



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CAMPUS TRINDADE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

Larissa Ferraz Rios

Praça XV de Novembro: Perdas e Permanências de uma Paisagem

Florianópolis

2021

LARISSA FERRAZ RIOS

**PRAÇA XV DE NOVEMBRO:
PERDAS E PERMANÊNCIAS DE UMA PAISAGEM**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo. Área de concentração: Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade.

Orientador: Prof. Dr. Milton Luz da Conceição

Florianópolis

2021

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

Rios, Larissa Ferraz

Praça XV de Novembro : Perdas e Permanências de uma
Paisagem / Larissa Ferraz Rios ; orientador, Milton Luz da
Conceição, 2021.

132 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, , Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e
Urbanismo, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Arquitetura e Urbanismo. 2. Paisagem. 3. Montagem.
4. Perdas. 5. Permanências. I. Luz da Conceição, Milton.
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

Larissa Ferraz Rios

Praça XV de Novembro: Perdas e Permanências de uma Paisagem

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Milton Luz da Conceição, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Rodrigo Gonçalves dos Santos, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Luis Guilherme Aita Pippi, Dr.
Universidade Federal de Santa Maria

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em Arquitetura e Urbanismo

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Milton Luz da Conceição, Dr.
Orientador

Florianópolis, 2021.

AGRADECIMENTOS

Em tempos difíceis, assolados por uma pandemia de escala global, agradeço a Deus – em todas as suas formas – por estar viva. Agradeço pela saúde de todos aqueles que amo: família, amigos, gatos, cachorros, plantinhas... Agradeço à natureza, ao planeta, que, mesmo neste processo de limpeza pela qual a nossa querida Terra vem passando, me permitem estar aqui, convivendo por entre toda a sua magia: afinal, nós precisamos da natureza para sobrevivermos, mas a natureza não precisa de nós. A construção deste trabalho não foi uma tarefa fácil. Vivemos em um tempo de sensibilidades, de processos pessoais, de mudanças, de perdas e, também, de permanências. Neste sentido, agradeço àqueles que se mantiveram próximos, que escutaram, confabularam, compartilharam, sentiram. Agradeço aos meus colegas, em especial, ao Macel e à Kellen, que seguraram a minha mão desde meu ingresso no curso de mestrado. Agradeço ao meu professor, orientador, o Milton, por, apesar de guiar possíveis caminhos, deixá-los em minhas mãos, sempre abertos. Agradeço aos demais professores que, de alguma forma, compartilharam de seus conhecimentos comigo. Agradeço à minha família, que sempre me deu suporte nesta caminhada: ao Renato, meu pai, ao Daniel, meu irmão, mas, especialmente, à Márcia, minha mãe, professora de português, doutora, feminista, crítica, sensível, batalhadora, que me guiou nesta caminhada e me ensinou desde pequena a importância da leitura e da escrita, quando me presenteava com listas de verbos para conjugar (e eu adorava). Agradeço aos meus patudos peludos que sempre me confortaram, mesmo nos momentos mais difíceis. E, por fim, agradeço à Patrícia, meu amor, minha companheira, que sempre acreditou em mim, me motivou, me fez crescer e me fez enxergar o mundo com outros olhos. Ah, é claro, não poderia esquecer de agradecer ao meu melhor amigo: ao universo! Sempre tão bondoso comigo, colocando pessoas especiais em meu caminho, me rodeando de amigos, de amor, de felicidade. Tirei a sorte grande.

RESUMO

Esta pesquisa trata de uma grande montagem, intitulada **Praça XV de Novembro: Perdas e Permanências de uma Paisagem**. A Praça XV de Novembro está localizada no coração do centro histórico de Florianópolis e foi, a partir dela, que a cidade nasceu. Deste modo, parte-se do pressuposto da praça enquanto lugar que melhor conserva, dentro da paisagem do centro, as diferentes temporalidades presenciadas pela cidade desde a sua fundação. Cada uma dessas temporalidades foi responsável pela inscrição de marcas e cicatrizes na paisagem que hoje se apresentam na forma de vestígios materiais – o espaço físico, as arquiteturas, os elementos construídos – e imateriais – o espaço social, as formas de sociabilidade cotidianas, os valores e as crenças. Esses vestígios são marcas dos processos de transformação em que parte da sua paisagem se perdeu e que parte da sua paisagem permaneceu. Assim, surgiu o questionamento fundamental desta pesquisa, objetivo principal a ser respondido: quais são as relações de perdas e de permanências que a paisagem atual da Praça XV de Novembro apresenta em relação a seus outros tempos? O primeiro passo dado pela pesquisadora para respondê-lo foi ir a campo em busca desses vestígios sob a postura de uma cartógrafa. Posteriormente, foi a vez de dar língua a suas possíveis relações e seus pontos de tensão. Dessa forma, surgiram o que nesta dissertação chamou-se de **NÓs**: montagens de fatos que a pesquisadora decide dar língua para serem expressos. São eles: **Jogo de Forças**, que diz respeito às diferentes forças que regeram o espaço da praça ao longo dos anos; **Paisagem Urbana**, que trata das oscilações da paisagem no tempo presente; **Fendas**, que apresenta as relações do imaginário urbano, pressupondo a ideia de frestas por onde perpassam o tempo e as imaterialidades; **Arestas**, que trata sobre o que é quase imperceptível ou que se ignora na paisagem, os pequenos detalhes do microcosmo do lugar; **Reminiscências**, um **NÓ** que trata sobre aquilo que somente existe na memória e se tensiona sobre os principais processos de transformação sofridos pelo lugar; e, por fim, o último **NÓ**, que se tensiona sobre o atual **Tempo de Exceção** que se vive: a pandemia do coronavírus. Tendo em vista que a montagem é um método de conhecimento processual – se constrói durante a própria prática do montar, desmontar e remontar – foi através deste processo que se estabeleceram, ao longo desta pesquisa, as possíveis relações de perdas e de permanências da paisagem da Praça XV de Novembro.

Palavras-chave: Paisagem. Montagem. Vestígios. Perdas e Permanências.

ABSTRACT

This research deals with a large montage, entitled **Praça XV de Novembro: Losses and Permanences of a Landscape**. Praça XV de Novembro is located in the heart of the historic center of Florianópolis and it was from there that the city was born. In this way, we start from the assumption of the square as a place that best preserves, within the downtown landscape, the different temporalities witnessed by the city since its foundation. Each of these temporalities was responsible for the inscription of marks and scars in the landscape that today are presented in the form of material traces - physical space, architectures, built elements - and immaterial - social space, forms of everyday sociability, values and beliefs. These traces are marks of the transformation processes in which some part of its landscape was lost and some part of its landscape remained. Thus, the fundamental question of this research emerged, the main objective to be answered: what are the relations of losses and permanence that the current landscape of Praça XV de Novembro presents in relation to its other times? The first step taken by the researcher to answer it was to go into the field in search of these traces under the posture of a cartographer. Later, it was time to give language to their possible relationships and their points of tension. In this way, what was called in this dissertation emerged as ***KNOTS***: assemblages of facts that the researcher decides to give the language to be expressed. They are: **Game of Forces**, which concerns the different forces that have governed the square's space over the years; **Urban Landscape**, which deals with the oscillations of the landscape in the present time; **Cracks**, which presents the relationships of the urban imaginary, assuming the idea of cracks through which time and immaterialities pervade; **Edges**, which deals with what is almost imperceptible or ignored in the landscape, the small details of the microcosm of the place; **Reminiscences**, a KNOT that deals with what only exists in memory and stresses the main transformation processes suffered by the place; and, finally, the last KNOT, which stresses the current **Exception Time** that we live in: the coronavirus pandemic. Considering that assembly is a method of procedural knowledge - it is built during the practice of assembling, disassembling and reassemble - it was through this process that the possible relationships of losses and permanences of the landscape of the Praça XV de Novembro.

Keywords: Landscape. Montage. Traces. Losses and Permanences.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
1.1	NOTAS DE UMA PESQUISADORA EM TEMPOS DE EXCEÇÃO.....	9
1.2	A DISSERTAÇÃO COMO MONTAGEM.....	13
1.3	A CIDADE CRESCER E GRAVITA EM TORNO DELA.....	15
1.4	INTERVALO.....	19
1.5	FRAGMENTOS DA DISSERTAÇÃO.....	20
2	INTERVALO	22
2.1	SOBREPONDO TEMPOS E ESPAÇOS.....	23
2.2	VESTÍGIOS.....	26
3	DANDO LÍNGUA AOS VESTÍGIOS: OS NÓS	27
3.1	JOGO DE FORÇAS.....	28
3.2	PAISAGEM URNANA.....	33
3.3	INTERVALO.....	37
3.4	FENDAS.....	38
3.5	INTERVALO.....	41
3.6	TEMPO DE EXCEÇÃO.....	41
3.7	JOGO DE FORÇAS.....	44
3.8	INTERVALO.....	46
3.9	REMINISCÊNCIAS.....	47
3.10	TEMPO DE EXCEÇÃO.....	52
3.11	FENDAS.....	55
3.12	INTERVALO.....	58
3.13	ARESTAS.....	60
3.14	REMINISCÊNCIAS.....	61
3.15	INTERVALO.....	63
3.16	JOGO DE FORÇAS.....	64

3.17	INTERVALO.....	67
3.18	FENDAS.....	69
3.19	PAISAGEM URBANA.....	73
3.20	JOGO DE FORÇAS.....	81
3.21	FENDAS.....	86
3.22	INTERVALO.....	88
3.23	REMINISCÊNCIAS.....	89
3.24	JOGO DE FORÇAS.....	94
3.25	INTERVALO.....	97
3.26	FENDAS.....	98
2.27	ARESTAS.....	100
3.28	PAISAGEM URBANA.....	101
3.29	TEMPO DE EXCEÇÃO.....	107



4	PERDAS E PERMANÊNCIAS.....	115
4.1	EMARANHADO.....	115
4.2	AMARRAÇÕES.....	116
4.3	INTERVALO.....	120
3.21	AMARRAÇÕES.....	120
5	REFERÊNCIAS.....	128

1 INTRODUÇÃO

1.1 NOTAS DE UMA PESQUISADORA EM TEMPOS DE EXCEÇÃO

Iniciei esta pesquisa com um norte: o de que a cidade é composta por uma sobreposição de diversos tempos. A partir de tal norte, questionei-me sobre como se davam as relações dialéticas entre estes tempos, sobre suas possíveis relações de perda e de permanência. Que vestígios existem hoje, na paisagem do tempo presente, destes outros tempos, destas camadas temporais?

Como se apresentam? A que tipo de processos eles se relacionam? Estariam impressos visualmente nas imagens urbanas, nas formas e arquiteturas, nas cicatrizes e cascas dos edifícios, ou camuflados nas entrelinhas das relações socioespaciais, nas marcas das dinâmicas de transformação do espaço e na relação identitária que as pessoas tecem e teceram com a cidade ao longo dos anos?

Enquanto as indagações acompanhavam as formulações iniciais da pesquisa, algo, todavia, se fazia claro desde o início: sempre que pensava nas respostas de tais perguntas, estas se inscreviam em minha mente na forma de imagens. Já dizia Pesavento (2007, p. 21) que “as cidades nos chegam, enquanto representação, sobretudo pelas imagens visuais”.

Imagens, imaginário... De maneira geral, não há lugar que melhor instigue a busca por tais relações e que represente os diversos tempos sobrepostos das cidades quanto seus centros históricos. Meu interesse sobre eles já vem de longa data. Realizei meus estudos de graduação em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal de Santa Maria (RS), cidade onde nasci e cresci. Durante o curso, tive a oportunidade de realizar um intercâmbio na Universidad Nacional del Litoral, em Santa Fé, Argentina.

*Seu centro histórico, semelhante aos de algumas cidades sul-americanas de língua espanhola que conheci, me transmitia uma atmosfera por entre as *calles* que parecia dar corpo ao tempo passado, a uma sedutora nostalgia. Sensação diferente daquela despertada pelos centros históricos de algumas cidades europeias nas quais estive - Madrid, Berlin, Barcelona, Londres, Budapeste - com suas multidões de turistas por entre as vielas. Não que estas últimas também não sejam carregadas de passado, mas seu peso, sua corporeidade, parecem menos estanques.*

Passei a olhar com outros olhos também para os centros históricos das capitais brasileiras que tive a oportunidade de conhecer, como Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, onde as multidões não são de turistas, mas sim de trabalhadores do cotidiano: imagens que mesclam estaticidade e movimento. O que quero dizer: fui seduzida pelas imagens destes centros. Florianópolis, por exemplo, foi se tornando mais íntima a mim à medida que pude visitá-la ano após ano, ao longo de sete anos, visitas estas que se

tornariam incompletas sem as derivas¹ pelo centro. Foi a partir delas que o espírito da cidade me fisgou. Com o ingresso no curso de Mestrado, quase sem querer, fui conduzida à escolha do sítio da pesquisa. Não há lugar na cidade que melhor pudesse responder aos meus questionamentos quanto o centro histórico. Mais precisamente, seu coração, o ponto nodal de onde a cidade nasceu: **a Praça XV de Novembro**.

Logo no início da pesquisa, ainda durante as formulações temáticas, a Praça XV se apresentava para mim dentro de meu imaginário. Nelas, possíveis indícios de respostas aos meus questionamentos iniciais surgiam de forma a se complementarem uns aos outros, sem se excluírem. Mesmo antes de conhecer a sua história, notei que estava falando sim de arquitetura, de edifícios, cicatrizes e cascas. Mas também estava falando de dinâmicas socioespaciais, de transformações do espaço, de pessoas e práticas de sociabilidade: estava falando sobre as **perdas e permanências de sua paisagem** – uma paisagem não estática, mas fluida, em um grande sistema de interação dialética entre materialidades e imaterialidades.

Assim, a pesquisa começou a tomar forma. Com o passar dos meses, algumas disciplinas foram elucidando meus caminhos. A fala de uma professora, mesmo que pairando em uma área adjacente, funcionou como força centrípeta dentro do meu desenvolvimento como pesquisadora. Os grandes gestos artísticos são aqueles que nos fazem questionar sobre quem somos nós quando com eles nos deparamos, ela disse. Questionei a mim mesma. Quem era eu, portanto, quando me deparava com as minhas próprias questões de pesquisa?

Uma estrangeira, como diria Simmel². Uma estrangeira que caminha pela cidade, que vai ao centro, que olha para frente, para cima e para baixo também; que se distrai, se perde; que se familiariza, mas que também estranha; que se insere naquela paisagem; um corpo que circula, mas um corpo que também permanece; um indivíduo que se mantém só, mas que também sociabiliza.

Realizei algumas incursões ao sítio até meados de março de 2020 e, acompanhada deste caderno e da câmera de meu celular, registrei minhas primeiras impressões. Deixei-me levar pelas **forças que regem o espaço** e por suas relações de poder; me atentei à dialética de sua **paisagem urbana** cotidiana; mas me atentei também ao microcosmo do lugar, aos pequenos detalhes de suas **arestas**. Caminhei pelas **fendas da praça** (no sentido de fissuras por onde perpassa o tempo, as sobrevivências): pelo

¹ A Teoria da Deriva foi pensada pelo situacionista Guy Debord em 1958. Consiste em um procedimento psicogeográfico onde o ambiente urbano, com suas forças e seus estímulos, conduz o caminhante por uma rota não definida, deixando-o, portanto, à deriva do acaso.

² Aqui me aproprio do *Estrangeiro* de Georg Simmel, que caminha pela cidade sob “uma estrutura particular composta de distância e proximidade, indiferença e envolvimento”.

entorno da Figueira³, sobre o mosaico de Hassis⁴, por entre a fantasmagoria que é o memorial do Miramar⁵.

Foi ao me deparar com a fotografia de um cartão-postal antigo (figura 1) que esbarrei em algumas *reminiscências*. Descobri que até a década de 70, o sul da Praça XV era tocado pelo mar. O aterro da Baía Sul, um dos símbolos dos ideais da modernização dos espaços urbanos de Florianópolis, afastou este mar – não apenas da paisagem, mas do cotidiano de todos os florianopolitanos que frequentavam o centro.

Figura 1 - Sul da Praça XV sendo tocado pelo mar na década de 60.



Fonte: Veiga (2010).

Dito isto, durante o percurso da pesquisa, surgiu um contratempo: a **pandemia da Covid-19⁶**. Com ela, ocorreram transfigurações abruptas na paisagem, afinal, no mês de março e meados de abril de 2020, por exemplo, houve o esvaziamento do centro, o fechamento do comércio e a proibição da circulação, ou seja, o confinamento. Nos meses subsequentes, outras questões vinham à tona: centro cheio, multidões, desrespeito

³ A Figueira centenária é uma árvore monumental que se encontra no coração da Praça XV de Novembro.

⁴ No ano de 1965, o consagrado artista Hassis registrou em um mosaico português, no piso da Praça XV de Novembro, as principais práticas de sociabilidade e manifestações simbólicas de sua época através de quarenta e nove painéis artísticos sob a técnica de *petit-pavé*, tombados em 2014 como patrimônio histórico e artístico da cidade.

⁵ O Memorial do Miramar foi construído em 2001, no mesmo lugar onde se localizava o famoso bar Miramar (1928 - 1974), no Trapiche Municipal.

⁶ No dia 11 de março de 2020, foi declarado estado pandêmico pela Organização Mundial de Saúde ao surto de coronavírus da síndrome respiratória aguda grave (SARS-CoV-2).

com as normas de isolamento social. Novamente, fechamentos. Restrições nos períodos de circulação nos espaços públicos. Controles de números, controles de horários... Distanciamento, máscaras. Vidas transformadas em números.

Independente da duração de tais medidas, elas interferiram diretamente na pesquisa, afinal, incidiram nas práticas de sociabilidade entre as pessoas e seus modos de existir na paisagem; e, claro, no próprio modo de existir da pesquisadora. Ir a campo tornou-se uma tarefa de cunho político: é necessário estar protegida. Estar na rua é sinônimo de estar suscetível ao perigo de um inimigo invisível que flutua livremente por entre a superfície do espaço da cidade.

A pandemia mostra a fissura da sociedade: uma fissura espacial, social, cultural. É um tempo de crise, que atinge a mim e a todos, que força a revisitar conceitos, a rever as formas de “ser” no mundo e que preenche a vida de emoções e vulnerabilidades. Vive-se em **um tempo de exceção**⁷, expressão que titula esta nota. O que parecia um tempo curto se estende até os dias de hoje e, diferentemente das pesquisas que foram atingidas pela pandemia já em sua reta final, esta foi atingida em seu meio e se finaliza ainda durante este tempo.

Eis que surgiram alguns questionamentos: como avançar em uma pesquisa cujo próprio objeto de estudo foi acometido por tamanha contraversão? Ou ainda, como avançar em uma pesquisa que visa traçar relações de permanências e perdas entre passado e presente, se o presente se encontra hoje passando por tal crise? Assim, ao final de certo tempo à espera da volta da normalidade, me deparei com o questionamento: que “normalidade” é essa?

Foi quando percebi duas **inversões**. A primeira é que o momento presente é, hoje, uma oscilação da paisagem. É uma ferida aberta que tenta dia após dia cicatrizar, e esta cicatriz também se tornará um vestígio no futuro de que tudo isto aconteceu. As imagens da pandemia já são sintomas interiorizados em nosso imaginário.

Neste sentido, também compreendi que, mesmo com todo o contexto de afastamentos e reclusões que vivemos, os principais componentes dinâmicos da paisagem – as pessoas e suas práticas cotidianas – continuam a tecer relações na Praça XV, reafirmando-a diariamente enquanto espaço social, mesmo que regidos por outras leis. Isto não deve ser visto como uma fragilidade; mas sim como uma potencialidade, afinal, também se fortalece seu potencial enquanto lugar significativo. Ou seja, mesmo que com máscaras escondendo rostos e semeando atitudes *blasé*⁸, as pessoas ainda se encontram na Praça XV. Ainda cruzam olhares, conversam, descansam sob a Figueira, jogam dominó

⁷ Analogia ao chamado “estado de exceção” previsto em todos os países (CHOMSKY, 2020) frente ao combate, à guerra contra um inimigo em comum: o coronavírus.

⁸ Atitude *blasé* é uma expressão utilizada por Simmel como “embotamento, a indiferença frente às coisas”, no texto *As Grandes Cidades e a vida do Espírito* no ano 1903.

e jogam também conversa fora; observam, sorriem, caminham, pedem esmolas, pingam o suor do trabalho... e por aí vai, dia após dia.

A segunda inversão que compreendi se refere ao tempo. Atualizo esta nota no mês de março de 2021, ou seja, passado já um ano desde a declaração do estado de pandemia e, mesmo após esta volta ao sol, a sensação é de que ainda vivemos o mês de março do ano passado. Como se *Chronos*⁹ cedesse seu lugar de regência a *Kairós*, parece que a inconstância do cenário do mundo, junto do ficar em casa, da quebra da rotina, subverteram a própria noção de “tempo”; é como se a partir da inércia, houvesse uma sensação de pasteurização e achatamento do tempo; uma falta de linearidade.

Neste contexto, foi natural que o desenvolvimento da pesquisa, devido às restrições de algumas etapas, bem como o meu próprio modo de pensar enquanto pesquisadora, delineassem um caminho não linear e, conseqüentemente, fez-se necessária uma metodologia de pesquisa também livre desta linearidade. Neste sentido, a pesquisa foi sendo construída por fragmentos e por intervalos, através da metodologia da **montagem**:

um tipo de conhecimento transversal que atravessa campos distintos, explora seus limiares e explode seus limites ou fronteiras (...) um tipo de pensamento em movimento, que expõe a complexidade, a “desordem” das coisas (do mundo e das cidades) (...) um pensamento em transformação permanente (JACQUES, 2015, p. 78).

1.2A DISSERTAÇÃO COMO MONTAGEM

De acordo com Didi-Huberman (2013), a montagem, além de um procedimento formal, é uma forma de conhecimento. Neste sentido, para que se obtenha êxito em seu processo, é necessário não apenas montar, unir fragmentos (textos, imagens, fotografias, anotações); mas também desmontá-los e remontá-los novamente sob disposições diferentes. Foi o que aconteceu com esta dissertação: o antigo texto, que muito se debateu para se encaixar na formalidade da lógica textual linear, foi libertado desta amarra e aberto sobre a mesa para ser desmontado e montado novamente.

Jacques (2015, p. 75) explica que a montagem, enquanto método de conhecimento, é processual:

se constrói durante a própria prática, na ação mesmo de montar/desmontar/remontar, admitindo o acaso (...) uma espécie de jogo de cartas (...) com uma redistribuição permanente das cartas no/em jogo.

⁹ Na mitologia grega, *Chronos* é o Senhor do Tempo, o Deus que rege o tempo cronológico, que pode ser medido em segundos, minutos, dias, meses; já *Kairós* é um atleta tão ágil que nunca pode ser alcançado: representa o tempo que não pertence ao *Chronos*, que não pode ser medido nem previsto.

Os nexos emergem na própria mesa de montagem, vista como um campo de forças e de conflitos, mostrando configurações e constelações não pensadas antes.

As montagens são formadas por fragmentos e por intervalos. Mesmo com as limitações que um texto em pdf apresenta, e aqui cabe trazer novamente a interferência da pandemia, uma vez que este é o formato pelo qual a banca possuirá acesso a esta dissertação, houve um esforço para remontá-la e apresentá-la como uma grande montagem, ou seja, por fragmentos e intervalos, fora do padrão linear (capítulos de teoria, conceitos, história, metodologia, resultados).

Isto não quer dizer que não existe no texto uma sequência temporal ou uma construção teórica, conceitual, histórica ou metodológica; mas estas categorias se diluem por entre os fragmentos do trabalho, por entre as montagens menores. A dizer: o próprio método é quem esclarece e justifica toda esta dissertação.

Mas antes de o leitor adentrá-la e percorrê-la por entre suas amarras, existem algumas questões que precisam ficar claras. A orientação é que o leitor destaque esta nota e recorra a ela sempre que precisar:

*1. Esta dissertação por si só é uma grande montagem que se chama **Praça XV de Novembro: Perdas e Permanências de uma Paisagem**.*

2. Sendo uma grande montagem, a dissertação é formada por fragmentos e por intervalos. Seus fragmentos são textos, páginas destacadas de meu caderno de campo, fotografias, metáforas, notas, rabiscos. Já os intervalos são pequenas pausas que abrem “campos de possibilidade para novos nexos de compreensão” (JACQUES, 2015, p. 51).

*3. Os fragmentos desta grande montagem são também montagens menores que, para não confundir o leitor, se apresentam sob a alcunha de **NÓS: Jogo de Forças; Paisagem Urbana; Arestas; Fendas; Reminiscências; Tempo de Exceção**.*

*4. Os **NÓS** não aparecem na dissertação na forma de blocos, pois também obedecem à lógica fragmentária da montagem, cruzando-se, transversalmente, durante o decorrer do texto.*

Nota para levar consigo!

Boa leitura.

1.3A CIDADE CRESCER E GRAVITA EM TORNO DELA

Florianópolis, a capital do estado de Santa Catarina, possui, nos dias de hoje, um território múltiplo e fragmentado. É um grande mosaico cultural, pode-se assim dizer, regido por diferentes forças e interesses, e que está inserido no contexto das atuais cidades contemporâneas. Marc Augé (1994) define este termo, o “contemporâneo”, como algo que é, simultaneamente, unificado e plural. Esta definição implica uma perspectiva de cidades marcadas por tais territórios fragmentados, por complexidades, conflitos derivados de sua heterogeneidade e características de mutabilidade e incertezas que acompanham o cotidiano na vida cidadina.

É este panóptico que se encontra quando se adentra em sua teia urbana. A cidade, enquanto o grande organismo vivo que é, cresceu e se desenvolveu a partir de uma sobreposição de diferentes camadas temporais que deixaram marcas tanto em sua paisagem quanto em sua composição socioespacial, a partir de sucessivas intervenções e remodelações. Mas esta nem sempre foi a sua realidade. Foi apenas no decorrer do último século que Florianópolis perdeu sua imagem provinciana e que a grande teia de seu tecido urbano se expandiu para fora da região central.

Sendo assim, existem diversos traços ainda vivos destes tempos anteriores nos quais a cidade se concentrava no entorno de seu berço, a dizer, no entorno do local de onde nasceu: a Praça XV de Novembro, objeto de estudo desta dissertação. A praça acompanhou desde os primórdios da cidade suas inúmeras transformações. Parte de sua paisagem não resistiu a estas transformações ao longo dos anos e se perdeu. Entretanto, grande parte resistiu e permaneceu.

Entre estas perdas e permanências, o fato é que, conforme explica Coradini (1992), a Praça XV de Novembro é um marco centralizador das atividades cidadinas, das sociabilidades de seus habitantes e do tecido urbano da cidade desde quando Florianópolis surgiu enquanto antiga *Vila de Nossa Senhora do Desterro*, fato datado aproximadamente em 1726. Considerada um espaço vital, a praça funcionava como ponto nodal da silhueta da vila, o coração de onde partiam as artérias que conformavam seu corpo. Sendo assim, a vila nasceu e cresceu em torno desta praça, gravitando em torno dela até os dias de hoje.

Segundo Machado (2000, p. 30), “apesar de possuir diferentes nomenclaturas em também diferentes recortes e períodos da história, enquanto espaço de convivência e interação social, delimitado ou não, a Praça XV sempre existiu” (figura 2).

Trabalhos sobre a sociabilidade da Praça XV (...) trazem elementos preciosos sobre usos e apropriações destes mesmos espaços, formas de fazer no espaço e fazer o próprio espaço (...) o tecido urbano mantém ruas, vielas e a Praça XV que, embora tenha sido sujeita a várias intervenções, continua a ser um ponto nodal das formas de fazer e ser na cidade (CASTELLS, 2014, p. 181).

Figura 2 – Mapa do Desterro em 1868 e fotografia aérea do centro de Florianópolis 2021.



Fonte: Correa (2005); Fonte: OpenStreetMap (2020).

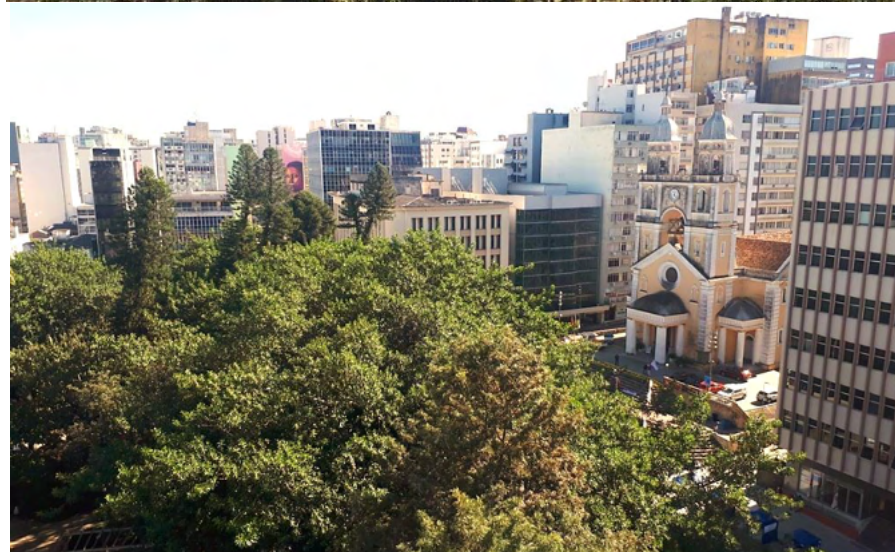
Dentre o vasto campo conceitual interdisciplinar a que a definição de *paisagem* pertence, o pressuposto de que trata esta pesquisa de dissertação é aquele da paisagem enquanto

resultado da sobreposição de sintaxes diversas, aos níveis espacial e temporal, como estruturas sobrepostas, estratos ou *layers* de diferente origem e natureza (...) mosaico de cheios e vazios, de elementos edificados e não edificados, em constante transformação, adaptando-se progressivamente às estratégias e necessidades da cidade contemporânea (FIGUEIREDO e PIMENTA, 2014, p. 22).

Pode-se comparar esta paisagem, em sentido figurado, a um palimpsesto, um papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi raspado para dar lugar a outro, “no sentido em que nela se podem rastrear e interpretar as marcas, os sinais de vários períodos históricos e de sucessivas intervenções” (ZAGARI, 2007, apud. FIGUEIREDO e PIMENTA, 2014).

Partiu-se, portanto, do pressuposto da Praça XV como núcleo referencial, como um *locus* privilegiado enquanto aquele que mais vezes presenciou as transformações da cidade e que melhor conserva, dentro da paisagem do centro histórico, diferentes temporalidades (figura 3) desde a sua fundação. Cada uma destas temporalidades foi responsável pela inscrição de marcas e cicatrizes na paisagem que hoje se apresentam para nós na forma de vestígios.

Figura 3 – A Praça XV de Novembro na década de 70 e nos dias de hoje.



Fonte: Veiga (2010); Fonte: A autora (2021).

Mas os vestígios não se resumem somente ao mundo material, à arquitetura, às formas e aos elementos “dados a ver, tangíveis, à disposição do passante” (PESAVENTO, 2005, p. 11). É necessário também atentar à “superposição de camadas de experiência de vida que incitam ao trabalho de um desfolhamento, de uma espécie de arqueologia do olhar, para a obtenção daquilo que se encontra oculto, mas que deixou pegadas, talvez imperceptíveis, que é preciso descobrir” (PESAVENTO, 2005, p. 26).

Trata-se também, portanto, de marcas processuais, evidências do “processo de sua construção, das transformações e apropriações sofridas ao longo do tempo e das relações que ali se sucederam” (MOTTA, 2000, p. 260). Neste sentido, os vestígios por entre a paisagem são provenientes de um sistema dialético, composto pelas materialidades impressas por entre tais tessituras – o espaço físico da cidade, suas formas, a arquitetura, os elementos construídos, os componentes físicos da paisagem – ou seja, por um determinado sistema de objetos, e, também, por suas imaterialidades – o espaço social, suas formas de sociabilidade, formas de fazer, seus valores, suas crenças e práticas cotidianas – ou seja, por um sistema de ações.

Foi a partir deste emaranhado de questões que surgiu a interrogação principal, fomentadora desta pesquisa: tendo em vista a narrativa do centro histórico de Florianópolis e da Praça XV de Novembro enquanto um local de transformação, de sobreposição de camadas históricas e diferentes temporalidades, quais são as relações de perdas e de permanências que sua paisagem atual apresenta em relação a estes referidos tempos?

Esta questão exerceu o papel de objetivo principal a ser respondido. Para encontrar as possíveis respostas para este questionamento, foram definidos dois objetivos específicos. O primeiro deles foi encontrar e mapear os vestígios, sejam aqueles visíveis ou aqueles camuflados nas entrelinhas de sua narrativa e nos signos de sua imagem urbana, por entre o sistema dialético de sua paisagem – suas materialidades e imaterialidades. Para esta etapa, foi necessário ir a campo sob a postura de uma cartógrafa¹⁰.

O segundo objetivo específico foi dar língua às relações entre os vestígios. Eis que surgiram os **NÓs**. A partir do mapeamento dos vestígios, vieram à tona, pouco a pouco, as possíveis relações e os pontos de tensão que eles poderiam possuir entre si. Isto é um **NÓ**: a montagem de fatos que a pesquisadora, através de um processo de subjetivação de quando se depara com os dados encontrados, decide apresentar, dar língua para serem expressos.

¹⁰ A cartografia é um método que foi formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) que tem por objetivo o acompanhamento de processos e a produção de subjetividades em pesquisas de campo. No estudo de tais subjetividades, o cartógrafo se “afasta do objetivo de definir um conjunto de regras abstratas para serem aplicadas. Não se busca estabelecer um caminho linear para atingir um fim” (KASTRUP, 2009, p. 32).

O termo “NÓ” nada mais é do que uma metáfora; é a forma como a pesquisadora denominou as montagens menores, os fragmentos que compõem a grande montagem que é o trabalho. É com a montagem de cada um destes NÓS que se torna possível estabelecer, durante a pesquisa, as possíveis relações de perda e de permanência da paisagem da Praça XV de Novembro, respondendo assim à questão principal da pesquisa.

Seu enquadramento se deu pelo viés qualitativo. Neste sentido, não busca comprovar fatos ou alcançar um resultado concreto, mas sim estabelecer um universo de potenciais significativos, indo de encontro às metodologias positivistas. Além disto, apenas a pesquisa qualitativa é capaz de promover a interlocução entre o ser humano e as questões dialéticas de interesse do objeto de estudo, como é o caso desta pesquisa.

A metodologia utilizada para tanto, como explicado anteriormente, foi a da montagem, metodologia que se amarra a teóricos do início do século XX, como Walter Benjamin e Aby Warburg e ao teórico contemporâneo Didi-Huberman, por exemplo, autores de obras fundamentais para o desenvolvimento, ou melhor, para a montagem deste trabalho. A dissertação utiliza-se da montagem tanto em relação ao procedimento formal pelo qual foi construída, como enquanto forma de conhecimento.

