Miramar. Diz ele: “É a mesma coisa que matar uma baleia e depois mostrar o espinhaço”.⁴⁷⁷ Aliando sua narrativa oral à pictórica, pode-se supor que as apreensões diante do imprevisível, fortuito e extraordinário, decorrentes do progresso, revelam-se no movimento de Tércio em direção ao aconchego da infância.

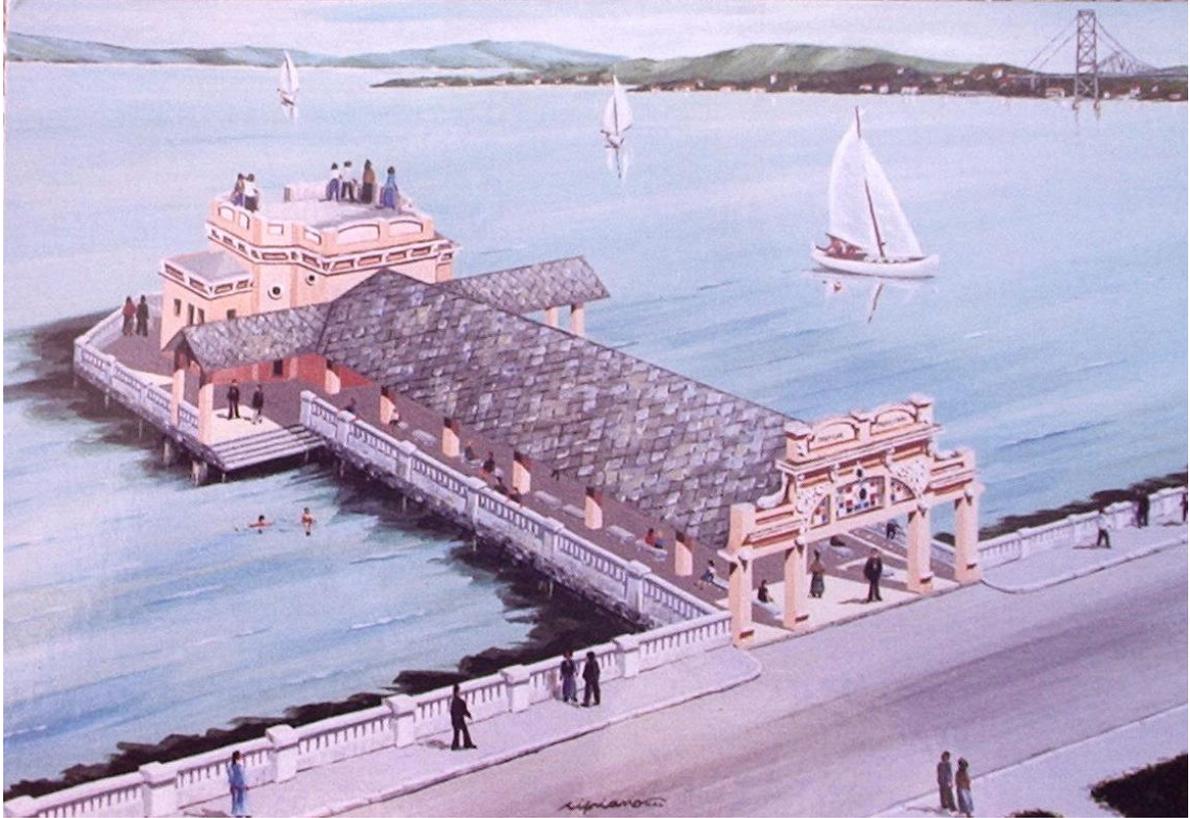
⁴⁷⁴ RADUNZ, Dennis. Tércio da Gama. Iluminações Ilhoas. *Jornal ANCapital*. Florianópolis, 18 mar. 1998.

⁴⁷⁵ CORES e Contornos. *ANCapital*, 01 de agosto de 2005, Florianópolis.

⁴⁷⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Búrigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, pg. 21-78.

⁴⁷⁷ Tércio da Gama, artista plástico, 72 anos, entrevista concedida a autora em 02 de agosto de 2004.

Cipriano: A procura pelo "real"



Cartão Postal / 2004. Produzido a partir da obra do artista plástico José Cipriano intitulada O Miramar dos anos de 1930. Acrílico sobre tela. Foto: Marilange Nonnenmacher



José Cipriano. Antigo Miramar. 2004. Acrílico sobre tela. 40 cm x 60 cm. Foto: Marilange Nonnenmacher.

Ainda nesse momento, a saudade e o esquecimento, como força “plástica modeladora”, conforme definição de Nietzsche,⁴⁷⁸ são os fios condutores deste capítulo que versa sobre as potencialidades das imagens para produção historiográfica e construção de lugares de memórias, bem como sobre as possibilidades de encontro com o novo, com o ato criativo germinal advindo das dores da perda. Primeiramente, por meio de um desenho a bico-de-pena do Trapiche Miramar, confeccionado por Domingos Fossari, refletiu-se sobre o anacronismo presente na obra deste autor e o perigo da destruição das arquiteturas locais que o impelia para a criação, como ensaio salvacionista. Seguindo num inventário ímpar sobre a presença da saudade como indutora de memórias e seus lugares, Tércio da Gama se enleva no universo lúdico, revelando-se em sonhos e fantasias infantis. Retrata a Ilha dos mitos com os componentes que lhe são mais caros, tais como o Miramar. Adentremos agora num universo pictural que se pretende mais realista, ou seja, na proposta do artista plástico José Cipriano que se ampara no compromisso com a veracidade, com a investigação, com a materialidade perdida da cidade – incluindo a do Trapiche Miramar.

Hiper-realismo ou foto-realismo, como preferem alguns, tais termos permitem flagrar a ambição de atingir a imagem em sua clareza objetiva, com base em diálogo cerrado com a fotografia e outros documentos – como no caso de Cipriano, documentos que lhe fornecem as informações, consideradas mais precisas para a construção de uma imagem. Seguindo também um impulso salvacionista, mas dentro das suas peculiaridades, Cipriano pretende uma veracidade através de suas imagens. Trata-se, também, de um antigo morador e freqüentador dos espaços urbanos centrais e que possuía fortes laços afetivos com a espacialidade, a arquitetura e com costumes perdidos no torvelinho da história, inclusive de histórias ligadas ao Trapiche Miramar, de onde extrai fortes lembranças relacionadas à infância. Igualmente impulsionado pela saudade, pelas aceleradas reformas da paisagem urbana de Florianópolis, pelo rompimento com a maritimidade central, pela sensação de perda e esfacelamento dos costumes e lugares que aninharam sua infância e juventude, pela brevidade histórica, enfim, constrói sua arte no sentido do hiper-realismo, de forma a capturar de antigas fotos e documentos, detalhes que forneçam legitimidade à sua obra, como “documento histórico”, conforme demonstra no seguinte pronunciamento:

Eu acabei por ser conhecido pela busca da perfeição no meu trabalho. Pois busco fazer algo para deixar para a história, como um documento onde as

⁴⁷⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda Consideração Intempestiva. Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. p.10.

peças possam se informar. (...) Trata-se de uma tentativa, com a máxima fidelidade possível de construir um documento para a história, sem frases e sem palavras.⁴⁷⁹

“Sem frases ou palavras”, disse Cipriano. Penso que, do mesmo modo como acontece com os artistas plásticos, citados anteriormente, pulsa em Cipriano uma veia salvacionista. Mas, diferentemente de Tércio, que busca recuperar por meio da arte suas experiências e as tradições culturais sucumbidas, ou de Fossari que pretende apresentar o instante, Cipriano aspira uma construção que seja verdade comum a todos, como resultado da precisão e como legado. Como um testamento para a cidade. Sua ambição de figurar a realidade de modo detalhado e impessoal aproxima-o da técnica do hiper-realismo, inclusive como “herança do ofício”,⁴⁸⁰ pois trabalhara anteriormente como desenhista técnico. A tendência do Hiper-realismo surge nos EUA nos anos 60, mas atinge maior expressão a partir dos anos 70. As obras retratadas por esta técnica buscam representar os objetos com uma fidelidade fotográfica. Assim, resultam destes trabalhos pinturas que podem ser confundidas com fotografias e esculturas com pessoas. No foto-realismo, é a fotografia em si que se constitui realidade. E é sobre elas que os pintores realizam seus quadros. Ainda que centrados na técnica clássica da perspectiva, desenhou com a preocupação minuciosa dos detalhes, cores, formas e textura, não postulando a arte como cópia fotográfica da realidade. Utiliza-se de cores luminosas e pequenas figuras incidentais, para pintar de maneira irônica e bonita o caos urbano.