1.4INTERVALO

A primeira etapa de uma montagem é a seleção de seus fragmentos. Quando Benjamin desenvolveu sua arte de citar sem aspas, nome que concedeu à sua teoria de montagem literária, ele vivia o contexto dos grandes projetos modernizadores das cidades europeias. Mais especificamente, vivia o contexto da cidade de Paris em seus tempos modernos, ou seja, das passagens parisienses, as galerias provenientes das reformas do barão Haussmann¹¹ que muito foram estudadas pelas disciplinas de urbanismo.

Benjamin trabalhou suas montagens literárias a partir da postura de um colecionador: um trapeiro, catador de fragmentos, como explica Jacques (2015), que recolhia certos fragmentos durante seu flaneurismo¹² pela cidade. Colecionava, portanto, diversos materiais que encontrava – fossem textos de distintos tempos ou campos do conhecimento; escritas, recortes de palavras, fotografias, referências, tipografias, notas.

¹¹ Georges Eugène Haussmann foi o responsável pela reforma urbana de “embelezamento estratégico” da cidade de Paris entre os anos 1853 e 1870, muito discutida nas disciplinas de urbanismo e de história das cidades.

¹² O termo flaneurismo deriva do substantivo francês “flanêur”, que significa andarilho, passeador. A figura do Flanêur foi criada por Charles Baudelaire (1821-1867) e se refere àquele que caminha pela cidade.

Foi por entre estes fragmentos que Benjamin desenvolveu sua escrita. Trabalhando desta forma, assume-se uma “lógica fragmentária, da incompletude e da efemeridade” (JACQUES, 2015, p. 51). Quebra-se, portanto, a linearidade da narrativa literária, o estilo argumentativo padrão, e passa-se a uma nova forma de narração sob o princípio da montagem: estes fragmentos, os pequenos recortes, montados em associações improváveis.

Neste sentido, trabalhar com fragmentos exige lidar com uma de suas características básicas: a incompletude. A ausência de uma totalidade incita explorações e descobertas e serve também de convite à imaginação. É a incompletude que suscita uma outra importante questão: na relação entre estes fragmentos, existe o espaço do entre. São os intervalos que separam os fragmentos na montagem. Na montagem benjaminiana, os intervalos “proporcionam os choques entre ideias diferentes, sobretudo a partir de diferentes citações” (JACQUES, 2015, p. 51). Ou seja, são determinantes, pois promovem novas possibilidades de assimilação e de pensamento.

Uma nota sobre Benjamin.

1.5 FRAGMENTOS DA DISSERTAÇÃO

Esta dissertação por si só é uma grande montagem que se chama Praça XV de Novembro: Perdas e Permanências de uma Paisagem. Sendo uma grande montagem, a dissertação é formada por fragmentos e por intervalos. Os fragmentos desta grande montagem também são montagens (montagens menores) que, para não confundir o leitor, se apresentam sob a alcunha de **NÓs**. São seis: Jogo de Forças; Paisagem Urbana; Arestas; Fendas; Reminiscências e Tempos de Exceção. Os **NÓs** não aparecem na dissertação na forma de blocos únicos, pois também obedecem à lógica fragmentária da montagem. Existem também os **intervalos**, pequenas pausas que abrem “campos de possibilidade para novos nexos de compreensão” (Jacques, 2015, p. 51).

O **NÓ Jogo de Forças** diz respeito às diferentes forças que regeram o espaço da Praça XV de Novembro ao longo dos anos. No entrelaçar das categorias tempo e espaço, partindo do pressuposto de que tais forças foram responsáveis pelas transformações de seu espaço físico e de seu espaço social, além de regerem, neste sentido, as dinâmicas da paisagem nos diferentes tempos, mapearam-se estas forças. Para tanto, tirou-se partido das categorias elencadas pela autora Coradini (1992) que traça um panorama dos diferentes momentos de sociabilidade do lugar até a década de 1990, momentos estes definidos como “conjunto de apropriações, usos,

discursos, olhares e representações” (CORADINI, 1992, p. 17), e que se associam diretamente as tais diferentes forças. A autora define-os em quatro: “Espaço Militar e Portuário”, “Espaço Desodorizado”, “Espaço Modernizado” e “Espaço Carnavalizado”. Ademais destas categorias, introduziram-se as forças do “Espaço de Mercado”, relativo ao turismo.

Já o **NÓ Paisagem Urbana** trata das relações do espaço no tempo presente. Apresenta os registros e as análises das visitas da pesquisadora à Praça XV de Novembro por entre anotações de seu caderno de campo, fotografias e adumbrações¹³. Tensiona-se sobre a paisagem vista, “aquilo que a vista abarca” (SANTOS, 2014, p. 21). Associa-se, portanto, ao olhar, ao *ver com disponibilidade de enxergar*. Neste sentido, é um dos NÓS que apresenta a praça nos dias de hoje: suas materialidades, suas arquiteturas, suas formas, e, também, suas imaterialidades, as oscilações e as práticas de sociabilidade do cotidiano, as formas de fazer e existir na paisagem.

Arestas é um NÓ que se tensiona sobre uma das principais características dos fragmentos benjaminianos: seu aspecto microbiano, micrológico. São as miniaturas urbanas, as pequenas partes de um algo maior, que não pretendem formar uma totalidade. De acordo com Benjamin (2006, p. 198), “nunca a medida do *muito pequeno* teve tanta importância quanto agora. Inclui-se também o muito pequeno em quantidade, o *mínimo*”. Este NÓ se apresenta na forma de dois painéis de montagem que ilustram o microcosmos da Praça XV de Novembro: suas arestas, o que é quase imperceptível ou que se ignora da vista, os pequenos detalhes, mas que fazem toda a diferença para a sua simbiose.

O **NÓ Fendas** pressupõe a ideia frestas por onde perpassa o tempo de maneira transversal. Percorrer por entre diferentes tempos exige uma intercepção no universo da identidade e da memória coletiva que situa e fundamenta o lugar e sua paisagem. Mesmo que beirando um paradoxo, é possível dizer que as imaterialidades dos lugares se encontram materializadas dentro do imaginário urbano e é nesta fenda que se amarra este NÓ. Neste sentido, transitam pelas fendas aquilo que é etéreo (incorpóreo, intangível), os signos e suas representações, as figurações (o que representa e dá significado a algo), as manifestações de linguagem e, também, as fantasmagorias (algo que produz na mente uma impressão ilusória).

Reminiscências, por sua vez, é um NÓ que trata sobre aquilo que só existe, que só (sobre)vive na memória. Entretanto, não quer dizer que o NÓ se amarre apenas por entre aquilo que foi borrado ou apagado da paisagem. Pelo contrário, Reminiscências se tensiona sobre três

¹³Conforme o Priberam Dicionário, a palavra adumbração refere-se ao ato ou efeito de adumbrar: esboços ligeiros, representações imperfeitas de um objeto; espalhar sombras, simbolizar.

importantes momentos presenciados tanto pela Praça XV de Novembro quanto pela cidade de Florianópolis, momentos que foram entendidos como chaves para seus processos de transformação. São os períodos das novidades: a heterotopia, o ofuscamento e o não-Lugar.

Por fim, **Tempo de Exceção** é o NÓ mais complexo do trabalho. Entende-se, nesta pesquisa, a *exceção* como uma fisionomia possível frente ao estado específico que se vive hoje devido à pandemia do *coronavírus*, a dizer, como uma manifestação de linguagem: aquela da imagem urbana como exceção. A pandemia evidencia as fissuras da nossa sociedade: fissuras espaciais, sociais, culturais e políticas, resultado do “colossal fracasso do mercado exacerbado pela selvagem intensificação neoliberal de profundos problemas socioeconômicos” (CHOMSKY, 2020, p. 15). Este NÓ visa amarrar possíveis pontas destas fissuras com diferentes questões levantadas ao longo do trabalho, tensionando-se sobre o pressuposto de que é possível associar a ideia de exceção a um determinado desvio de regra ou desvio de padrão, e aqui se tem a subversão do espaço, as possíveis relações entre pontos específicos derivados do cenário da pandemia – desigualdade social, achatamento do tempo, uso de máscaras, restrições de horários e acessos, por exemplo – e alguns assuntos tensionados pelos demais NÓs.

Perdas e Permanências é o capítulo de fechamento desta dissertação. Seu objetivo não é simplesmente elencar as perdas e permanências da paisagem da Praça XV de Novembro: estas encontram-se evidenciadas e implicadas, mesmo que de forma subjetiva, no decorrer dos NÓs. Tampouco objetiva-se chamá-lo de conclusão, afinal, o processo de montagem recusa sínteses conclusivas (JACQUES, 2015). Desta forma, assume-se a incompletude, uma vez que o próprio leitor, ao adentrar o texto, adentra também em um campo de possibilidades. O que cabe, entretanto, é, enquanto fechamento, fazer algumas últimas amarrações, dar língua a algumas últimas questões que pedem passagem e que se entrecruzam por entre os NÓs.

2 INTERVALO

ves·tí·gi·o

(*latim vestigium*)

substantivo masculino

1· Rastro, pegada·

2· Aquilo que fica ou sobra do que desapareceu ou passou· = INDÍCIO, RASTRO·

3· Quantidade muito pequena· = TRAÇO·

(Priberam Dicionário, 2021)

2.1 SOBREPONDO TEMPOS E ESPAÇO

Sobrepôr tempos a partir da narrativa histórica¹⁴ da Praça XV de Novembro e das incursões a campo do tempo presente foi o primeiro passo que dei para encontrar os vestígios camuflados nas entrelinhas de sua paisagem. Falando sobre o tempo passado, para que isto fosse possível, me propus a percorrer por alguns caminhos do imaginário e da imaginação, revisitando, assim, a “capacidade evocativa e de significação que cada fragmento do passado possa oferecer à recriação imaginária de uma cidade. Ou, ainda, o quanto de memória, história e sentido ele possa invocar” (PESAVENTO, 2005, p. 13).

Os traços do passado podem ser datados e classificados pelo conhecimento científico e por estilos, mas “o resgate do passado implica ir além dessa instância, para os domínios do simbólico e do sensível, ao encontro da carga de significados que a cidade abrigou em um outro tempo” (PESAVENTO, 2005, p. 12). A dizer, existem conjuntos fundamentais significantes por entre as transformações e apropriações sucessivas sofridas pela Praça XV de Novembro no decorrer dos anos, tanto em relação às metamorfoses físicas da paisagem, quanto ao caráter do espaço, à paisagem ou ao modo de vida de seus habitantes.

Para me aproximar destes conjuntos, me apoiei em dois suportes: a historicidade e as fotografias antigas. As imagens antigas são capazes de transportar o leitor para um tempo anterior, propiciando a reinterpretação da narrativa dos “processos sociais impressos como traços e vestígios a serem decifrados” (FIGUEIREDO, 2014, p. 125). Ou seja, possuem o potencial de evocar aspectos de memória de uma sociedade, porém, sem esclarecer de forma definitiva sua história e seu passado – o que é impossível –, mas sim permitindo que sua trajetória seja revisitada a partir dos resíduos de tais documentos.

O tal passado a recuperar é, na verdade, somente acessível pelo esforço da imaginação, uma vez que se trata de uma experiência que se passou no tempo do ‘já acontecido’ ou para muito além deste, por fora da experiência do vivido. A objetividade desse tempo escoado só se tornará presente, para o historiador e para o leitor, mediante uma operação, mental e subjetiva, em que discursos e imagens dotados de sentido realizarão essa operação de reconfigurar uma temporalidade (PESAVENTO, 2005, p. 11).

Já falando sobre o tempo presente, para a pesquisa de campo, assumi a postura de uma cartógrafa. Segundo Barros e Kastrup (2009, p. 59), o caminho da pesquisa cartográfica “é constituído de passos que se sucedem sem se separar. Como o próprio

¹⁴ A narrativa histórica da Praça XV de Novembro encontra-se fragmentada por entre os NÓS desta dissertação. Neste sentido, o leitor não encontrará um capítulo específico que remonte tal narrativa, o que não significa que a pesquisadora não se aprofundou ou se apropriou dela.

ato de caminhar, onde um passo segue o outro num movimento contínuo, cada momento da pesquisa traz consigo o anterior e se prolonga nos momentos seguintes”. Ainda segundo as autoras, o cartógrafo “se encontra sempre na situação paradoxal de começar pelo meio, entre pulsações. Isso acontece não apenas porque o momento presente carrega uma história anterior, mas também porque o próprio território é portador de uma espessura processual” (BARROS e KASTRUP, 2009, p. 70).

Neste sentido de começar pelo meio, cabe comentar que as incursões a campo iniciaram antes da pesquisa histórica, ou seja, foram incursões em deriva – deixando-me atravessar pelas forças do lugar e por seus estímulos, sem possuir objetivos predefinidos além do observar, sentir e registrar. Durante estas derivas, a figura que subsidiou minhas caminhadas foi a figura do flâneur, o personagem benjaminiano que caminha por uma cidade que acolhe seus passos.

Rocha e Eckert (2003, p. 1) explicam que a *flânerie* é uma “caminhada de natureza egocêntrica, funcional, mas também poética, fabulatória e afetiva e, por que não dizer, uma caminhada cosmológica”. Ou seja, uma exploração do espaço urbano deixando-se levar pelos “espaços, cheiros, barulhos, pessoas, objetos e naturezas” (Rocha e Eckert, 2003, p. 1) que me atravessavam enquanto pesquisadora.

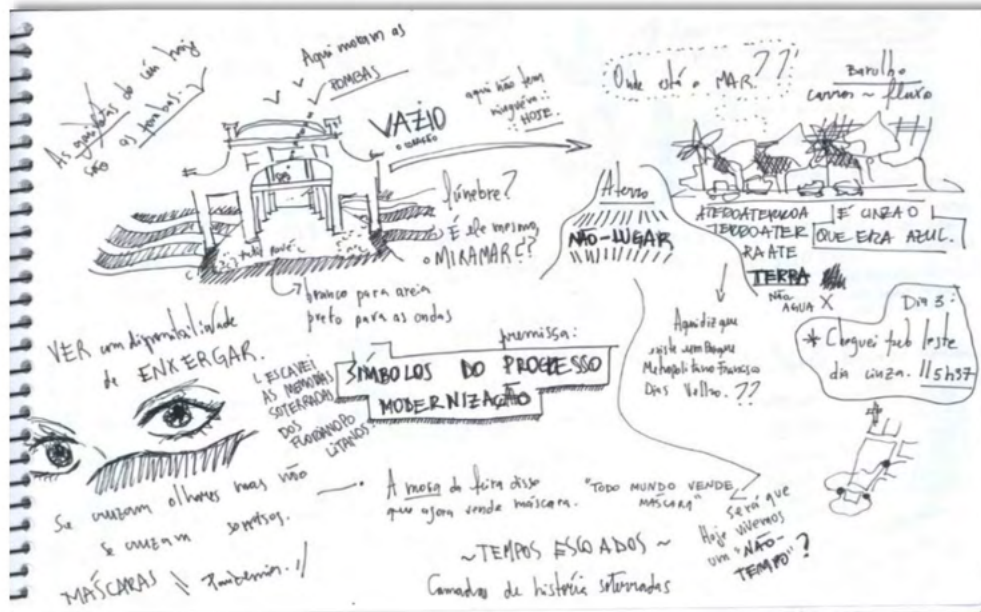
Percebi que seria necessário caminhar com olhar atento, estranhando aquilo que me era familiar. Conforme explica Ferrara (2012, p. 45), a paisagem

se torna habitual e não se deixa perceber, porque nos habituamos à sua visualidade. Esse hábito impede a observação e a discriminação da complexidade comunicativa subjacente (...) e, como consequência, a paisagem é percebida apenas pelo seu impacto visual que a faz circunscrever-se à estesia e à fruição. Portanto, é indispensável a atenção epistemológica que nos faz ver com disponibilidade de enxergar ou de estranhar, para ser possível descobrir (...) seus signos e textos, suas espacialidades e transformações.

Caminhando, aproveitei o tempo menos frenético que vivemos e assumi certa lentidão, afinal, “andar depressa é esquecer rápido, reter apenas a informação útil no momento” (PEIXOTO, 2003). Mas não apenas caminhei: parei¹⁵ também. Quando parei, observei e anotei neste caderno de campo tudo aquilo que me atingia enquanto pesquisadora através de notas, esquemas, mapas, *sketches*, *adumbrações* (figura 4). Esta prática é preciosa para a cartografia, pois permite a “transformação de experiência em conhecimento e de conhecimento em experiência, numa circularidade aberta ao tempo que passa” (BARROS e KASTRUP, 2009, p. 70).

¹⁵ Referência ao Livro *Caminhar e Parar*: “encara o parar como parte do caminhar, como uma ação que continua querendo ser ainda nômade, uma longa pausa em um percurso que não pode parar (CARERI, 2017).

Figura 4 - Exemplo de uma adumbração do caderno de campo.



Fonte: A autora (2020).

Ademais deste caderno, com meu celular fixei instantes e fragmentos da paisagem, eternizando-os. Cabe dizer que o instrumento de registro não é um instrumento profissional, assim como a pesquisadora não é uma fotógrafa profissional: o que importa são as tentativas de apreensão das forças através das lentes, e não o aparelho ou a estética das fotografias em si.

À medida que passei a estudar a narrativa histórica da Praça XV de Novembro, presente e passado começaram a se sobrepor. Neste sentido, as caminhadas não mais assumiram um caráter de deriva: as imagens antigas, por exemplo, foram se tornando panos de fundo para o meu olhar. Passei a saber com mais clareza o que me era familiar e o que me causava estranhamento, afinal, como explica Figueiredo (2014, p. 96), “perceber, seletivamente, aquilo que estamos habituados a ver, confere-nos sentido a certos aspectos e formas das paisagens porque partilhamos a sua história”.

Assim, sobrepueram-se os tempos e o espaço. Não havendo estas sobreposições, dificilmente seria possível para mim saber que a Figueira Centenária não nasceu ali, no coração da praça; ou que seu acesso já foi restrito a uma elite, que a praça já foi um local fechado, cercado de muros e grades; e até mesmo que ali, na boca sul da Praça XV, uivava o vento sul, e que, sobre o mar, voavam gaivotas, não pombas sobre as vias de carros. Da mesma forma, “sem esse conhecimento histórico, sem a memória (...) seu presente será sem finalidade e seu amanhã sem significação” (LOWENTAL, 1975, apud. FIGUEIREDO, 2014, p. 32). Percebi que estava começando a responder a um dos objetivos específicos da dissertação, sobre quais eram os vestígios da pesquisa.

2.2 VESTÍGIOS

Metáforas por debaixo da Figueira

Enquanto caminho, no tempo presente, imaginei um ímã. O ímã atrai em seu entorno, por seu campo eletromagnético, diversos elementos. Ele atrai o passado, e atrai o futuro também. O ímã no centro atrai estes tempos e vai deixando rastros, linhas imaginárias. Mas da mesma forma que atrai certas coisas, ele ignora outras. Quando um fotógrafo captura um fragmento, ele mira um norte; um objetivo. Sua visão se torna a própria lente de sua câmera e, assim como o ímã da bússola, se direciona àquilo, a capturar um fragmento de algo que ele percebe, sendo esta percepção derivada de sua bagagem, de seus sentidos, de suas próprias derivas. Enquanto caminho e fotografo, enquanto rabisco minhas adombrações neste caderno de campo, eu estou no centro: também miro um norte. Estando no centro, perpassam por mim as forças e seus rastros – algumas semelhantes, algumas distintas. Vou, assim, me apropriando dessas forças e desses rastros. Se me imagino vendo-me de cima, enquanto estou no centro, sou um ponto. As linhas imaginárias sobre mim vão se ligando, se atando. Vendo de cima, um panóptico; um caleidoscópio, onde se liga a mim a paisagem: as pessoas, o tempo, a natureza, os detalhes, a história, o imaginário, os edifícios, as memórias, o caráter do espaço, as visualidades da cidade, o dia, a noite, os modos de fazer. Passado, presente e, também, futuro. Vendo de cima, os vestígios também são pontos. As linhas imaginárias que se cruzam sobre eles também são as categorias que os unem, conectam-nos com tudo aquilo que se conectava a mim também.

(Fragmento de diário de campo, 2020)

Jardim; Vento Sul;

Feiras; Símbolos; Cheiro

de Peixe; Fendas;

Janelas; Mictório;

Encontros; Pássaros;

Petit-pavé; Dominó;

Cafés; Comércio;

Engraxates; Bancos;

Trapiche; Cotidiano;

Grupos; Sino; Palácio;

Carnaval; Boemia;

Árvores; Máscaras.

Mar; Vitrine; Areia; Praça;

Miramar; Profano;

Monumentos; Arquitetura;

Poder; Aterro; Figueira;

Regatas; Mercado; Museus;

Barcos; Olhares; Desfiles;

Redes; Jornal; Sagrado;

Pessoas; Igreja; Turismo;

Sociabilidades;

3 DANDO LÍNGUA AOS VESTÍGIOS: OS NÓS

Um território múltiplo e segmentado. Um grande mosaico, composto pela sobreposição de camadas temporais. Assim me referi à cidade de Florianópolis no início desta dissertação. Mas não é apenas a cidade em si, tomada enquanto território, que goza de tais características. Os “lugares”, os fragmentos deste mosaico, também são fragmentados. O mesmo acontece com os fragmentos destes fragmentos, em proliferações que podem seguir até o infinito: tudo depende do viés de análise.

Sob esta perspectiva de análise, os vestígios mapeados na Praça XV de Novembro também constituem um grande mosaico. A própria cartografia não visa isolar o objeto de estudo de suas conexões com o mundo, de suas articulações históricas (BARROS e KASTRUP, 2009). Pelo contrário, seu objetivo é justamente “desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente”.

Ao deparar-me com esta rede de forças, percebi que, de cada vestígio mapeado, tenho a sua narrativa histórica; tenho a sua imagem no tempo presente; e tenho também as minhas subjetividades como pesquisadora. Os vestígios se conectam entre si: não um ao outro, mas uns aos outros, pelo espaço-tempo. Por exemplo, o Miramar não é o Miramar sem memória. A Figueira não é a Figueira sem as pessoas. A Catedral não é a Catedral sem a história. Mas as pessoas também se conectam à Catedral; a Figueira à memória e o Miramar à história; assim como o Miramar às pessoas; a Catedral à memória e a Figueira à história.

Neste grande mosaico, “o que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão” (BARROS e KASTRUP, 2009, p. 66). De Certeau (1994) se aproxima desta questão quando comenta que a cidade se estabelece como forma de linguagem. Para ele, o ato de caminhar, enquanto uma expressão do desejo é, para o sistema urbano, o equivalente ao que a “enunciação” é para a língua.

Ou seja, há uma analogia entre a cidade/língua e o caminhar/falar (DOSSE, 2013, p. 90). Neste sentido, dar língua aos afetos que pedem passagem, a estas intensidades que buscam expressão, é o que se espera do cartógrafo (BARROS e KASTRUP, 2009).

Foi no cruzamento destes vestígios e destas forças que surgiram os NÓS. Os NÓS são pontos de tensão pelos quais se relacionam estes vestígios e foram se tornando evidentes no decorrer da pesquisa nesta interlocução entre errâncias, derivas, mapeamentos, retomada histórica e subjetivações. O que precisa ficar claro aqui é que é através destes NÓS, portanto, que apresento as intensidades que eu, como pesquisadora, decidi “dar língua”.

Vamos lá.

3.1 JOGO DE FORÇAS

Quando se busca revisitar alteridades do passado de uma cidade, o pesquisador deve colocar-se no papel de um historiador, um arqueólogo a investigar por entre suas representações espaciais e temporais. Trataria de abordar a cidade, nas palavras de Pesavento (2005, p. 10), “através de um olhar que a contemplesse como uma temporalidade que encontra forma e sentido no espaço, ou como um espaço que abriga múltiplas temporalidades e sentidos”. A dizer, é essencial que se relacionem tempo e espaço.

Mas, antes de adentrar em tais relações, é importante estabelecer quais são os pressupostos de espaço aos quais esta dissertação se refere. São dois: o espaço físico (espaço da cidade) e o espaço social (espaço do urbano). Para Manuel Delgado, a cidade, enquanto espaço físico, define-se como “um lugar, uma grande parcela em que se levanta uma quantidade considerável de construções” (DELGADO, 2007, p. 11), ou seja, refere-se à uma estrutura sólida. Já o urbano, o espaço social, é, para o autor, uma estrutura líquida: “tudo o que em uma cidade pode ser visto flutuando em sua superfície” (DELGADO, 2008, p. 26). Na melhor definição possível: “o urbano é um estilo de vida” (DELGADO, 2008, p. 23).

A cidade é a estrutura de tempo longo; o urbano é a variável oscilante que muda a cada minuto. A cidade é sólida; o urbano é o flutuante, aleatório, o movimento fortuito da vida que se redesenha diariamente. A cidade é um “centro de significados por excelência” (TUAN, 1983, p. 191); o urbano é um conjunto de ressignificações constantemente formuladas. A cidade abriga, sustenta o urbano; o urbano se move e desliza *por, entre e sobre* a cidade, desloca-se, apropriando-se de suas significações. São complementares, quase que indissociáveis.

Neste sentido, as definições de Delgado a respeito do espaço social, urbano, é fundamentalmente relacional à definição de *espaço praticado* de Michel de Certeau (1994). Segundo este último, o espaço é composto por um conjunto de operações e de práticas que se referem ao seu sistema de ações, sistema este que deriva das oscilações provenientes dos passos das pessoas sobre a rua, geometricamente falando, e das relações estabelecidas entre elas. Na clássica definição do autor, “o espaço é um *lugar praticado*” (DE CERTEAU, 1994, p. 202), que se encarna no próprio caminhar dos habitantes sobre a cidade, em suas práticas cotidianas.

Voltando-se às relações com o tempo, nos diferentes tempos vivenciados pela cidade, o espaço é regido por forças. Estas forças são responsáveis pela consolidação e pela transformação tanto de seu espaço físico quanto de seu espaço social, e regem também as dinâmicas da paisagem. Castells (2012, p. 20) explica, fundamentada nos pensamentos de

Bourdieu, que são as formas de ordenação simbólica destas categorias, do tempo e do espaço, que “fornecem estrutura para as experiências, mediante as quais apreendemos quem ou o que somos na sociedade impondo, por sua vez, nos indivíduos, esquemas duradouros de percepção, de pensamento e ação”.

Neste contexto, faz sentido referir que o caráter do espaço da Praça XV de Novembro foi regido por diferentes forças ao longo de sua história. Estas forças foram provenientes de diferentes intenções em relação à ordenação do espaço físico e social das sociedades que ali coexistiram. Assume-se, assim, a mutabilidade das categorias que a ordenam e lhe conferem sentido, frente à “complexidade e incerteza da cidade sujeita a mudanças substantivas que acompanham sua vida cidadina e em grande medida seus paradigmas dominantes” (CASTELLS, 2012, p. 19).

Na Praça XV de Novembro, durante as primeiras décadas do Desterro, as forças que gerenciaram o espaço foram aquelas de instauração do domínio da Coroa Portuguesa e do controle administrativo sobre a sua colônia, ou seja, as forças de poder: período denominado por Coradini (1992) como “Espaço Militar e Portuário”. Tal período compreendia, segundo a autora, desde 1673, data de fundação do povoado pelo bandeirante vicentista Francisco Dias Velho, até a metade do século XIX. Semelhante às demais povoações brasileiras, o Desterro surgiu junto ao mar (figura 5), a fim de “facilitar sua ligação com a metrópole lusitana e com o resto de um império voltado, conformado e cimentado pelo mar” (VEIGA, 2010, p. 36), afinal, a Ilha de Santa Catarina constituía-se em um local estratégico durante os grandes tempos da navegação.

Figura 5 – Vista e mapa cartográfico da Ilha de Santa Catarina (1797 e 1712).



Fonte: Correa (2005).

Surgindo sob a formação de um ancoradouro, um porto de abrigo para embarcações, “o local escolhido para a fundação deste povoado é o centro da costa oeste, onde ilha e continente são separados por um canal de apenas 500m, formando duas baías, ao sul e ao norte (...). A baía sul foi escolhida por ser a mais abrigada” (CONCEIÇÃO, 2018, p. 3). A mata menos densa do local, a topografia e a existência de córregos indicavam uma posição cômoda para construir suas primeiras edificações.

Seguindo os padrões portugueses, o povoado conformou-se a partir do surgimento de uma ermida, a capela Nossa Senhora do Desterro, construída de pedra e barro no alto de uma pequena colina, onde se fixou uma cruz de pedra (VEIGA, 2010). Em frente à ermida junto à linha da praia, um largo: um quadrilátero de vegetação rasa que, nos anos posteriores, ficou conhecido sob as alcunhas de Largo da Matriz, Largo do Palácio, Praça do Mercado, Praça Barão de Laguna e, finalmente, Praça XV de Novembro.

Na data de 1726, o povoado foi elevado à categoria de Vila, passando-se a chamar Vila Nossa Senhora do Desterro. Alguns anos depois, devido à posição estratégica de seu porto e em função de justificativas políticas e econômicas, criou-se a Capitania da Ilha de Santa Catarina (1738), tomando posse, em 1739, o Brigadeiro Silva Paes, responsável por importantes construções na vila. O período que sucede sua chegada foi marcado pela migração de casais açorianos e pelo aumento do número de construções.

No lugar da antiga ermida, iniciaram-se as obras da Igreja Matriz, que veio a nominar o largo central de Largo da Matriz, onde se construiu também a primeira edificação de instauração efetiva da administração da coroa portuguesa: a *casinhola*, como era conhecido o Palácio do Governo, em 1739, “pequena com não mais que uma dúzia de palmos de pé-direito” (VEIGA, 2010, p. 45). Outro representante das relações de poder construído foi o pelouro, um cadafalso de madeira onde os negros eram castigados.

Enquanto capitania, o que se esboçava no espaço físico do centro da vila (figura 6) eram edificações que simbolizavam as tais relações de poder entre coroa e colônia. Segundo Peluso Jr (apud VEIGA, 2010), os três elementos chaves da conformação desterreense eram o seu porto, o Largo da Matriz e a própria Igreja Matriz. Ou seja, havia uma triangulação de forças e poderes: o econômico, aliado às transações com os navios que ancoravam na baía, na linha da praia; o político, representado pelo próprio Largo e as edificações militares e administrativas de seu entorno; e o poder religioso, na figura da Matriz.

Figura 6: Planta do centro da Vila do Desterro em 1754.



Fonte: Correa (2005).

Segundo Veiga (2010), entre 1755 e 1775, o entorno do Largo já estava perfeitamente definido a partir do início das ruas que o circundavam. Foi construída, de forma vizinha à antiga *casinhola*, a nova Casa, ou melhor, o Palácio do Governo, agora com dois pavimentos, e a Casa da Câmara e Cadeia, por volta de 1768. No entorno, “localizaram-se o Hospício dos Jesuítas, a Câmara, o Quartel, a Cadeia e o prédio dos Artigos Bélicos (CORADINI, 1992, p. 66), onde, em sua porção sul, nascia um “comércio informal junto à praia, em frente ao largo da Igreja” (CONCEIÇÃO, 2018, p. 3), com barraquinhas de venda de peixe e de outros gêneros.

A esta altura, pode-se imaginar a paisagem do antigo Largo: um trapézio coberto de uma fina relva sem qualquer arborização, onde em sua região mais alta, ao norte, surgia a onipotente figura da Matriz que, nas impressões do viajante Saint-Hilarie, é “grande e tem duas torres (...) há uma alta palmeira, cuja elegante folhagem, que se agita à mais leve brisa, contrasta com a imobilidade do prédio ao qual ela serve de ornamento” (CORREA, 2005, p. 144).

Nas laterais, edifícios administrativos, como o Palácio do Governo e a Câmara Municipal centralizavam o poder da coroa. Ainda segundo o viajante, “o primeiro desses prédios não passa de um sobrado de aparência pesada, com cinco janelas na fachada, não havendo nada de extraordinário. A Câmara tem um formato quase quadrado (...) é uma casa de dois pavimentos (...) e o andar térreo é ocupado pela cadeia”.

Rodeada de edifícios de pouca altura, por entre os quais se podia contemplar a paisagem das curvas dos morros da topografia ilheense, as ruas da cidade partiam como vetores. A sul, as barraquinhas formavam um mercado informal ao lado da antiga casa da Alfândega. Junto à praia, um abrigo para passageiros onde circulavam produtos do comércio marítimo e toda sua população flutuante. No centro do largo? O pelouro, mais um símbolo do poder.

Correa (2005, p. 149) descreve o espaço físico do Desterro no início do século XIX.

As ruas, de vinte e quatro pés de largura, eram retas, e já existia algum calçamento naquelas que se dirigiam em declive para a praia para que as enxurradas não as esburacassem. As casas, algumas de até dois andares, eram construídas de pedra e tijolo. Na praça central, estava fincado o patíbulo de madeira onde eram presos e castigados os escravos puníveis. Junto ao mar, funcionava, aos domingos, uma feira ou mercado. Não havia hotéis nem restaurantes na cidade, e as refeições eram feitas em tavernas onde todas as classes se misturavam. O comércio era pequeno, mas encontrava-se o necessário.

O espaço social? Casais açorianos que vieram para povoar o Desterro. Brancos militares e funcionários da coroa. Negros escravizados (figura 7). “Biscateiros, pescadores, marinheiros, carregadores, lavadeiras, mendigos, prestadores de serviços e pequenos comerciantes” (CORADINI 1992, p. 76). Dentre os últimos, “os artesãos eram em maior quantidade, mas ainda havia os alfaiates, sapateiros, ferreiros, latoeiros e marceneiros” (CORREA, 2005, p. 149).

Figura 7 – Festa de negros na Ilha de Santa Catarina (1803). Autor: Tilesius.



Fonte: Correa (2005).

Frequentemente também se encontravam as “quitadeiras, quituteiras, mulheres pobres, brancas e negras (...) se apropriavam das esquinas, das ruas, das praças, das escadarias da catedral, em busca de sua sobrevivência” (CORADINI 1992, p. 82); e também os ambulantes, que mascateavam de porta em porta, muitas vezes, inclusive se utilizando de escravos alugados para tal função.

3.2.PAISAGEM URBANA

Para adentrar nas relações da paisagem urbana da Praça XV de Novembro, fez-se necessária, antes de tudo, uma certa subjetivização do espaço, como explica Justo (2015), a dizer, fez-se necessário transformar em símbolo o concreto, o asfalto, o traçado urbano e sua materialidade. Somente a cidade subjetiva pode fundamentar a cidade praticada, as lógicas das práticas inseridas nos espaços e dos espaços como práticas representacionais, simbólicas, ou melhor, a “maneira como seus habitantes sentem sua presença nesse lugar e lhe dão inteligibilidade” (JUSTO, 2015, p. 22).

Neste sentido, a amarração deste NÓ tem em vista tal espaço subjetivo. Visitei a Praça XV de Novembro a partir de caminhadas diárias tanto na praça em si quanto em seu entorno imediato em diferentes dias e horários ao longo dos meses, é claro, durante os recortes de tempo que a pandemia permitiu. O caminhar, devido à sua “intrínseca característica de simultânea leitura e escrita do espaço, presta-se a escutar e interagir na variabilidade desses espaços, a intervir no seu contínuo devir com uma ação sobre o campo, no aqui e agora das transformações” (CARERI, 2013, p. 32).

Como explica Ferrara (2000, p. 125), ao caminhar, foi necessário “travestir o ver em observar”. Segundo a autora, “além do ver físico, simples sensação, há um ver inteligente a que se opõe o cotidiano como continuidade perceptiva. Observar é produzir descontinuidade que desfaz o anonimato da vida própria” (FERRARA, 2000, p. 125). Neste sentido, estranhei o que me era familiar; mas também atentei ao que me passava despercebido por entre aquilo que me era repetitivo.

Minhas caminhadas não foram realizadas de forma inocente. Percorri pelas entranhas de um lugar onde imperavam “relações sociais, economia e mercado; política, estética e poesia (...) tensão, anonimato, indiferença” (ECKERT & ROCHA, 2003). Na mochila, meu caderno de campo, no qual lançava minhas adombrações. Na mão, a câmera fotográfica do meu celular, meio pelo qual “cada fotografia transforma a simples constatação da visualidade documental em um texto descritivo ou narrativo que organiza uma lógica não necessariamente linear e causal, mas perceptiva e cognitiva, capaz de produzir uma informação sobre a cidade” (FERRARA, 2000, p. 61).

A paisagem urbana da Praça XV de Novembro é proveniente de um aspecto dinâmico, pois, da mesma forma com que ela se transformou até hoje, continuará se transformando no futuro. Neste contexto, as cicatrizes de suas transformações são um reflexo de escolhas sociais que foram materializadas no tempo. São estas cicatrizes que permitem que se juntem fatores que não se encontrariam se não fossem as diferentes temporalidades e conectá-las.

Dito isto, são estas diferentes temporalidades presenciadas pela praça que foram responsáveis, portanto, pela inscrição das marcas em sua paisagem, marcas estas que se

apresentam sob a forma de vestígios a serem decifrados. Uma vez encontrados os vestígios, torna-se, dessa forma, possível tecer algumas relações. O próprio traçado da praça é uma destas marcas, um vestígio de uma outra temporalidade, afinal, a configuração espacial que permanece é aquela sob a qual ela foi fundada: seguindo o modelo dos colonizadores portugueses, “praça retangular, ruas retas e uma igreja ocupando o lugar central” (CORADINI, 1992, p. 19).

Mas os vestígios do domínio português se apresentam também nas arquiteturas que persistem na paisagem do lugar desde os primeiros anos do Desterro, a exemplo da Catedral Metropolitana (antiga Igreja Matriz), representante da instauração do poder religioso e símbolo da fé católica. A Catedral mantém este papel na região central da cidade até os dias atuais. Diferentemente de algumas outras arquiteturas que tiveram seus sentidos e usos transformados para assim permanecerem na paisagem, a Catedral, devido ao seu significado inerente, é um exemplo de vestígio que representa uma permanência tanto em relação ao seu caráter material quanto ao seu caráter imaterial.

Mesmo que sua onipotência, visualmente, sofra, de certa forma, alguns ofuscamentos devido aos seus edifícios vizinhos, a Catedral destaca-se por entre a paisagem. Somam-se à sua arquitetura a sua ampla escadaria que acompanha sua arquitetura desde muitos anos e, também, o seu grande Largo¹⁶ frontal, chamado Largo da Catedral (figura 8).

Figura 8 - A onipotente Catedral Metropolitana, sua escadaria e seu Largo.



Fonte: A autora (2020).

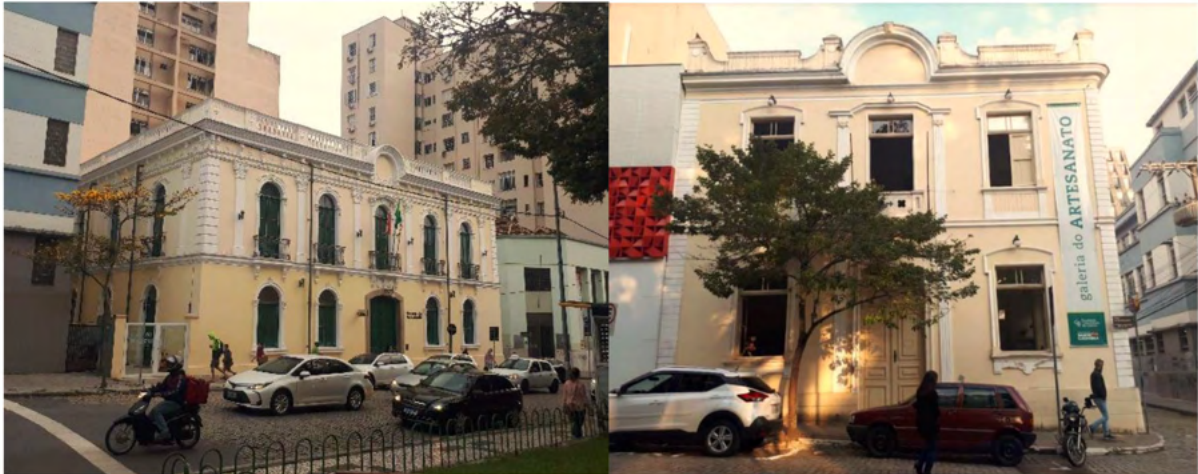
Enquanto antigamente havia no lugar uma tríade de forças que regiam o espaço – religiosas, econômicas e administrativas – representadas por componentes-chaves para as conformações do Desterro – igreja, porto e Largo – é apenas a primeira destas chaves

¹⁶ Se antigamente, devido à antiga Igreja Matriz, todo o perímetro da atual Praça XV de Novembro era chamado de Largo da Matriz, existe hoje, na porção entre a face norte da praça e a Catedral Metropolitana, um largo menor, que liga seus lados leste e oeste, conhecido sob a alcunha de Largo da Catedral.

que permanece. O porto foi perdendo sua função ao longo dos anos e foi soterrado pelo progresso, junto das práticas relacionadas ao mar na região central. Já a centralização administrativa que se concentrava nos edifícios do entorno do Largo da Matriz foi perdida no final do século XX, quando estas funções foram transferidas para fora de seu perímetro. Entretanto, algumas das edificações de seus primeiros anos que abrigavam anteriormente tais funções se fazem ainda presentes e são, portanto, resistentes na paisagem.

É o caso do Palácio Cruz e Souza (antigo Palácio do Governo), antigo representante do poder político, onde hoje funciona o Museu Histórico de Santa Catarina; ou do edifício do Paço Municipal (atual Museu de Florianópolis) (figura 9), símbolo do poder legislativo, que abrigou a primeira sede da Câmara de Vereadores do Desterro e onde, por muitos anos em seu andar térreo, funcionou a Cadeia. Também é o caso do edifício onde funcionou o primeiro Quartel da Polícia Militar e Assembleia (o edifício sediou ainda a Prefeitura da Polícia, atual Polícia Civil, o Tribunal de Contas do Estado e a Procuradoria Geral do Estado), e que hoje abriga a Galeria de Artesanatos devido ao processo à restauração que a sua sede, a atual Casa da Alfândega, vem passando desde 2018. As arquiteturas mais antigas são, inclusive, protegidas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico (IPHAN) (figura 9).

Figura 9 - Museu de Florianópolis e Galeria do artesanato.



Fonte: A autora (2020); Fonte: A autora (2021).

Arquiteturas persistentes, arquiteturas transformadas. Arquiteturas cujos usos se adaptaram para atender às diferentes necessidades e interesses do espaço, a dizer, às diferentes forças que regeram tal espaço e cujas transformações refletem as relações deste espaço com seus respectivos usuários. Cada um destes usos possui um diferente significado para os diferentes grupos representantes do espaço social durante sua história. Conceição (2018, p. 2) explica que “as transformações de uso que sofre a arquitetura metamorfoseiam os espaços públicos. Com ela, alteram-se também os complexos laços espaciais e sociais que reuniram populações em seu entorno ao longo dos anos”.

Para aclarar tais ideias, pode-se evocar, por exemplo, o próprio Palácio Cruz e Souza (figura 10). Construído sobre o modelo tradicional dos sobrados de arquitetura colonial, o que representava a presença física da antiga casinhola para a população de açorianos recém-chegados, para os senhores da elite e seus negros escravizados e para a tropa portuguesa de defesa da ilha no século XVIII? Certamente não representava o mesmo que o já reformado Palácio do Governo, em um desfile de Sete de Setembro, na primeira metade do século XX, significava para a efervescente população miscigenada (imigrantes recentes, negros libertos) que festejavam a data da independência do Brasil. A dizer, o mesmo edifício símbolo de força, de subversão da colônia, transforma-se em símbolo da liberdade da república.

Figura 10 - Antiga arquitetura colonial e Desfile de 7 de setembro nos anos 40.



Fonte: Veiga (2010); Jornal do Mercado Público de Florianópolis (2020).

Diferente é, ainda, do que representava no final do século passado para a população de Florianópolis o Museu Histórico de Santa Catarina (figura 11) cujo acervo conta a história catarinense através de uma narrativa única, dominante, sob documentos, livros, fotografias, mobiliários, registros, entre outros, que homenageia o poeta negro Cruz e Souza e que atualmente é quem dá nome ao edifício. Ou, ainda, qual é a sua atual função frente à massa de turistas contemporâneos? Associam-se, portanto, as sociabilidades no espaço público da Praça XV aos diferentes componentes de sua paisagem e seus respectivos significados ao largo de sua história.

Figuras 11 - Palácio Cruz e Souza nos anos 70 do séc. XX e nos dias de hoje.



Fonte: Jornal do Mercado Público de Florianópolis (2020); Fonte: A autora (2020).

3.3 INTERVALO

más-ca-ra

(italiano *maschera*)

substantivo feminino

1. [Figurado] Conjunto de roupa ou acessórios que serve para uma pessoa se disfarçar. = DISFARCE, FANTASIA.
2. [Figurado] A aparência falsa ou que engana. = DISFARCE, DISSIMULAÇÃO.
3. Fisionomia característica de determinado estado ou sentimento.
4. Objeto ou equipamento, geralmente em material maleável, usado sobre o rosto, em especial, sobre o nariz e a boca, para filtrar o ar, ou como barreira protetora.

Priberam Dicionário, 2021.

3.4 FENDAS

Lucrécia Ferrara, em seu texto *As Máscaras da Cidade* (1999), explica que a história da imagem urbana, seja a história visível aos olhos ou a história camuflada nas entrelinhas não-verbais que permeiam a cidade, são nada mais nada menos do que manifestações de linguagem. A autora trabalha com o pressuposto de que existe uma lógica em tais manifestações e que é possível, mesmo que correndo um claro risco à simplificação, categorizá-las.

São estas categorias de manifestações de linguagem que a autora vem a chamar de Máscaras da Cidade – máscaras, portanto, aqui no sentido de fisionomias possíveis de um determinado estado. Fundamentam-se nas características culturais que “sedimentam a cidade enquanto império fervilhante de signos” (FERRARA, 1999, p. 202). Interessam a este NÓ as máscaras que se manifestam especificamente no espaço da praça pública.

A primeira máscara identificada por Ferrara (1999) foi a da imagem urbana como índice social, “uma imagem urbana que apontava o homem e o seu trabalho como senhores de sua grande invenção: a cidade” (FERRARA, 1999, p. 206), ou seja, um tempo de apego a uma ordenação social na qual as pessoas eram identificadas pelas insígnias da sua profissão. Uma das formas de exibição destes signos eram os cortejos religiosos: “corpo e cidade encontravam-se na procissão para exibir, na praça pública ou na catedral, o instrumento sógnico do trabalho manual”. Segundo Coradini (1992, p. 29), “a hierarquia era marcada pelas regras morais, maneira de vestir, atitudes grosseiras e petulantes etc. O corpo era o signo mais denotativo de respeito, algo que se fazia ver nos trajes usados nas procissões”.

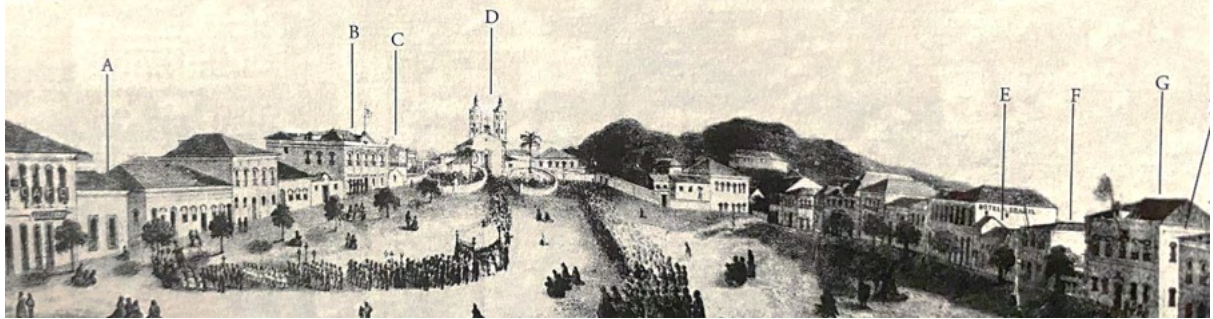
Apesar do compartilhamento de sensações e de sentimentos por entre as pessoas durante o acontecimento do festejo, o indivíduo não se camufla na multidão da procissão; pelo contrário, existe um apego à imagem da ordem hierárquica, como se pode perceber pela descrição de Coradini (1992, p. 186) sobre procissões tradicionais da Praça XV de Novembro:

em maio ou junho, a procissão de Corpus Christi percorre as principais ruas do centro e a Praça XV. Puxando a procissão, segurando o Guião (estandarte roxo): o prefeito, o governador, o bispo e o presidente da Assembleia Legislativa. As irmandades religiosas, clubes de serviço, associações de bairro e os moradores dos edifícios enfeitam as ruas por onde passa a procissão.

As marchas solenes, como a procissão de Nosso Senhor dos Passos e a Procissão de Corpus Christi de caráter comemorativo, acontecem no espaço da Praça XV de Novembro desde seus tempos mais antigos (figura 12). De acordo com Vaz (1990), ambas possuem a Catedral Metropolitana como ponto referencial, dela partindo, sendo que a segunda delas contorna o espaço da praça e retorna ao ponto de partida, onde se celebra a missa. Segundo o

autor, festas religiosas que homenageavam a Santíssima Trindade e a festa do Divino eram também grandes acontecimentos e, até mesmo, a festa Junina era ali realizada no lugar.

Figura 12 – Procissão religiosa em 1860 na litografia de Rohlacher e Schwatzer.



Fonte: Correa (2005).

A segunda máscara identificada por Ferrara (1999) foi a da imagem urbana como contraste. Perante o cenário econômico-social de uma emergente burguesia, surge nas cidades o Paço Municipal, uma espécie de palácio coletivo onde se reuniam as pessoas de famílias renomadas e de maior poder aquisitivo para festas, bailes, saraus e banquetes. Tais festas “consagravam uma ordem social apoiada no reconhecimento da estabilidade econômica e da sua perenidade, na qual todos tinham um lugar determinado: predominavam a hierarquia, os valores e, sobretudo, as leis e os tabus religiosos, políticos e morais” (FERRARA, 1999, p. 210). O caso do Desterro não foi diferente.

No ano de 1823, logo pós a Independência do Brasil, o Desterro foi elevado à categoria de cidade, tornando-se então capital da Província de Santa Catarina. Nos anos que sucederam à independência, mais precisamente a partir dos anos 30, estabeleceu-se um cenário de prosperidade na capital, fator este que propiciou o surgimento de uma certa burguesia local.

A ascensão financeira desterrense promoveu o surgimento dos primeiros cafês e hotéis da cidade, além da renovação do casario do centro. No entorno da praça central, que a esta altura ainda era conhecida como Praça do Palácio, sobrados, assobradados e edifícios de uso público, junto também do próprio Palácio do Governo, passaram a promover exemplares das tais festas, saraus e banquetes explicitados por Ferrara. Tais eventos, junto das procissões e festas cívicas eram, a esta altura de tempo, os símbolos da burguesia desterrense, pois a cidade não oferecia outros hábitos de convivência típicos da classe.

Mas a ascensão econômica não ocorreu, obviamente, para todas as parcelas da população. À medida em que aumenta a distopia entre as camadas sociais, surge a máscara da imagem urbana como contraste. Não sendo admitidos nas festas elitistas, “aos demais cabia senão o espaço e o tempo passageiros do Carnaval” (FERRARA, 1999, p. 210). O carnaval é uma festa que nasce no espaço público, principalmente, na praça pública. Caracteriza-se pela

desierarquização: “rompe-se a distinção entre ricos e pobres, popular e erudito, particular e público, para criar um momento em que tudo ocorre ao ar livre, na praça ou na rua” (FERRARA, 1999, p. 210). Seu protagonista? A multidão¹⁷.

Na alegoria da multidão, o indivíduo dispersa-se, camufla-se por entre ela e, desde ela, domina o espaço “por sensações, sentimentos e comportamentos que pertencem ao conjunto, ao padrão coletivo” (FERRARA, 2000, p. 82). Um dos meios pelos quais as pessoas se munem para esta dispersão são as *máscaras*. A partir delas, o próprio indivíduo se camufla através da suspensão momentânea de seus signos de identidade pessoal, seja pelo simples fato de esconder o rosto, ou por questões figurativas, em que a intenção é criar a ilusão da presença de um outro ser que não si próprio.

Na multidão, como uma extensão, um prolongamento de si mesmos, indivíduo e multidão tornam-se um único corpo e a rua e seus espaços públicos tornam-se sua própria casa.

As pessoas atuam dentro desse corpo, e a cidade atualiza-se como cenário no movimento do público. As ruas, as praças são palcos e entre o público estão os atores. A cidade deixa de ser suporte rígido, composta de mobiliários fixos, tais como: arquitetura, monumentos, calçadas, e passa a ser suporte maleável, um cenário que abriga as doces utopias do movimento desses atores que por ela passam (ZIMERMANN, 2010, p. 117).

O carnaval é até hoje o festejo mais popular da cidade e foi regulamentado, no Desterro, no ano de 1856. Segundo Coradini (1992, p. 186),

em fevereiro com a proximidade do Carnaval a Praça se enfeita. Ela é decorada com motivos carnavalescos, as baterias das escolas de samba ensaiam o samba enredo, barraquinhas são montadas para saciar a sede e a fome dos foliões. Durante os quatro dias de Carnaval, as ruas da Praça são interditadas e desfilam por ali inúmeros foliões, os tradicionais blocos de sujos e os personagens já conhecidos do carnaval local, que há mais de dez anos surpreendem a todos com suas fantasias exóticas.

Durante o recorte temporal do carnaval, o espaço da praça abandona suas funções – sejam elas administrativas, portuárias ou comerciais, por exemplo – e assume um novo sentido, o de ser palco de uma ruptura temporal, de uma quebra da rotina cotidiana e da vida comedida, no qual se pode beber, comer, desperdiçar, consumir, dançar, gritar. Há, neste sentido, uma “subversão controlada e limitada” (VAZ, 1990, p. 76), em que a praça é o “espaço livre e público que rompe a barreira da vida privada, das normas familiares, dos tabus morais e, sobretudo, da hierarquia social: uma festa não somente popular, mas também um espaço de todos e para todos” (FERRARA, 1999, p. 211).

¹⁷ Em seu texto *As Flores do Mal*, Baudelaire, em 1857, ao escrever sobre a Paris moderna, transforma-a em uma alegoria: a alegoria da multidão, uma imagem “flutuante, instável e fugaz, através da qual o poeta via Paris” (FERRARA, 1999, p. 203). É no seio da multidão que o *flâneur*, o anônimo habitante da cidade, se esconde como se este estivesse em seu próprio quarto: “o flâneur é a síntese da multidão” (FERRARA, 2000, p. 83).

3.5INTERVALO

Máscara, signo tatuado, pintura, depositam no corpo toda uma linguagem: toda uma linguagem enigmática, toda uma linguagem cifrada, secreta, sagrada, que evoca para este mesmo corpo a violência do deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo. A máscara, a tatuagem, a pintura instalam o corpo em outro espaço, fazem-no entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem deste corpo um fragmento de espaço imaginário que se comunicará com o universo das divindades ou com o universo do outro. Por ele, seremos tomados pelos deuses ou seremos tomados pela pessoa que acabamos de seduzir. De todo modo, a máscara, a tatuagem, a pintura são operações pelas quais o corpo é arrancado de seu espaço próprio e projetado em um espaço outro (FOUCAULT, 2013, p. 12).

Nota sobre o Corpo Utópico.

3.6TEMPO DE EXCEÇÃO

As máscaras possuem inúmeros sentidos. Desde séculos, em muitas religiões, associam-se à espiritualidade, à personificação de entidades espirituais, não humanas. Também assumem sentidos mais figurativos, como as máscaras de carnaval. Existem ainda aquelas que simbolizam movimentos revolucionários, a dizer, máscaras de representação política.

Neste sentido, as máscaras sanitárias, nome dado às peças de proteção que acompanham, hoje, os rostos das pessoas devido à pandemia da COVID-19, são componentes da paisagem urbana. São algumas das marcas de linguagem mais expressivas do tempo de exceção que se vive, e aqui se tira partido da plurissignificação da palavra, da máscara da imagem urbana enquanto exceção. É provável que, no futuro, elas permaneçam gravadas na memória e no imaginário enquanto vestígios de que tudo isto aconteceu.

O fato é que, apesar dos diferentes significados que lhes são atribuídos, reina entre elas um denominador comum: o anonimato. A máscara, enquanto “metáfora do anonimato, impede o olhar social que reconhece e amarra cada um ao seu próprio lugar, à sua própria identidade e ao que dela se espera” (LANZARIN, 2000, p. 3). As máscaras sanitárias escondem boa parte

dos rostos das pessoas e suspendem, mesmo que involuntariamente, a corporalidade das relações sociais. Afastam-se o rosto e suas expressões comunicativas nas quais repousam emoções e sentimentos que fundamentam as práticas de sociabilidade; restando apenas o olhar. Eis que se tensiona o anonimato generalizado: o rosto é essencial para um bom funcionamento do espaço social, das formas de fazer no espaço público.

O ato de usar máscaras no cotidiano permite significar a operação descrita por Foucault (2013, p. 12) a partir do qual o corpo é “arrancado de seu próprio espaço” e, neste sentido, projetado neste tal espaço outro, que é então o vazio, o anonimato. Entretanto, as máscaras não são as únicas responsáveis pelo anonimato e pela fragilidade das relações sociais. O próprio espaço urbano, e aqui se adentra mais especificamente ao espaço urbano da Praça XV de Novembro, já é muito responsável por esta função; e, neste caso, a máscara tem valor de soma.

O urbano possui como protagonista a vida pública que é circunscrita por “suas medidas e suas misturas, o ritmo de seu aparecimento e desaparecimento” (SIMMEL, 2005, p. 583). Para Delgado (2007), as misturas da vida pública são marcadas por interações minimalistas e frias entre as pessoas, por vínculos débeis, por contrastes de simultaneidades e aleatoriedades, pela reunião de estranhos e pelo anonimato. Ou ainda, nas palavras de Simmel (2005, p. 583), por “uma gradação extremamente multifacetada de simpatias, indiferenças e aversões”. Um terreno árido este tal urbano.

Tendo em vista a multidão como corporificação do anonimato urbano, podem-se citar os momentos em que estas percepções são mais evidentes no espaço da praça. São os momentos de efervescência em que existe mais intensidade nos fluxos: o horário do meio-dia e o horário do fim da tarde. No primeiro dos casos, os sentidos dos fluxos são mais aleatórios e é visível a pressa das pessoas para aproveitarem cada fragmento de tempo do que muitas vezes é o intervalo do almoço, por exemplo.

Intensifica-se o fluxo nas agências bancárias localizadas nos edifícios do entorno da Praça XV de Novembro (é possível encontrar no perímetro um representante de cada uma das agências existentes na cidade). As pessoas correm para otimizar seu tempo, mas muitas vezes, também devido à pandemia, são forçadas a esperarem no lado de fora dos estabelecimentos devido a um outro importante fator que a pandemia incita: as restrições de acesso no número de pessoas nos estabelecimentos. Neste sentido, as filas de espera (figura 13) são também marcas do tempo de exceção na paisagem.

Figura 13: Fila contornando a agência da Caixa Econômica Federal, ao meio-dia.



Fonte: A autora (2020).

A intensificação nervosa da multidão do fim da tarde é diferente: os sentidos voltam-se aos lados sul e oeste, que encaminham o corpo anônimo ao Terminal de Integração do Centro (TICEN), de onde parte quase que a totalidade dos veículos de transporte público da cidade. A pressa visível aqui é a pressa pelo descanso. São nestes momentos de pico de movimento, tanto nas ruas que cercam a praça quanto nos caminhos que a transpassam, que se evidenciam por olhares intercruzados as películas protetoras proporcionadas por tal intensificação da vida nervosa. Há uma intensificação de estímulos devido à “rápida concentração de imagens em mudança, o intervalo ríspido no interior daquilo que se compreende com um olhar” (Simmel, 2005, p. 578). Este é o motivo pelo qual melhor se nota nas pessoas o caráter *blasé*, o embotamento frente à distinção das coisas sugerido por Simmel.

Ademais das máscaras que circulam junto aos rostos, as máscaras enquanto marcas na paisagem representantes da linguagem da exceção, também se associam as micro relações do lugar: hoje, todos os lugares, ruas, esquinas, vendem máscaras (figura 14). Seja o vendedor ambulante que percorre os caminhos da praça por entre as sombras das árvores; os vendedores de loteria das calçadas do entorno, as tendas das feiras localizadas na porção sul da Praça XV de Novembro, na Praça Fernando Machado ou aquelas localizadas no Largo da Catedral.

Figura 14 – Todos os lugares vendem máscaras.



Fonte: A autora (2021).

Algo interessante que aconteceu durante algumas caminhadas na praça foi que pessoas que não estavam utilizando máscara, algumas vezes, ao notarem o celular na mão fotografando a paisagem, muniam-se delas. São as relações entre o olhar, a máquina e o controle do espaço público, afinal, o ato de usar máscaras imprime, como explica Lanzarin (2000, p. 3), na “suspensão do olhar social/censura”.

Há ainda uma relação com as máscaras que cabe dar língua. A política do governo brasileiro atual suscita uma banalização e minimização da gravidade da pandemia, fato que faz parecer inútil e dispensável, muitas vezes, o uso das máscaras sanitárias. Neste sentido, pode-se compreender o ato de usá-las também como um ato de posicionamento político¹⁸.

Um último ponto ao qual este NÓ se tensiona e que se soma a estas reflexões é a relação com os eventos festivos. Segundo Durkheim (1996), é durante estes eventos, sejam aqueles relacionados ao sagrado ou aqueles relacionados ao profano, que se estabelecem tanto a produção quanto a reprodução de certos grupos sociais. A proximidade física faz-se fundamental, uma vez que o ser humano possui no corpo a sua instância essencial, corporalidade esta que foi suspensa devido à pandemia.

Neste sentido, os tradicionais cortejos religiosos que ocorrem na Praça XV de Novembro, como Corpus Christi e seus tradicionais tapetes pelas ruas, por exemplo, foram suspensos nos anos de 2020 e 2021. O mesmo aconteceu com o tradicional carnaval de rua e os ensaios dos blocos das escolas de samba no ano de 2021. A dizer: há, devido à pandemia do coronavírus, a suspensão de atividades de valores tradicionais do espaço, simbolizando, neste sentido, uma quebra, uma possível ruptura.

3.7 JOGO DE FORÇAS

A partir dos anos 30 do século XIX, o caráter político-militar do Desterro passou a dar lugar a um florescimento comercial e marítimo, fator que acelerou consideravelmente o seu desenvolvimento. Segundo Correa (2005, p. 149), “junto ao mar, funcionava, aos domingos, uma feira ou mercado. (...) O comércio era pequeno, mas encontrava-se o necessário”. Foi em 1851 que, no local onde antes se situavam as famosas barraquinhas de venda de peixe, à sul da praça central, foi construído o primeiro Mercado Público da cidade, ao lado da antiga Casa da

¹⁸ A Praça XV de Novembro enquanto palco para manifestações sociais e políticas é parte integrante desta dissertação. O assunto será apresentado e desenvolvido no decorrer do texto.

Alfândega. Estas duas edificações simbolizam, portanto, um período no qual as forças que passaram a reger o caráter do lugar foram as forças de centralização econômica.

O caráter da Praça, que a partir de agora chamarei de Praça do Mercado, passou a se tornar agitado e movimentado, transformando-se devido ao intenso vai e vem do comércio, dos vendedores e dos barcos. Foi quando se integraram as atividades do mercado com o porto que, segundo Conceição (2018), o Desterro passou a se posicionar como polo de atração às correntes imigratórias, fator que refletiu na chegada dos italianos, alemães, gregos e sírio-libaneses, atores essenciais para seu desenvolvimento.

De acordo com Várzea (1985, p. 110), “as ruas do comércio (...) e a praça XV de Novembro, na parte do cais, transbordam de povo, em uma afluência contínua, sobrelevada duas vezes por semana pela feira dos alemães e nacionais, acudindo a cidade com seus gêneros e mercadorias”. Com este vaivém do comércio, a praça foi se tornando paulatinamente, uma centralidade também para o comércio informal, o que gerou sua associação à insegurança e insalubridade, tornando-a malvista para a alta sociedade da época composta pela emergente burguesia local.

A antiga Casa da Alfândega, também conhecida como Casa de Arrecadação da Marinha, funcionou em uma edificação ao lado do mercado até o ano de 1866, ano em que sofreu um grande incêndio devido à uma explosão em seu interior. Após o trágico evento, a nova Casa da Alfândega foi construída no local onde se conhece até os dias de hoje. Já no lugar do antigo edifício em ruínas, foi construída a firma André Wendhausen de Importação e Exportação, famosa na cidade e, no ano de 1932, em seu lugar, foi construído o edifício do Hotel La Porta, símbolo do *Art Decó* da cidade. Coincidentemente, este edifício, já nos anos 90 do século XX, foi o primeiro da história da cidade a sofrer uma implosão. Quem ocupa o lugar destes edifícios atualmente é a Caixa Econômica Federal.

A Casa da Alfândega é um exemplo de um importante componente físico da paisagem que foi apagado e que apenas pôde ser encontrado vasculhando-se por entre as histórias do lugar. Isto também vale para o antigo Mercado Público. Mesmo após o desaparecimento de sua vizinha, ele funcionou no sul da praça até a sua demolição em 1899. O mercado passou a funcionar na nova edificação construída no local que se conhece nos dias de hoje.

A demolição do mercado, segundo Coradini (1992), foi uma estratégia de desodorização do lugar, pois retiraram-se o cheiro de peixe e a “sujeira” deste comércio da vista dos governantes. Neste contexto, “Espaço Desodorizado” foi o nome utilizado pela autora para definir um período marcado pelas primeiras tentativas de urbanização da cidade e pela limpeza

de sua insalubridade. Foi o período em que, pela primeira vez de sua história, a praça foi ajardinada e cercada (figura 15), recebendo em seu interior um jardim: o Jardim Oliveira Belo.

Figura 15 – Vista da praça com seu primeiro ajardinamento e do antigo Mercado Público.



Fonte: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (2020).

Conforme Coradini (1992), neste período, as forças que regiam o espaço estavam vinculadas às questões de embelezamento do espaço físico da região central. Mas a desodorização também atingiu o espaço social: o jardim cercado possuía acesso restrito apenas à elite local da época, uma elite que não era detentora de grande poder econômico, estando a ostentação traduzida na existência de um jardim destinado a abrigá-la (CORADINI, 1992).

3.8INTERVALO

“É necessário que o viajante louve a cidade dos cartões-postais e prefira-a à atual, tomando cuidado, porém, em conter seu pesar em relação às mudanças nos limites de regras bem precisas: reconhecendo que a magnificência e a prosperidade da Maurília metrópole, se comparada com a velha Maurília provinciana, não restituem uma certa graça perdida, a qual, todavia, só agora pode ser apreciada através dos velhos cartões-postais, enquanto antes, em presença da Maurília provinciana, não se via absolutamente nada de gracioso, e ver-se-ia ainda menos hoje em dia, se Maurília tivesse permanecido como antes, e que, de qualquer modo, a metrópole tem este atrativo adicional – que mediante o que se tornou pode-se se recordar com saudades daquilo que se foi (...)

os velhos cartões-postais não representam a Maurília do passado, mas uma outra cidade que por acaso também se chamava Maurília” (CALVINO, 2015, p. 30).

Nota sobre As Cidades Invisíveis.

3.9 REMINISCÊNCIAS

Enquanto certas formas e arquiteturas se metamorfoseiam para sobreviverem ao longo do tempo, deixando assim certos rastros visíveis na paisagem, por outro lado, existem também aquelas cujos vestígios não podem ser facilmente encontrados pelos nossos olhos. São vestígios de tempos escoados, de componentes da paisagem borrados, apagados, de arquiteturas que já não existem mais. Vasculhando por entre fotografias antigas, unindo imagens e discursos, conforme explica Pesavento (2005), é possível encontrar alguns destes apagamentos. É o caso, por exemplo, da praça durante os tempos de sua *heterotopia*.

“Um terreno cheio de bibocas, pedras e um tremendo pântano quando chove” (CABRAL, 1971, p. 91). Este era o cenário da praça (figura 16) até a segunda metade do século XIX, um cenário distante daquele que se conformava com as medidas de urbanização que vinham acontecendo desde os anos 30 do mesmo século, como o saneamento dos córregos, calçamento de ruas, adoção de transporte coletivo sob tração animal e a iluminação pública das principais esquinas, por exemplo, como se pode observar na imagem abaixo.

Figura 16 - Vista da praça antes de seu ajardinamento.



Fonte: Jornal do Mercado Público de Florianópolis (2020).