No caso de Cipriano, ele também emprega fotos antigas e atuais como recurso para trabalhar minuciosamente os detalhes, para tentar retratar como um instantâneo da realidade. Neste esforço, é dessa maneira que o antigo edifício do Trapiche Miramar é escaneado pelos olhos e pela memória de Cipriano. O artista procura retratar o Trapiche em fases que antecedem sua notória decadência física, bem como ilustrar as atividades que lhe eram concernentes, ou que pululam em sua memória, como demonstra o depoimento seguinte sobre a cobertura do antigo prédio:

⁴⁷⁹ José Cipriano. Artista Plástico. Entrevista concedida à autora em 07 de abril de 2005. O artista nasceu no município de São José, em Santa Catarina, em 1932. Produziu histórias em quadrinhos e algumas charges para o Jornal O Estado. Em 1953, formou-se em Carpintaria Civil Naval na Escola Técnica Federal de Santa Catarina. Até 1995 trabalhou como desenhista técnico, além de fazer desenhos arquitetônicos e publicitários. Em 1997, aos 62 anos é que Cipriano resolveu expor seu trabalho ao público, obtendo grande reconhecimento a partir daí, participando então, de muitas exposições e publicações sobre a arte local.

⁴⁸⁰ FELKL, Aline. Artista divulga Ilha em cartões-postais. *AN Capital*, Florianópolis, 15 set. 1999.

As telhas eram de cimento, como eram no Mercado Público. Elas eram encaixadas de forma diferente das de barro comum. Então, às vezes as pessoas me questionam porque não faço telhas escuras, mas as originais eram na verdade de cimento. E foi assim até sua decadência, pois já no final da sua existência nós estávamos ali e de repente caía uma telha daquela...e eram pesadas.⁴⁸¹

Diferentemente de Fossari, Cipriano distribui nas suas imagens, figuras humanas, cuidadosamente desenhadas, com trajes da época assinalada por ele como sendo aqueles dos anos 30. Essas pessoas são representadas caminhando nas calçadas, sentadas nos bancos internos – dentro do Miramar –, outras estão apreciando a paisagem ou, quem sabe, as regatas deslizando pela baía sul, afinal era um esporte bastante popular e que atraía a população para esse lugar de onde melhor poderiam contemplá-lo: o Mirante, localizado na parte posterior do edifício, como demonstram as imagens a seguir:



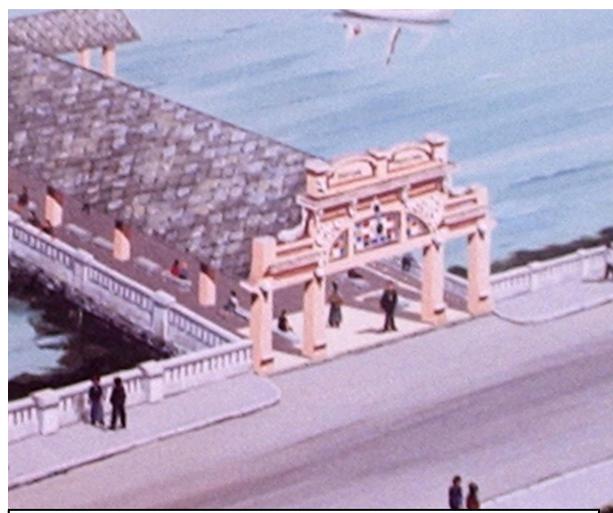
Abaixo: Detalhe do Mirante do Edifício Miramar, presente na tela de José Cipriano.



Ao lado, foto de um casal no Mirante do Miramar. Acervo: Casa da Memória. Fundação Flanklin Cascaes. Prefeitura Municipal de Florianópolis.

⁴⁸¹ José Cipriano em entrevista citada.

Na imagem anterior, o Mirante do Miramar é utilizado como cenário para o retrato de um casal anônimo. Num primeiro plano, consta parte da mureta de proteção com a bolsa da senhora em cima da balaustrada e, ao fundo, tem-se parte do antigo mictório público, atual Museu do Saneamento. Adotando uma postura formal de representação, no enunciado pictórico de Cipriano surgem detalhes que postulam uma proximidade máxima com o “real”. O rigor prestado às pormenorizações constitui a técnica. O enredamento, no entanto, e o embaraço da memória está no teor afetivo, visto que lembrar não é nunca um ato neutro. Logo, Cipriano constrói então, sua cidade. Sua Pontito.



Detalhes do Frontispício do Miramar, presente na tela de José Cipriano.

Pontito é a cidade de origem de Franco Magnani, personagem de uma história real contada pelo neurologista e escritor Oliver Sacks, em seu livro “Um Antropólogo em Marte”.⁴⁸² Franco Magnani é o protagonista de uma das sete histórias narradas pelo médico que estuda a memória humana, em especial, as recordações visuais. Entre as histórias, Sacks conta a de Franco Magnani, um homem residente em São Francisco, nascido na Itália e

⁴⁸² SACKS, Oliver. *Um Antropólogo em Marte- Sete História Paradoxais*. Tradução de Bernardo Carvalho. São Paulo: Companhia das letras, 1995, p. 165-197. O neurologista inglês, Oliver Sacks escreve romances desde 1996. Suas obras são baseadas em relatos clínicos, intencionalmente transformados em textos literários. Seu livro *Tempo de despertar* (1997) inspirou o filme homônimo com Robert De Niro e Robin Williams. Foi considerado pela crítica excelente narrador, dono do raro dom de compartilhar com o leitor leigo certos mundos que de outro modo permaneceriam desconhecidos ou restritos aos especialistas da área médica.

considerado um “artista de memória”.⁴⁸³ Sua vida é motivada por uma estranha habilidade – parcialmente atribuída à síndrome de Waxman-Geschwind, ou síndrome de Dostoyevsky – de lembrar cada visão, cada som e cada cheiro que sentiu na sua infância. Os quadros são cuidadosamente pintados por Magnani, mostrando vistas de Pontito, sua aldeia natal na Toscana, na qual não ia há, pelo menos, 30 anos. Magnani pintava suas memórias compulsivamente e numa riqueza pormenorizada de detalhes que causavam espanto e interesse médico para descobrir mais sobre os mecanismos da memória e as misteriosas doenças cerebrais. As obras de Magnani podem ser comparadas à “real thing” através das fotos que acompanham as obras e que foram alvos de vários simpósios médicos e exposições de arte.⁴⁸⁴ Segundo o relato médico, num primeiro momento ele pensou estar diante de um artista eidético, aqueles que são capazes de guardar na memória durante até anos, cenas vistas por poucos segundos. Mas, Magnani fugia do perfil ao se reportar a um único tema, seu vilarejo de infância. Tratava-se, segundo o escritor, não apenas de um exercício de memória, mas um exercício de saudade. E mais que um exercício, uma compulsão e uma arte. Mostram, as figuras que seguem, ilustrando a Pontito de Magnani, pelo menos aquela guardada em suas lembranças.



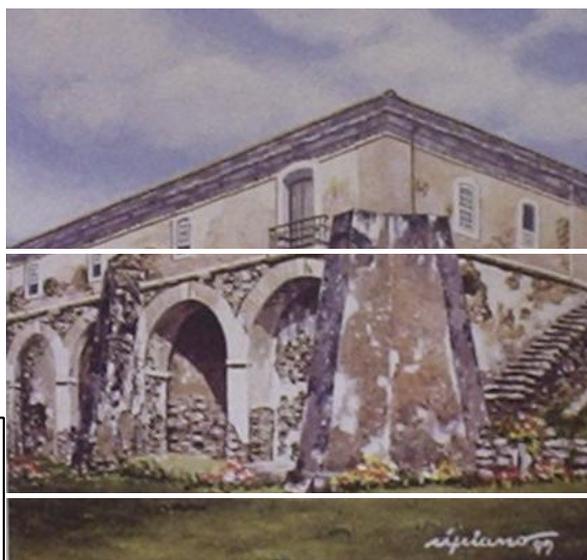
Franco Magnani. Panorama de Pontito. 1987, óleo sobre tela, 21cm x 28cm. E ao lado uma composição reunindo várias telas de Magnani.

As pinturas de Franco representam uma Pontito que existia na sua infância, antes de ele partir, em 1943, antes mesmo de seu pai morrer e antes do ataque dos alemães, durante a segunda guerra, quando esses invadiram e destruíram seus campos. Na infância, Franco já

⁴⁸³ Ibidem. P. 165.

⁴⁸⁴ Ibidem.

apresentava uma memória prodigiosa. No entanto, foi através da dor da perda que surgiram as imagens de memória da Pontito e a compulsão por pintá-las. Tratava-se, inclusive, de imagens autobiográficas que expunham contextos e afetos pessoais. Considero que toda arte pictórica expressa algo de autobiográfico, pois apesar da técnica ou do estilo, o artista derrama parte de si sobre a tela. Nesse sentido, no seu exercício da saudade, Cipriano investe sua busca, apegando-se à precisão de detalhes para a exposição de uma dada realidade, como demonstra a imagem a seguir:



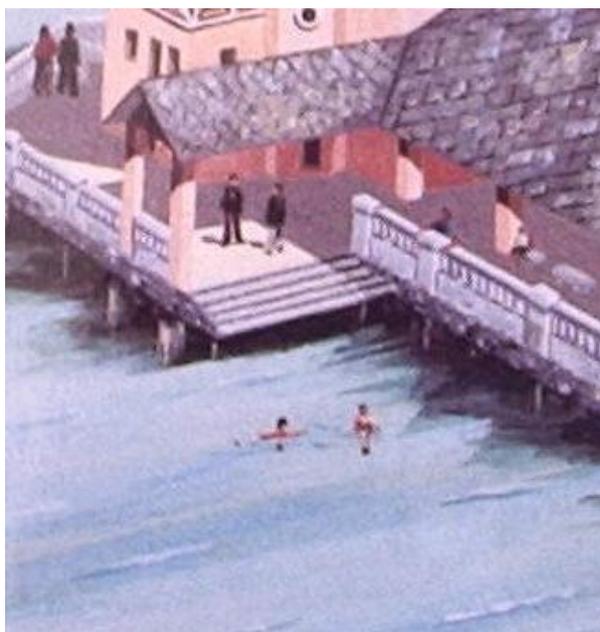
Pintura de José
Cipriano da Fortaleza
de Anhatomirim, 1999.