Mas este cenário mudou a partir de 1870. Para Foucault (2013, p. 19), há em todas as sociedades “utopias que têm um lugar preciso e real, um lugar que podemos situar no mapa; utopias que têm um tempo determinado, um tempo que podemos fixar e medir”. Explica:

há regiões de passagem, ruas, trens, metrô; há regiões abertas de parada transitória, cafés, cinemas, praias, hotéis, e há regiões fechadas do repouso e da moradia. Ora, entre todos esses lugares que se distinguem um dos outros, há os que são *absolutamente* diferentes: lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como que *contraespaços* (...) utopias localizadas. (FOUCAULT, 2013, p. 20).

A estes contraespaços, “espaços absolutamente outros” (FOUCAULT, 2013, p. 21), o autor chamou de *heterotopia*, um lugar que possui como regra a característica de “justapor, em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incomparáveis” (FOUCAULT, 2013, p. 24). Eis que, em 1874, Florianópolis iniciou, no coração de seu núcleo vital, as obras de sua primeira *heterotopia*.

Nesta data, sob ideais de embelezamento do centro da cidade, iniciou-se uma grande reforma na praça central que tinha como objetivo ajardiná-la e torná-la agradável aos olhos da emergente elite desterrense. Como explica Cabral (1971, p. 91), “cuidou-se, certa época, de aformoseá-la, de dar-lhe um aspecto mais compatível com o coração da cidade – o seu verdadeiro, incontestável e intransferível centro vital”. Visavam-se aos cartões postais.

A reforma da Praça iniciou com os reparos da Igreja Matriz que, naquele tempo, se encontrava com toda a sua frente em ruínas (CORREA, 2005). As rampas da igreja foram substituídas por escadarias e houve o rebaixamento de suas ruas laterais. Também foi realizada a reforma do antigo Palácio do Governo. Três anos após o início das obras de reforma da praça, em 1877, esta passou a se chamar Barão de Laguna e, nessa data, recebeu o Monumento em Homenagem aos Mortos da Guerra do Paraguai, findada no ano de 1870.

Em consonância com os ideais estéticos da época, foi inaugurado, em 1892, no interior da praça, o Jardim Oliveira Belo. Aos moldes franceses, constituía-se em “um jardim magnífico, moderno, todo gradeado em redor, onde se erguia uma pequena cascata, um interessante *chalet* chinês (figura 17), grandes *corbeilles* de arbustos, maciços de flores e tufos delicados de grama” (VARZEA, 1985, p. 28). Veiga (2010, p. 192) também comenta sobre os ornamentos de seu miolo: “uma gruta artificial, alguns pombais, quiosques, canteiros e árvores”.

Figura 17 – *Chalet* da praça e gruta.



Fonte: Veiga (2010); Fonte: Banco de imagens da Casa da Memória.

No coração do jardim, foi replantada a Figueira¹⁹ e, para compor seu cenário e microcosmos, além da árvore monumental, foram encomendadas também plantas de diversas espécies, muitas delas exóticas, que foram classificadas e distribuídas por seu interior. Segundo Foucault (2013, p. 24), os jardins são os mais antigos exemplares das heterotopias:

criação milenar que tinha certamente no Oriente uma significação mágica. (...) em torno do centro, toda a vegetação do mundo, toda a vegetação exemplar e perfeita do mundo devia estar reunida. Ora, se considerarmos que os tapetes orientais eram, na origem, reproduções de jardins – no sentido estrito de jardins de inverno – compreenderemos o valor lendário dos tapetes voadores, tapetes que percorriam o mundo. O jardim é um tapete onde o mundo inteiro vem consumir sua perfeição simbólica e o tapete é um jardim móvel através do espaço. (...) o jardim, desde os recônditos da Antiguidade, é um lugar de utopia.

Ainda conforme o autor, “as heterotopias possuem sempre um sistema de abertura e de fechamento que as isola em relação ao espaço circundante” (FOUCAULT, 2013, p. 26), ao alcançar a República, a praça já era totalmente cercada por um gradil de ferro importado da Inglaterra e de acesso restrito à elite local (VEIGA, 2010). Neste sentido, a praça se tornou um ponto de recreação para os passeios das famílias desterrenses, que ali se reuniam “aos domingos de tarde em grupos graciosos e alegres, com crianças em volta, arejando e expandindo-se em curtos, mas continuados passeios pelas aleias, ao som de uma ou mais músicas militares, tocando peças escolhidas nos coretos, entre árvores” (VARZEA, 1985, p. 28).

O jardim se tornou palco das sociabilidades florianopolitanas principalmente durante as tardes de domingo, quando a população de maior poder aquisitivo se reunia em seu interior e contemplava apresentações musicais.

Uma praça positivista, dominical e familiar (...) Ali se reuniam os advogados, farmacêuticos, poetas, comerciantes, funcionários públicos, escritores, professores e a dimensão que predominou foi a do olhar e a de ser olhado (...) entretanto outros frequentadores também se apropriaram daquele espaço e fizeram dali o seu meio de

¹⁹ Em 1871, a Figueira foi plantada em um jardim entre o Palácio do Governo e a Igreja Matriz, onde permaneceu até o ano 1891, quando foi replantada no local em que está ainda hoje.

vida. Eram os engraxates, os jornaleiros, as prostitutas, os biscateiros, os motoristas dos carros de mola ou de praça, e... os vagabundos e os desempregados (CORADINI, 1992, p. 101).

Entre os anos de 1894 e 1898, somou-se à paisagem a nova estética do Palácio do Governo. O antigo casarão “de forma ancestral e pesada, com grossas paredes de fortaleza e largas janelas espaçadas” (VARZEA, 1985, p. 30), foi reformado e embelezado, assumindo um caráter neoclássico (figura 18). Suas janelas retangulares foram substituídas por janelas em arco, enquadradas por molduras e destacadas por pilastras de cor branca.

Figura 18 – Reforma do Palácio do Governo na virada do século.



Fonte: Banco de Imagens da Casa da Memória.

Àquele tempo, as platibandas das fachadas da edificação foram coroadas com dez estátuas, figuras alegóricas que simbolizam questões econômicas, militares, religiosas e culturais da Florianópolis daquele tempo. Entre elas, conforme a Fundação Catarinense de Cultura (2021), “a padroeira do Estado, Santa Catarina; a ninfa evocativa dos mares, Anfítrite; e o deus mitológico, Mercúrio, compondo com duas barricas, alegoria alusiva ao comércio e à indústria catarinenses, respectivamente”. Somam-se à paisagem, na face sul da praça, dois cafés, pontos de encontro para grupos políticos: os Cafés Nacional e Comercial. Semelhantes a chalés, eram elegantes e possuíam tetos altos, mesas de mármore e cadeiras austríacas.

Praça e Jardim tornaram-se símbolos de uma conquista social e cultural: cartões-postais (figura 19), “exemplo de ordem e progresso, asseio e beleza, uma relíquia no coração da cidade” (CORADINI, 1992, p. 104). Representaram o que Foucault (2013, p. 28) aponta como aquilo que de mais essencial existe em uma heterotopia: a contestação de todos os outros espaços, “uma contestação que pode ser exercida de duas maneiras (...) criando uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão, ou criando um espaço real tão perfeito, tão meticuloso, tão bem disposto quanto o nosso é desordenado, mal posto e desarranjado”.

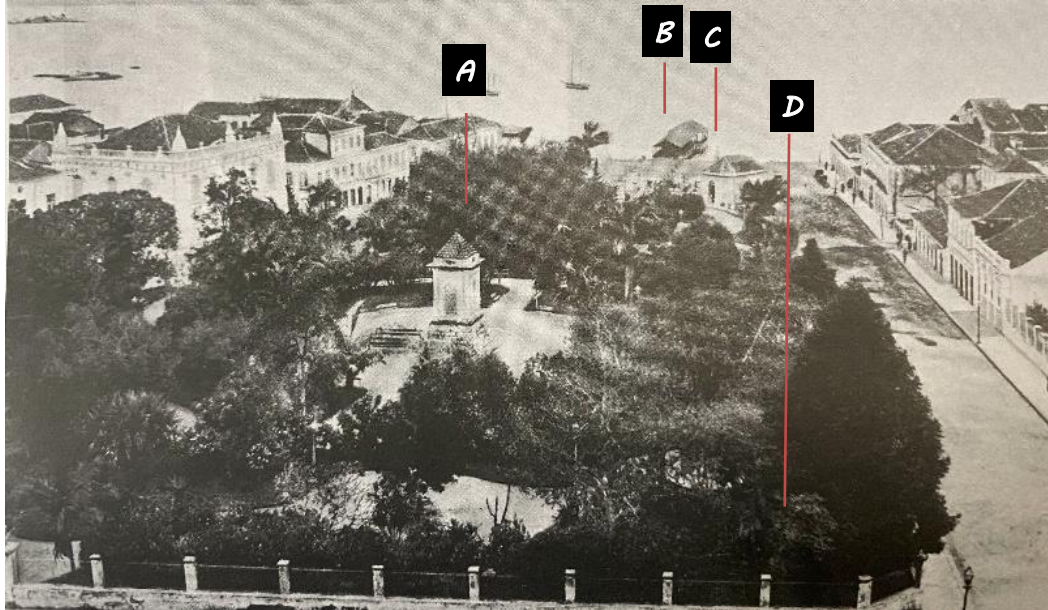
Figura 19 – Cartão postal da Praça XV de Novembro com o Café Nacional, 1907.



Fonte: Veiga (2010).

Quando o mercado foi demolido, foram reabertos os caminhos e as visuais da praça para o mar. A demolição do mercado reabriu os caminhos e as visuais para o mar. Segundo Cabral (1971, p. 78), “o local pôde então, ser embelezado, tendo sido posteriormente construído um cais com balaustrada; e o trapiche, que ficava no alinhamento do Palácio, passou para a parte central, destinando-se a ponto de embarque e desembarque de passageiros”. Estava finalmente completa a paisagem *heterotópica* (figura 20) do cartão de visita da cidade.

Figura 20 – Panorâmica Praça XV. A-Monumento em homenagem aos Mortos da Guerra do Paraguai. B-Novo Trapiche central. C-Cafés do sul da Praça. D-Gradil de cercamento.



Fonte: Veiga (2010).

3.10 TEMPO DE EXCEÇÃO

A pandemia da COVID-19 é, desde março de 2020, uma modeladora do espaço da Praça XV de Novembro. Por diversas vezes, restringiu-se o horário de funcionamento das edificações de seu entorno, sejam aquelas de uso comercial e de serviços, ou as de uso cultural e turístico, como o Museu Histórico de Santa Catarina, por exemplo, que passou cerca de dez meses com as portas fechadas, ou da Galeria de Artesanato, cujas portas seguem fechadas até o mês de agosto de 2021.

Relaciona-se diretamente o funcionamento das atividades do centro com seu movimento, com a vida cotidiana e, desta forma, restringem-se também à circulação pelo próprio espaço da praça, e mais, do modo de se *estar* e *permanecer* nela. Há uma certa subversão do espaço em relação ao tempo. A relação bilateral entre ambos – o tempo e o controle do espaço – é algo que existe na praça desde seus tempos antigos. Neste sentido, ao longo de sua história, existiram outros fatores que regeram as dinâmicas de sua paisagem em relação a horários e restrições.

Até a metade do século XIX, por exemplo, o sino da Matriz tocava às nove horas da noite indicando o horário em que os escravos poderiam sair pelas ruas da Praça, escoltados, para recolherem água nas fontes e cariocas para as casas de seus senhores e, também, para jogarem excrementos ao mar. Um outro horário em que o sino tocava na forma de aviso era às nove horas da manhã, indicando o horário limite em que a população que frequentava o comércio da Praça podia “fazer suas compras sem a presença do intermediário (...) depois que o sino tocava, era a hora de o pombeiro comprar o produto, que depois iria revendê-lo de porta em porta” (CABRAL, 1971, p. 94).

O final daquele século foi marcado por duas datas: os anos de 1888 e 1889, em que se aboliu a escravidão e se proclamou a República, respectivamente. Ambas modificaram as dinâmicas da paisagem urbana não apenas da praça, mas de todo o centro da cidade. Com a abolição da escravatura, os ex-escravos passaram a ser livres para saírem pelas ruas sem a restrição do horário do sino – mas muito se sabe que a realidade não era essa²⁰.

Logo após a instauração da República, foi aprovado o Código de Posturas da Capital que, segundo Correa (2005), versava sobre diversos assuntos e tratava desde questões relativas

²⁰ Segundo Pereira (2015, p. 104), sem que houvesse políticas públicas para a sua inserção social, “a liberdade para os ex-escravizados não representou o acesso às instituições políticas e aos direitos civis e sociais. Em muitos casos os ex-escravizados permaneceram nas mesmas propriedades e passaram a negociar condições de trabalho e de acesso à terra, agora, como trabalhadores livres”.

à regularidade de edificações, alinhamentos, higiene, saneamento, trânsito, compra e venda de produtos, até normas sociais como o uso de palavrado obsceno, ofensas morais e, também, a mendicância. A esta altura do tempo, enquanto se implantava tal código, a praça e o Jardim Oliveira Belo já estavam cercados por muros e grades.

O espaço cercado e de acesso controlado (figura 21) por quatro portões, um em cada face do jardim, indicava um espaço de poder, domínio e controle. Nele, estava proibido o ingresso de “indivíduos descalços, maltrapilhos ou conduzindo cargas, bêbados e loucos”. Também não era permitido “pisar na grama, escrever nas paredes do jardim, provocar desordem, penetrar no jardim carregando carros, carroças, etc” (CORADINI, 1992, p. 95).

Figura 21 – Vista da praça cercada e do portão norte no final do século XIX.



Fonte: Jornal do Mercado Público de Florianópolis (2020)

Naquele tempo, não mais era o sino da igreja quem regulava as atividades da praça. Em frente ao quartel de polícia, havia uma sineta que tocava diariamente às nove horas da manhã e às vinte e uma horas, sinalizando ao público a abertura e o fechamento do jardim. Segundo Coradini (1992, p. 102), “o jardim fechado, obedecendo ao ritmo do sino, que determinava sua visitação pública, transformou-se num local asfíxiante, sufocante”. Fica clara, portanto, uma explícita segregação social.

Na virada dos anos 1999 para os 2000, a praça foi novamente fechada. Desta vez, o controle do espaço ocorreu a partir de altos tapumes que impediam o acesso das pessoas ao seu interior e, principalmente, dos artesões. Estabelecidos na praça desde a década de 1960, “foram dela retirados e os artesão tiveram seus estabelecimentos postos abaixo. Essas medidas provocaram modificações drásticas nas diferentes sociabilidades que até então eram vividas na Praça” (CAMPOS, 2014, p. 43).

Foi um período de intensa insatisfação e clima de confronto na cidade devido aos descontentamentos de toda uma parcela da população frente ao poder público, que buscava se

reapropriar da praça a partir de políticas higienizadoras do espaço, excluindo, principalmente os artesões e os moradores de rua, pessoas que, na praça, encontravam refúgio. Foi apenas em 2008 que a Prefeitura concedeu licença para que os artesões pudessem voltar à praça, é claro, que de forma “totalmente descaracterizada daquela existente até 2001” (CAMPOS, 2014, p. 43).

Já no ano de 2010, outra polêmica se deu devido à uma nova proposta de fechamento da praça durante o período da noite, mas que não chegou a se concretizar. Segundo Rosa (2013), discutia-se sobre o porquê de mantê-la aberta durante o período noturno se quem a utilizava não eram os moradores do entorno ou as famílias que visitavam o lugar. Explicitava-se o atrito com os moradores de rua que pernoitavam na praça, como fica claro no fragmento de uma entrevista fornecida pela proprietária de uma banca de jornal: “não haveria a necessidade de fechar a praça se houvesse mais policiamento aqui. Também é preciso fazer os mendigos voltarem para as suas cidades” (ROSA, 2013, p. 68).

No cenário pandêmico em que se vive, agravam-se os problemas sociais da cidade: há um acréscimo na desigualdade social, fato que se reflete também em seus espaços públicos, principalmente no que tange às pessoas em situação de rua. Muitas delas escolhem a Praça VX de Novembro para pernoitar devido à sua intrínseca capacidade de, durante a sua história, congregar em seu espaço diferentes vozes sociais em tensões (SICARI, 2018).

Michel de Certeau (1998) discorda da existência de um poder que possa submeter todos os indivíduos a si, por maior que seja o esforço por parte do poder público e suas táticas para minimizar e de, até mesmo, impossibilitar a apropriação do espaço por determinadas pessoas. Entretanto, o autor defende as reações ao poder, a inventividade proveniente da parte do submetido em subverter e burlar (figura 22) tal poder (SICARI, 2018).

Figura 22 –Pessoas em situação de rua na Praça XV de Novembro.





Fonte: A autora (2021).

Neste sentido, a Praça XV de Novembro é um lugar monitorado 24h por dia por câmeras de vigilância de segurança eletrônica. Em relação aos moradores de rua, segundo Rosa (2013, p. 98), “embora constantemente utilizem a Praça XV como um espaço para o pernoite, reconhecem-na como um terreno vigiado pelo poder público, e as práticas que ali acontecem também funcionam dentro de uma série de limites”. Todavia, ao mesmo tempo em que a praça “é monitorada por câmeras de segurança e policiais, que invadem a praça com suas motos e fazem ronda diariamente, ela também é local de consumo e venda de substâncias psicoativas” (SICARI, 2018, p. 57), por exemplo. Eis, assim, a polifonia das diferentes vozes em tensão no espaço.

3.11 FENDAS

O termo *figurações* se refere ao ato de representar, simbolizar. Pode ser entendido como o que dá significado a algo: neste caso, a uma memória ou imagem. Existem algumas *figurações* que se fazem presentes na Praça XV de Novembro desde outros tempos: de um lado, os monumentos e as esculturas que resgatam as memórias do passado, de fatos históricos e/ou homenagens a pessoas consagradas por um certo discurso hegemônico. Do outro, *figurações* alegóricas, como as estátuas que coroam o atual Palácio Cruz e Souza, que resgatam não memórias específicas, mas simbólicas: são as habitantes de um mundo invisível: as *mnemosynes*²¹ do Palácio.

²¹ *Mnemosyne* é o nome figurativo elegido pela autora para nomear as estátuas que coroam o atual Palácio Cruz e Souza. Na mitologia grega, *Mnemosyne* era a deusa que personificava a memória.

“Os monumentos são quase sempre as obras com que o poder político consagra as pessoas e os acontecimentos fundadores do Estado” (CANCLINI, 2005, p. 267). Ao se eleger a história que deve ser lembrada, também se elege aquela a ser esquecida, representando, portanto, um discurso ideológico. São formas de linguagem de representação de uma certa força, neste caso, do poder político.

O fato é que a Praça XV de Novembro se configurou ao longo de sua história como um espaço de convergência de diferentes forças, dentre elas as forças políticas que, de acordo com Zimmermann (2010, p. 10), “fazem do monumento o documento de sua própria hegemonia, a conservação de seu passado e a pretensão de seu futuro”. Neste sentido, não é difícil compreender que os monumentos presentes na praça são alinhados a um discurso de poder.

“O bárbaro e feio monumento (figura 23) da Praça aos oficiais mortos na Guerra do Paraguai” (CORREA, 2005, p. 187) foi o pioneiro (1877). Seu objetivo era homenagear os voluntários que perderam a vida na guerra. Não há, entretanto, “menção alguma aos muitos escravos que foram entregues por seus donos, para justificar a demanda do voluntariado. No monumento, não há referência aos que se alistaram apegados à esperança de serem livres do escravismo ao final da guerra” (ZIMERMANN, 2010, p. 24).

Figura 23 – Monumento em Homenagem aos Mortos da Guerra do Paraguai.



Fonte: Jornal do Mercado Público de Florianópolis (2020); Fonte: A autora (2021).

A dizer, reforça-se a “história oficial e monumentalizada de certos grupos e partidos hegemônicos” (ZIMERMANN, 2010, p. 18). É o caso também dos bustos (figura 24) instalados no entorno do memorial, principalmente daquele que homenageia o jornalista historiador José Boteaux (1944), figura conhecida historicamente por semear estátuas por entre a cidade de símbolos de heróis republicanos, ou seja, de um determinado discurso. Se somam a ao entorno do memorial os bustos do poeta catarinense Cruz e Souza, do jornalista e militar Jerônimo Coelho (ambos de 1919) e do pintor catarinense Vitor Meirelles (1926).

Figura 24 – Bustos de José Boteaux e Jerônimo Coelho.



Fonte: A autora (2021).

Já a estátua do Marechal Fernando Machado (figura 25), datada em 1917, que nomeia a praça onde se localiza, foi tombada municipalmente na virada do século. Sob os ideais estéticos da época, que previam a simetria em traçados paisagísticos, a estátua de aproximadamente cinco metros de altura foi implantada no quadrante central. “Houve uma época em que os monumentos eram um cenário legitimador do culto tradicional. Seu tamanho gigantesco ou sua localização destacada contribuíam para enaltecê-los” (CANCLINI, 2005, p. 272). Esculpida em bronze “com o olhar apontando para o mar (...) é uma cena de guerra, representando o Coronel tombando com seu cavalo, depois de ser atingido pelo fogo inimigo” (ZIMERMANN, 2010, p. 101).

Figura 25 – Estátua de Fernando Machado no centro da praça.



Fonte: A autora (2020).

3.12 INTERVALO

Na mitologia grega, Mnemosyne é a deusa da memória, mãe das musas; Atlas é o titã que carregava o mundo em suas costas. Não haveria título mais assertivo para a obra inacabada do pesquisador alemão Aby Warburg, o Atlas *Mnemosyne* (*Der Bilderatlas Mnemosyne*), obra em que ele desenvolve, entre os anos 1924 e 1929, um modo próprio de pensar e de estabelecer conexões através da montagem de imagens de diferentes temporalidades (figura 26).

Figura 26 – Pranchas montagem n° 39 e 46 do Atlas *Mnemosyne*.



Fonte: The Warburg Institute (2020).

Warburg, ao pesquisar a forma pela qual os renascentistas eram influenciados pela Antiguidade a ponto de representarem seus resquícios artisticamente em sua própria cultura, depara-se com aquilo que ele viria a chamar de *Nachleben*, a vida póstuma da imagem, e com a *Pathosformel*, materialização da pós-vida na forma de imagem, conceitos que se relacionam à transversalidade e ao anacronismo do tempo. Esta forma sobrevivente assombra os tempos posteriores à sua criação, desaparecendo em um certo ponto da história e reaparecendo “muito mais tarde, num momento que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma memória coletiva” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55). Warburg também procurou, segundo Jacques (2015, p. 64) “o que estava escondido ou parecia não ser merecedor de atenção dos historiadores, como pequenos fragmentos, pedaços ou detalhes – lembrando sua célebre frase “o bom Deus se esconde nos detalhes”.

Neste contexto, o Atlas *Mnemosyne* compunha-se de um conjunto de 79 painéis cobertos de tecidos pretos em cuja superfície se montavam cerca de 970 imagens fotográficas que convidavam o observador a mergulhar em uma *história da arte sem palavras*, como diria Warburg, ou ainda, em uma “história de fantasmas para adultos”, conforme Didi-Huberman. “O meio escuro deve ser entendido (...) como um oceano em que destroços vindos de tempos múltiplos se juntassem no fundo de águas tenebrosas (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 416).

Warburg pensava por montagens. Sendo assim, as imagens que compõem as pranchas não são fixas a elas: há a possibilidade de dispô-las em diferentes montagens, indicando que ele as visualizava de forma dinâmica, montando, desmontando e remontando, encontrando um novo significado em cada nova composição. São as próprias imagens, quando relacionadas entre si, que produzem os sentidos; a mesma lógica de pensamento fragmentária da montagem literária benjaminiana.

Mas não é somente neste aspecto que os autores se aproximam: há também relação com as constelações de Walter Benjamin, como explica Samain (2011, p. 39):

em um primeiro momento, a prancha não passa de um enigma, de um autêntico quebra-cabeça. Ela é ao mesmo tempo uma *única* imagem e, no entanto, um *mosaico* de imagens, um grande quadro-negro que cerca um conjunto de manchas luminosas. Imagens que cintilam como vaga-lumes na noite. (...) Misterioso caderno de constelações que os homens, desde a noite dos tempos, procuram desvendar e decifrar.

Por fim, cabe comentar que é a posição das imagens na prancha e o modo como elas se relacionam entre si e com os espaços pretos do *entre* imagens, que ativam as forças nelas contidas. Trata-se, portanto, também de uma “iconologia do intervalo”, como diria o próprio Warburg. A distância entre as imagens, de acordo com a forma como elas são organizadas na montagem, faz surgir relações inesperadas entre elas e diferentes possibilidades de cognição, uma vez que “os painéis que lhe dão sustentação são entendidos como campos de força atravessados por tensões” (OLIVEIRA, 2017, p. 49).

O foco de Warburg, segundo Jacques (2015, p. 67), “estaria menos em cada imagem e mais no próprio intervalo entre elas, no vazio entre as imagens, nas suas possíveis relações. Seu interesse pelas imagens residia justamente no seu caráter lacunar”. Dessa forma, fica claro que o trabalho de Warburg não visa decifrar imagens, mas sim articular, como explica Oliveira (2017), as imagens junto dos espaços do *entre*, para compreender como elas sobrevivem e como elas se transformam de acordo com as diferentes formas de montagem e suas significações possíveis.

3.13 ARESTAS

As mnemosynes do Palácio percorrem por entre as fendas do tempo e habitam uma cidade invisível recoberta de subjetividades. Hoje, são as guardiãs protetoras do edifício do Palácio Cruz e Souza, onde se encontra o Museu Histórico de Florianópolis. Zelam, portanto, pela memória da cidade: não por aquela memória instaurada por um discurso hegemônico, intocável, aquela que já está resguardada por seu vizinho; mas sim da memória subjetiva, da memória que tangencia o imaginário coletivo. São as vigias do microcosmo do lugar, do espaço do muito pequeno; daquilo que é quase despercebido; são as vigias das de suas ARESTAS.

3.14 REMINISCÊNCIAS

O início do século XX foi marcado, em todo o país, por “grandes reformas urbanísticas, sociais, econômicas e culturais (...) o que estava em jogo era a necessidade de se romper com a ideia de um país colonial e atrasado e inaugurar um novo país moderno e urbano” (CORADINI, 1992, p. 110). Neste contexto, inicia-se também o processo efetivo da modernização da cidade de Florianópolis.

Sem querer ver na imagem urbana qualquer propriedade mágica, é possível perseguir caminhos que nos permitem entender a fase de um processo de transformação urbana, suas características e sobretudo o papel que desempenha na teia de significados urbanos. Essas imagens são signos que representam um conjunto de características, representam concentrando, adensando, às vezes, apenas sugerindo. Um conjunto em que as imagens podem combinar-se simultaneamente, indicando momentos de condensação, que apontam na mesma direção (FERRARA, 2000, p. 60).

Na virada do século, o antigo Desterro já se chamava Florianópolis, e a praça central, Praça XV de Novembro. Também se cambiaram os nomes das ruas do centro de referências monárquicas para referências republicanas. Mas diferentemente das demais cidades brasileiras, “Florianópolis não cresce; se moderniza demolindo o velho. A intenção era a de construir uma nova cidade no antigo centro” (CORADINI, 1992, p. 116). Neste sentido, há a necessidade de reformar fachadas e construir coisas belas²².

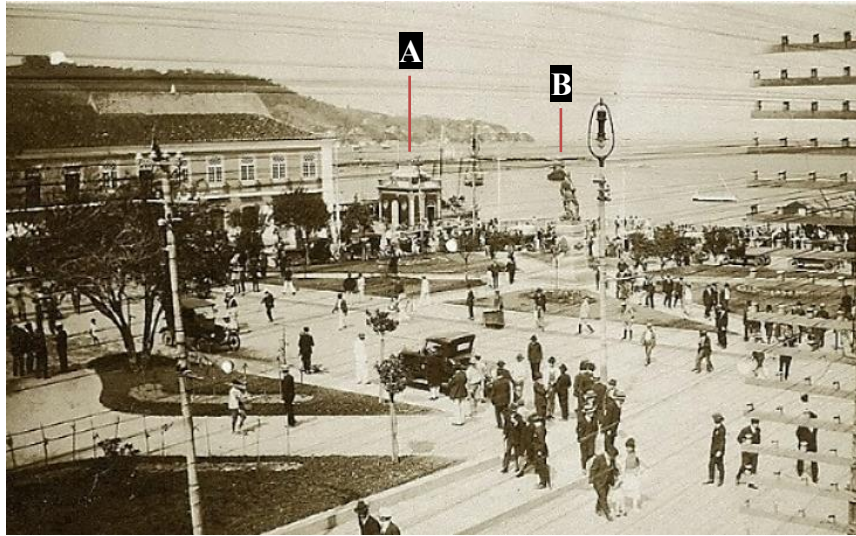
Retratam-se também os primeiros sinais de modernismo na “arquitetura pública, na doméstica e nas grandes obras do sistema viário” (CORREA, 2005, p. 287). A paisagem urbana do centro passou a contar com uma apreciável arquitetura, afinal, segundo Veiga (2010, p. 198), houve a modernização dos modelos arquitetônicos, com um toque de progresso: “renovou-se o casario, verticalizando-se, vestindo-se de uma arquitetura nova, ora *Art Nouveau*, ora *Art Déco*, ainda neoclássica e frequentemente eclética”. No entorno, “ruas amplas e bem calçadas, inundadas de perfumes de árvores e flores” (VEIGA, 2010, p. 199).

O desejo do conforto urbano também se traduziu na “implantação de serviços de telefone, água encanada, luz elétrica, esgoto sanitário, linhas de bonde e novas opções de moradia e de lazer”. Assim se iniciaram as primeiras obras de saneamento e higienização da capital. Em 1912, foram retiradas as grades que cercavam a Praça XV de Novembro. Na mesma

²² É aqui, por exemplo, que a estátua do general Fernando Machado é instalada na região entre a Praça XV e o mar, vindo a formar uma outra praça, que carrega o nome deste general: a Praça Fernando Machado. Tendo em vista que esta dissertação trabalha com questões anteriores à criação da Praça Fernando Machado na porção sul da Praça XV de Novembro, decidiu-se por considerar a primeira uma *parte integrante*, um *fragmento constituinte* da segunda.

época, também retiraram-se os ornamentos de seu jardim heterotópico e os cafés do sul da praça. Houve também o alargamento de seu calçamento e a implantação de bancos. Já em 1916, inaugurou-se o sistema de esgoto sanitário, havendo a construção do “castelinho” na Praça Fernando Machado (figura 27), que bombeava o esgoto da região para a estação mais próxima e que também funcionava como mictório público.

Figura 27 – Sul da Praça XV de Novembro e Praça Fernando Machado na década de 20. A- Castelinho. B- Estátua do Marechal Fernando Machado.



Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia IBGE (2020).

O Trapiche Municipal também era ponto de destaque, pois funcionava como ponto principal de chegada das lanchas do continente. A fim de acompanhar a modernização do centro, em 1925, iniciaram-se, sobre o trapiche, as obras do Miramar (figura 28), um elegante café e bar estilo *Art Déco* inaugurado em 1928, um dos marcos do início da efervescente Florianópolis moderna.

Figura 28 – Trapiche do Miramar lotado na década de 40.



Fonte: Jornal do Mercado Público de Florianópolis (2020).

Um advento da República que contribuiu intensamente para as transformações de Florianópolis foi o incremento das atividades bancárias que, segundo Correa (2005), foram responsáveis por diversas obras públicas e pelo apoio financeiro estratégico para grandes

empresas comerciais. Alinharam-se, portanto, à modernização da cidade, culminando com a construção da ponte Hercílio Luz, no ano de 1926. Conceição (2018, p. 4) explica que

o século XX inaugura uma onda de desenvolvimento, com a população se heterogeneizando, aprofundando a divisão por classes, e um desejo geral de mudanças. A modernidade sustenta este desejo de mudança e a promessa de construção de uma nova ligação da ilha de Santa Catarina ao continente próximo materializa este desejo, como um visto de entrada de Florianópolis neste novo período.

Ao mesmo tempo em que a ponte fortaleceu Florianópolis enquanto capital do estado, foi responsável pela atração de um demasiado contingente populacional de outras regiões, prejudicando o equilíbrio social da cidade. Devido à sua inauguração, “Florianópolis sofre uma mudança no fluxo de pessoas, veículos e mercadorias que circulavam no sentido Norte-Sul, e agora passam a circular no sentido Leste-Oeste” (CONCEIÇÃO, 2018, p. 4).

A ponte Hercílio Luz, monumento à modernidade industrial (SANTOS, 1997, p. 77), produziu um ofuscamento na região central: houve grande diminuição de deslocamentos realizados pelo mar. A ponte “reduziu drasticamente o trânsito de pequenas embarcações à vela que transportavam produtos agrícolas e artesanais, os mais variados, destas cidades, mudando, em consequência, o panorama humano e comercial do centro” (CORREA, 2005, p. 311). Assim, o transporte rodoviário superaria o transporte marítimo; e se abririam os caminhos que iriam culminar, anos depois, na grande novidade, no paradoxo que se estenderia na areia não apenas no sul da Praça XV, mas em toda a região da Baía Sul.

3.15 INTERVALO

Tamanho era o deslumbre com a construção da Ponte Hercílio Luz, monumento rodoviário símbolo do progresso moderno, que, para sua inauguração simbólica, construiu-se uma réplica sua em versão miniatura (figura 29) no sul da Praça XV de Novembro, na novíssima Praça Fernando Machado. A inauguração se deu em 1924, quando o próprio Hercílio Luz, debilitado de saúde, cruzou a passarela pênsil de 18 metros de largura (ZIMERMANN, 2010). Paradoxal é a ideia da construção de um monumento símbolo de progresso sobre o principal lugar que ela viria a ofuscar... o ponto nodal e vital da cidade de onde, paulatinamente, a vivacidade pareceu esvair-se... Pareceu, mas resistiu e permaneceu.

Figura 29 - Miniatura da Ponte Hercílio Luz na Praça Fernando Machado.



Fonte: Banco de Imagens da Casa da Memória.

Nota sobre Hercílio Luz.

3.16 JOGO DE FORÇAS

“Espaço Modernizado” foi o título escolhido pela autora Coradini (1992) para nomear o período entre os anos 30 e 70 do século XX, período no qual a força que passou a reger o espaço da Praça XV de Novembro foi, portanto, a da modernização. Após a inauguração da ponte Hercílio Luz, o caráter do centro se transformou: aos poucos, passou a se consolidar um centro burguês, destinado basicamente ao comércio. Fixaram-se, na região central, lojas de fazenda, armarinhos, lojas de tecidos finos, sapatos; barbearias, alfaiatarias, confeitarias, livrarias, entre outros. Os edifícios “velhos”, obsoletos, transformaram-se em lojas, escritórios e pensões. Ademais do comércio, o centro se fortalecia enquanto lugar de comemorações (figura 30), procissões, manifestações, desfiles militares e carnaval.

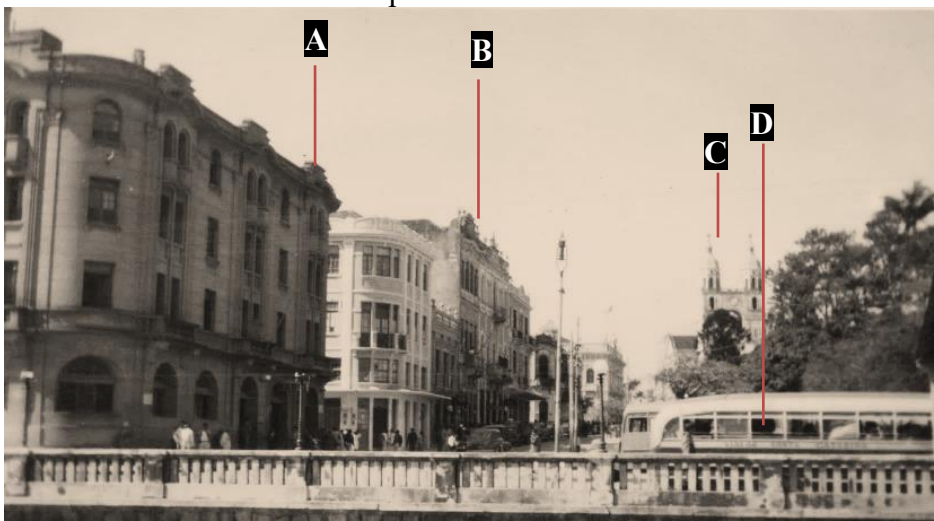
Figura 30 – Festividades em frente ao Bar Miramar.



Fonte: Jornal do Mercado Público (2020).

Na Praça XV de Novembro (figura 31), encontravam-se por entre as edificações embelezadas, à norte, a Catedral Metropolitana. À oeste, o moderno Hotel La Porta, símbolo de higiene e conforto. À sul, junto da Praça Fernando Machado, o aristocrático Miramar. No coração da praça, a majestosa Figueira, em cuja sombra, “sentados em modestos bancos, estão criaturas, lendo revistas, jornais do dia... falando sobre o *football* e política” (CORADINI, 1992, p. 138). Circundam a Figueira canteiros e árvores de vegetação exótica, remanescentes do Jardim Oliveira Belo. Um espaço de efervescência cultural, livre e sem gradis que, na década de 30, tinha concluída sua urbanização.

Figura 31 – Vista da Praça XV desde o mar. A- Edifício La Porta. B- Casario renovado. C- Catedral Metropolitana. D- Mureta do Cais.



Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia IBGE (2020).

Neste sentido, a praça passou a acompanhar a ebulição da vida moderna, tornando-se um “lugar de apropriações múltiplas e abriga novos frequentadores como: lambe-lambes, engraxates, jornaleiros, taxistas, vendedores ambulantes e jogo do bicho” (CORADINI, 1992, p. 141). Suas múltiplas apropriações, somadas à construção do popular Miramar no trapiche ao sul da praça, junto da balaustrada que seguia do bar até o novo Mercado, propiciaram um movimento de efervescência e confusão sociocultural na região (CORREA, 2005). Neste cenário, “nem todos estavam satisfeitos com a presença de vendedores de amendoim, pares amorosos e mostras de amor livre, menores, engraxates, carrinhos anti-higiênicos” (CORADINI, 1992, p. 141) naquele lugar que, até pouco tempo, funcionava de forma restrita e embelezada e higienizada.

As transformações do centro passaram a restringir de certa forma a sobrevivência da população mais pobre característica da região central, e a elite passou a exigir uma nova “desodorização”, ou seja, retirada dos indesejados. No novo centro modernizado e

desodorizado, aumenta, portanto, a disparidade de classes e a segregação do espaço. Eis que surge uma fronteira imaginária.

A porção norte da Praça XV de Novembro se associa à alta sociedade, aos costumes tradicionais, a praça dos namorados e simpatias casamenteiras junto à Figueira; já a porção sul associa-se ao insalubre, ao inseguro; à boemia, à prostituição, ao suor, ao peixe. Conceição (2018, p. 5) comenta que:

negros recém-libertos, ex-marinheiros, lavadeiras, população flutuante do porto, prostitutas e comerciantes formam esta população do sul da praça XV, que se apropria dos espaços públicos e seus edifícios – o mercado, a alfândega, a prefeitura (antiga Casa de Câmara e Cadeia) a estação marítima (o Miramar) –, transformando as ruas paralelas ao porto em um espaço de comércio livre, comida barata, trabalho provisório, artesanato, consertos e um forte comércio atacadista comandado por imigrantes recentes.

Eram componentes daquela efervescente paisagem urbana da metade do século os megafones e seus anúncios, as bancas de jornais e revistas, “clubes, bares, programas de rádio, regatas (...) tudo acontecia em torno da Praça Central” (CORADINI, 1992, p. 143). Segundo Nonnenmacher (2007, p. 219), a sul, o Miramar funcionava como ponto de encontro entre políticos, jornalistas, “boêmios, seresteiros, poetas, gente que gostava de noite, de esbórnia, da criação livre (entre outros)” e foi um símbolo das relações sociais dos florianopolitanos entre as décadas de 20 e 60. Era no Miramar, por exemplo, que se assistiam às famosas competições a remo e às regatas (figura 32), principais atrações das manhãs de domingo na Baía Sul.

Figura 32 – Apreciação das regatas a partir do Miramar.



Fonte: Nonnenmacher (2007).

Se, por um lado, a mescla cultural presente no Miramar simbolizou a Florianópolis moderna, esta mesma mescla foi um dos fatores que significou sua decadência. A partir dos anos 60, o lugar passou a ser malvisto quando o seu público foi substituído por operários e pessoas de menor poder aquisitivo (NONNENMACHER, 2007).

Por entre o jogo de forças da modernização e ideais de progresso, inicia-se o processo das verticalizações da região central. Surgem alguns edifícios no entorno da Praça XV como o Edifício Meridional em 1959, o primeiro “arranha-céu” de Florianópolis, que nasceu para abrigar a sede do Banco Nacional do Comércio, local em que hoje, em seu andar térreo, funciona uma agência do Banco Santander; ou ainda o edifício vizinho à Catedral metropolitana, onde hoje se localiza a sede do Banco do Brasil. É o início da

verticalização das edificações, a ocupação de todos os vazios, o avanço sobre o mar e as encostas, a construção de grandes obras de infraestrutura e transportes, etc. Também transparecem mudanças nas atividades que a população exerce nesta área: o seu adensamento, a perda do sentido paroquial das relações sociais, a especialização em atividades comerciais, de serviços e gestão pública e o deslocamento da função residencial para fora (VAZ, 1990, p. 31).

Neste sentido, a cidade foi, paulatinamente, perdendo sua função portuária à medida que o transporte rodoviário substituía o marítimo (CORADINI, 1992). Sob ideais de progresso, a especulação imobiliária conduziu investimentos públicos para a abertura da malha viária central, algo que se converteu em elemento central na agenda dos governantes. O problema foi que o centro já possuía um cenário consolidado, não sendo possível a abertura de novas vias por entre a malha antiga, preconizando, então, o início das grandes obras dos anos 70 da região central: os aterros da Baía Sul e da Baía Norte.

3.17INTERVALO

O espaço urbano é um recurso valioso. Nele se estabelecem relações, interações, estranhamentos, práticas sociais entre os indivíduos que por ele circulam e que nele vivem. Cada indivíduo que concorre por este espaço busca uma certa porção que possa provisoriamente ser considerado por si um lugar próprio (DELGADO, 2007). Um lugar é um conjunto de elementos que coexistem entre si dentro de uma ordem predeterminada (DE CERTEAU, 1994).

O lugar exige um sistema de coordenadas, uma ideia referencial de localização, onde os elementos operam em relações de proximidade, “uns ao lado dos outros, cada um situado num lugar próprio e distinto (DE CERTEAU, 1998, p. 201). O lugar carrega, portanto, essencialmente, uma ideia de estaticidade, de estabilidade.

Espaço apropriado, qualificado e socializado dá origem aos lugares da cidade. Sem ser autônomo ou determinado, o lugar é construído a partir de relações e experiências socialmente produzidas (...) o lugar na cidade está permeado

pelo tempo do espaço social que contracenam com a cidade como espaço físico (FERRARA, 2000, p. 124).

“Quando um espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar” (TUAN, 1983, p. 83). Esta relação identitária, a identificação do espaço que permite vivenciá-lo como lugar próprio, é um dos três pilares fundamentais do “lugar antropológico” de Augé (1994). Este não se define a partir de distâncias ou recortes temporais, mas sim fundamenta-se sob a diretriz de um lugar simbólico. Mas como se tecem tais relações identitárias? É necessário que exista uma mediação entre os símbolos do lugar e o sentimento de pertencimento.

Scarduelli e Gonçalves (2020), no tocante ao tema, expõem que estes sentimentos de identidade e de pertencimento são frutos da memória que se constrói das experiências e das vivências sociais do indivíduo. Para as autoras, esta memória caracteriza-se como “um elemento social, sendo desenvolvida por meio das pessoas, dos lugares e dos acontecimentos. Mesmo a memória sendo individual e particular de cada um, sua formação é concretizada no meio coletivo” (SCARDUELLI & GONÇALVES, 2020, p. 6).

Bielschowsky e Pimenta (2014, p. 178) compartilham desta perspectiva e definem o que aqui se refere como memória urbana: “estoque de lembranças que estão eternizadas na paisagem ou nos registros de um determinado lugar”. Tal memória se articula a partir das memórias coletivas e somente são possíveis de adquirirem valor simbólico quando remetem ao cotidiano vivido por um determinado grupo de indivíduos em um determinado lugar.

Dessa maneira, é possível apreender que é através da memória que os sujeitos significam e ressignificam sua identidade social e que a memória do lugar é um fator fundamental para conceber tal identidade. Mas não é somente através das relações sociais que se concretiza na memória a lembrança da imagem de um lugar. Não se podem ignorar desta memória suas composições arquitetônicas, suas cores, nuances, marcas e tessituras apreensíveis.

É como se a memória sobre um determinado lugar fosse acessível apenas sob a dialética produzida entre os componentes materiais e imateriais de sua paisagem. A própria arquitetura possui intrínseca a si mesma, além de sua óbvia objetividade material, um suporte às memórias. “Nela, lembranças e esquecimentos se combinam na construção de um imaginário que é coletivo. Portanto, a arquitetura e o urbano como um todo, devem ser compreendidos como um referencial de memória compartilhado” (SANTOS, 1997, p. 81).

Já a paisagem urbana é um sistema vivo e, conforme Cantero (2004), repleto de representações, imagens e sentidos. Bielschowsky e Pimenta (2014, p. 179) explicam que “a cultura estampada na natureza socializada é parte do registro de um determinado tempo, e a outra parte desse registro encontra-se na memória coletiva social”. Segundo

os autores, é mantendo vivos ainda os signos e as atividades de um lugar, mesmo que se sujeitando à ação do tempo, que a dinâmica da vida pode permanecer viva.

Trata-se, portanto, também, de uma relação dialética entre paisagem e memória. Costa (2008, p. 150) defende que a relação entre estas categorias se fundamenta sob a perspectiva da geografia da percepção: a “existência de um conjunto de signos que estruturam a paisagem segundo o próprio sujeito e refletindo uma composição mental resultante de uma seleção plena de subjetividade a partir da informação emitida por seu entorno”. Ou seja, os signos da paisagem e seu complexo, sua rede de significados, funcionam como agentes mediadores das experiências cognitivas que se mantêm com o lugar e que converte, portanto, este lugar e sua respectiva paisagem em “suportes privilegiados do processo de simbolização, da conversão em símbolos dos elementos concretos presentes no cotidiano” (COSTA, 2008, p. 151).

Scarduelli e Gonçalves (2020) afirmam que as identidades urbanas são conformadas pelos elementos que buscam representar, dando assim sentido à sociedade que se estrutura, em cada época, em um determinado lugar. Sendo assim, “a preservação de sua identidade implica na preservação da cultura histórica de um povo, característica importante para preservação de valores e signos de um espaço” (SCARDUELLI & GONÇALVES, 2020, p. 8)

Discussões teóricas em nota.

3.18 FENDAS

Caminhar por entre outros tempos exige uma intercepção no universo da identidade e da memória coletiva que situa e fundamenta o *lugar*. Mesmo que beirando um paradoxo, é possível dizer que as imaterialidades destes lugares se encontram materializadas dentro do imaginário urbano e é nesta fenda, nesta fissura que se amarra este nó.

No ano de 1965, o consagrado artista *Hassis* foi convidado para a elaboração daquela que seria uma obra marco de um novo processo de modernização das praças do centro de Florianópolis. *Hassis* registrou no piso da Praça XV de Novembro, através da técnica de *petit-pavé*, alguns dos principais símbolos da cultura ilhéu e das práticas de sociabilidade de seus habitantes através de quarenta e nove painéis artísticos desenhados em mosaico português. Esse mosaico é atualmente tombado como patrimônio histórico e artístico da cidade.

Os signos do artista se mesclam entre si sobre os caminhos da praça (figura 33), compondo verdadeiras paisagens imaginárias. É muito interessante pensar em como sua obra

transcorre as camadas temporais: muitas das atividades retratadas permanecem no leque de costumes da sociedade nos dias de hoje, continuam sendo parte das práticas sociais; enquanto outras reforçam o caráter da volatilidade da vida, as imprecisões do tempo e das ações.

Figura 33 – Mosaico por entre os caminhos da praça, com a Figueira ao fundo.



Fonte: A autora (2021).

O mosaico compõe-se de cinco principais grupos de desenhos: a série Atividades Cotidianas, com desenhos símbolos das atividades do dia a dia do centro; a série Artesanato e Arte do Trançado; uma série sobre atividades do folclore ilhéu, chamada Folgedos; uma série sobre brincadeiras infantis (Jogos e Brinquedos); e uma última série chamada Diversos (Instituto de Patrimônio Urbano de Florianópolis – IPUF, 2002).

Tomando como exemplo a série das atividades cotidianas, muito do que se apresenta são práticas decorrentes das relações de trabalho e de sustento, seja este formal ou informal. Tem-se, por exemplo, o desenho do pescador e várias representações de barcos, da rede, da pesca e do mar, alguns dos principais símbolos da cultura açoriana que, naquela época, eram elementos ainda presentes no lugar. Sendo assim, o pano de fundo do mar e as atividades da pesca, os trapiches e os passeios de barco são vestígios de perda, no sentido dos laços identitários das pessoas daquele tempo com o lugar.

Uma outra figura emblemática e tradicional da paisagem urbana da Praça XV de Novembro era a figura do fotógrafo com seu lambe-lambe (figura 34). O fotógrafo estava sempre presente na praça, dia após dia, e foi eternizado por Hassis próximo à Figueira. Outras figuras eternizadas no mosaico que compunha o cotidiano da praça foram os músicos e o jornalista, que distribuía os jornais impressos para os transeuntes lerem sob as sombras dos braços da Figueira. Junto do pombeiro, da lavadeira e dos vendedores de torrãozinho,

representam uma série de figuras que sobrevivem somente por entre a memória coletiva, simbolizando as cicatrizes do tempo.

Figura 34 – Fotografia e representação do fotógrafo no mosaico de Hassis.



Fonte: Jornal do Mercado Público de Florianópolis (2020). Fonte: A autora (2020).

Todavia, refletir sobre estas possíveis perdas abre espaço para uma reflexão: mesmo que estas figuras não se encontrem mais presentes no cotidiano do tempo atual, não estariam essas práticas ressignificadas no dia a dia? Afinal, a fotografia e o registro do instante, a leitura digital, o papel que vira tela, não são imaterialidades resistentes, permanências ressignificadas?

Representando os Jogos e as Brincadeiras, Hassis reproduziu atividades das crianças ao ar livre típicas de sua época que se encontram nas narrativas e no imaginário dos adultos: a amarelinha, o pular corda, empinar pipa, o balanço na árvore. Já na categoria dos Folguedos (figura 35), festas populares de espírito lúdico, existe o exemplo do folclore mais tradicional da ilha: o boi-de-mamão, um famoso festejo que mescla música, dança, histórias, cores e fantasias. As tradições carnavalescas também foram ilustradas, afinal a praça foi palco do tradicional carnaval de rua de Florianópolis por quase toda a sua história.

Figura 35 – Folguedos e o Boi-de-Mamão no piso de Hassis.



Fonte: A autora (2020).

A categoria do Artesanato e Arte do trançado é um outro exemplo de práticas que não se esfumam no tempo, mas sim se transformam constantemente, eternizando-se. Se antes havia a presença das delicadas rendas de bilro, as técnicas das artes indígenas do trançado, as

redes dos pescadores – todos representados dentro do mosaico – hoje existem as pulseiras, os pingentes, os anéis, a corda, o arame, o artesanato associado a reterritorializações constantes pelas mesas e bancos da praça, pelo entorno do Memorial do Miramar ou sobre a delimitação de um pano, de uma toalha no chão: diferentes formas de apropriação do espaço.

O artista sintetizou, no piso da Praça XV de Novembro, signos de toda uma época. Representou o universo coletivo, o imaginário, a identidade e a memória de uma geração, cujos costumes e cujas práticas de sociabilidade se eternizaram no mosaico, chegando até o agora pelo meio desta fenda, que permite percorrer por entre narrativas históricas estampadas em signos e predispõe inúmeras análises e histórias ainda a serem contadas, a dizer; traduz-se como uma perspectiva polissêmica.

Hassis produziu não apenas arte enquanto matéria: criou um portal aberto às pessoas que circulam pela Praça XV de Novembro através de signos que permitem um mergulho pelo tempo (figura 36). As linhas do mosaico definem o microcosmo de uma utopia, um éden no coração de sua cidade carregado de significados: “mais do que um guardião da memória, ao criar um sistema histórico novo em diversos sentidos, Hassis atravessa gerações e alcança uma singular completez, superando sua mera existência” (PEDROSO, 2012, p. 31).

Figura 36 – Montagem das Fendas de Hassis.



Fonte: A autora (2021).

3.19 PAISAGEM URBANA

*O conceito de paisagem é transversal e abrange um grande campo interdisciplinar. Para este NÓ, tira-se partido do pressuposto de paisagem definido por Georg Simmel em seu texto *A Filosofia da Paisagem*. Nele, o autor distingue, sob uma visão filosófica, questões relativas à natureza e à paisagem: categoriza a primeira como um conjunto de elementos, uma “cadeia sem fim das coisas, o nascimento e o aniquilamento ininterruptos de formas” (Simmel, 1996, p. 15), e a segunda como um aspecto interpretativo referente à conscientização do ser humano sobre os fragmentos da primeira.*

A definição do autor de paisagem surge, portanto, da busca por entender como o espírito humano pode dar forma a um conjunto de elementos da natureza dispersos na superfície da terra. Para o autor, a fim de que haja a consciência de uma paisagem, “tudo o que precisamos é que um certo conteúdo do campo de visão cativa o nosso espírito (...) é justamente sua delimitação, seu alcance num raio visual momentâneo ou durável que seja, que a define essencialmente” (Simmel, 1996, p. 15). A consciência da paisagem surgiria a partir de uma nova percepção do todo visto, proveniente de um conjunto unitário de base material e de pedaços isolados de natureza.

Ou seja, seria diferente do que uma simples soma das partes da natureza e de suas limitações quanto a significações particulares: “representada a título de paisagem, ela reivindica um ser para si, eventualmente ótico, eventualmente estético, eventualmente atmosférico, em suma, uma singularidade” (SIMMEL, 1996, p. 16). Milton Santos também associa paisagem e visão: “tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons (SANTOS, 2014, p. 21).

Até este ponto, é possível compreender as palavras de Simmel aproximando-as a um contexto de paisagem-fragmento. Todavia, essa ideia isolada se torna insuficiente, pois “reduzir a paisagem a um sistema material, à dimensão visível dos sistemas de objetos que constituem os lugares e as regiões não permite apreender, sobretudo na escala do lugar, a própria inteireza da dimensão qualitativa desta visibilidade” (CUSTÓDIO, GALENDER, MACEDO, QUEIROGA & ROBBA, 2009, p. 290).

No decorrer de suas reflexões, Simmel (1996, p. 17) explica que “para que nasça a paisagem, é preciso inegavelmente que a pulsação da vida, na percepção e no sentimento, seja arrancada à homogeneidade da natureza”. Esta pulsação da vida insere uma variável fundamental para esta discussão: a introdução na leitura da paisagem de um sistema de ações, remetendo à perspectiva de paisagem-evento: aquela a partir da qual um subsistema de objetos, em uma determinada porção de espaço, encontra-se em uma interação dialética com um subsistema de ações.

Ferrara também trabalha a distinção entre paisagem e natureza. Para ela, enquanto percepção fenomênica, “as sensações ou sentimentos que a paisagem desperta só podem ser percebidos se forem aproximados da matriz que lhes dá origem, a natureza” (FERRARA, 2012, p. 43). Todavia, para que possa ser vista, distinguida da natureza que lhe dá origem, a paisagem deve “deixar evidente aquele modo de ser que lhe permite singularizar-se, histórica e culturalmente, a fim de não perecer no tempo” (FERRARA, 2012, p. 45). Questiona-se se não seriam tais singularizações exatamente aquelas provenientes dos sistemas de ações?

Conforme explicado anteriormente, este sistema de ações se refere ao urbano, ao flutuante, variável, ou seja, ao fundamento dialético da definição de *paisagem-evento*, a estrutura líquida responsável por deixar marcas direta ou indiretamente na paisagem para aquele que a vive e que a observa. Essa realidade, nas palavras de Delgado (2008), define-se como algo semelhante a uma *realidade porosa*, onde se sobrepõem sistemas de ações, e, ainda, uma realidade conceitualmente instável, cujas oscilações a centralizam simbolicamente e a dispersam culturalmente, ou seja, simultaneamente episódica - eventual - e estruturada.

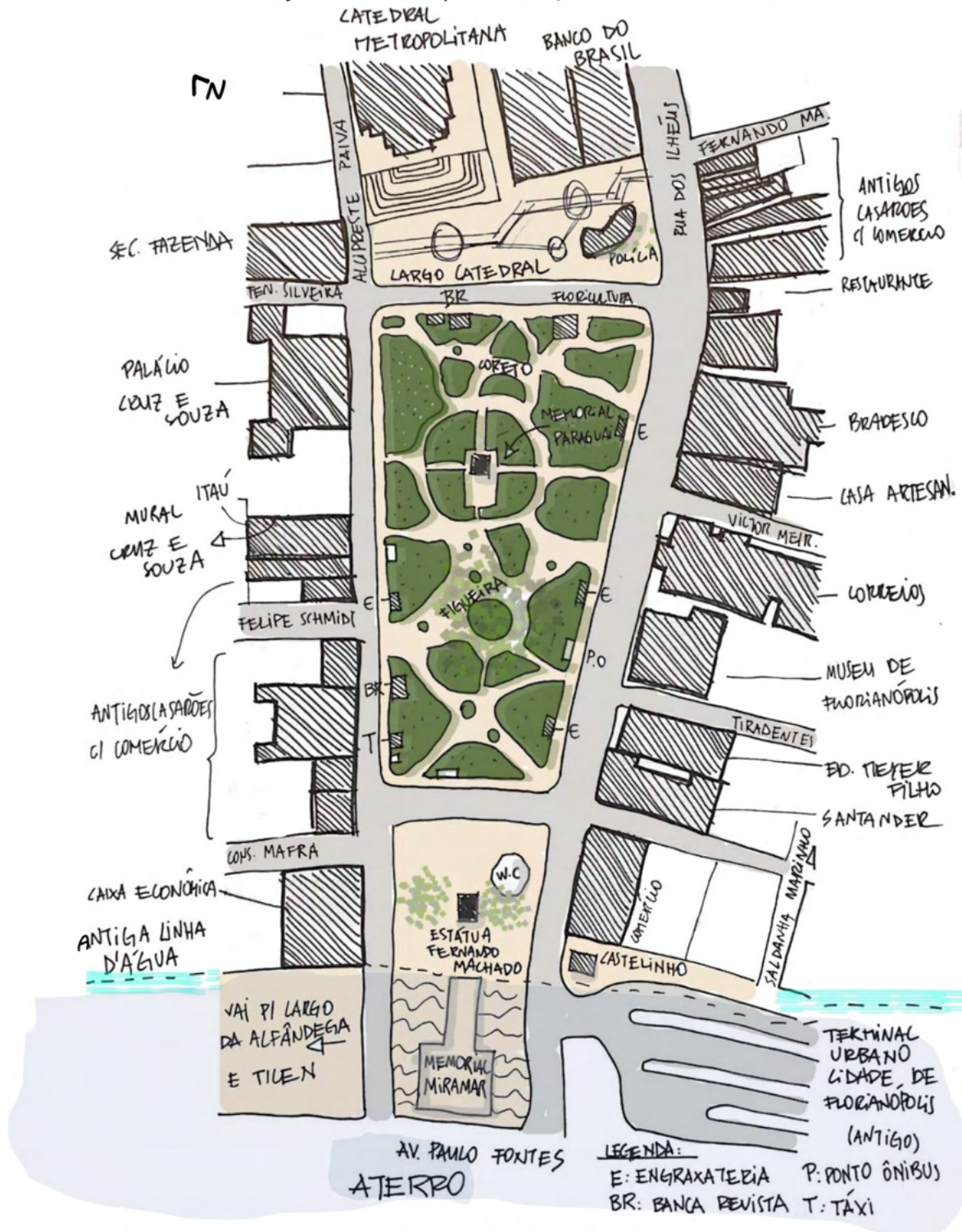
Eis que se aproxima o que este NÓ vem a referir como *paisagem urbana*. A paisagem urbana é uma paisagem pendular, pois “para um mesmo sistema de objetos, podemos ter diferentes estados de paisagem, exatamente quando nele se realizam diferentes sistemas de ações” (Custódio et al., 2009, p. 290). É também mutável e intimamente relacionada a questões do cotidiano e, em sua densidade visual, apenas pode ser percebida na “fugacidade de um instante” (FERRARA, 2012, p. 46).

Por exemplo, para compreender a paisagem urbana de um determinado local, é necessário prestar atenção principalmente em seus conflitos: diferentes situações e estados de paisagem que oscilam, seja por fatores biológicos (dia, noite, sol, chuva), seja por fatores socioculturais, identitários, antrópicos, pela quantidade e tipo de interações e relações sociais que protagonizam seu espaço público em diferentes tempos, integrando-o ou fragmentando-o quanto a suas formas, fluxos e funções. O exemplo de Santos (2014, p. 24) contribui para esta compreensão: “ao passarmos numa grande avenida, de dia ou à noite, contemplamos paisagens diferentes, graças ao seu movimento funcional. A rua, a praça, o logradouro funcionam de modo diferente segundo as horas do dia, os dias da semana, as épocas do ano”.

Deve-se levar em conta que as pessoas, enquanto circulam por entre a cidade, vão se apropriando e se desapropriando de seu espaço e que estas reconfigurações sempre deixam marcas para aquele que observa a paisagem urbana, afinal, as relações cotidianas são, muitas vezes, pautadas em relações imprevisíveis, que implicam em processos de pertencimento constantemente renovados. Neste sentido, abstrair o fator urbano da leitura de uma paisagem, conforme comentam os autores anteriormente citados, seria

correspondente à abdicação da própria leitura estritamente visual de determinada paisagem e de todas as suas possíveis significações. Cabe neste NÓ, portanto, adentrarme nas relações entre o sistema de objetos e o sistema de ações da Praça XV de Novembro no tempo presente (figura 37), entre as materialidades e imaterialidades de sua paisagem urbana atual, a dizer, suas ondulações.

Figura 37 - Mapa da Praça XV de Novembro.



Fonte: A autora (2021).

A configuração espacial e paisagística da Praça XV de Novembro existe da maneira que se conhece atualmente desde seu processo de “revitalização” na virada do século XX para o século XXI. Qualquer curioso que a visite hoje acaba por se deparar com um cenário heterogêneo. Encontrará o turista fotografando em frente à Figueira centenária; o trabalhador do centro em sua pausa para almoço; os senhores idosos e suas histórias junto às mesas de dominó; os transeuntes que parecem sempre com pressa; aquele que vende algum produto qualquer; aquele que vende sua arte; aquele que pede; o homem que descansa; aquele que dorme; aquele da boemia; o formal e o informal.

Enfim, um espaço misto, polifônico (figura 38), que se traduz em uma grande mescla urbana. Esta mescla acompanha toda a sua história, como foi possível perceber a partir dos demais NÓs desta dissertação. Independentemente do tempo referido, a paisagem urbana se configura e reconfigura diariamente, durante a manhã, o almoço, a chuva, a pausa a pressa, o trocado, o lanche, o encontro, o estranhamento, o ambulante, o dominó os cheiros, os sons, os alto-falantes, a barraquinha, o trabalho, o vento (Praça XV, a antiga Boca do Vento *Sulf²³*) e até mesmo no antigo ritmo das ondas do mar.

Figura 38 - O descanso, a pausa, o ambulante vendendo flores e jogadores de dominó.



Fonte: A autora (2020).

Nesta paisagem, as territorializações provenientes das apropriações do espaço mesclam a materialidade das estruturas físicas com as oscilações diárias deste mesmo espaço devido às práticas sociais de seus habitantes. Caminhando por entre a praça, é possível perceber a polifonia de suas ondulações (figura 39) e algumas das situações apontadas por Castells (2014, p. 183):

Circuitos de figuras conhecidas pela população assídua do centro, que durante anos, auxiliados de megafones manuais e trajes chamativos, anunciaram as ofertas das casas comerciais da redondeza, distribuidores de panfletos,

²³ *Vento Suli, ou Vento Sul, é o famoso e intenso vento que atinge os territórios da ilha em suas porções à beira-mar com face para sul. Referências ao Vento Suli tocando a Praça XV de Novembro e toda a região central apresentam-se nos mais diversos e mais antigos relatos sobre o Desterro.*

trabalhadores informais, músicos itinerantes, muitos desses personagens associados à figura do manezinho, na sua versão mais popular – cômica e de atraso, mas também assimilados a figuras “folclóricas” do que seja considerado mais típico desse centro urbano.

Figura 39 – Pastor com seu megafone e o tradicional vendedor de trimania.



Fonte: A autora (2021). Fonte: A autora (2020).

Para este NÓ, cabe uma setorização do espaço em três: a porção norte, onde se localiza o Largo da Catedral; a porção central, que é o espaço da Praça XV em si; e a porção sul, que abrange a Praça Fernando Machado e se relaciona diretamente com o Aterro da Baía Sul, na porção subjacente à Av. Paulo Fontes, porção que será apresentada mais adiante nesta dissertação.

A primeira delas se caracteriza por ser um espaço principalmente de passagem. É ali que se encontram a Catedral Metropolitana e sua grande escadaria, a qual se apropriam não apenas os fiéis com suas preces, mas também qualquer pessoa que queira realizar uma pausa, seja para pequenas refeições, descanso, silêncio; assim como os turistas com suas câmeras fotográficas. Mas existem também alguns usuários típicos do lugar, aqueles que se apropriam dela como sua casa: são as pessoas em situação de rua e, também, as pombas.

Em geral, durante as incursões a campo, foi possível notar que a escadaria possui uma ocupação eclética e esporádica e que depende muito das condições climáticas do dia. De sua parte alta, é possível avistar, ao fundo da paisagem, mesmo que com certo esforço, o mar. De quarta a sexta-feira, marcam presença na paisagem urbana do Largo da Catedral (figura 40) as barraquinhas itinerantes azuis da feira de artesanato. Completam o recorte norte um posto policial, em cujo entorno se encontram uma pequena horta urbana e algumas mesas de dominó.

Figuras 40 – As feiras, o posto policial, a horta e as mesas de dominó.



Fonte: A autora (2021).

Estas últimas possuem dois principais tipos de apropriação: é ali que os senhores idosos se reúnem para jogar, uma prática cotidiana de apropriação – ou, conforme Delgado (2008), de territorialização – que se gera durante o dia e que desaparece durante a noite, acompanhando-os, e que era mais visível antes da atual pandemia. É ali também que se podem notar com mais frequência o cheiro da cachaça após o almoço, ao som das vozes e das músicas cantadas pelos boêmios.

Adentrando a região da Praça XV de Novembro em si, cabe dizer que não se pode abstrair de sua paisagem urbana a presença dos automóveis; entretanto, este não é o foco deste NÓ. O foco são as sociabilidades vivenciadas pelos transeuntes, dos comportamentos visíveis no espaço público da rua por seus usuários enquanto caminham, afinal, conforme De Certeau (1994, p. 176), “os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares (...) as motricidades dos pedestres formam um desses sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade”.

Em seu entorno, destacam-se alguns elementos, como os pontos de ônibus e o ponto de táxi, as bancas de revista e, também, os pontos de engraxateria. Estas materialidades refletem marcas da paisagem urbana das camadas temporais anteriores, pois já acompanham a Praça XV de Novembro há muitas décadas. São elementos que, apesar de continuarem existindo na paisagem urbana, paulatinamente, vão sendo ofuscados pelas novas tecnologias, a exemplo dos pontos de táxi e dos motoristas de aplicativo ou das bancas de revista e as telas dos celulares com suas leituras digitais.

Caminhar por entre a praça significa caminhar pelos caminhos sinuosos conformados pelo mosaico do artista Hassis, caminhos estes possíveis de se comparar, ludicamente, à sinuosidade dos diferentes tempos, espaços, dos usos e formas de apropriação que, durante anos, fizeram da praça o palco central das sociabilidades da vida urbana do centro da cidade. Também existem fragmentos e vestígios de história por entre todo o espaço; seja no próprio piso, nos postes de época, nos monumentos, nas diversas plantas do antigo jardim e até mesmo nos bancos de granito, que carregam os nomes de tradicionais empresas da cidade da década de 50 e 60 do século XX, como a Confeitaria Chiquinho, Caixa Econômica, Caminhões Ford e Irmãos Amin, dentre outros.

Também existem alguns elementos de destaque na paisagem da Praça XV de Novembro que definem possíveis microterritórios (figura 41). O primeiro deles é o coreto, palco de apresentações musiciais durante eventos ou datas específicas. Entretanto, esta é uma função pontual do lugar; o que se vê na paisagem urbana cotidiana é o seu contrauso: o coreto funciona como abrigo para as pessoas em situação de rua que ali pernoitam. Já o Monumento em Homenagem aos Mortos na Guerra do Paraguai e seu entorno são pouco acessados pelos usuários da praça, apesar de seu destaque na paisagem.

Figura 41 - Coreto da praça e Monumento.



Fonte: A autora (2021).