Mesmo auxiliado por antigas fotos e documentos, o artista Cipriano permite-se a sensação da nostalgia ao desenhar. Um exemplo disso está na representação das crianças nadando ao lado do Trapiche, como ilustra o detalhe que segue de uma das pinturas do Trapiche Miramar. A obra é assim interpretada pelo artista “Inclusive nesta tela aqui eu retrato alguma coisa que me vem de memória, como os meninos dentro da água”.⁴⁸⁵ Digo que se trata de uma evocação, tendo em vista que o pitoresco da memória passa sempre pelo crivo do artista, do vivente. Este entretenimento infantil foi muito citado durante os processos de relembração dos muitos narradores que participaram desta pesquisa. Alguns mergulhavam em busca das moedas jogadas no mar pelos freqüentadores do bar do Trapiche, constituí um costume da época, se considera os vários relatos a esse respeito. E Cipriano, por exemplo, apesar de não nadar – dado salientado em sua narrativa –, incluiu a representação desse hábito em sua pintura, descrevendo aquele momento, como sendo um atrativo esperado quase todos os dias pelas crianças de seu tempo. Dessa forma, a vivência pode fornecer subsídios para

⁴⁸⁵ José Cipriano em entrevista citada.

reiteradas tentativas de produção de memórias, haja vista a expressividade contida na singularidade da obra, que é uma resultante das redes de significações produzidas pela subjetividade do autor, assim descritas:

Quando eu era criança, com doze para treze anos, viemos morar na Mauro Ramos. Quando saíamos do Cine Imperial, que ficava na Rua João Pinto, íamos à sorveteria e no caminho passávamos no Miramar. Nós gostávamos, pois naquela época a água não era poluída. Eu ficava observando os rapazes mergulharem para pegar as moedinhas jogadas pelos frequentadores do bar. Mas eu...só olhava, pois até hoje não sei nadar.⁴⁸⁶



É passível de inferência que, nesse enlace de memória, a obra aqui inscrita deixa de ser um figuracionismo almejando a perfeição, construída a partir de informações comprovadas – como os documentos oficiais para a história tradicional. O artista procurou uma possibilidade narrativa e de representação visual, ou seja, uma dada textualidade imagética capaz de contar histórias. Acrescento: de contar também suas histórias. E aqui, me permito vagar um pouco pelos pensamentos de Henry Bérqson e

Marcel Proust, para os quais, a memória involuntária – aquela carregada de sensações – possui versões bem distintas. Apesar de já ter salientado os entrelaços possíveis, durante o processo de lembrança entre a memória voluntária e involuntária, gostaria de chamar um pouco mais a atenção para este item: José Cipriano denomina sua arte de hiperrealista, uma ação voluntária de criar uma imagem que sirva como “documento histórico”.⁴⁸⁷ Uma atitude comandada pela percepção do artista, que considera desfalque histórico a demolição do antigo Trapiche e procura, conscientemente, contribuir para uma construção historiográfica. Essa ação poderia ser lida, na concepção de Henry Bergson⁴⁸⁸, como momento da percepção, o que para esse autor faz parte do processo do lembrar. Nesse processo, para Bérqson o corpo serve como intermediário entre a percepção e o objeto. O movimento da percepção, segundo

⁴⁸⁶ Idem.

⁴⁸⁷ Idem.

⁴⁸⁸ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Bérgson, “arranca a memória de sua sonolenta virtualidade, opera subtraindo e selecionando”.⁴⁸⁹

O fundamento que opera tal seleção é, segundo a concepção o autor, a “ação interessada”. Ou seja, a função da percepção seria de eliminar tudo que não interessa mais às necessidades surgidas para nosso corpo. A memória, segundo Jacy Alves Seixas, citando Bérgson, opera evocando as “percepções passadas análogas à percepção presente”, num movimento de contração de momentos múltiplos. Então, a memória tem a possibilidade de “contrair em intuição única uma pluralidade de momentos”.⁴⁹⁰ A percepção para Bérgson é ato consciente. Não existe um apelo ao irracional, mas um momento de duração real de percepção racional de acordo com as necessidades do corpo. Tanto para Henry Bérgson como para Marcel Proust, a memória é desencantada do momento presente. Contudo, para Proust, o dueto percepção/memória segue a dinâmica do acaso, o que é impensável para Bergson. Já Proust define a memória como um momento de “renúncia intelectual”.⁴⁹¹ Para esse autor, o passado encontra-se fora do sujeito, nas sensações que determinados objetos nos despertam, como no seu caso, o efeito causado pela Madeleine.⁴⁹² A verdadeira memória proustiana deriva do encontro com o acaso, momento que desencadeia o fluxo da lembrança. Ao contrário de Bérgson, ele considera que não somos livres diante da memória, já que o acaso é quem dita as possibilidades. Nesse sentido, pensando em Cipriano e sua obra, apesar da objetividade pretendida, considera-se que ele também é conduzido pelas intermitências do acaso, da sensação despertada, do sentimento renovado, quando ele acrescenta detalhes à imagem que recupera de sua vivência.⁴⁹³

Retornemos ao exemplo anterior, da representação dos meninos banhando-se nas águas do Miramar, detalhe inserido e salientado pelo artista em sua narrativa. Segundo Cipriano, a prática do banho de mar, nos arredores do Miramar, não é algo que ele tenha visto nas fotografias pesquisadas, porém, ele o incluiu amparado na sua experiência re-saboreada durante a composição da obra. Dessa maneira, infere-se que sua obra apesar do seu cunho realista, também é elaborada num trabalho conjunto de lembrança e pesquisa, pois ela é

⁴⁸⁹SEIXAS, Jacy Alves, BRESCIANI, Maria Stella e BREPOHL, Marion. (Org.) *Razão e paixão na política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002, p. 65.

⁴⁹⁰ Ibidem.

⁴⁹¹ Ibidem, p. 66-67.

⁴⁹²Romance de Marcel Proust escrito entre 1908-1921 foi dividido em sete volumes chamados: *No caminho de Swann; À sombra das raparigas em flor; O caminho de Guermantes; Sodoma e Gomorra; A Prisioneira; A Fugitiva e o Tempo Redescoberto*. CANÇADO, José Maria. *Marcel Proust*. Coleção Encanto Radical. Editora Brasiliense: São Paulo, 1983.

⁴⁹³ SEIXAS, Jacy Alves, BRESCIANI, Maria Stella e BREPOHL, Marion. (Org.). Op. Cit., p. 69.

construída também por traços involuntários. Cipriano, em entrevista concedida à autora, disse que o mergulho nas águas do Miramar, tratava-se de um hábito que circunscrevia a cultura dos meninos de sua época. Ainda assim, pesaroso, salienta o artista que não sabia nadar, dizendo ainda: “até hoje não sei”. Diante disso, ele evoca os sentimentos de privação que sentia em relação a um entretenimento da época, do qual não participava efetivamente.⁴⁹⁴

Essa diligência na constituição de uma memória revela, pelo que pude averiguar, dois movimentos: um preservacionista, na medida que busca a “cristalização” de um passado, e um outro reflexivo, que pondera a fugacidade e o perecimento da história. Uma história que se esvai juntamente com os lugares, pois as representações visuais, independentes da técnica exteriorizada pelo autor, pode ter denunciado a angústia dele nascera em razão da transitoriedade dos lugares. Lugares temporalmente distantes, mas passíveis de serem incorporados numa mesma obra por meio da perceptividade do artista, pois desenhar é um processo em invenção que remete à função reveladora da reflexão, um processo criativo e singular em uma constante construtividade – desconstrutividade, como nos diz Lucimar B. P. France.⁴⁹⁵

Ao que parece, o antigo ancoradouro tornou-se um “cais de angústias”⁴⁹⁶ para esses artistas que ancoram-se em tentativas de exploração, especulação e compreensão do mundo físico e social que os rodeia. Para tanto, a pretensão de Cipriano de contribuir com seu trabalho para construção e fixidez de uma memória urbana, ademais constituídas, neste caso, por uma “vontade de saber”, por um “instinto na crença da verdade”,⁴⁹⁷ também é enlaçada pela vertigem do tempo. Um dos grandes autores que discorre sobre a “verdade” posta pelo conhecimento é Friedrich Nietzsche que questiona o querer a verdade, a origem da vontade de verdade e, através disso, opera uma genealogia da “vontade da verdade”. A proposta nietzscheana é de levar o instinto de conhecimento através da genealogia para em seguida fazer uma crítica do saber. Nietzsche se encontrava numa época, no “limiar” de uma experiência nova de mundo. Um mundo novo que trouxe, por meio do progresso, noções esmorecidas de verdade, falsidade, real, justiça, bem, entre outras, noções que foram

⁴⁹⁴ José Cipriano em entrevista citada.