A principal componente material da paisagem urbana da Praça XV de Novembro é a Figueira, “coração” da praça. É em seu entorno (figura 42) onde se tecem a maioria das práticas sociais cotidianas. Em dias ensolarados, no horário do meio-dia, sua copa promove uma grande área sombreada que convida as pessoas a se sentarem nos bancos que a circundam, por entre a vegetação densa que produz uma sensação de conforto e pertencimento. A Figueira se impõe na paisagem como um signo emblemático, que cativa os turistas, já que quase sempre há pessoas ao seu redor fotografando.

Figura 42 - O entorno da Figueira e os turistas fotografando-a.



Fonte: A autora (2021); Fonte: A autora (2020).

Os lugares para sentar proporcionam diferentes tipos de interações causadas por aproximações, como é o caso dos jovens estudantes e dos casais (hetero ou homoafetivos). Também no horário do meio-dia, sob as sombras da Figueira e das árvores do miolo, convivem grupos de três ou quatro pessoas em geral, que levam vestidos os mesmos uniformes; é um momento de comunicação, de desabafo, enquanto ali almoçam e compartilham daquele espaço.

Com a frequência das visitas, foi possível perceber que existem frequentadores diários da Praça XV de Novembro que possuem um ou outro lugar mais ou menos fixo de apropriação, onde encontram seus respectivos grupos. Sobre o mosaico de Hassis, também foram observadas atividades que dialogam temporalidades, como a música e a própria atividade da engraxateria (figura 43).

Figuras 43 - O grupo das pessoas que vendem arte, o músico e o engraxate.



Fonte: A autora (2021); Fonte: A autora (2020).

Pessoas que se sentam sozinhas nos bancos da praça não sustentam a solidude sem algum consolo, estando quase sempre acompanhadas de um cigarro ou com o celular em mãos. Já os senhores de maior idade parecem buscar, em seus semelhantes, uma abstração de possíveis solidões. Ademais disto, o sentar sozinho funciona como um escudo: pessoas que não se conhecem raramente se sentam no mesmo banco, mesmo havendo lugar disponível. Esta evitação é uma característica que se faz presente mesmo antes das recomendações do período da pandemia. Quando dois desconhecidos ocupam um mesmo banco, trocam olhares e, por educação ou simpatia, cumprimentam-se, mas nunca passa disto, são interações mínimas. Momentos de silêncio também são frequentemente interrompidos por aqueles que oferecem ou que pedem algo.

Em geral, a paisagem urbana da Praça XV de Novembro conserva o significado primário que a praça sempre possuiu - enquanto representatividade simbólica e enquanto espaço de sociabilidade, interação social e convivência, de identidade do povo florianopolitano. Diversas atividades de outrora puderam ser observadas, porém sob uma perspectiva diferente, sob um contexto, um momento histórico e uma temporalidade diferente (figura 44), em que dialogam as práticas antigas com novas formas de executá-las ou, por exemplo, novas formas de tecnologia e apropriação.

Figura 44 - Montagem da Paisagem Urbana e suas diferentes temporalidades.



Fonte: A autora (2021).

3.20 JOGO DE FORÇAS

Já faz algum tempo que a Praça XV de Novembro está inserida no roteiro turístico de Florianópolis e é ponto de partida da maioria dos *city tours* da região central. Seu espaço foi transformado em uma mercadoria, em um produto turístico; um espaço de identidades de vitrine²⁴, sendo as forças que o regem as forças de mercado. Este cenário é resultado de um processo que iniciou ainda durante a década de 70, uma vez que Florianópolis não teve um desenvolvimento econômico baseado na indústria como a maioria das cidades brasileiras. A estratégia para seu desenvolvimento voltou-se à exploração das praias de veraneio e às belezas naturais da ilha. Segundo Castells (2014, p. 175), “a denominação a ela atribuída pelas forças do mercado de *Ilha da Magia*, num apelo que procurava realçar prioritariamente suas belezas

²⁴ Quando os empreendimentos e as políticas de patrimônio se voltam à mercantilização de um bem, investindo em seu aspecto alegórico em detrimento da sua dimensão simbólica Conforme Arantes (2002, p. 191), “no intuito de produzir lugares para o mercado, elas frequentemente põem em cena identidades de vitrine”.

naturais e a qualidade de vida e o lazer, foi uma forte alavanca imagética para projetá-la nacional e internacionalmente. Usou-se do turismo”.

Apesar de o primeiro Plano Diretor de Florianópolis (1952) não prever esta situação, a dizer, da frente do turismo não haver sido elencada como carro chefe para tal desenvolvimento, esta questão surge como uma saída interessante para o desenvolvimento da cidade. Grupos empresariais do setor privado e o poder público passaram a ampliar as oportunidades e estratégias em relação aos negócios relacionados a esta nova frente de desenvolvimento, afinal, era essencial uma capital com um sistema rodoviário adequado, rede hoteleira e, claro, incentivos à especulação imobiliária.

Estavam abertos os caminhos dos processos que mudariam as formas e silhuetas de toda a cidade. Mas era necessário mais do que as praias para “vendê-la” como produto: fazia-se necessária uma identidade cultural para a Ilha da Magia, e o suporte encontrado se deu através de sua cultura tradicional: a cultura açoriana, os costumes da pesca, a figura e o falar do *mané*, (nome atribuído às pessoas nativas da cidade), o artesanato, assim como as figuras folclóricas e místicas que representavam esta tal magia.

Neste sentido, buscou-se também a promoção de um novo contexto de atração turística para o centro histórico e, conseqüentemente, para o entorno de seu berço: a Praça XV de Novembro. Não mais se enquadravam no lugar os vestígios das forças administrativas: a sede do Governo Estadual e a Prefeitura, por exemplo, foram transferidas para fora do entorno da praça. Ademais deste cenário, indo de encontro à pressão imobiliária que visava a substituição do “velho” pelo “novo”, atuante principalmente na região central, surgem algumas questões relativas às tessituras históricas do lugar.

De acordo com Tuan (1986, p. 213), “o conceito de antiguidade é moderno, como também a ideia de que os móveis e prédios velhos tem um valor especial conferido pelo tempo e que devem ser preservados”. Foi apenas em 1986 que se estabeleceu na cidade uma legislação eficiente em relação à preservação do patrimônio histórico e artístico da região central e ao respectivo tombamento destes bens.

Sendo assim, o entorno da praça se fortaleceu devido à implementação de atividades comerciais no andar térreo dos casarões antigos (figura 45) e, também, devido a uma nova postura estratégica em que a cultura passa a trabalhar a favor do turismo nos edifícios históricos: o Palácio do Governo com o Museu Histórico de Santa Catarina, o Paço Municipal com o Museu de Florianópolis e, até mesmo, a Casa da Câmara e Cadeia com a Galeria de Artesanatos, por exemplo.

Figura 45 – Casarões das faces oeste e leste. No térreo, comércio: lojas, farmácias.



Fonte: A autora (2020).

Também foi nesta época que se iniciou o culto pelos monumentos históricos das cidades, que se tornam produtos de consumo de massa (CHIBIAQUI, 2018, p. 20). A utilização da imagem das arquiteturas antigas é muito importante neste processo à medida que se entende a sua importância enquanto suportes da tessitura histórica do lugar: são vestígios dos outros tempos, das camadas anteriores da cidade.

A arquitetura, segundo Ferrara (2008, p. 41), “constrói a cidade, não só para funcionar, mas, sobretudo, para viver e comunicar”. Neste sentido, ela “induz, através de materiais, técnicas e formas construtivas, a função, o uso e o valor do espaço e, nesse sentido, constitui o suporte através do qual a cidade se constrói como meio comunicativo que possibilite sociabilidades e interações em constantes transformações” (FERRARA, 2008, p. 41).

Tirou-se partido, portanto, destas arquiteturas e de seu valor enquanto patrimônio e memória para reforçar o caráter do lugar como um atrativo turístico: foi ali que a cidade nasceu. Passaram a funcionar, desta forma, como bens a serem divulgados e comercializados.

A divulgação da cidade pelos meios de comunicação para captar potenciais visitantes apresentam vários desses bens (...) descrevendo a história de cada um, homenageando-os de formas diversas, colocando-lhes de certa forma a roupagem social, deixando as vestimentas de trabalho de fora. Se as histórias se divulgam a quatro ventos, as estórias só ficam restritas aqueles que convivem cotidianamente nesse ambiente urbano (CASTELLS, 2014, p. 181).

Um outro exemplo deste processo é o próprio Miramar. Em seus últimos anos de vida, houve uma série de tentativas de injetar-lhe ânimo, mesmo quando já se havia anunciado que as areias do aterro da Baía Sul lhe envolveriam. Segundo Santos (1997, p. 44), “em 1971, com a finalidade de promover o desenvolvimento do turismo na ilha, ele se transformou no centro turístico da cidade; recepcionava e informava aos que ali chegavam. Um ano depois, em 1972, entrava em reforma para ser um teatro de arena”.

Mas não foi apenas o Miramar que as areias do aterro da Baía Sul envolveriam e soterrariam. A construção do aterro foi a intervenção na malha urbana florianopolitana que mais desterritorializou a maritimidade da cidade (SANTOS, 1997). Além de soterrar o antigo porto, foi devido à sua construção que a Praça XV de Novembro e o centro perderam, ou melhor, que lhes foi tomado aquele que seria um componente fundamental de sua paisagem e do caráter do espaço: **o mar**.

Foi graças ao mar que o domínio português sobre sua colônia pôde ser estabelecido. Foi devido ao mar que ocorreu o desenvolvimento comercial e econômico do Desterro. Era através do mar, pelo Trapiche Municipal, ao sul da Praça XV, que se conduziam mercadorias e pessoas: moradores, visitantes, comerciantes, para dentro e para fora da Ilha. O Miramar, a balaustrada do cais... “A cidade tinha no porto o seu portal” (SANTOS, 1997, p. 18).

O elemento mar é um regulador do espaço desde o surgimento do Desterro até os dias atuais, afinal, quase que a totalidade da cidade de Florianópolis se encontra em sua porção insular. É fato que o sul da praça foi tocado por ele durante séculos e que o aterro da Baía Sul afastou (figura 46) este mar não apenas da paisagem do centro e da Praça XV de Novembro, mas do cotidiano de todos os florianopolitanos que frequentavam este espaço.

Figura 46 – A Praça XV de Novembro e o mar antes da construção do aterro.



Fonte: Veiga (2010).

Mas as transformações do espaço não ocorreram apenas em relação ao seu espaço físico: o espaço social também se transformou. A partir da década de 70, passaram a conviver na praça praticamente todos os usuários do centro: prostitutas, turistas, comerciantes, senhores aposentados, boêmios, além dos hippies e dos artesões. Foi o início do período que Coradini

(1992, p. 132) veio a chamar de espaço carnavalizado, “no sentido das possibilidades de encontro das diferenças, das inversões, das ambiguidades contidas nas relações (...) e do fato de que, independentemente do nível social, todas as pessoas sentem prazer em estar na praça”. Na praça carnavalizada, a imagem urbana que prevalece é aquela da inversão.

Com o seu desenvolvimento, a imagem urbana carnavalesca do caos e da desordem se aprofunda e se torna mais complexa, ou seja, a quebra das convenções cria, na praça pública, o espaço da inversão, da exposição da intimidade, que passa a ser controlada pela exibição. A praça já não é apenas o espaço público, mas o palco onde se dramatiza a inversão (FERRARA, 1999, p. 211).

Neste novo contexto da praça como palco da inversão, “invertem-se posições sociais e se exhibe, sob a forma de paródia, a intimidade familiar ou individual nos seus aspectos caricaturais; é a máscara, o indivíduo, os defeitos, os sexos travestidos” (FERRARA, 1999, p. 211). A imagem urbana como inversão reforça o caráter do espaço público da praça, no sentido de Leite (2002), que evidencia que um espaço urbano se constitui em público apenas quando estes se conjugam em locais onde as diferenças se publicizam e se confrontam politicamente.

De forma geral, na paisagem urbana daquele tempo mesclavam-se, no entorno da Praça XV de Novembro, materialidades, como bares, tabacarias, lanchonetes, restaurantes, entre outros estabelecimentos comerciais, com as agências bancárias e as edificações históricas. Eram destaque também as clássicas bancas de revista, ponto de parada diário de grande parte dos usuários da praça. Com o afastamento do mar, frente ao descampado aterro, a “Figueira da Praça surge como a sombra protetora (figura 47).

Figura 47 – Cartão Postal: a árvore Figueira em 1978.



Fonte: Jornal do Mercado Público (2020).

Ela acolhe os diferentes frequentadores, que ali buscam o lazer, o trabalho, a diversão, a fofoca e a informação” (CORADINI, 1992, p. 133): de dia, um reduto para os aposentados,

um local onde sentar-se, na companhia de um jornal para leitura e da conversa com os engraxates. À noite, um local de prostituição, um espaço masculino.

A praça passava a conviver com novos frequentadores, segundo os jornais era um sinal de modernização. Uma modernização conflituosa entre a velha Praça XV da Figueira, onde todos se conheciam e os novos frequentadores: artesãos, travestis, homossexuais, onde o novo era o estrangeiro, o diferente, o exótico. Mas ela tinha que conviver com a democracia (CORADINI, 1992, p. 153).

3.21 FENDAS

“Quase no Centro da Praça está sua mais conhecida atração natural: a Centenária Figueira, arcada pelo tempo, e sustentada por ferros e outros suportes ao longo de sua extensão” (CAMPOS, 2014, p. 38). Por ser um elemento animado, a carismática Figueira, coração da Praça XV de Novembro (figura 48), cresce e se desenvolve cada vez mais com o tempo. Tamanho é seu potencial enquanto referencial simbólico daquele lugar que, nos dias de hoje, a própria praça é conhecida por muitos sob a alcunha de Praça da Figueira. Ademais disto, a Figueira é divulgada na forma de monumento, como ponto turístico para a grande maioria dos roteiros de pacotes de passeio para turistas que percorrem a região central de Florianópolis.

Figura 48 – A majestosa Figueira, Matriz, coração da Praça XV de Novembro.



Fonte: A autora (2021).

Hoje, a Figueira é a verdadeira matriz do lugar. Este termo aqui não se refere à antiga Igreja da Matriz; tampouco se refere ao Largo da Matriz, como era conhecida a Praça XV de Novembro no passado. Refere-se à matriz enquanto parte central, essencial de algo; e por entre as fendas do espaço e tempo da praça, aquela que representa esta essencialidade é a árvore Figueira, seu coração, seu monumento central.

A Figueira centenária nasceu em 1871 em um local próximo ao Palácio do Governo. Foi transportada para o centro da praça – a tempo do Jardim Oliveira Belo – no ano de 1891. Esta mudança se deu tanto devido ao processo de embelezamento pelo qual o lugar estava passando durante aqueles anos, quanto sob a justificativa de que ela dificultava a visualização da praça pelo governador desde as janelas do interior do Palácio (SICARI, 2018).

Já dizia Tuan (1986, p. 97) que “o prestígio do centro está bem determinado”. É possível que naquele primeiro momento, ao ser replantada no centro, no coração da praça, pouco se imaginasse sobre seu potencial simbólico e seu alcance no tempo; Mas é fato que a Figueira ali realocada carregou consigo o espírito do lugar ao longo de todos esses anos.

Era ao redor dela que aconteciam os passeios burgueses e as paqueras dos tempos da heterotopia do Jardim Oliveira Belo. Além disto, são inúmeras as simpatias que envolvem as voltas ao redor da árvore: simpatia para casamento, para namoro, para sair de um relacionamento ruim, para a realização de um desejo... Era graças a ela que as simpatias casamenteiras da antiga praça dos namorados se realizavam, pois “segundo o imaginário local, quem quer arranjar um casamento só precisa dar três voltinhas no sentido anti-horário” (CORADINI, 1992, p. 159).

Segundo Campos (2014, p. 38), “com a chegada de turistas, intensificada a partir do final da década de 1980, a tradição inventada de se dar três voltas ao seu redor para alcançar casamento ou voltar à cidade se populariza, de modo que atualmente é muito comum e rotineira cenas de périplos turísticos ao seu redor”. Mas o fato é que ela se firmou no imaginário do lugar, como explica Coradini (1992, p. 44): ao pedir que seus entrevistados tirassem fotos da praça, “a intenção era de captar o elemento mais representativo ou mais simbólico para eles (...) todos sem exceção escolheram a Figueira”.

Monumento, misticismo, referencial simbólico... Ela é, até os dias atuais, a matriz de um espaço mítico: “uma extensão conceitual dos espaços familiar e cotidiano dados pela experiência” (TUAN, 1986, p. 97). “Mas onde parar e como delimitar a população dessas coisas que são *espíritos*? Também as árvores fazem parte deles, eles que são os únicos monumentos” (DE CERTEAU, 1994, p. 193). Segundo Coradini (1992, p. 162), “a Figueira representa ao mesmo tempo o passado e a imortalidade”. Foram seus grandes braços apoiados por escoras que abraçaram os senhores aposentados ao longo dos anos, que com ela compartilham de uma relação de busca por uma eternidade; e que continuam a fazê-lo até o momento presente.

3-22 INTERVALO

A novidade veio dar à praia
 Na qualidade rara de sereia
 Metade, o busto de uma deusa maia
 Metade, um grande rabo de baleia
 A novidade era o máximo
 Do paradoxo estendido na areia
 Alguns a desejar seus beijos de deusa
 Outros a desejar seu rabo pra ceia
 Ó, mundo tão desigual
 Tudo é tão desigual
 Uo-o-o-o-o-o
 Ó, de um lado este carnaval
 Do outro a fome total
 Uo-o-o-o-o-o
 E a novidade que seria um sonho
 O milagre risonho da sereia
 Virava um pesadelo tão medonho
 Ali naquela praia, ali na areia
 A novidade era a guerra
 Entre o feliz poeta e o esfomeado
 Estraçalhando uma sereia bonita
 Despedaçando o sonho pra cada lado
 Ó, mundo tão desigual
 Tudo é tão desigual
 Uo-o-o-o-o-o
 Ó, de um lado este carnaval
 Do outro a fome total
 Uo-o-o-o-o-o

A Novidade - Gilberto Gil

3.23 REMINISCÊNCIAS

De um lado este carnaval, do outro a fome total. Consta que, quando Gilberto Gil escreveu a música *A Novidade*, ele se encontrava em Florianópolis, hospedado no antigo Hotel Diplomata, na região central, no ano de 1986 – hotel este que ele já havia visitado anos antes, e que não mais possuía vista para o mar, para o porto e sua balaustrada; mas sim para o mar de areia da Baía Sul.

Vivem nesta ilha (sereia) poetas, mas também esfomeados. Assim como outras músicas do artista que poetizam questões políticas e desigualdades sociais, nesta, especificamente, “comovido com as belezas e mazelas da ilha de Santa Catarina, canta seu lado encantador e o outro, desigual. Para o poeta, Florianópolis é uma sereia estendida na areia (...) é o paradoxo da beleza e do horror” (FURINI, 2009, p. 5).

Esta era a imagem do aterro da Baía Sul. “Observava-se, ao mesmo tempo, o espaço urbano diluído entre a macroimagem criada pela informação (...) e a realidade urbana que se contorce nos fragmentos dos insolúveis problemas estruturais (...) uma dualidade entre a riqueza visível e a pobreza invisível (FERRARA, 2000, p. 77).

Em uma cidade globalizada, como se ansiava alcançar a partir da projeção da imagem de cidade turística florianopolitana, não se podiam negar princípios como verticalizações, grandes velocidades, além de grandes artérias impregnadas, então, de movimento e de apropriação anônima, como explica Ferrara (2000), metáforas do progresso e da modernidade. Entretanto, segundo a autora, “se esse é o imaginário que corresponde à globalização, a localização realista do global impõe o enfrentamento do reverso local daquelas metáforas” (FERRARA, 2000, p. 77). São características de um período no qual se firma o hábito de criar *espaços por faltarem lugares*.

Para responder a necessidade de adaptação a um novo cotidiano, a cidade transforma sua organização por meio de cirurgias espaciais ou de impactos ambientais dos quais decorrem pedaços, espaços residuais que degradam o visual urbano. É necessário reconstruir. Mas o que se reconstrói? Essa tarefa é paradoxal enquanto desenho e linguagem (FERRARA, 2000, p. 179).

Neste contexto, o enorme aterro da Baía Sul, seis quilômetros quadrados de área de terra avançando sobre o mar da Baía Sul, promoveram uma dualidade semântica desde seus princípios. De um lado, obrigava o afastamento da linha d’água do centro histórico, fomentando sentimentos como a perda deste mar, e a desativação das práticas de sociabilidade

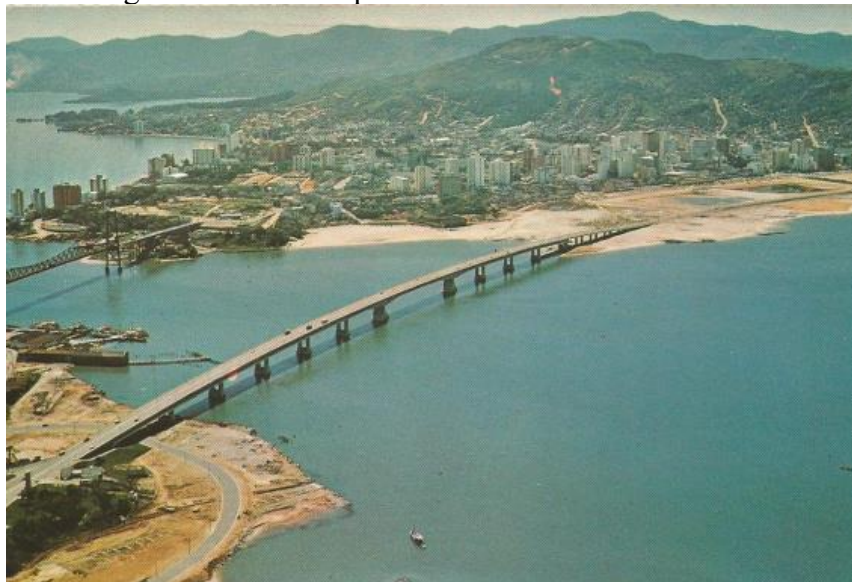
desenvolvidas na orla da região central. Do outro lado, a construção da segunda ligação entre o continente e a ilha: a ponte Colombo Salles e seu complexo de vias rápidas para a circulação.

Pregava-se um discurso no qual esta seria a única alternativa para uma Florianópolis que se desenvolvia, agora, de forma terrestre. Segundo Santos (1997, p. 14),

neste interstício entre a Florianópolis de terra e de mar é possível encontrar os indícios que revelam uma grande descontinuidade, que pode ser entendida como uma dobra entre uma Florianópolis histórica - qual seja uma cidade carregada de empiricidades, de ruas estreitas, com um casario acanhado e voltada para o mar, sendo dele dependente como foi inegavelmente até a primeira ligação em 1926 e continuou, mesmo que, de maneira decrescente, até o início da década de 1970 - e uma Florianópolis aterrada, carregada de planificação.

O aterro da Baía Sul é fruto e símbolo de um planejamento urbanístico típico de um tempo em que a imagem do progresso, do moderno das cidades, conformava-se a partir da construção de grandes sistemas para a circulação viária. Portanto, para esta “Nova Capital”, fez-se necessária a construção de um novo monumento rodoviário (figura 49) com referência não na escala humana, mas na escala do automóvel. Também se fez necessária a construção de um aterro diferente dos demais da cidade “não só por sua proporção, mas fundamentalmente por ter a sua utilidade atribuída antes da criação do espaço em si” (SANTOS, 1997, p. 35).

Figura 49 – A nova ponte: o monumento rodoviário.



Fonte: Jornal do Mercado Público de Florianópolis (2020).

Ou seja, primeiro criou-se o imenso espaço anexo à malha urbana, voltado apenas à questão automobilística; depois é que foram pensados seus usos e sua relação com os pedestres. Também foi somente após a implantação do aterro, de acordo com Vaz (1990), que a cidade realmente sentiu e absorveu os efeitos colaterais do grande “milagre” da capital. Entre tais efeitos, recaíram diversas discussões sobre seus possíveis usos: de um lado, os interesses

imobiliários e seus novos empreendimentos, a comercialização da área; de outro, sua utilização apenas como área rodoviária e área verde.

O primeiro plano para sua definição foi o Projeto Geral de Urbanismo em 1975. Depois foi a vez de Burle Marx assinar o paisagismo de um parque tombado “para fins de lazer e recreação” em 1978. Em 1996 uma nova planificação foi iniciada, levando em conta a área aterrada em sua totalidade: foi o chamado “Concurso de Idéias para o Parque Metropolitano Dias Velho”. As três propostas finalistas deste concurso público propuseram a refuncionalização da área, tentando recriar um convívio marítimo perdido (SANTOS, 1997, p. 15).

Mas nada do que foi previsto se concretizou, “nem mesmo o chamado Parque Dias Velho projetado por Burle Max e os diversos concursos públicos realizados para a área” (BAHIA, 2015, p. 194). O grande vazio urbano do aterro foi resultado de uma utopia corbuseriana em plena Florianópolis da década de 1970 (SANTOS, 1997). A antiga linha d’água se transformou em uma nova linha: de estacionamento de veículos (figura 50). Um espaço aonde “todo mundo pode entrar mas, na verdade, uma vez que se entrou, percebe-se tratar-se de uma ilusão e que se entrou em parte alguma” (FOUCAULT, 2013, p. 27).

Figura 50 – A nova linha d’água: o estacionamento dos automóveis.



Fonte: Jornal do Mercado Público de Florianópolis (2020).

Mas, como explica Denfer, no posfácio do livro de Foucault sobre as heterotopias, a utopia é, etimologicamente, um não-lugar: são equivalentes. Segundo Marc Augé, para que um espaço seja considerado um lugar, são necessárias três diretrizes fundamentais: ser “identitário, relacional e histórico” (AUGÉ, 1994, p. 73). É este *lugar* que Augé (1994, p. 76) vai denominar de “*lugar antropológico*”. O lugar antropológico não é dependente de extensões, distâncias ou temporalidades, mas é um lugar simbólico, que estabelece relações de sociabilidade; em contraponto, o *não lugar* proporciona territorialidades de solidão.

Nos anos que seguiram a sua construção, mais especificamente após o ano de 1982, quando a antiga ponte Hercílio Luz foi interditada para o tráfego de veículos, novamente vieram à tona questões sobre a demanda do transporte rodoviário na região central. Neste sentido, dentro daquele espaço criado, do não-lugar, criaram-se outros espaços e não-lugares.

Novamente, o aterro da baía sul, recebeu investimentos rodoviários. Primeiro, foram construídos os equipamentos de apoio ao transporte, com o Terminal Rodoviário Rita Maria (1981) e, em 1988, o Terminal Urbano Cidade de Florianópolis (...). No início da década de 90, foi inaugurada a ponte Pedro Ivo Campos - a terceira na ligação ilha-continente (CHIBIAQUI, 2018, p. 76).

O Aterro da Baía Sul foi responsável pela desterritorialização das sociabilidades da vida marítima do centro histórico da cidade. Estas sociabilidades tiveram dificuldade em inscrever novos usos àquele espaço contornado de pistas de alta velocidades. Eis, portanto, que redundou em um não-lugar: não é histórico, porque é iconoclasta, malgrado a historicidade da iconoclastia; não é “identitário”, pois é inóspito; não é relacional, visto sua dificuldade de reescrever sociabilidades (...) é, por excelência, um espaço antimemória, uma catedral do esquecimento” (SANTOS, 1997, p. 85).

Cabe ainda comentar sobre algumas reminiscências específicas. O centro histórico e o mar possuíam, antes da construção do aterro da Baía Sul, uma relação de continuidade: havia trapiches, rampas, atracadouros, arquiteturas, balaustradas, o Miramar, os clubes de regata, uma série de componentes (figura 51) que permitiam a relação com aquelas águas, e esta relação de continuidade foi rompida tanto espacialmente, quanto temporalmente. Na nova orla da Baía Sul, “o mar como referencial urbano, como limite, como face da cidade, hoje só pode vir à tona como reminiscência” (SANTOS, 1997, p. 13).

Figura 51 – A antiga linha d’água e seus componentes marítimos, 1971.



Fonte: Jornal do Mercado Público de Florianópolis (2020).

Entretanto, o aterro não apagou da paisagem apenas tais componente físicos, materiais: afastou também a água, a areia, as gaivotas, os barcos, as ondas, os peixes e, até mesmo, o famoso *vento sul*, que circulava por entre as entranhas do centro da cidade à beira-mar, “embocando furioso nas ruas e uivando em rajadas” (VARZEA 1985, p. 110). Soterrou texturas

da cidade, e soterrou também grande parte de suas memórias. Deixou marcas de uma cidade invisível habitada por subjetividades e modelou o cenário de uma cidade marítima sem mar.

O fenômeno de apagamento do mar trouxe consigo também a desconstrução do espaço social na região central, das práticas de sociabilidade cotidianas. Alterou completamente suas sensações, a atmosfera marítima, como explica Ferrara (2008, p. 43), pois as sensações “da cidade e o seu tecido físico estão sempre presentes para os habitantes e visitantes. Apreciado, visto, tocado, cheirado, adentrado, consciente ou inconscientemente, esse tecido é uma representação tangível daquela coisa intangível, a sociedade que ali vive”. A dizer: perdeu-se a maritimidade do centro, os hábitos e as formas de produzir cultura daquela sociedade, “toda a polifonia urbana, antes constituída de coisas de terra e de mar, passa por uma grande mutação. As sonoridades, as falas do mar e dos marítimos são silenciadas” (SANTOS, 1997, p. 39).

Alteraram-se a escala, a textura e o caráter do lugar. O som. O cheiro. O vento. Afastaram-se e selaram-se das memórias as práticas do mar, dos pescadores, as redes, os veleiros, as regatas, suas crenças e seus costumes. Obrigou-se o deslocamento dos grupos sociais que frequentavam o sul da Praça XV, os boêmios, quitandeiros, poetas e pensadores. Substituiu-se a paisagem de barcos pela paisagem de automóveis, de ondas por largas vias de circulação, da contemplação do horizonte azul pela contemplação de um não-lugar.

Hoje, a praia e o mar que antes tocavam a porção sul da Praça XV de Novembro são representados por linhas sinuosas em *petit pavê*: branco para areia, preto para as ondas (figura 52). O mar de pedras existe circundando o memorial – quase – fúnebre do Miramar (figura 68), cujos habitantes não mais são os boêmios, são os *pombos*; e existe também nas alegorias do artista Hassis. Sobrevive, entretanto, na memória, no imaginário de todos aqueles que com ele coexistiram. Seriam estas, portanto, perdas ou permanências? Memórias e vazios transformados, ressignificados, que funcionam como simulacro de algo que um dia ali existiu?

Figura 52 – Memorial do Miramar e barco e ondas em *petit pavê*, de Hassis.



Fonte: A autora (2020).

3.24 JOGO DE FORÇAS

Na virada do século XX para o século XXI, semelhante à ação da virada do século anterior, quando se realizou a primeira grande reforma da praça e se construiu o seu jardim heterotópico, a Praça XV de Novembro passou por um novo processo de “revitalização”. Ou seja, conforme o próprio termo diz, lhe foi *devolvida a vida*. Uma vida para seus novos usuários – os turistas – dentro de uma nova imagem – qualificada, revitalizada – neste novo século – diferente daquela imagem provinciana da virada do século XX. Uma nova vida que favorece os interesses da especulação imobiliária e que garante não apenas a segurança, mas a voz, o *mainstream*, de um determinado grupo social.

As revitalizações urbanas possuem um princípio social higienizador (LEITE, 2002).

O processo de apropriação cultural enquanto estratégia de aumento de valor econômico nas áreas centrais desencadeia novas exclusões e maior controle social. Otilia Arantes, referindo-se ao termo gentrificação, sustenta que seus eufemismos: revitalização, reabilitação, revalorização, reciclagem, promoção, requalificação e, até, mesmo renascença, na realidade encobrem a retomada do centro das cidades pelas camadas efluentes (CASTELLS, 2012, p. 23).

Ou seja, são medidas que higienizam a sociedade, expulsando a tradição e o costume para longe do centro a fim de produzir uma imagem da cidade, ora enaltecendo classes, ora voltada para o consumo. O exemplo mais claro deste processo é o da retirada dos artesãos da praça, apresentado anteriormente neste texto de dissertação. Visava-se à promoção de uma porção urbana frequentada por novos consumidores e, assim, houve a exclusão de diversos aspectos sociais – imateriais – que redefinem, segundo Zukin (2000, p. 87) “o significado de um lugar especificamente histórico para um segmento de mercado”.

A dizer, a Praça XV de Novembro passa por um processo de gentrificação²⁵. “O processo de gentrificação generalizado em áreas degradadas, em nossas cidades, é uma prática conhecida pelas ações desenvolvidas pelas políticas públicas em convivência ou com fronteiras pouco nítidas com as forças do capital privado” (CASTELLS, 2012, p. 22). De forma geral, este tipo de intervenção se caracteriza “pelo discurso de preservação do patrimônio urbano e cultural do lugar associado a investimentos públicos e privados visando à recuperação econômica e financeira do centro urbano degradado” (CHIBIAQUI, 2018, p. 6).

Acompanham este processo algumas estratégias assinaladas como formas de atenção patrimonial as edificações históricas do lugar, mas que, muitas vezes, também acabam por

²⁵ A gentrificação é um processo que expulsa os moradores e usuários de um determinado lugar a fim de transformar este lugar em uma área nobre, visando à especulação imobiliária e o turismo.

priorizar um tipo específico de valoração: aquela que conserva edifícios de outrora sem conservar gestos, que conserva cascas sem conservar práticas. De acordo com Moreira (2005, p. 62), “numa situação como a atual, de dispersão da cidade e perda de valores básicos de urbanidade e de vida coletiva, convém questionarmos a própria essência da preservação, sobretudo como conservação de materialidades a propósito da preservação da memória”.

Nas edificações tombadas do entorno da praça, por exemplo, “os prédios de época têm sido preservados ou estão nesse processo. Como fora já anunciado pela mídia, o PAC – Cidades Históricas está também presente na restauração de prédios históricos” (CASTELLS, 2014, p. 181), restauração essa que não foge à regra: é o patrimônio material conhecido como “pedra e cal” que fala mais alto, claro, voltando-se às novas formas de uso a favor do turismo.

Um exemplo disso é o edifício da Câmara de Vereadores. O antigo casarão foi restaurado e transformado em “palco de diferentes festividades, como o Carnaval e os festejos da Páscoa e do Natal, quando muitas vezes, é chamada de Casa do Carnaval, do Coelho da Páscoa e a Casa do Papai Noel” (CAMPOS, 2014, p. 42). São eventos que contribuem para a modificação das formas de sociabilidades do lugar e que se aliam ao discurso da revitalização.