⁴⁹⁵ FRANCE, Lucimar Bello Pereira. *Por que se esconde a violeta? Isto não é uma concepção de desenho, nem pós-moderna, nem tautológica*. São Paulo: Annablume, 1995op. cit. p. 22.

⁴⁹⁶ “Cais de angústias”, pintura de Paul Klee. Técnica mista sobre cartão, 80cms X 60cms.Colecção Particular. Segundo Eduardo Lourenço, ao refletir sobre o papel da saudade para o povo português, a angústia se caracteriza por “um excesso de vida e impaciência. Ao contrário da melancolia ela não comporta o jogo com o tempo”, tudo é urgente. O campo próprio da angústia é a imaginação ligada ao pior. In: LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

⁴⁹⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Livro do Filósofo*. Tradução de Frias Ferreira. São Paulo: Centauro, 2001.

relativizadas e que puderam mais responder as nossas questões sobre o sentido de existência.⁴⁹⁸ A questão não é a origem da verdade e nem o valor da verdade, mas a origem e o valor da vontade de verdade. Nietzsche aborda o presente, tematizado em vários de seus aforismos, espaçados em sua obra, às vezes fazendo-os de forma direta e específica e às vezes discutindo outros temas que, indiretamente, pressupunham ou indicavam a temática da "verdade".⁴⁹⁹ A "verdade" não é algo de caráter universal que existe por si, mas como tal é descoberta do indivíduo na natureza ou nele mesmo pelo uso da razão. Ao contrário, a verdade surge a partir do uso da linguagem e é postulada arbitrariamente, surgindo, portanto, a partir da linguagem que se impõe como verdadeira de fato a partir do esquecimento.⁵⁰⁰ Sua proposta ampara-se na valorização da vida, independentemente da dicotomia do ser falso ou verdadeiro. Ele afirma que a veracidade dos juízos não tem nenhuma importância para a vida, pois, genealogicamente, não entra em questão o positivo e o negativo, mas o valor dos valores e o potencial do juízo de proporcionar um aumento de vida ou não.⁵⁰¹

Na tentativa de estender o ânimo da vida, na busca de sua verdade, infere-se que José Cipriano a constrói a partir da investigação, seguindo alguns “rastros”, expressão metafórica que “inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que corre o risco de se apagar definitivamente”.⁵⁰² Ou seja, de rastros daquilo que está na iminência do total esquecimento. Por meio das formas e das cores, o pintor autodidata inicia sua própria empreitada contra o esquecimento, utilizando-se de uma narrativa visual para isso.⁵⁰³ Descobrendo-se como pintor há poucos anos, Cipriano se acautela dos detalhes que caracterizam os lugares representados, apelando, como ele mesmo diz, “às antigas fotos e à memória”. No entanto, seu empreendimento se tornou muito “exaustivo”, considerando as pesquisas históricas a que propõe para se aproximar ao máximo daquilo que, para ele, foi real:

Isto me deixa cansado. Pois estou tentando trazer este passado para o quadro.
Eu vou atrás da realidade. Isto é uma viagem que eu posso propiciar com a

⁴⁹⁸ GIACÓIA JÚNIOR, Oswaldo. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 17.

⁴⁹⁹ OLIVEIRA, Silvério da Costa. *Estudos de psicologia e filosofia*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1997.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

⁵⁰¹ MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco Ltda, 1985.

⁵⁰² GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Verdade e memória do Passado. In: *Revista Projeto História 17*. São Paulo, novembro de 1998, p. 217. Ainda em: GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 39-47.

⁵⁰³ A narrativa, segundo André Parente, “é uma função pela qual é criado o que contamos e tudo aquilo que é preciso para contá-lo. Os personagens de uma narrativa são contados da mesma maneira que aqueles que os de um quadro são pintados e os de um filme, fotografados”. In: LINS, Daniel. *Nietzsche e Deleuze*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2001, p. 23-44.

imagem, através de fotos, de documentos, de minúcias. Acho que nosso trabalho é importante. Se não fosse nós os artistas em tentar recuperar este passado, não estaríamos atualmente conversando sobre o Miramar.⁵⁰⁴

Ele foi protagonista da história que narra em suas telas. Passeou por esses lugares, ou os vivenciou cotidianamente. Mas a “verdade” por ele pretendida é inatingível. Benjamin já se posicionava contrário a esse tipo de construção historiográfica, considerando que a descrição mais exata do passado, ao que ele chama, como já vimos, pejorativamente, de historicismo, não é possível. Benjamin denuncia a impossibilidade epistemológica da contratação de uma história que almeja a verdade e a correspondência entre “discurso científico e fatos”, já que os fatos somente adquirem identidade a partir do discurso. Ou seja, os fatos se constroem dentro do discurso, assim podemos “articular” o passado, mas não descreve-lo.⁵⁰⁵ Diante disso, infere-se que Cipriano, nos rastros de uma história, acata outras tantas no âmbito de seu empreendimento que abarca movimentos de memória. Cabe colocar que os vínculos entre história-rastro-memória são tocados, como salienta Gagnebin, desde Aristóteles até Freud, passando por Santo Agostinho e Proust.⁵⁰⁶ Esta tensão entre ausência e presença parece ser bem expressada através da metáfora do “rastro”, numa empreitada contra o esquecimento. Mesmo assim, não devemos perder de vista que se trata aqui de uma empreitada de quem viveu e que se dá a partir da dor da ausência, da espacialidade perdida, conduzindo outras pessoas pelo caminho da lembrança, muitas vezes saudável, outras dolorosas, assim traduzidas:

As pessoas não esquecem destes momentos no Miramar. Quando faço uma exposição, percebo como o meu trabalho desperta a memória. Alguém o vê, volta, vem com um grupo de amigos que contam, conversam sobre suas histórias no Miramar. Aglutina gente.⁵⁰⁷

Cada despertar da memória, nos casos citados por Cipriano, pode ser lido como um instante de vida e morte. A vida e a morte são irmãs gêmeas arrastadas num ciclo do devir. Voltando a Nietzsche, ele descobre na tragédia grega a oposição da forma e da corrente amorfa. A esta dualidade, Nietzsche chama oposição entre o Apolíneo e o Dionisíaco. Servindo-se ainda desta diferença, evolui seu pensamento e integra o apolíneo no dionisíaco.

⁵⁰⁴ José Cipriano em entrevista citada.

⁵⁰⁵ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Op. cit. p. 214-215.

⁵⁰⁶ Ibidem, p. 218.

⁵⁰⁷ José Cipriano em entrevista citada.

Assim, a verdadeira dimensão da realidade está num recriar, numa renovação constante. Todos os valores da sociedade estão num jogo permanente, onde criam novos valores, segundo a diversificação e a intensidade de sua força. E dessa força, brota a criatividade, pois é a vontade de potência que dá ao homem o sentido ativo da arte. Ele institui a formação do apolíneo e do dionisíaco como princípios de natureza estética, mas também inconscientes, porém, sem deixar de ter como base as suas origens mitológicas. Ou seja, a relação entre Apolo e Dionísio é o da criação intensa e constante. Então, para o filósofo, a arte, é a maneira por meio da qual o homem consegue superar o “devir” do cotidiano maçante, oferecendo um sentido de eternidade. Para Nietzsche, portanto, o apolíneo e o dionisíaco são apresentados como saídas estéticas, porque ele vê a vida como devir e esse como beleza, assim através da aparente dualidade apolo/dionisíaco, ultrapassando a realidade do cotidiano.⁵⁰⁸

Discorrendo um pouco mais, para falar da dor, o apolíneo representa a produção de formas, a beleza, fazendo com que a vida se separe do sofrimento, pois Apolo é o Deus do Sol, da vida e do nascimento. Há um prazer em produzir imagens, em sair do fundo, que é próprio do apolíneo. Esse é um afirmador da vida, sejam as imagens boas ou não. Essa experiência apolínea é cúmplice da produção da vida, essa experimentada, esteticamente, é o mundo superior. O outro princípio dessa “dualidade” é o dionisíaco. Esse ultrapassa o mundo do sofrimento por meio do mergulho à unidade do próprio universo, uma experiência mística, levando ao inconsciente. Dionísio é o Deus do vinho, liga-se à música e à arte não-figurada. A experiência dionisíaca rompe com o princípio de individualização (Apolo). Trata-se, por analogia, daquela perda proposta por Benjamin, para poder se encontrar. É a perda de si mesmo, de sua individualização. Dessa maneira, entre o apolíneo e o dionisíaco instaura-se um movimento constante de criação, de devir,⁵⁰⁹ e de perdas. Desse modo, apesar da arte de Cipriano não fazer parte do mundo *cult*, pois se trata de uma arte de periferia, ela é detentora – porque processo criativo, porque devir – do verdadeiro impulso criativo e de liberação das mazelas (dor da perda) e do júbilo (criação do novo) do indivíduo.

Para finalizar, creio que no interior desse processo de criação de memória urbana, por meio das artes plásticas, voluntária ou involuntariamente, operam-se sentimentos dos mais diversos e que constroem essa tal “realidade” pretendida por Cipriano. No entanto, trata-se, como vimos, de uma realidade plástica, que possui um caráter móvel, dinâmico,

⁵⁰⁸ OLIVEIRA, Cristina G. Machado. *A relação entre Apolíneo e Dionisíaco em Nietzsche*. Textocapturado em: <http://www.filosofiavirtual.pro.br/apolineonietzsche.htm>.

⁵⁰⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. Companhia das Letras, São Paulo, 1996.

incessantemente em mudança, que se modifica sem uma compreensão fixa e definitiva.⁵¹⁰ Dessa maneira, a cada grupo que se “aglutina” defronte de suas telas, num ruminar de lembranças, produzem-se extratos diferentes do mesmo objeto. Perspectivas diferenciadas, lembranças ressentidas, prazerosas, libertinas, conservadoras, silenciosas, assombradas, entre tantas. Antropofagiando-se em imagens e memórias.

⁵¹⁰ O ser é devir porque sempre está se fazendo, sempre está por fazer. Este sentido do ser como devir tem a ver com a idéia de ser como “processo”; mas infinito, eterno, sem possibilidade de fim. Desse modo, a ontologia nietzschiana combate a ontologia “estática”. NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral*. Trad., Notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eterna Retirante

Cumpre, inicialmente, uma retomada a alusão a Marco Pólo, registrada na introdução dessa pesquisa: o viajante continua sua narrativa recombinação de signos ao Grande Khan. Ele descrevia a cidade de Esmeraldina, uma cidade aquática, formada por uma rede de canais e uma rede de ruas que se sobrepunham e se entrecruzavam. Em Esmeraldina, para ir de um lugar a outro, poder-se-ia escolher entre o trajeto terrestre e o de barco. Mas, o curioso, salienta o viajante, que em Esmeraldina “a linha mais curta entre dois pontos não é uma reta, mas um zigue-zague que se ramifica em tortuosas variantes”. Diante desse emaranhado de percursos possíveis, segundo o repertório inexaurível de Pólo, os habitantes de Esmeraldina poderiam escolher itinerários diferentes para ir aos mesmos lugares. Dessa forma, eles eram poupados do tédio e as vidas mais “rotineiras e tranqüilas transcorrem sem se repetir”.⁵¹¹ Esmeraldina era uma cidade difícil de ser mapeada, porque ela continha muitas outras dentro de seus muros. Os caminhos percorridos poderiam ser montados segundo os desejos dos habitantes.

No entanto, o grande Khan perscrutando os limites de Marco Pólo, depois de uma noite de exposições encadeadas pelos costumes e comércios que constavam nas terras do imperador, lhe indagou sobre a cidade de Veneza, a qual nunca era mencionada nos seus relatos. O viajante lhe disse sorrindo que Veneza compunha-se de todas as cidades descritas, pois para distinguir as qualidades desses lugares ele deveria partir de uma premissa que permaneceria implícita: era Veneza. Mas o Khan insistiu, perguntando do porquê dela então não constar como primeira de seus relatos. Então, Marco lhe respondeu que “as margens da memória, uma vez fixadas com palavras, cancelam-se, e talvez eu tenha medo de, repentinamente, perder Veneza, se falar a respeito dela”.⁵¹²

Nesse trabalho de pesquisa e redação, a cidade de Florianópolis se mostrou, como Esmeraldina e Veneza: infinitos percursos em zigue-zague, os quais, no processo de fixar as memórias urbanas, via-me sempre na iminência de perdê-la. Alegórica e metaforizada, ela foi

⁵¹¹ CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das letras, 1990, p. 83-84.

⁵¹² *Ibidem*, p. 82.

apresentada de acordo com uma “montagem” que foi se construindo numa reflexão, muitas vezes dramatizada pelo enlace ocorrido entre a minha vida e a obra. Um trabalho que se fez entrelaçado nas encruzilhadas emocionais da minha alma de retirante, numa andança exaustiva em busca das fontes, nem sempre afeta à ortodoxia (por isso, optei por redigir tais considerações sem retomar, particularizadamente, correlações entre teoria, método e tese).

Recorri, principalmente, aos preceitos de Walter Benjamin por me sentir acolhida pelas suas teorias, por concordar que o processo investigativo é algo sempre “em aberto”, com muitas possibilidades de roteiros. Há, nesse sentido, uma relação entre a escrita do trabalho e a dinâmica da vida, que, caracteristicamente, é um labirinto de infinitas escolhas e possibilidades, construída – conforme a tese – na medida em que nos colocamos a caminho, que arriscamos os passos. Em ambos os casos, é impossível definir a priori onde chegaremos, no entanto, o percurso, a caminhada, o processo nos parece muito mais relevantes e reveladores. Quanto a tese, o roteiro apresentado por mim teve o Trapiche Miramar de Florianópolis, inaugurado em 1928, como protagonista de uma história recortada e atravessada pela descontinuidade temporal. O Miramar tornou-se *metáfora* da cidade atual, no sentido que fisicamente está ausente, mas presente através das redes de significados, manifestos em seus fragmentos dispostos no quadro que compila a cidade contemporânea. Uma cidade que condescendeu com a remoção da linha marítima central, para solucionar os problemas rodoviários.

Contudo, essa mesma cidade, antes portuária, dobrada sobre si, empenha-se em tentativas frustradas e caricatas de recomposição de uma maritimidade perdida e lamentada. Se vista como um “palimpsesto”, Florianópolis estaria repleta de camadas sucessivas de concreto, mas também de ordens culturais e sociais, e os atos técnicos administrativos de intervenção nos espaços públicos da cidade foram, normalmente, desprovidos das cautelas necessárias para manter a memória, hábitos, rotinas, sensibilidades, tradições, de uma sociedade caótica e agonizada dentro dos verticalizados labirintos que se assemelham a torres de babel, tentando alcançar um Deus.

Esse trabalho tomou a construção insípida do Memorial ao Miramar, em 2001, como signo impulsionador, para adentrarmos em algo da história da cidade de Florianópolis. Um signo tomado em sua positividade, como expressão artística que possibilita o questionamento e reflexão sobre as políticas de remodelação e reordenamento do espaço público. Para isso, tomei os projetos de reconstrução e revitalização do Trapiche Miramar e da

Praça Fernando Machado que denunciam a falta de planejamento adequado à realidade local, bem como de diálogo com a sociedade civil. A existência desses projetos de “reconstrução” de um dos signos da maritimidade local é conseqüência da ausência da captação dos interesses e desejos, concernentes à parte da população, na execução do grande projeto de planificação e extensão do centro urbano da capital, ou seja, a construção do Aterro da Baía Sul. A sanha descontrolada pelo progresso aterrou não apenas as águas da Baía Sul, mas, igualmente, as memórias, experiências e vivências incrustadas nas arquiteturas e na topografia anterior. Contudo, desde sua demolição, a imagem fantasmagórica do Trapiche Miramar ronda a Praça Fernando Machado e assombra a Administração Pública, tendo em vista os recursos disponibilizados para elaboração de concursos e de projetos de reconstrução do antigo prédio, os quais que nunca vingaram.

Por esse interstício – do Memorial ao Miramar – ocorreram encontros imprevistos, que seguiram um inventário ímpar pautado na saudade como indutora de memórias e seus lugares. Lugares originados da sensação iminente de perda, da caducidade da condição humana que empenham o indivíduo num esforço de assegurar e /ou recuperar o passado, como se fosse algo palpável e esponjoso. Os lugares de memória pululam na sociedade contemporânea como procedimento para resguardar algo que possibilite a manutenção e a construção de memórias individuais e coletivas. Nesse sentido, me deparei, por meio dos depoimentos, com lugares inusitados da história da cidade, como o Teatro Trapiche, além de formas de criação de memórias do antigo Trapiche, como aquelas executadas pelos artistas plásticos referidos aqui: Domingos Fossari, Tércio da Gama e José Cipriano. O encontro com esses empreendimentos artísticos, acredito, me fizeram desenvolver uma sensibilidade que construiu um trabalho tortuoso, mas não menos verdadeiro.

Considerando as possíveis ausências e esquecimentos – eles também constituem essa pesquisa –, a ligação inédita de eventos e personagens, um pouco mais despojada dos academicismos, se aproximam do que compreendo que Benjamin denominava de “constelação”. Uma formação única dos fatos históricos. Um alinhamento propiciado pelas incertezas e nuances de uma trajetória acadêmica e pessoal. Nesse sentido, assim como a vida, a tese revelou-se como uma experiência única, resultado direto das escolhas que fiz. Trata-se de uma obra com uma historicidade própria, um acontecimento inédito, ainda que não posso – e nem quero! – hierarquizá-lo com outros trabalhos. Compreendi que toda obra histórica é única. O contato com as artes e artistas ao longo da pesquisa contribuiu imensamente para

essa compreensão e para o formato final dessa tese: aqueles são o reino do inédito, da criatividade, do novo. Assim, arte, vida e obra assemelham-se e convergem-se entre si, funcionando como espelhos que se refletem mutuamente.