Reservando estas questões, cabe um espaço para uma pequena reflexão. Da mesma forma que, no século passado, a higienização da praça previa a construção de uma heterotopia, o éden que era o Jardim Oliveira Belo, pode-se dizer que, de certa forma, o novo contexto da praça revitalizada e gentrificada também prevê certos traços heterotópicos; mas, desta vez, a heterotopia não se relaciona diretamente ao espaço da praça em si, relaciona-se ao uso dos edifícios que passaram a significá-la como uma mercadoria. Segundo Foucault (2013, p. 25),

há heterotopias que são heterotopias do tempo quando ele se acumula ao infinito: os museus (...) a ideia de, em certo sentido, parar o tempo, ou antes, deixá-lo depositar-se ao infinito em certo espaço privilegiado, a ideia de constituir o arquivo geral de uma cultura, a vontade de encerrar todos os tempos em um lugar, todas as épocas, todas as formas e todos os gostos, a ideia de constituir um espaço de todos os tempos, como se este próprio espaço pudesse estar definitivamente fora do tempo, essa é uma ideia totalmente moderna: o museu (...) são heterotopias próprias à nossa cultura.

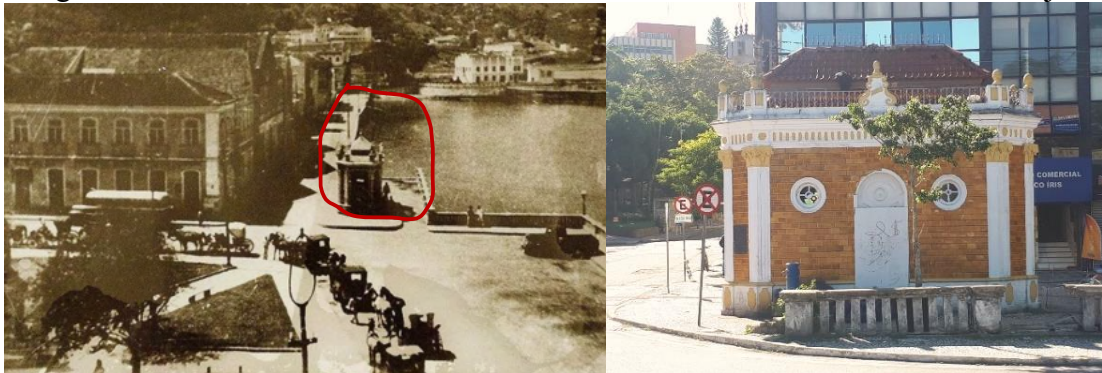
A nova Praça XV de Novembro do início do século encontra-se rodeada por algumas heterotopias, unidades espaço-temporais que possuem a característica de funcionarem como lugares onde se está e não se está (FOUCAULT, 2013). Eis a resposta de um dos primeiros questionamentos das reflexões desta pesquisa, sobre o que representa o Museu Histórico de Santa Catarina.

Quem o visita, em geral, não são os moradores da cidade, mas sim os turistas. É para quem convive com ele e com a história que se preserva por dentro dele que este existe enquanto

heterotopia. A história dos florianopolitanos ali está, mas também não está; não são todas as formas e todos os gestos, não são todas as vertentes da história que ali se encontram como livro aberto: mas sim uma história que se escolheu contar e que dialoga, portanto, com uma outra história que se decidiu não contar.

Um outro exemplo é o Museu do Saneamento (figura 53), o “Castelinho da Praça XV” que se localiza em uma construção remanescente da primeira rede de esgotos da cidade, uma antiga Estação de Elevação Mecânica, tombada como patrimônio da cidade em 1986 junto da antiga bica d’água que existe ao seu lado. Vestígio da apagada relação com o mar, “é de muito se estranhar que esta marca da maritimidade ilhoa tenha sobrevivido” (SANTOS, 1997, p. 50). Mas o fato é que o nome pomposo enche os ouvidos dos turistas curiosos e contribui para a validação da praça enquanto um produto turístico. Entretanto, no imaginário urbano, sua referência é a função que este exerceu por muitos anos: um mictório público.

Figura 53 – Castelinho na década de 40 e Museu do Saneamento nos dias de hoje.



Fonte: Banco de Imagens da Casa da Memória; Fonte: A autora (2021).

Voltando à reforma da Praça XV de Novembro na virada do século, trocaram-se a iluminação, a posição dos bancos, o desenho de alguns canteiros e, também, do próprio piso de Hassis tombado somente anos depois. Na mesma época, a Praça Fernando Machado também foi fechada. Foi quando ela recebeu os desenhos de piso no formato de ondas do mar e de estrela com pontos cardeais, além dos novos sanitários públicos e do Memorial do Miramar.

Foi mais ou menos àquela altura de tempo também que se encerraram os ciclos de investimentos rodoviários sobre o aterro da Baía Sul, quando houve a finalização das obras do túnel Antonieta de Barros e que foi inaugurado o TICEN – Terminal de Integração do Centro (2003). Em relação a este último, cabe comentar que, durante a sua história, a Praça XV de Novembro foi o ponto nodal para o transporte público da cidade, mesmo no tempo em que este ainda era realizado por meio de bondes puxados a burro, até a metade da década de 30. Nos anos seguintes, o ponto principal do transporte público ocupou a porção frontal do Miramar. Já após a construção do aterro, foi construído, primeiramente, o Terminal Francisco Tolentino

(1975), próximo ao Mercado Público da cidade e, em 1988, o Terminal Urbano Cidade de Florianópolis (figura 54) na porção sudeste da Praça XV de Novembro.

Figura 54 – Bondes puxados a burro (1930) e Terminal Urbano Cidade de Florianópolis.



Fonte: Veiga (2010); Fonte: Jornal do Mercado Público (2020).

O segundo deles existe e funciona até os dias de hoje, porém, a função de terminal principal foi transferida para o TICEN. Pode-se associar esta transferência, de certa forma, também ao contexto das medidas de revitalização da Praça XV de Novembro, afinal, a imagem da população flutuante da massa de trabalhadores cotidianos não é a imagem que interessa à nova praça revitalizada, embelezada e gentrificada.

Por fim, conclui-se que são as forças relacionadas ao processo de gentrificação aquelas que regem o espaço da Praça XV de Novembro até os dias atuais. Acompanham estas forças, ao longo dos anos alguns projetos como o Projeto Viva a Cidade (2013) e o Projeto Centro Sapiens (2015), ambos resultados de parcerias entre poder público e privado, que visam à valorização da área leste da Praça XV como forma de atrair turistas e de manter a área economicamente ativa.

3.25INTERVALO

re·mi·nis·cên·ci·as

(latim *reminiscentia*, -ae, lembrança, recordação)

substantivo feminino

1. Faculdade de reter e produzir conhecimentos adquiridos. = MEMÓRIA

2. Lembrança vaga e quase apagada.

3. Coisa de que se guardou na memória inconscientemente.

(Priberam Dicionário, 2021)

Anotações sobre Reminiscências.

3.26 FENDAS

No ano de 1974, o famoso Miramar, “portal marítimo da cidade” (SANTOS, 1997, p. 40) localizado no sul da Praça XV, desde 1928, foi demolido sob os mesmos pretextos pelo qual foi construído: o progresso. As obras da Baía Sul soterraram memórias da cidade e fragilizaram as relações identitárias e de pertencimento entre as pessoas e o centro histórico a partir do afastamento da linha d’água. Mas em seus últimos anos de vida, por entre tentativas de adaptação a diferentes usos, o caráter que prevalecia no antigo Miramar era o de abandono.

Há quem recorde com saudosismo e melancolia o “Miramar dos boêmios, dos amantes, dos políticos, dos jornalistas, das crianças, dos pescadores (...) doce recordação” (RAMOS, 1993, p. 9); mas o fato é que ele era um símbolo das sociabilidades do centro, parte integrante da memória coletiva de muitos florianopolitanos, “local preferido para o exercício da vida boêmia durante muitos anos, promontório feito ao mar, onde naufragaram, entre brumas e brahamas, muitos navegadores” (SANTOS, 1997, p. 42).

Ainda que o plano do aterro não contasse com a construção de nenhuma via no lugar do antigo bar, segundo Santos (1997, p. 55), sua demolição já estava prevista:

o Miramar foi demolido, ao que parece, não porque estava atrapalhando, mas, possivelmente, 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 (...) Era preciso dizer: esta área é imprópria para o mar.

Segundo Simmel (1998, p. 137), a arquitetura é a única arte capaz suportar o encontro entre as forças da “vontade do espírito e a necessidade da natureza, o balanço entre a alma que aspira à elevação e a gravidade que tende a descer”. Mas é este equilíbrio que se quebra,

no entanto, no instante em que o edifício rui, pois isso não significa outra coisa senão que as meras forças da natureza começam a predominar sobre a obra humana: a equação entre natureza e espírito desloca-se em favor da natureza. Este deslocamento toma-se uma tragicidade cósmica que na nossa percepção leva qualquer ruína para a sombra da melancolia (SIMMEL, 1998, p. 137).

Entre as diversas falas que ecoaram para a sua demolição, “o Miramar, não resistiu a todas as acusações e ruiu” (SANTOS, 1997, p. 56). Ruiu, no sentido de cair, de deixar de existir; mas não no sentido de tornar-se uma ruína. Mesmo que a demolição de sua arquitetura compartilhasse do efeito trágico característico desta última, a ruína de uma arquitetura significa que “naquelas partes destruídas e desaparecidas da obra de arte outras forças e formas - aquelas da natureza - cresceram e constituíram uma nova totalidade (...) a partir do que de arte ainda vive nela e do que de natureza já vive nela” (SIMMEL, 1998, p. 138).

Figura 55 – Memorial do Miramar.



Fonte: A autora (2020).

Não foi o caso do Miramar: a arte e a natureza ali não sobreviveram. Faltou-lhe algo essencial. Seu *ruir* ecoou de uma ação externa, e a destruição pela ruína não é “algo sem sentido vindo de fora, mas a realização de uma direção colocada no mais profundo estrato de existência do destruído” (SIMMEL, 1998, p. 141). Eis que, no ano de 2001, quase três décadas após sua demolição, em uma tentativa de “recuperar um monumento que se instituiu espontaneamente no imaginário da população” (ZIMERMANN, 2010, p. 65), ergueu-se um memorial no mesmo lugar da antiga arquitetura desaparecida: o Memorial do Miramar (figura 55).

Figura 56 – O esqueleto de pilares do Miramar.



Fonte: A autora (2021).

Sobre a projeção da sua antiga planta baixa reproduzida no piso, ergueram-se um pórtico com traços semelhantes aos da antiga fachada e pilares de um esqueleto (figura 56) que simulam sua antiga estrutura através da reprodução imagética de um edifício em ruínas. Buscou-se reviver imageticamente uma arquitetura de onde já se haviam esvaído a vida, a natureza, a arte e, também a aura, através do resgate de traços do passado. “O traço é a aparição de uma vizinhança, por mais longínquo que possa estar o que deixou atrás de si. A aura é a aparição de um longe, por mais perto que esteja o que ela procura suscitar. No traço, nos apoderamos de uma coisa; na aura, ela se apodera de nós” (BENJAMIN, 2006, p. 490).

3.27 ARESTAS

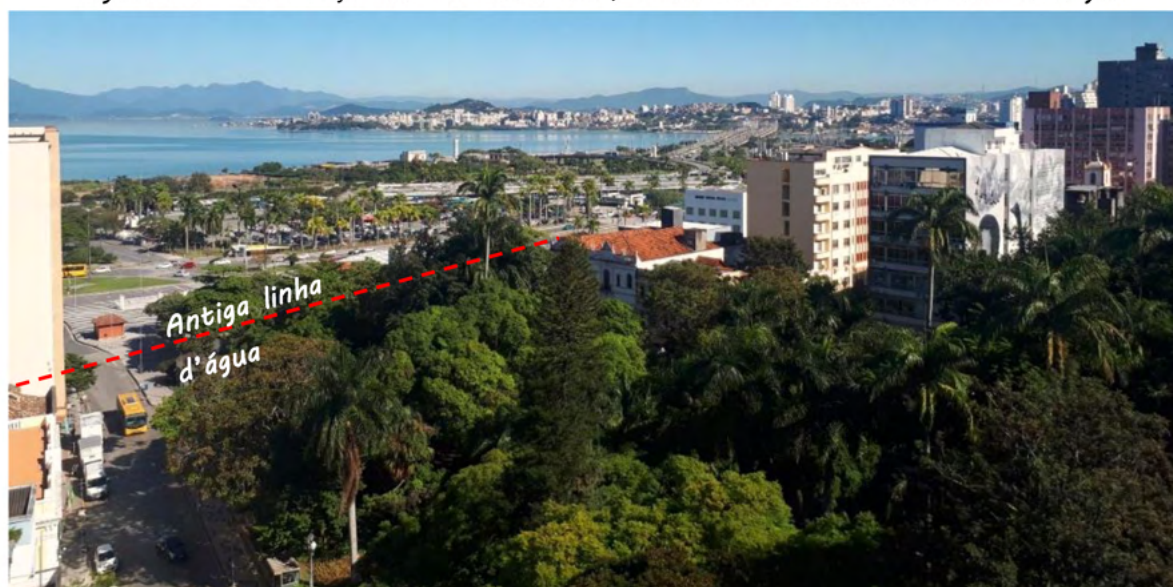
O termo *Arestas*, geometricamente falando, corresponde às linhas de encontro entre duas faces. Neste caso, metaforicamente, trata-se do encontro das faces do que é visível e do que é invisível; ou ainda, daquilo que é visível para alguns, mas invisível para outros – aquilo que muitas vezes se prefere não ver. Por entre as arestas da Praça XV de Novembro, estão alguns de seus usuários cotidianos: as pessoas em situação de rua que fazem dela sua casa. São as faces das desigualdades sociais, das fissuras da sociedade: estas pessoas, ao longo da história da praça, sempre estiveram ali. São, também, responsáveis pela composição do microcosmo do lugar – lugar este que é, também, o morar das pombas.



3.28 PAISAGEM URBANA

Não é difícil compreender que, por entre todos os fragmentos de paisagem da Praça XV de Novembro, aquela que mais se transformou, seja em relação a suas materialidades ou em relação a suas imaterialidades, é a porção sul (figura 57). A Praça Fernando Machado, o Miramar, a linha d'água, as práticas do mar... e, também, o próprio mar: o mar de areia, atual aterro da Baía Sul.

Figura 57 - A Praça XV de Novembro, o aterro e o mar nos dias de hoje.



Fonte: A autora (2021).

Conforme já explicado nesta dissertação, era na porção a sul, próximo à linha d'água, que se localizava o primeiro Mercado Público do Desterro. Era através de seus trapiches que chegavam à cidade as pessoas e as mercadorias. A própria Praça Fernando Machado se conformou, efetivamente, quando o mercado foi demolido e o lugar foi repaginado, vindo posteriormente a receber a mureta do cais e o Miramar que, na década de 70, foram substituídos pelas vias de tráfego de apoio às novas pontes de ligação da ilha com a Florianópolis continental.

*Atualmente, o que se vê na paisagem da praça Fernando Machado (figura 58) são a estátua do marechal que dá nome a ela, a estrela com pontos cardeais desenhada no piso, a edificação do mictório público, o Memorial do Miramar, as ondas em *petit pavé* e as barraquinhas azuis da feira de artesanato. As barraquinhas são vestígios dos tempos regidos pelo comércio, que resistiram às tentativas e medidas de higienização do espaço durante a virada do século. Elas estão sempre ali, e quase sempre há pessoas, mesmo durante a pandemia, em seu entorno, consumindo produtos como “caldo de cana” ou “pastel frito na hora”. Há também os carrinhos de venda de churros e cachorro-quente que também marcam presença na paisagem cotidiana.*

Figura 58 – Vistas da Praça Fernando Machado e as barraquinhas azuis.



Fonte: A autora (2020).

Entretanto, além da porção das feiras, o caráter da Praça Fernando Machado não é um caráter de permanência; a praça não possui muitas opções de bancos para descanso ou opções convidativas para a pausa; caracteriza-se como um local de passagem, sendo baixo o fluxo por entre seu “vazio”. Quando um local possui tal característica, de acordo com Delgado (2008, p. 34), ele pode ser “territorializado, mas as técnicas práticas e simbólicas que o organizam espacialmente ou temporalmente (...) são pouco menos que inumeráveis proliferações até o infinito (...) e se renovam a cada instante”.

Neste sentido, cabe lembrar que o cotidiano é um palco de possibilidades e transgressões que permite diferentes formas de sociabilidade, promovendo apropriações imprevistas que renovam constantemente os espaços. É na prática cotidiana do espaço da rua que os sujeitos se colocam abertos às diversas possibilidades nas quais podem exercer sua singularidade, segundo De Certeau (1994). Sendo assim, a paisagem urbana cotidiana é pautada muitas vezes por relações imprevisíveis que implicam em processos de pertencimento também constantemente renovados.

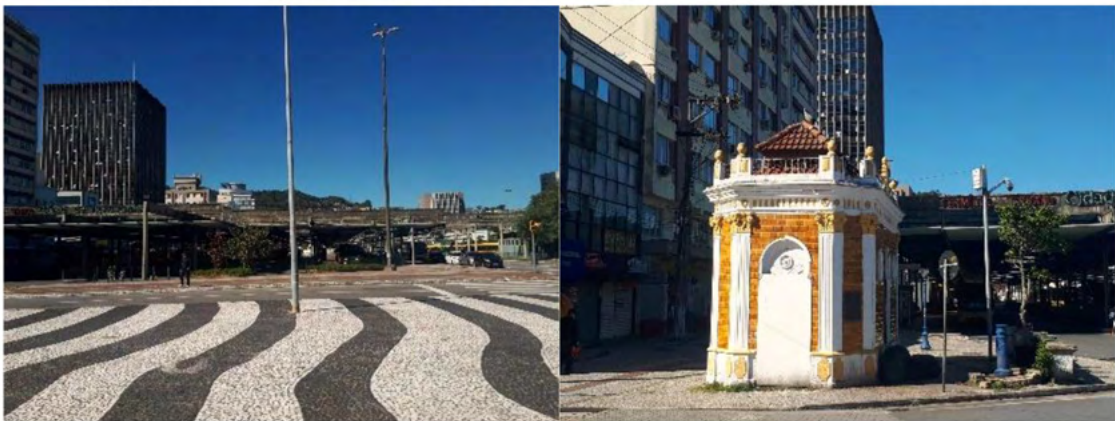
Mas quais seriam, portanto, os usuários e as práticas sociais deste lugar de passagem, destas renovações imprevisíveis e infinitas? Certamente, não os mesmos usuários do antigo bar Miramar, cuja história é contada por dois painéis em péssimo estado de conservação junto a seus pilares frontais. Quando o memorial foi construído, prometeu-se a implantação de bancos no mesmo lugar e modelo daqueles do antigo bar.

Fica a incógnita de que, se tais bancos houvessem sido construídos, talvez o memorial pudesse, de alguma forma, “fazer vibrar o passado” (NONNENMACHER, 2007, p. 78), através da possibilidade do estabelecimento de práticas sociais por entre o esqueleto de sua arquitetura.

Mas seria apenas a falta de bancos a responsável pela prevalência do caráter do “vazio”, ou isto poderia estar relacionado ao fato de a Praça Fernando Machado possuir como principais componentes materiais referências a memórias – aqui, no caso, principalmente a estátua do marechal Fernando Machado e o próprio Memorial do Miramar? Afinal, é característica inerente de tais monumentos relacionar um certo tempo à memória das pessoas, memória esta que se desperta no contato com tal bem; “uma relação constante de construção e ressignificação” (NONNENMACHER, 2007, p. 78). Existe, neste sentido, uma real identificação por entre a memória urbana com tais referências ou estes se encontram desfocados, faltando-lhes uma relação mútua?

Um outro elemento que reforça o caráter do vazio do lugar é o Terminal Urbano Cidade de Florianópolis (figura 59). Mesmo que ele não tenha deixado de funcionar, diferentemente de seu substituto, o TICEN, o terminal antigo somente possui movimento significativo de pessoas nos horários de pico. Soma-se a ele seu vizinho “castelinho”, o Museu do Saneamento, coberto de tapumes e sempre acompanhado de diversos sacos de lixo em seu entorno.

Figura 59 - Terminal Urbano Cidade de Florianópolis e “Castelinho”.



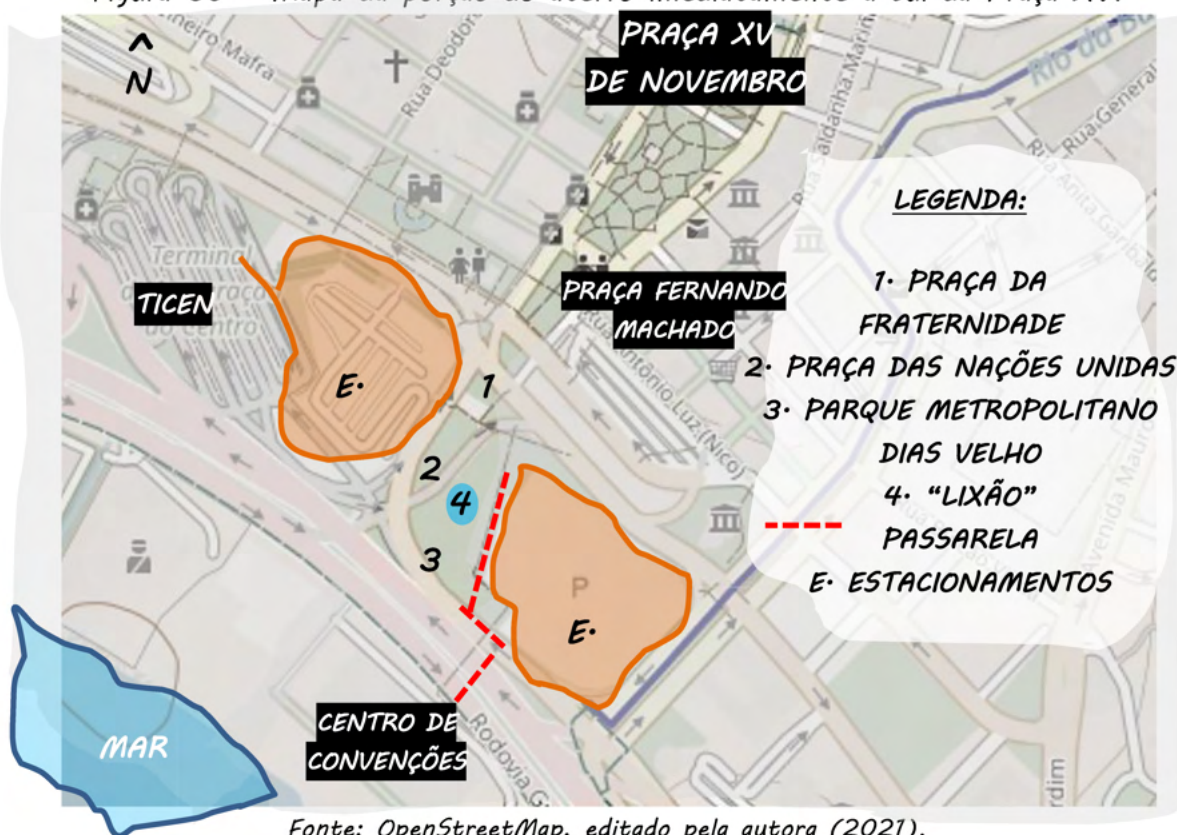
Fonte: a autora (2021).

Há, por fim, uma terceira questão que cabe dar língua dentro da paisagem urbana da porção sul: a relação direta com o espaço residual que é o aterro da Baía Sul. Segundo Ferrara (2000, p. 179),

espaço residual é uma sobra física (...) o paradoxo está em ser uma consequência incontornável; corresponde a um impasse entre funcionalidade e visibilidade urbana. O espaço residual degrada a imagem e não se adapta, pelo tamanho ou pela topografia, a outros usos funcionais. Não são adequados, por um motivo ou por outro, a espaços de concentração comercial ou de serviços: parques, centros esportivos ou outras formas de consumo...

Eis o que se encontra na porção imediatamente a sul da Praça XV de Novembro e da Praça Fernando Machado (figura 60): um espaço residual, cuja linguagem é indefinida e ambígua, “consequência de uma perda de identidade” (FERRARA, 2000, p. 179). Há mais de duas décadas, Santos (1997, p. 83) percebeu que “entre a velha cidade e um mar sem uso, formou-se um espaço com poucos elementos de referência. Estar em Florianópolis, no Aterro, é como estar em lugar nenhum. Ao vivenciar esta sensação, o usuário da cidade evita, o quanto possível, este espaço”. Pode-se dizer que, atualmente, este segue sendo o contexto de sua paisagem urbana (figura 61).

Figura 60 - Mapa da porção do aterro imediatamente a sul da Praça XV.



Fonte: OpenStreetMap, editado pela autora (2021).

Figura 61 - Vistas da Praça XV de Novembro desde o aterro da Baía Sul.



Fonte: A autora (2021).

O caminhar desde a Praça XV de Novembro até a atual linha d'água enfrenta uma série de dificuldades devido às diversas vias de fluxo intenso e à consequente fragmentação do espaço, proporcionando um lugar - ou melhor, um não-lugar - sem qualquer integração. Segundo Bahia (2015, p. 200) a "área não é bem irrigada e constituída de conexões e possibilidades de trajetos diversos. Os usos, nesta porção do território, por não serem complementares, oportunizam seu esvaziamento". São cinco as vias a serem cruzadas e, por entre os miolos que se formam em seus cruzamentos, encontram-se uma primeira área verde, conforme a figura acima e, também, a Praça da Fraternidade e a Praça das Nações.

Nestas duas praças, encontram-se, respectivamente, o Monumento à Maçonaria (2006) e o Monumento de Homenagem do Povo Florianopolitano aos soldados da paz, os Boinas Azuis (2008), aos quais cabem os mesmos questionamentos lançados sobre os demais memoriais, somados ao fato de estes estarem localizados em um lugar onde a circulação de pessoas é quase nula. Entre as praças, há um estacionamento de motocicletas em meio a outros dois estacionamentos maiores, função esta que o aterro sempre cumpriu.

Ao lado das praças, encontra-se o Parque Metropolitano Dias Velho. No parque, não há nada que o identifique e o qualifique como tal, nem equipamentos urbanos que incitem ao uso ou à permanência. Também não existem propostas de atividades para a área, ausências que acabam por promover espaços subutilizados e inseguros. O que existe é uma área verde abandonada pela prefeitura demarcada por um caminho de palmeiras entre a garagem dos ônibus de transporte coletivo e um depósito de lixo popularmente conhecido como "Lixão". O caminho de palmeiras leva à passarela de ligação com a porção mais a sul do aterro, onde está o Centro de Convenções.

Quando se entende o aterro enquanto espaço residual, associa-se seus usos a aspectos negativos: é o perigo, o ilegal. Dentro dele, existem as limiaridades, aquilo que está à margem - aqui, à margem do espaço e da sociedade. O "Lixão" é um destes espaços (figura 62). É ali que se encontram os usuários de crack da região central:

É uma área escondida do centro da cidade, difícil de ser visualizada, o que garante a invisibilidade para o uso. Algumas mulheres (...) relatam que, apesar da Praça XV também ser um local de uso de drogas, não gostam de usar lá, pois é para elas um espaço de convivência. Relataram que quando desejam beber vão para a Alfândega e quando querem usar crack optam pelo Lixão (SICARI, 2017, p. 46).

Figura 62 – O Parque Metropolitano Francisco Dias Velho e o Lixão.



Fonte: A autora (2021).

As pessoas em situação de rua e as pessoas usuárias de drogas são as pessoas do cotidiano da paisagem urbana desta porção do aterro da Baía Sul, do sul da Praça XV de Novembro. São eles que exercem, diariamente, suas singularidades e que implicam em processos de pertencimento que são constantemente renovados.

O espaço residual do aterro garante esta possibilidade: são “lugares invisíveis tanto para os órgãos de apoio (...) quanto para os órgãos de repressão” (SICARI, 2017, p. 47). Segundo a autora, enquanto a visibilidade é uma via de mão dupla – ao mesmo tempo que legitima e promove acesso a direitos básicos também incita ações higienizadoras, de limpeza social – “a invisibilidade espacial pode, de certa forma, garantir a existência no território, transformar-se em um refúgio blindado às ações de limpeza urbana” (SICARI, 2017, p. 47).

3.29 TEMPO DE EXCEÇÃO

O espaço urbano é palco de diferentes linguagens em disputa. Uma polifonia de vozes em tensão provenientes de “lutas semânticas para neutralizar, perturbar a mensagem dos outros ou mudar seu significado e subordinar os demais à própria lógica. São encenações dos conflitos entre as forças sociais: entre o mercado, a história, o Estado, a publicidade e a luta popular para sobreviver (CANCLINI, 2005, p. 276).

Neste sentido, quais são as formas de linguagem com as quais as pessoas se deparam, diariamente, no espaço urbano? São aquelas que representam as principais forças que atuam na cidade. Segundo Canclini (2005), os cartazes comerciais, os monumentos, os grafites e as manifestações políticas e sociais são os principais representantes destas forças. Os cartazes comerciais funcionam como amarrações, como nós que sincronizam os interesses da economia e a vida cotidiana das pessoas.

Já os monumentos em geral simbolizam uma narrativa dominante imposta pelo Estado, conforme apresentado anteriormente nesta dissertação. Os grafites, por sua vez, são formas de expressão através das quais se expõem “críticas populares frente a determinadas ordens impostas (...) são afirmações de território” (CANCLINI, 2005, p. 277). Os monumentos, quando expostos ao grafite, por exemplo, inserem-se nos conflitos da vida contemporânea.

Por isso são tão significativos os anúncios publicitários que ocultam os monumentos ou os contradizem, os grafites inscritos sobre uns e outros. Às vezes a proliferação de anúncios sufoca a identidade histórica, dissolve a memória na percepção ansiosa das novidades incessantemente renovadas pela publicidade. De outro lado, os autores de lendas espontâneas estão dizendo que os monumentos são insuficientes para expressar como a sociedade se move. Não é uma evidência da distância entre um Estado e um povo, ou entre a história e o presente, a necessidade de reescrever politicamente os monumentos? (CANCLINI, 2005, p. 277).

A Praça XV de Novembro faz uso de uma imagem embelezada que precisa se manter preservada para que se cumpra a sua função de vitrine para as forças de mercado. É necessário que se ocultem fatores capazes de desmentir esta imagem, como é o caso de seus conflitos (DELGADO, 2007). Os monumentos da praça, por exemplo, encontram-se expurgados de tais conflitos. A praça possui manutenção semanal: cuida-se da limpeza, da altura da grama... e, também, de qualquer forma de linguagem que nela possa intervir, como cartazes espalhados ou adesivos colados, faixas penduradas e, principalmente, da pichação, essência do grafite. Entretanto, prestando-se atenção ao lugar, é possível encontrar algumas resistências (figura 63).

Figura 63 – Resistências. “Mulheres que batalham, #ForaBolsonaro!”; “Na luta por emprego, aposentadoria, educação”; “Luto todo dia! Parem de nos matar, basta de racismo.



Fonte: A autora (2021).

Mas, segundo Campos (2012, p. 548), “nem todas as manifestações assumem a natureza transgressiva da ação, desenvolvendo em alternativa um modelo ideológico e uma prática que remetem para outros horizontes”. É o caso do grafite quando utilizado pelas forças de mercado enquanto estratégia de embelezamento para a cidade. Na Praça XV de Novembro, um exemplo é o mural²⁶, que homenageia o poeta Cruz e Souza que ocupa, desde 2019, a extensão lateral do edifício vizinho ao Palácio que, atualmente, carrega o mesmo nome do autor.

Não que a natureza do painel seja isenta da exibição de conflitos, afinal, o grafite do mural (figura 64) incita questões relacionadas não apenas às obras do poeta, mas também ao debate sobre a questão racial, a luta pelo abolicionismo e a representação dos negros na história de Santa Catarina. São, todavia, concepções diferentes do que as pichações.

Figura 64 – Painel Cruz e Souza.



Fonte: A autora (2020).

Estas últimas, enquanto linguagem urbana, continuam marginalizadas, pois “genericamente, estariam mais próximas da ação primordial do *graffiti*, uma expressão transgressora e agressora, uma forma de resistência simbólica e de desafio aos poderes estabelecidos” (CAMPOS, 2012, p. 549). O mural, entretanto, representa uma “maior aproximação do *graffiti* às esferas da vida coletiva socialmente institucionalizadas, uma maior

²⁶ O Mural Cruz e Souza (ou Mural Cisne Negro), de autoria do artista Rodrigo Rizo, ocupa a lateral do edifício João Moritz e faz parte de um projeto chamado Street Art Tour, no qual através de um aplicativo de celular, as pessoas podem caminhar pela cidade e conhecer a história de importantes ícones culturais de Santa Catarina.

permeabilidade a outros agentes, ideologias e idiomas, uma busca por linguagens e práticas mais consensuais” (CAMPOS, 2012, p. 549).

Em relação às manifestações sociais e políticas, formas de linguagem apontadas por Canclini (2005), estas podem ser definidas enquanto atos de demonstração de ideias ou de sentimentos de um grupo de pessoas, um ser coletivo que busca publicizar e defender uma certa questão. A Praça XV possui intrínseca a si o caráter simbólico para tanto, afinal, abrigar grupos de pessoas é uma das características que a acompanham durante toda a sua história.

Segundo Cabral (1971, p. 199), inúmeros eram os motivos que levavam os desterrenses a ali se reunirem: “O povilêu acorria à praça para dar vivas, ou mesmo ver os cartolas nas suas luxuosas casacas, os militares (...) ver a tropa, ouvir música, contemplar a empáfia dos figurões e responder sempre aos mesmos vivas”. Também ali se reuniam ao receber a notícia da chegada de algum navio, à espera de “parentes que vinham de longe, notícias de outras regiões, chegada de um presidente da Província...” (CORADINI, 1992, p. 77).

Mas, ademais destes eventos, o papel e o significado inerentes a si próprios que a praça central da cidade carrega, aliados à proximidade com os representantes das forças que regem o espaço – a igreja, o palácio, o mercado – são alguns dos principais motivos que a consagram, desde a fundação do Desterro, palco para a atuação de diferentes vozes em tensão. Eis que ela se fundamenta também enquanto um lugar referencial e simbólico para eventos festivos, solenes, relações cotidianas e, ainda, manifestações políticas e sociais. “São milhares de pessoas, palanque, bandeiras e cores dos partidos, distribuição de santinhos, vaias, velhos refrões, faixas e palavras de ordem” (CORADINI, 1992, p. 185).

Na década de 30 do século XX, por exemplo, houve uma importante manifestação na praça, quando estudantes insatisfeitos com o transporte público da cidade que, atrasadamente, ainda funcionava por veículos de tração animal, reivindicaram melhorias e jogaram os antigos bondes ao mar. Também é na Praça XV que as categorias de trabalhadores se encontram para reivindicar seus direitos. Este tipo de ação de caráter reivindicativo tornou-se mais frequente desde o último século, mais especificamente, a partir da década de 1960, quando a praça se tornou o principal palco para as reivindicações das chamadas “minorias”.