Saliento, por fim, que a tese que o leitor acaba de ler, revela muito da vida, das crenças e das angústias dessa pesquisadora: emprestei à ela, minha alma de eterna retirante, minha vocação para me colocar sempre a caminho, sempre em busca, acreditando encontrar nas veredas, nos becos, nos zigue-zagues, no desconhecido uma verdade e uma nitidez que não encontramos em trechos largos, mil vezes atravessados e mapeados.

Fontes

1 - Fontes Orais:

- Francisco Hegídio Amante, 66 anos, escritor. Entrevista concedida em 14-09-2000.
- Valdir Vargas, 71 anos, antigo comerciante. Entrevista concedida em abril de 1999.
- Aldy Farracha Verges, 76 anos. Entrevista concedida em 13-03-2001.
- Joel Pacheco, arquiteto, entrevista concedida em 05 de julho de 2001.
- Amilton L.da Silva, bancário aposentado, 72 anos. Entrevista concedida em 12/08/2004.
- Mauro Amorim. Jornalista. Entrevista concedida em 08 de março de 2004.
- Paulo Caminha. Engenheiro. Entrevista concedida em 10 de março de 2004.
- Carmen Fossari. Atriz e diretora teatral. Entrevista concedida em 30 de junho de 2004.
- Humberto Carlos Correia. Historiador. Entrevista concedida em 09 de julho de 2004.
- Tércio da Gama. Artista plástico. Entrevista concedida em 02 de agosto de 2004.
- Gelci Coelho. Museólogo. Entrevista concedida em 02 de abril de 2004.
- Francisco José Pereira. Escritor. Entrevista concedida em 19 de agosto de 2004.
- Murilo Pereira. Artista Plástico. Entrevista concedida em 12 de abril de 2004.
- Milton Pereira. Artista Plástico. Entrevista concedida em 12 de abril de 2004.
- Orestes Melo. Diretor TV Câmera. Entrevista concedida em 06 de fevereiro de 2004.
- Antunes Severo. Radialista e escritor. Entrevista concedida em julho de 2004.
- Colombo Machado Salles. Ex-Governador. Entrevista concedida em março de 2004.
- Vera Regina Collaço. Diretora teatral/Professora. Entrevista concedida em setembro de 2004.
- Clécio Espezim. Ator. Entrevista concedida em julho de 2004.
- José Cipriano. Artista plástico. Entrevista concedida em 07 de maio de 2005.
- Betina Adams, arquiteta. Entrevista concedida em 22 de junho de 2006.

2 - Jornais pesquisados nos acervos da Biblioteca Central da UFSC e na Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina:

O Atalaia (jan. de 1926 a dez. de 1928)

O Estado (mar. a out. de 1921)

_____ (jan. a julho de 1927).

_____ (Jan. a dez. 1960)

_____ (jan. de 1970 a dez. 1976)

_____ (jan. de 1979)

_____ (Ago.de 1983)

_____ (jun. a nov. de 1988)

_____ (nov. e dez. 1996)

_____ (mar. A junho de 1997)

_____ (jun. e julho de 2001)

A Notícia. (Ago. de 1998)

AN Capital. (Mar.de 2000)

A Gazeta (jan. de 1970 a dez. de 1975)

A Verdade (out. 1983)

A Ponte. (ago. de 1979 a dez.de 1980)

Diário Catarinense (junho de 2001 a dez. de 2005)

_____ (Jan. 1997- dez. 1998)

_____ (jun.a nov.de 1988)

_____ (dez. de 1996)

_____ (jun. e mar. de 1997)

_____ (mar. de 1999 e ago.de 1999)

Jornal Galera da Ilha

3- Revistas:

-Revista A Verdade, 1977, Florianópolis.

_____ (outubro de 1980).

_____ (junho de 1981).

_____ (out. de 1981).

_____ (out. de 1983)

4-Acervo do Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis - IPUF:

PH 17 – Levantamento de fachadas: Centro Histórico de Florianópolis. Projeto IPUF, 1984.

PH 19 – Projeto Revivendo o Miramar. Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis, Florianópolis, SC, 1988.

PH 21 – Humanização da área central de Florianópolis. Projeto IPUF.

PH 25 – O Patrimônio Cultural de Nossa Senhora de Desterro: A evolução urbana e a pavimentação das ruas. Projeto IPUF, 1991.

PH 79 – Guia dos bens tombados de Santa Catarina. Alcídio Mafra de Souza. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1992.

PH 94 -A fábrica de Pontas “Rita Maria”- Um estudo de arqueologia industrial. Série Patrimônio Histórico, Florianópolis: Edeme, 1982. IPUF.

PH 281 – Circuito Cultural de Florianópolis. Prefeitura Municipal de Florianópolis/ Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis, 2000.

PL 102. – Projeto vencedor do Concurso Público de Idéias para o Parque Metropolitano Dias Velho, no Aterro da Baía Sul, Florianópolis. Ago/nov.de 1996.Centro de Documentação do IPUF.

FLORIANÓPOLIS. Decreto 131, de 01 de junho de 1988. Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis –IPUF–, Florianópolis, SC.

Atas:

Ata da 1º Reunião da Comissão Julgadora do projeto Revivendo o Miramar. Paço Municipal, IPUF: Florianópolis, 01 jun. 1988.

Ata da 2ª Reunião da Comissão Julgadora do projeto Revivendo o Miramar. Paço Municipal, IPUF: Florianópolis, 28 jun. 1988.

Ata da 3ª Reunião da Comissão Julgadora do projeto Revivendo o Miramar. Paço Municipal, IPUF: Florianópolis, 14 jul. 1988.

Ata da 4ª Reunião da Comissão Julgadora do projeto Revivendo o Miramar. Paço Municipal, IPUF: Florianópolis, 28 jul. 1988.

Ata da 5ª Reunião da Comissão Julgadora do projeto Revivendo o Miramar. Paço Municipal, IPUF: Florianópolis, 25 out. 1988.

Ata da 6ª Reunião da Comissão Julgadora do projeto Revivendo o Miramar. Paço Municipal, IPUF: Florianópolis, 03 nov. 1988.

Ata da 7ª Reunião da Comissão Julgadora do projeto Revivendo o Miramar. Paço Municipal, IPUF: Florianópolis, 25 out. 1988.

Ata da 8ª Reunião da Comissão Julgadora do projeto Revivendo o Miramar. Paço Municipal, IPUF: Florianópolis, 24 nov. 1988.

Ata da 8ª reunião de julgamento da segunda etapa do Concurso Público de Idéias para o Parque Metropolitano Dias Velho, no Aterro da Baía Sul, Florianópolis. 12 dez. 1996. Centro de Documentação do IPUF.

Ata da sessão de 06-02-1847 sobre a construção do Mercado na Praça da Matriz. Lº de atas. Cat. 1192.

Resoluções, Regimentos, Contratos e Relatórios:

Resolução nº 01 da Comissão Julgadora do Projeto Revivendo o Miramar. IPUF, 22 jun. de 1988.

Regimento Interno da Comissão julgadora do projeto Revivendo o Miramar. Aprovado pela resolução nº 01/88.

Edital do concurso público para o projeto de recriação do antigo Miramar. IPUF. Florianópolis 12 de agosto de 1988.

Termo de contrato de prestação de serviços profissionais para elaboração de projeto arquitetônico de um prédio comercial/cultural, que entre si fazem a Prefeitura Municipal de Florianópolis e a Terra Arquitetura e Construções Ltda.

Relatório Final de Urbanização dos Aterros. Projeto Catarinense de Desenvolvimento. Secretaria dos Transportes e Obras. Departamento de Estradas de Rodagem, 1972.

Palestra proferida pelo Eng.º Colombo Machado Salles sobre o Aterro da Baía Sul. Prós e Contras, Florianópolis 266 anos. DEINFRA, 1992.

Ofício nº 698/95 da Câmara Municipal de Florianópolis. Abaixo-assinado sobre o resgate do antigo Miramar. IPUF, Florianópolis, 1995.

Ofício nº 089 do Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis, 08 de mar. de 1995. Protocolo de recebimento da divisão de documentação do Gabinete do Prefeito de Florianópolis nº 0116-95 de 08 de mar. 1995.

Ofício Lº 554 da Câmara Municipal sobre o alinhamento e aterro.

Decreto nº 252 de março de 1848 que autorizava o Presidente da Província a construção de uma Praça de Mercado.

3- Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina:

-Acervo Fotográfico do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina

-Revista *A Verdade*. Janeiro de 1982.

-Revista *Dia e Noite*. 18-04-1939.

4- Acervo da Assembléia Legislativa de Santa Catarina:

Ofício do Palácio do Governo, número 82, de 02 de maio de 1837. Livro de correspondências oficiais dos presidentes das províncias. Centro Histórico da Assembléia Legislativa de Santa Catarina.

5- Acervo da Câmara Municipal de Florianópolis:

Lei nº 5847 de 04 de junho de 2001. Cria a denominação oficial das praias, no município de Florianópolis e dá outras providências. Câmara municipal de Florianópolis

Catálogo de Denominações Oficiais e/ou Consagradas de Vias e Logradouros Públicos do Município de Florianópolis. Câmara Municipal, 1985.

6 – Acervo do Arquivo Público do Estado de Santa Catarina

Mensagem à Assembléia Legislativa. *Projeto Catarinense de Desenvolvimento*. 1971. Florianópolis: Arquivo Público do Estado de Santa Catarina.

7- Acervos pessoais:

-Documentos e fotos do artista plástico Domingos Fossari. Acervo da família Fossari.

-Documentos e fotos. Acervo pessoal do escritor Francisco José Pereira.

-Acervo pessoal do artista plástico Tércio da Gama.

-Acervo pessoal do artista plástico José Cipriano.

-Acervo pessoal do jornalista Mauro Amorin.

8- Acervos audiovisuais:

-Miramar, um olhar para o mundo. Documentário 45'. Direção de Marcos Martins e Ricardo Weschenfelder.

-Música Saudades da Seresta. Acervo: Casa da Memória de Florianópolis. Fundação Falklin Cascaes. Prefeitura de Florianópolis.

Bibliografia

ADAMS, Betina. *Preservação Urbana: gestão e resgate de uma história*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Búrigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella & NAXARA, Márcia. (org.) *Memória e (re) sentimento. Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, Sp: Editora da Unicamp, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Tradução de Píer Luigi Cabra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

AUGÉ, Marc. *Não- Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

AZEREDO, Vânia Dutra de. *Nietzsche e a dissolução da moral*. 2º ed. São Paulo: Discurso Editorial: Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARBEIRO, Jesus Martin. *Dos meios às mediações. Comunicações, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Flores do Mal*. Tradução de Juremir machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2003. 199p.

BAUDRILLARD, Jean. *O crime perfeito*. Lisboa: Relógio D'água, 1996.

_____. *A arte da desapareição*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ N – Imagem, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BEARDSWORTH, Richard. *Nietzsch*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira de Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira de Olgária Chain Feres Matos; tradução do alemão de Irene Aron; tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica de Patrícia de Freitas Camargo; prefácio de Willi Bolle e Olgária Chain Feres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____*Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

_____*Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2ª edição, 1986.

_____*Obras Escolhidas II. Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____*Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____*O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Ed. Iluminuras Ltda, 1999.

_____*Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Tradução de Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Summus, 1984.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido: e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1975.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade. Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Metrópoles: As faces do monstro urbano (as cidades no séc. XIX)*. Revista Bras. de História. São Paulo. V.5. n.8/9. P.35-68. Set. 1984/ Abr. 1985.

_____*As sete portas da cidade*. Espaço e Debate. N.34. 1991. São Paulo. Editado Neru.

_____*Imagens da Cidade. Séculos XIX e XX*. São Paulo: ANPUH/ Marco Zero, 1993.

_____*Permanência e ruptura no estudo da cidade*. In: Fernandes, Ana e Gomes, Marco Aurélio A Figueiredo (org.). *A Cidade e História: Modernização das cidades Brasileiras nos séculos XIX e XX*. Salvador: FAU/UFBA.1992.

_____ (Org.) *Palavras da cidade*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.

BRESCIANI, Stella & NAXARA, Márcia. (org.) *Memória e (res) sentimento. Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, Sp: Editora da Unicamp, 2001.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Pulo, 2000.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

BOUTIER, Jean & JULIA, Dominique (org.). *Passados recompostos*. Tradução de Marcella Montara e AnaMaria Skinner. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ: Ed. FGV, 1998.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar. Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luíza de Andrade; revisão técnica de David Lopes da Silva. Belo Horizonte: editora da UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.

BURKU, Peter. *O que é história cultural?* Tradução de Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa senhora do Desterro. Notícia I e II*. Florianópolis, UFSC. 1972.

_____ *Nossa senhora do Desterro. Memória I e II*. Florianópolis, UFSC. 1972.

_____ *Medicina, Médicos e Charlatães do Passado*. Florianópolis. Ed. IBGE/DEE. 1942.

_____ *Casas, Sobrados, Chácaras*. Separata de “Douro-Litoral”, n. II-III da sexta série. Livraria Simões Lopes.

CALVINO. Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. SP: Edusp. 1998.

CANÇADO, José Maria. *Marcel Proust*. Editora Brasiliense: São Paulo, 1983.

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

CANTINHO, Maria João. *O anjo melancólico: ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de W. Benjamin*. Angelus Novus: Coimbra, 2002, 180 pp.

CESAR, Constança Marcondes. (Org.). *Paul Ricoeur. Ensaio*. São Paulo: Paulus, 1998.

CHAUVEAU, Agnès & TÉTART, Philippe. *Questões para a história do presente*. Tradução de Ilka Stern Cohen. SP: EDUSC, 1999. .

CHOAY, Françoise. A história e o método em urbanismo. In: Bresciani, Maria Stella (org.). *Imagens da Cidade. Séculos XIX e XX*. São Paulo: ANPUH/ Marco Zero, 1993.

CICLO DE PALESTRAS SOBRE O TEATRO BRASILEIRO. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

CESAR. Constança Marcondes (Org.). *Paulo Ricoeur: ensaios*. São Paulo: Paulus, 1998.

COELHO, Mário César. *Moderna ponte, velha imagem: imagem e memória da Ponte Hercílio Luz*. (Departamento de História) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

COSTA, Gláucia Dias. *Vida noturna e cultura urbana em Florianópolis- décadas de 50, 60 e 70 do século XX*. Florianópolis: UFSC, 2004 (Dissertação de Mestrado em História), 2004.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. Patrimônio histórico e cidadania: uma discussão necessária. In: *O direito à memória: Patrimônio histórico e cidadania*. Departamento do Patrimônio Histórico. São Paulo. DPH. 1992.

CUNHA, Maria Teresa Santos. *Armadilhas da sedução: os romances de M. Delly*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

D'ALÉSSIO, Márcia Mansor. *Intervenções da memória na historiografia: identidades, subjetividades fragmentos, poderes*. In: projeto História: Revista do Programa de Pós-Graduação em História e do departamento de História da PUC de São Paulo. nº 17, São Paulo: EDUC, 1981.

_____ *Memória: leituras de M. Halbwachs e P. Nora*. IN: Revista Brasileira de História. São Paulo. v.13, nº 25/26. set.92/ago.93.

DELEUZE. Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____ *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____ *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: graal, 1988.

_____ *Nietzsche a e filosofia*. Trad. Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. Prefácio de Stéphane Huchet. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIONYSOS. São Paulo: Ministério da Educação e Cultura, FUNARTE, 1978, nº 24.

ECO. Humberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Greitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FABRIS. Annateresa. *Fragmentos urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

FACCIO, Maria da Graça Agostinho. *O Estado e a transformação do espaço público: A expansão do Estado nas décadas de 60 e 70 e os impactos no espaço urbano de Florianópolis*. Dissertação de Mestrado em Geografia, 1997.

FERRAZ. Maria Cristina Franco. *Nove Variações sobre temas Nietzscheanos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. (org.) *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1988.

FERREIRA, Sérgio Luiz. *O banho de Mar na Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: Ed. Das Águas, 1998.

FLORES. Maria Bernadete Ramos Flores. Fronteiras deslizantes: lugares de cultura, raça, gênero e indivíduo. IN: *Painel Fronteiras e Populações*. Programa de Pós Graduação em História. UEL/ UEL. Maringá, 2000.

_____ Se me deixam falar: Trabalho da memória/ Memória do Trabalho/ Trabalho e Festa. In: Morga, Antonio. (org.). *História das Mulheres de Santa Catarina*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2001.

FLORES, Maria Bernardete Ramos, LEHMKUHL, Luciene & COLLAÇO, Vera. (Org.). *A casa do Baile. Estética e Modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteuz, 2006.

FOSSARI, Domingos. *Florianópolis de Ontem*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1985. 3ª ed.

FRANCE, Lucimar Bello Pereira. *Por que se esconde a violeta? Isto não é uma concepção de desenho, nem pós-moderna, nem tautológica*. São Paulo: Annablume, 1995.

FREIRE. Cristina. *Além dos Mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997. 116p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: perspectiva, 1999.

_____ *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2006.

_____ Verdade e memória do passado. In: *Revista Projeto História*. São Paulo, n.º 17, 1998.

_____ O que significa elaborar o passado? In: PUCCI, Bruno; LASTÓRIA, Luiz Antônio Calmon Nabuco; COSTA, Belarmino César Guimarães da. (Org.). *Tecnologia, cultura e formação – ainda Auschwitz*. São Paulo: Cortez, 2003.

_____ *O rastro e a cicatriz; metáforas da memória*. In: *Revista Pró-Posições*, vol. 13, n.º 3, set/ dez. 2002.

_____ *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____ *Remate de Males*. IN: *Revista do Departamento de Teoria Literária*. UNICAMP, Campinas, 2002.

_____ *Walter Benjamin: os cacos da história*. Coleção tudo é história. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____ *Teologia e Messianismo no pensamento de W. Benjamin*. *Revista Estudos Avançados* 13 (37), 1999. São Paulo.

_____ *Memória, História e Testemunho*. In: BRESCIANE, Stella e NAXARA, Márcia. (Org.) *Memória e ressentimento. Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2004

GIACÓIA JÚNIOR. Oswaldo. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha, 2000.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Museu Movente. O signo da arte em Marcel Proust*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Iphan, 2002.

GUALANDI, Alberto Gualandi. *Deleuze*. Tradução de Danielle Ortiz Blanchard. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

GUIMARAENS. Ceça. *Paradoxos Entrelaçados. As torres para o futuro e a tradição nacional*. Rio de Janeiro: Ed. EFRJ, 2002.

HAAR. Michel. *A obra de arte. Ensaio sobre a ontologia das obras*. Tradução de Maria helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-modernidade*. Tradução de Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

HUBENER, Laura Machado. *O Comércio da cidade do Desterro no século XIX*. Florianópolis. ED.da UFSC. 1981.

HUYSSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das cidades*. Tradução Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

JAMESON, Fredric. *Pós- Modernismo. A lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 2002.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2002.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

LEAL, Ivanhoé Albuquerque. *História e ação na teoria da narratividade de Paul Ricoeur*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LEPETIT, Bernard. *Por Uma Nova História Urbana*. Tradução Cely Arena. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. *Os afogados e os sobreviventes*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LÉVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

LINS, Daniel & GADELHA, Sylvio. (Org.) *Nietzsche e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LOWENTHAL, David. *Como conhecemos o passado*. IN: Revista projeto História (17), São Paulo: EDUC, 1981.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant (tradução das teses de Jeanne-Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller). São Paulo: Boitempo, 2005. 160 p. : il.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MAGALDI, Sábato. *Um Palco Brasileiro. O Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro. *Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco Ltda, 1985.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Tradução de Albert Christophe Stuckenbruck. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

MATOS, Olgária C. F. *O Iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

MICHELS, Ido Luiz. *Crítica ao modelo catarinense de desenvolvimento: do planejamento econômico, 1956 aos precatórios, 1997*. Campo Grande, MS: ED. UFMS, 1998.

MURICY, Kátia. *Alegorias da Dialética; imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

NICOLICH DA SILVA, Adolfo. *Ruas de Florianópolis: Resenha Histórica*. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1999

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda Consideração Intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

_____ *Assim Falou Zaratustra*. Coleção Obra- Prima. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____ *Para Além do Bem e do Mal. Prelúdio a uma filosofia do futuro*. Coleção Obra-Prima. São Paulo: Martin Claret, 2002.

_____ *Ecce Homo. Como Alguém se Torna o que é*. tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

_____ *Aurora*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

_____ *O Nascimento da Tragédia*. Companhia das Letras, São Paulo, 1996.

NONNENMACHER, Marilange. *"Um lugar de memória"*. Rua Conselheiro Mafra no século XX. Florianópolis, 2002. 125p. Dissertação (Mestrado em História) – Curso de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

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

_____ O retorno do fato. In: Le Goff, Jacques e Nora, Pierre. *História: Novos Problemas*. São Paulo, 1979.

NOVAES. Adauto. (et. al.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OLÉIAS. José Valmir. *O lazer no Aterro da Baía Sul em Florianópolis: o abandono de um grande projeto*. Florianópolis, 1994. 101p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) Universidade Federal de Santa Catarina- UFSC.

OLIVEIRA, Silvério da Costa. *Estudos de psicologia e filosofia*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1997.

ORLANDI, Eni P. *Cidade Atravessada*. (Org.) *Os sentidos públicos no espaço urbano*. Campinas, Sp: Pontes, 2001.

PAIVA. Eduardo França. *História e Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PAOLI, Maria Célia. *Memória, história e cidadania: o direito ao passado*. In: O direito à memória: Patrimônio histórico e cidadania. Departamento do Patrimônio Histórico. São Paulo. DPH. 1992.

PAULI, Evaldo. *A fundação de Florianópolis*. Florianópolis: Edeme, 1973.

PELUSO JÚNIOR, Victor Antonio. *Crescimento populacional de Florianópolis e suas repercussões no plano e na estrutura da cidade*. In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 3ª fase, nº. 3, Florianópolis, 1981.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Um busca de uma outra história: Imaginando o Imaginário*. Revista Brasileira de história. São Paulo, ANPUH/ Contexto, vol.15, n.29, 1995. P.9-27.

_____ *O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano - Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.

PESSOA NETO, Anselmo. *Ítalo Calvino. As passagens obrigatórias*. Goiânia: Ed. Da UFG, 1997.

PINTO, Júlio Pimentel. *Os muitos tempos da memória*. In: Projeto História: Revista do Programa de Pós-Graduação em História e do departamento de História da PUC de São Paulo. nº 17, São Paulo: EDUC, 1981.

PISANI, Osmar. *Variações lírico-pictóricas sobre o Boi-de-Mamão. Poemas de Osmar Pisani. Pinturas acrílicas sobre o cartão de Tércio da Gama*. Florianópolis: Fundação Aníbal Nunes Pires, 2003.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

POSSAMAI, Zita Rosane. *Patrimônio e Museu: História e Memórias da Cidade*. In: Revista anos 90 do PPH em História da UFRGS. Porto Alegre, nº 14, dezembro de 2000.

POULET, George. *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro, Imago, 1992.

POLLAK, Michel. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. IN: Estudos Históricos, Rio de Janeiro. Vol. 2, nº 3, 1999.

PUCCI, Bruno; LASTÓRIA, Luiz Antônio Calmon Nabuco; COSTA, Belarmino César Guimarães da. (Org.). *Tecnologia, cultura e formação – ainda Auschwitz*. São Paulo: Cortez, 2003.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Vol. III. O Caminho de Guermantes. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro S.A, 1993.

QUEIROZ, André. *O presente intolerável... (Foucault e a História do Presente)*. Rio de Janeiro: 7letras, 2004.

RAMOS, Sebastião. *No tempo do Miramar*. Florianópolis: Papa-Livro, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Tradução de Raquel Ramallete...[et al]. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. 256p. (Coleção TRANS)

RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. São Paulo: Ed. Loyola, 2000.

_____. *Teoria da Interpretação. O discurso e o excesso de significação*. Tradução Artur Mourão. Lisboa. Edições 70, 2000.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro. Edição das Organizações Simões, 1951.

ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção: revisão técnica Márcio Seligmann. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

ROSSETTI, Regina. *Movimento e Totalidade em Bergson. A essência imanente da realidade movente*. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 2004.

SACKS, Oliver. *Um Antropólogo em Marte- Sete História Paradoxais*. Tradução de Bernardo Carvalho. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

SAMUEL, Raphael. *História Local e História Oral*. Revista Brasileira de História, São Paulo. Vol.09.n.19.

_____. *Teatros da memória*. IN: Projeto História. São Paulo: PUC/SP, 1981, nº 14.

SANTOS, Paulo César dos. *Espaço e Memória: O Aterro da Baía Sul e o Desencontro Marítimo de Florianópolis*. Florianópolis: Dissertação de Mestrado em História. Ufsc, 1997.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. Tradução Rubia Prates e Sérgio Molina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

SEIXAS, Jacy Alves de. "Os campos (in) elásticos da memória: Reflexões sobre a memória histórica". Congresso de literatura e história. Unicamp.Campinas, 1994.

_____ Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: Bresciani, Stella & Naxara, Márcia. (org.) *Memória e (res) sentimento. Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, Sp: Editora da Unicamp, 2001.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. São Paulo: perspectiva, 1989.

SEVERO, Antunes & MEDEIROS, Ricardo. *Caros Ouvintes. Os 60 anos do rádio em Florianópolis*. Insular, 2005.

SILVA-SELIGMANN, Márcio. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP: Annablume,1999.

_____ *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária*.São Paulo: editora Iluminuras Ltda, 1999.

SILVA, Nivaldo Jorge da. *A descoberta do Mercado Público*. Florianópolis: 1996, 59p.: il.

SILVA, Adolfo Nicolich da. *Ruas de Florianópolis; resenha histórica*. Fundação Franklin Cascaes. Florianópolis, 1999.

SCHMITZ, Sérgio. *Planejamento Estadual. A experiência catarinense como Plano de Metas do Governo – PLAMEG – 1961/1065*. Florianópolis: Ed. Ufsc, 1985. .

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

KOTHE, Flávio R. *Walter Benjamin*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. Sociologia. São Paulo: Editora Ática, 1991.

NÚCLEO DE ATIVIDADES ARTISTISCAS. UFSC. *TEATRO BRASILEIRO. Momentos significativos*. In: Cadernos de Teatro, nº 0, 2º semestre, 1984.

VÁRZEA, Virgílio. *Santa Catarina- A Ilha*. Florianópolis: IOESC, Edição de 1984. Obra escrita em 1900

VEIGA, Eliane Veras da. *Florianópolis: Memória urbana*. Florianópolis: Ed. da UFSC/FFC, 1993.

VIRILIO. Paul. *A arte do Motor*. Tradução de Paulo Roberto Pires. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.