Como expõe Zimmermann (2010, p. 129), “as pessoas são testemunhas dos fatos sociais e os fatos sociais, por sua vez, dependem das versões e dos olhares humanos para se configurarem como tais”. No ano de 1979, a Praça XV de Novembro foi palco de um importante fato histórico: A Novembrada, uma manifestação política organizada por estudantes contra o regime militar.

O episódio ocorreu durante uma visita do Presidente João Figueiredo ao Palácio do Governo e ficou conhecido como o primeiro protesto enfrentado pessoalmente por um presidente durante o regime, tornando-se símbolo de sua rejeição. A Novembrada reforçou o caráter da praça enquanto símbolo de resistência social, afinal, decorreu de um cenário de descontentamento da população frente à inflação e ao arrocho salarial, somados à inauguração de um monumento na Praça XV de Novembro: uma placa que homenageava os 90 anos da República e o marechal Floriano Peixoto, a dizer, um símbolo da ideologia do poder militar.

Para confrontar os manifestantes, Figueiredo chegou a sair do Palácio e ir à rua onde se encontravam mais de duas mil pessoas. Durante a confusão, os estudantes atearam fogo e arrancaram a placa (figura 65). Sete estudantes foram presos e, nos dias que seguiram o episódio, ocorreram novas manifestações no entorno do Palácio e na escadaria da Catedral para a libertação dos jovens, episódios que também foram reprimidos com a força militar.

Figura 65 – Os manifestantes e a Placa de homenagem ao regime militar.



Fonte: Acervo memória e direitos humanos da Universidade Federal de Santa Catarina (2021).

O fato de os monumentos serem abertos às dinâmicas urbanas e ao desenvolvimento da cidade facilita que sua memória interaja com seus processos de mudança, permitindo assim, de um lado, que “os heróis nacionais se revitalizem graças à propaganda ou ao trânsito: continuam lutando com os movimentos sociais que sobrevivem a eles” (CANCLINI, 2005, p. 277). Mas a Novembrada exalta um fato oposto: quando eternizada em um símbolo de poder, a memória imposta pelo discurso hegemônico pode, também, se tornar símbolo de resistência.

A Praça XV de Novembro, mesmo neste tempo de exceção que se vive, continua a se configurar como um *locus* privilegiado para manifestações sociais e políticas. O exemplo a seguir corresponde a uma manifestação ocorrida no mês de maio de 2021, organizada pelo Fórum Nacional de Entidades dos Servidores Públicos Federais, pelos fóruns de luta e pelas centrais sindicais. Segundo Pallamin (2015, p. 57),

pondo em questão aspectos de responsabilidade e justiça social, essas manifestações perfazem o espaço público democrático, entendido não como entidade pré-constituída, mas como espaço de confrontação, em movimento constante de constituição, em que distintos valores, projetos e metas relacionados à vida social são

efetivados e expostos, e em que são concretizadas e enfrentadas, de modo cada vez mais intenso, lutas por reconhecimento moral.

Seu lema? “Vacina no Braço, Comida no Prato”. Seu palco? A escadaria da Catedral Metropolitana. A manifestação (figura 66) possuía como objetivos principais a retomada do valor do auxílio emergencial²⁷ para seiscentos reais, sob a perspectiva do combate à fome, e a vacinação contra o coronavírus. Em relação a esta última, o foco era o aprofundamento das investigações da Comissão Parlamentar de Inquérito da Pandemia²⁸. Acompanhando os cartazes e as faixas, mensagens em defesa dos serviços públicos, contra a Reforma Administrativa, contra as privatizações das estatais e contra o atual presidente Jair Bolsonaro, o “Fora Bolsonaro!”. São temas sensíveis que se somam a todos os malefícios provenientes da própria pandemia e que foram ressaltados neste momento de fissura social e política. O vírus não é o único inimigo.

Figura 66 – Momentos finais da manifestação “Vacina no Braço, Comida no Prato”.



Fonte: A autora (2021).

A Praça XV, enquanto espaço de controvérsia política, tem o dissenso como “parte integrante de sua natureza, e não obstáculo a ser evitado e rechaçado a qualquer custo (PALLAMIN, 2015, p. 57). À medida que, em seu espaço, são publicizadas tensões políticas e

²⁷ O Auxílio emergencial é um benefício financeiro concedido pelo Governo Federal que tem por objetivo fornecer proteção emergencial no período de enfrentamento à crise causada pela pandemia do Coronavírus.

²⁸ Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) é uma medida do Parlamento que visa o exercício de suas atividades fiscalizadoras. Neste caso, a CPI da Pandemia visa apurar as ações do Governo Federal frente ao combate de pandemia do Coronavírus, buscando identificar e responsabilizar aqueles que estenderam ou agravaram impactos e consequências da pandemia no país.

sociais, valores vêm sendo ressignificados em diferentes escalas. Nas diferentes bandeiras que se somam ao movimento, marca presença na paisagem a bandeira de uma das minorias da sociedade: a do movimento LGBTQIA+ (lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, transgêneros, *queer*, intersexuais, assexuais e mais).

A bandeira do movimento (figura 67) representa a reivindicação por direitos e benefícios igualitários e incita “novas competências discursivas” (PALLAMIN, 2015, p. 57), uma vez que esta é reprimida pelos ideais e princípios do atual governo, por exemplo. Esta mesma bandeira também esteve presente no painel do relógio da Praça XV, junto da mensagem “O problema não é quem amamos, o problema é seu preconceito” durante a semana do dia 28 de junho, data em que se comemora o Dia Internacional do Orgulho LGBTQIA+.

Figura 67 – Bandeira do movimento LGBTQIA+ na Praça XV.



Fonte: A autora (2021). Fonte: Instagram da Prefeitura de Florianópolis (2021).

No caso do relógio da praça, apesar do incentivo à aceitação da diversidade, enquanto atitude isolada não fundamentada em políticas públicas que reflitam sobre o tema, pode-se entendê-la como estratégia de publicidade. Segue-se a mesma lógica dos cartazes apontada por Canclini (2005) em relação aos cartazes comerciais ao funcionarem como pontes entre um interesse maior – aqui, novamente, as forças de mercado, da praça enquanto vitrine – e o cotidiano do centro. Uma cidade *gay-friendly* é também atrativo turístico.

Voltando à questão da manifestação “Vacina no braço, comida no prato”, quem compartilha o cenário da escadaria da Catedral Metropolitana com as faixas que reivindicam alimento. São aqueles que passam fome (figura 68), os invisíveis dos quais já se falou anteriormente durante esta dissertação: as pessoas em situação de rua que vivem à margem da sociedade e que fazem da praça e de seu entorno a sua casa.

Figura 68 – “Comida no Prato” e os que passam fome.



Fonte: A autora (2021).

Mas há ainda uma última questão sobre este evento específico que cabe dar língua. O atual tempo de exceção incita uma outra forma de manifestação no espaço público. Enquanto a praça foi palco, ano após ano, de procissões religiosas ao redor de seu perímetro representadas pelo símbolo da cruz, durante a pandemia, estas mesmas cruzes se tornaram símbolos de manifestações contra o governo Bolsonaro. Seu objetivo? Relembrar as milhares de vidas que seguem sendo perdidas e que, possivelmente, poderiam ter sido evitadas caso as decisões por parte do atual governo houvessem sido diferentes.

As cruzes ocupam o lugar de pessoas em manifestações silenciosas ao redor de todo o país. Silenciosas... mas não mudas. Imagens de cruzes na escadaria da Catedral Metropolitana (figura 69), por exemplo, falam muito por si sós. Cada uma dela representa diversas vidas perdidas. As cruzes são símbolos também deste tempo de exceção, desta ferida aberta que é a pandemia do coronavírus. Ecoarão nas cicatrizes do imaginário e, no futuro, tornar-se-ão um vestígio na memória de que tudo isto aconteceu.

Figura 69 – As vidas perdidas e as cruzes.



Fonte: A autora (2021).

4 PERDAS E PERMANÊNCIAS

4.1 EMARANHADO

*Iniciei esta pesquisa a partir de indagações sobre os diferentes tempos das cidades, mais especificamente, sobre a forma pela qual as temporalidades anteriores das cidades se apresentam no tempo presente. É através das cicatrizes da **paisagem** da cidade que estas temporalidades se apresentam. Sendo assim, foi necessário partir do pressuposto da paisagem enquanto uma sobreposição de camadas de diferentes origens e naturezas, em que foi possível encontrar e mapear os vestígios, as cicatrizes destes outros tempos.*

Tendo como objeto de estudo a Praça XV de Novembro, encontrar os vestígios foi o primeiro passo que dei para responder ao questionamento inicial da pesquisa: tendo em vista a narrativa do centro histórico de Florianópolis e da Praça XV de Novembro enquanto um local de transformação, de sobreposição de camadas históricas e diferentes temporalidades, quais são as relações de perdas e permanências que sua paisagem atual apresenta?

Ao encontrá-los - tanto os vestígios materiais quanto os imateriais -, percebi que estes se relacionavam entre si, cruzando-se por entre os tempos e o espaço de forma transversal, em um emaranhado de relações possíveis. Também se cruzavam com os processos de transformação não somente da Praça XV de Novembro em si, mas do centro histórico e da própria cidade.

Neste sentido, pouco a pouco, foram se tornando evidentes seus pontos de tensão, seus NÓS. Os NÓS foram as formas encontradas por mim, enquanto pesquisadora mergulhada nas intensidades de meu tempo e atenta às diferentes linguagens que surgiam por entre o caminho, pude dar língua àquilo que pedia passagem (ROLNIK, 2016). A dizer, os NÓS são montagens de fatos que, através de um processo de subjetivação de quando me deparei com os dados que encontrei, decidi dar língua para serem expressos.

O objetivo deste capítulo não é a construção de uma conclusão, afinal, o processo de montagem recusa sínteses conclusivas (JACQUES, 2015). Tampouco se objetiva simplesmente elencar as perdas e permanências da paisagem da Praça XV de Novembro: estas já foram evidenciadas e implicadas, mesmo que de forma subjetiva, no decorrer das amarrações do texto. O que cabe, entretanto, é a construção de um fechamento, uma amarração entre algumas pontas soltas a fim de elucidar alguns caminhos e, também, dar língua a algumas últimas questões que pedem passagem.

Nota por entre o emaranhado de relações possíveis.

4.2 AMARRAÇÕES

A imagem nutrida pelo imaginário constitui “a forma pela qual o homem se apropria da sua cidade. Portanto, apropriação é o espaço da cidade qualificado, informado pelo uso; cidade como espaço habitado, vivido, qualificado” (FERRARA, 2000, p. 123). Trata-se das relações tecidas no espaço físico pelo espaço social, urbano, as imaterialidades da paisagem.

De acordo com Ferrara (2000), apropriar-se de um lugar está intimamente relacionado à dimensão experiencial do próprio imaginário, no qual se relacionam presente e passado. Alinham-se, neste sentido, por uma inferência que “escreve a história dos lugares e faz com que as qualificações de hoje mantenham certas relações com as de ontem. Desse modo (...) o uso pregresso de um lugar dentro da cidade pode nos levar a entender as imagens imaginárias que podem ser flagradas” (FERRARA, 2000, p. 124).

*Na Praça XV de Novembro, muitas destas qualificações que dialogam entre si por entre os tempos da cidade puderam ser observadas nas amarrações dos NÓS, a exemplo do **Jogo das diferentes forças** que regeram seu espaço ao longo dos anos e que foram responsáveis por, também, diferentes panoramas de práticas de sociabilidade. Em tempos de instauração de poder e controle? Portugueses, brancos militares, funcionários da coroa, escravos. Em tempos de desenvolvimento comercial? “Biscateiros, pescadores, marinheiros, carregadores, lavadeiras, mendigos, prestadores de serviços e pequenos comerciantes” (CORADINI 1992, p. 76), “artesãos (...) alfaiates, sapateiros, ferreiros, latoeiros e marceneiros” (CORREA, 2005, p. 149).*

Em tempos de embelezamento? A burguesia emergente, políticos, “advogados, farmacêuticos, poetas, comerciantes, funcionários públicos, escritores, professores” (CORADINI, 1992, p. 101). Nos tempos modernos? “Lambe-lambes, engraxates, jornaleiros, taxistas, vendedores ambulantes e jogo do bicho (...) vendedores de amendoim, pares amorosos e mostras de amor livre, menores, engraxates, carrinhos anti-higiênicos” (CORADINI, 1992, p. 141) ou, ainda, os boêmios do Miramar. Na virada do século XXI? Aposentados, “artesãos, travestis, homossexuais (...) o estrangeiro” (CORADINI, 1992, p. 153).

*São oscilações de práticas cotidianas que nos contam muito sobre o caráter da sociedade em seus diferentes tempos. Muitas delas se perderam, principalmente aquelas relacionadas às práticas do mar; mas muitas também permaneceram, como o comércio informal, a engraxateria, os pares amorosos, os boêmios, os ambulantes, os artesãos, o amor livre, entre muitas outras. Estas diferentes práticas permitem que a história seja revisitada sob a perspectiva dos usuários do lugar: são as diferentes relações de **paisagem urbana** dos diferentes tempos da Praça XV de Novembro.*

Sabe-se que a cidade se encontra em um constante processo de transformação. Neste sentido, a dialética de sua paisagem nunca se torna estática, sendo natural que seus sistemas de objetos e de ações se transformem e que a renovação constante das práticas esteja sempre vinculada às condições de cada período de história. Subentende-se, portanto, que, devido às transformações, processos de ressignificação acontecem continuamente. Da mesma forma que algumas arquiteturas transformam seus usos para persistirem na paisagem, ou seja, são ressignificadas, isto acontece também em relação ao espaço social. A compreensão possível é que o diálogo entre materialidades e imaterialidades sempre se perpetua, deixando marcas da paisagem urbana do passado na paisagem urbana do presente, que se tornarão, também, marcas em sua paisagem futura.

São permanências ressignificadas. É o caso, por exemplo, das barraquinhas de artesanato que, hoje, neste **tempo de exceção** que se vive, vendem máscaras, dialogando com as antigas práticas de artesanato. Também é o caso dos momentos de pausa das pessoas que, ao se sentarem nos bancos sob as sombras das árvores, acompanhadas de um *display* iluminado, dialogam com as pausas para a leitura dos tradicionais jornais de papel; das pressas diárias da vida contemporânea, que dialogam com a efervescência da vida moderna; ou, ainda, das câmeras dos celulares que eternizam memórias junto da Figueira, capturando fragmentos, que dialogam com o que, antigamente, apenas o olhar atento contemplativo ou o fotógrafo da praça com seu lambe-lambe podiam fazer.

Nesta dissertação, metaforicamente, estabeleceu-se que é através das **fendas** que as imaterialidades de diferentes tempos transpassam o espaço. Uma delas é o mosaico de Hassis. Os desenhos do piso funcionam como uma fenda por onde ocorre uma interlocução entre o passado e o presente. São símbolos de resistência da sociedade no tempo, cicatrizes de um "onteamanhã", uma espécie de arcádia (PEDROSO, 2012) onde se valorizam as práticas e apropriações de um tempo outro.

De acordo com Santos (1997, p. 81), no habitar a cidade "transitam lembranças e esquecimentos" (SANTOS, 1997, p. 81). O mosaico, neste sentido, não só é um portal aberto para o imaginário e para possíveis lembranças; mas também para esquecimentos: barcos, ondas, os pescadores... eternizou-se uma paisagem que estava em vista de se perder - aqui, no caso, com a construção da Baía Sul, poucos anos depois.

O diálogo entre memórias e esquecimentos se faz presente, também, no Memorial do Miramar. Sua construção trata sobre o reflexo de uma sedução, de um fetiche. Diferentemente de sua antiga arquitetura, o Memorial do Miramar não é suporte de suas antigas memórias; mas sim, uma fantasmagoria, algo que produz na mente uma impressão ilusória.

Buscou-se, cerca de 20 anos após a sua demolição, na sombra e na forma daquilo que foi, antigamente, o Miramar, a restauração de uma imagem de algo que já havia se transformado em uma reminiscência, e apenas na memória existia; e, assim, se construiu

um simulacro de uma falsa vida. O Miramar sobrevive não enquanto memorial ou enquanto arquitetura, mas enquanto lembrança, enquanto imaterialidade materializada - e aqui se faz proposital o paradoxo - nas fendas que transcorrem o imaginário urbano.

Uma outra importante fenda na Praça XV é a Figueira. Pode-se dizer que sua sombra é, ainda hoje, um lugar que acolhe alguns moradores antigos da cidade, um lugar com o qual eles podem se identificar e chamar de próprio, além de se reencontrarem com suas raízes, histórias e memórias. Enquanto a cidade se desenvolveu em torno da praça como um grande organismo vivo, avançando verticalmente e horizontalmente sobre a terra e sobre o mar, a Figueira ali resiste já a mais de cem anos. É um símbolo de permanência na paisagem e, também, no imaginário.

De acordo com Ferrara (2000, p. 118), "pelo imaginário, a imagem urbana de locais, monumentos, emblemas, espaços públicos ou privados passa a significar mais pela incorporação de significados extras e autônomos do que em relação à imagem básica que lhe deu origem". Neste sentido, por entre as diversas simpatias que pairam sobre ela, a imagem da Figueira no coração da praça simboliza o explicitado por Ferrara (2000): através do imaginário, ela incorpora significados extras, autônomos e, por que não dizer, até mágicos... as vigias desta mágica? Por entre as arestas do lugar, as *Mnemosynes* do Palácio...

Mas enquanto monumento, a Figueira cumpre, ainda, papel de suporte para diferentes formas de linguagem (CANCLINI, 2005). Assim como foi feito com o Painel Cruz e Souza, o poder público tira partido da imagem da Figueira através da teia de significados urbanos que a permeiam. Em alguns meses do ano, ela e alguns outros monumentos e edifícios de destaque da cidade, como o Palácio Cruz e Souza, por exemplo, são iluminados com diferentes cores de acordo com campanhas de conscientização.

É o caso da iluminação da cor rosa da campanha de combate ao câncer de mama: o Outubro Rosa. Neste ano de 2021, a árvore, com iluminação de cor lilás (figura 70), tornou-se símbolo de uma outra importante campanha: o Agosto Lilás, campanha que comemora o aniversário de 15 anos da Lei Maria da Penha²⁹, um importante instrumento de combate à violência contra as mulheres.

Figura 70 - Iluminação da Figueira para a campanha do Agosto Lilás.

²⁹ Lei nº 11.340/06: cria mecanismos para prevenir e para coibir a violência contra a mulher.



Fonte: Instagram da Prefeitura de Florianópolis (2021).

De acordo com Tuan (1983, p.193), as cidades não se tornam históricas pelo simples motivo de habitarem um mesmo sítio por muito tempo: “acontecimentos passados não produzirão impactos no presente se não foram gravados em livros de história, monumentos, desfiles e festividades solenes e alegres que todos reconhecem fazer parte de uma tradição que se mantém viva”. Até os dias atuais, a Praça XV é um lugar que mantém viva uma de suas funções primordiais enquanto praça central fundadora: ser palco das tradições da sociedade.

A tradição vincula pessoas e lugar, criando um laço particular entre identidade e temporalidade, entre materialidade e imaterialidade. “É um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes” (GIDDENS apud HALL, 2005, p. 14).

Algumas de suas tradições foram realocadas após a construção dos grandes aterros da década de 1970, como o desfile de Sete de Setembro (transferido para a Baía Norte) ou os desfiles de carros alegóricos carnavalescos (transferido para a Passarela Nego Quirido, na Baía Sul). As manifestações sociais e políticas também, atualmente, utilizam outros lugares da cidade além da Praça XV de Novembro para a sua realização.

Mas “no quadro do imaginário da comunidade local, a praça permanece com a designação de lugar de manifestações políticas e de celebrações religiosas” (VAZ, 2003, p. 145), conforme ficou claro também por entre os NÓs. Ela permanece existindo na paisagem enquanto “palco da política - passeatas de todas as bandeiras, lutas e reivindicações -, do sagrado - cortejos devotados às diferentes santidades - do profano - a festa carnavalesca se congrega religiosamente em pontos de sua malha” (CASTELLS, 2014, p. 183).

4.3 INTERVALO

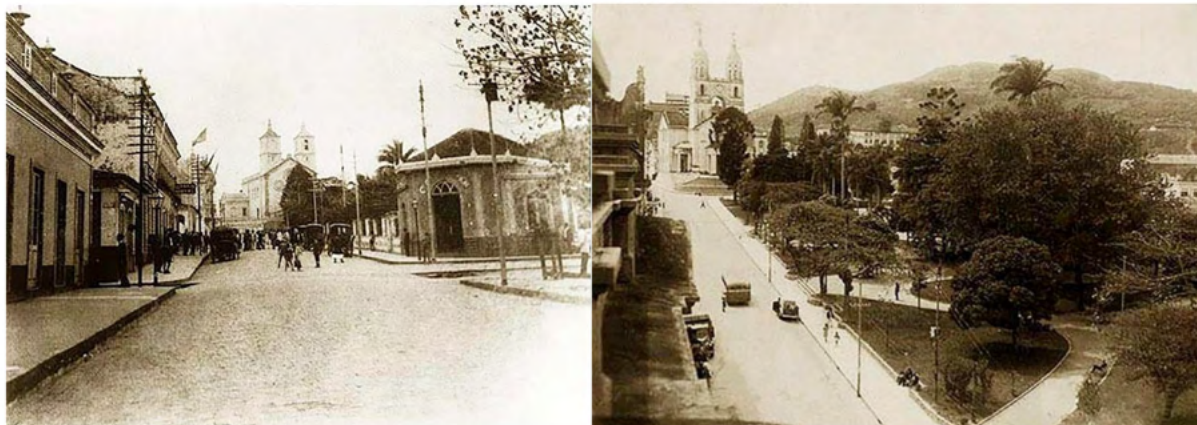
A imagem é um dado correspondente a uma concreta intervenção construída na cidade, o imaginário é um processo que acumula imagens e é estimulado ou desencadeado por um elemento construído ou não, porém, claramente identificado com o meio e o cotidiano urbanos. Imagem e imaginário se distinguem. A imagem decorre de um referencial contextualizado, o imaginário refere-se à capacidade associativa de produzir imagens a partir da imagem concreta; corresponde a um jogo relacional entre significados despertados a partir de uma imagem base (FERRARA, 2000, p. 118).

Nota sobre Imagem e Imaginário.

4.4 AMARRAÇÕES

As cidades, enquanto organismos vivos, não são estáticas: elas se transformaram até hoje e continuarão também se transformando no futuro. Há uma contínua sucessão de fases que não se sufocam umas às outras (NONNENMACHER, 2007); pelo contrário, suas camadas espaciais e temporais convivem entre si na paisagem (figura 71). Nesta última, marcas e cicatrizes destas transformações se apresentam para nós na forma de vestígios - materiais ou imateriais -, e foi a partir deles que se estabeleceram os pontos de tensão deste trabalho.

Figura 71 - A Praça XV no início, na metade e nos anos 70 do século passado e, também, nos dias de hoje.





Fonte (1,2 e 3): *Jornal do Mercado Público de Florianópolis*; Fonte: *A autora (2021)*.

De acordo com Ferrara (2000, p. 145), alto é o preço da cidade memorável: ou é flagrada na sua mudança e, em consequência, na caracterização de suas perdas, ou supõe imobilidade e, no tempo, está destinada a definhar, decair, sumir. Só é passível de memória aquilo que se transformou e que, portanto, sugere a lembrança, a recordação da identidade de ontem. Mas o memorizar, produzir memórias, não se faz sem um longo percurso contraditório que começa pela constatação de que a permanência depende do reconhecimento da mudança para termos, enfim, a possibilidade de uma leitura coerente da cidade onde, livremente, poderão dialogar cidades de ontem e hoje.

Perdas e Permanências. Conforme o que explicou Ferrara (2000), a segunda não poderia existir sem a primeira; e ambas não poderiam existir sem os processos de transformação. Somente cabe à memória aquilo que se transformou, e a cidade que se transforma está sujeita a perdas. Da mesma forma, somente se pode perceber aquilo que permanece após perceber-se o que se perdeu a partir de uma transformação.

Eis que se compreende o porquê de as grandes intervenções urbanas, cirurgias espaciais modeladoras, serem balizadoras entre diferentes tempos, uma vez que conduzem consigo, em geral, justificativas de progresso, carregam nas costas o peso da mudança, de um paradoxo entre o que se é e o que se poderia ter sido, o que se perdeu e o que permaneceu. Dentre as transformações sofridas pela Praça XV de Novembro, o aterro da Baía Sul foi, certamente, aquela que mais perdas incitou, já que ele soterrou as práticas do mar.

Mas nos dias de hoje, em geral, o aterro já não causa mais estranhamento, pois está incorporado ao imaginário do cotidiano do centro da cidade. O que se estranha é o oposto: o fato de que, um dia, o mar esteve ali, tocando o sul do centro histórico e a Praça XV de Novembro. Mas a memória da linha d'água, do vento sul, das gaivotas, ainda persiste para muitas pessoas na forma de **reminiscência**.

O afastamento do mar é a cicatriz de uma perda, de um rompimento temporal e espacial entre a Florianópolis antiga e a Florianópolis moderna. Convive-se, desde a década de 70, com a cicatriz de uma cidade que foi atualizada, vendada com um tapume

visual de vias rápidas e com uma vivência que lhe foi imposta a partir de um discurso hegemônico.

Existe este rompimento, esta perda; algo que nunca vai voltar. Isto não seria possível nem mesmo com o projeto vencedor do Concurso de Ideias proposto para o aterro da Baía Sul na década de 90, por exemplo, em que a proposta de André Schmidt visava, em teoria, resgatar a maritimidade do centro através de um canal que cortaria o aterro de forma a levar a água até as fachadas do centro histórico tradicional: ao Mercado Público, ao Largo da Alfândega e ao sul da Praça XV de Novembro.

Mesmo que se saiba que o verdadeiro objetivo da proposta (figura 72) fosse a privatização do aterro, seu pretexto era que a Florianópolis marinheira seria revivida. Barcos, regatas, baleeiras, encontrariam novamente o antigo centro sobre um “mar relíquia que ao ser desenterrado, a custos incalculáveis, depois de tratado, poderia refletir em suas águas a imagem do mercado. Uma estetização do mar que resultaria numa refuncionalização anacrônica para as necessidades marinheiras atuais da cidade” (SANTOS, 1997, p. 120).

Figura 72 - A proposta vencedora do Concurso de Ideias para o aterro da Baía Sul.



Fonte: Nonnenmacher (2007).

O problema é que estas tentativas caricatas e alegóricas que buscam reviver as referências de um centro que perdeu o mar - e aqui cabe também o exemplo do próprio Miramar e de seu memorial, sua fantasmagoria - deparam-se, atualmente, com gerações que não cresceram e sequer conheceram este mar. A maritimidade não faz parte e nunca fez parte de seu cotidiano nem está inserida em seu imaginário.

A dizer, a memória de grande parte da população está desambientada daquele mar. Neste ponto, pode-se associar a um fetichismo: o de que aquele imenso vazio urbano que é, até hoje, o sul da Praça XV, o aterro da Baía Sul, apenas poderia firmar-se sobre as relações com este mar perdido; enquanto, na verdade, se ali coubessem práticas de sociabilidade pensadas junto de usos possíveis, e não usos utópicos, estas

gerações possivelmente poderiam ali criar suas próprias relações identitárias, relacionais e históricas, de modo que o não-lugar, o espaço residual atual, mutasse a lugar.

Este fetichismo decorre do fato de se subentender que “a cidade do passado é melhor porque se submete, com facilidade, ao discurso que valoriza as suas vantagens e omite suas fraquezas. É melhor, porque perdida” (FERRARA, 2000, p. 145). É como se a própria memória da cidade entrasse em conflito com as suas transformações. Entretanto, tendo em vista que “a cidade é feita de contrastes entre as medidas do seu espaço, de ontem e de hoje” (FERRARA, 2000, p. 145), este sentimento é parte integrante da lógica da imagem urbana.

Eis que se tensiona aquilo que Calvino (2015) incita a respeito das provincianas cidades do passado e das metrópoles do tempo presente quando apresenta a cidade de Maurília. Segundo o autor, faz-se necessário que se louve a cidade do passado – aquela que se encontra nos cartões-postais –, e que se prefira esta cidade que a atual: há uma graça específica nas cidades dos cartões-postais que se perde na transformação em metrópole (CALVINO, 2015). Esta graça, entretanto, somente pode ser apreciada no tempo presente, afinal, antigamente, no cotidiano da cidade provinciana, não havia nada de gracioso e, tampouco, haveria algo de gracioso atualmente caso a cidade tivesse permanecido como tal.

O próprio mar do sul da Praça XV de Novembro é um exemplo que pode, também, ser pensado sob esta perspectiva. Antes da modernização e da urbanização da cidade, quando não havia tratamento de esgoto, o mar cumpria também a função de depósito de material fecal. “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” (SANTOS, 1997, p. 80).

Mas o fato é que as cidades grandes “têm este atrativo adicional – que mediante o que se tornou, pode-se se recordar com saudades daquilo que se foi” (CALVINO, 2015, p. 30). A dizer, a graça perdida é o próprio fetichismo. Neste contexto de grandes transformações, houve também um outro processo extremamente importante na história da Praça XV de Novembro respectivo às remodelações de sua paisagem ainda no século anterior da construção da Baía Sul: a transformação da praça em cartão-postal da cidade.

Os famosos cartões-postais do final do século XIX e início do século XX simbolizavam aquilo que de mais moderno as cidades possuíam, ofuscando e mascarando problemas estruturais e sociais, de forma a representarem apenas aquilo que de belo, prazeroso e progressista havia nas mesmas cidades. “À medida que a moda dos postais ia se alastrando, as cidades, *lóci* por excelência do exercício das práticas civilizadoras,

iam construindo suas versões higienizadas, oficiais e modernas do espaço público” (BORGES, 2005, p. 60).

No caso da Florianópolis moderna, era exatamente isto que a Praça XV de Novembro representava enquanto cartão de visita da cidade nos tempos de sua heterotopia: beleza, prazer, progresso. Ao ser construído o Jardim Oliveira Belo, apropriando-me das palavras de Cabral (1971), a nova imagem da formosa praça higienizada, coração do centro vital, passou a pulsar para os cartões-postais, com seus ornamentos de referências internacionais cujo usufruto se restringia à elite da cidade. Seus ornamentos - a gruta, os pombais, o challet chinês -, junto dos quiosques dos cafés a sul, simbolizavam sua imagem embelezada.

Mas “os velhos cartões-postais não representam a Maurília do passado, mas uma outra cidade que por acaso também se chamava Maurília” (CALVINO, 2015, p. 30). Seus ornamentos? Apagados da paisagem desde muito tempo. Entretanto, se conserva, de certa forma, a ideia de um jardim, afinal, ainda na década de 60 a placa (figura 73) que inaugura a pavimentação de Hassis carrega em si tal alcunha.

Figura 73 - Inauguração da Reforma da Praça no ano 2000 e da pavimentação de Hassis no Jardim Oliveira Belo em 1965.



Fonte: A autora (2020).

A Figueira é um vestígio também do coração deste jardim, simbolizando-o. No emaranhado de significados urbanos da Praça XV de Novembro, a Figueira é seu cartão de visita, afinal, este é um dos papéis que a “Praça da Figueira” cumpre em relação às atuais forças de mercado. Mas o jardim heterotópico se extinguiu: ele usufruiu de seu recorte de tempo e espaço (FOUCAULT, 2013) e logo depois de sua era de regência foi, paulatinamente, ofuscado pelo **jogo de forças** do progresso.

A essência higienizadora e de embelezamento da utopia se repetiu com o processo de gentrificação da reforma da praça na virada do século XXI. Entretanto, desde então, ela foi perdendo paulatinamente o seu lugar de protagonista da vitrine do centro histórico. Tal protagonismo vem sendo compartilhado, desde 2014, com o Mercado

Público, “revitalizado” visando um novo perfil de consumidores “exclusivo para as classes privilegiadas da cidade e dos turistas endinheirados” (CONCEIÇÃO, 2018, p. 7).

O mesmo para o novo Largo da Alfândega³⁰, inaugurado em fevereiro de 2020, um novo cartão-postal para embelezar a imagem de Florianópolis. O Largo é um projeto higienizador que se utiliza do discurso de se “estar recuperando valores esquecidos, consolidando tradições e reconquistando identidades locais (...) mas se está a montar cenários de uma sociabilidade fictícia e a recuperar para as camadas sociais privilegiadas” (ARANTES, 2014, p. 111). Eis o discurso que ali se vê: o resgate da memória da cidade – a cobertura inspirada nas rendeiras – e, também, da memória do mar: mar este, por sua vez, simbolizado por cinco espelhos d’água no limite da antiga linha d’água e por um deck de madeira no local do antigo trapiche da Alfândega (figura 74). Vê-se também um mar sujo; raso, que acumula lixo. Novamente, o tal fetiche do mar.

Figura 74 – O “mar” na Alfândega, o trapiche e o lixo.



Fonte: A autora (2021).

O largo foi inaugurado poucos dias antes do início das medidas restritivas provenientes da pandemia e, portanto, a prefeitura não pôde se utilizar de estratégias de reanimação cultural para o lugar. Neste sentido, foi possível ali observar algumas resistências: as práticas de sociabilidades cotidianas indicam que as forças que o processo de higienização tentou extinguir, ali permanecem. Na Praça XV de Novembro isto não foi diferente. Medidas higienizadoras como as do século XIX e da virada do século XXI previam a extinção das práticas sociais das pessoas que a frequentavam cotidianamente, voltando-se aos interesses das parcelas da população de maior poder aquisitivo. Mas quem ali resistiu e permaneceu foram as diferentes vozes em tensão. Sua polifonia

³⁰ O Largo da Alfândega situa-se entre o Mercado Público de Florianópolis e a Praça Fernando Machado. O projeto de “revitalização” do lugar acompanha a reforma da antiga Casa da Alfândega, obra de responsabilidade do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

sempre existiu: é intrínseca à praça: uma interação entre a “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equipolentes” (Bezerra, 2014, p. 194).

Existem vestígios destas vozes por entre diversos fragmentos de texto dos autores que compuseram essa pesquisa de dissertação desde o início do século XIX. Com o câmbio das materialidades – o entorno da Igreja Matriz para o entorno e a escadaria da Catedral Metropolitana, o grande largo de vegetação para a Praça XV de Novembro – permanecem algumas imaterialidades: são locais de pernoite para as pessoas em situação de rua nos tempos atuais que abrigavam, por exemplo, segundo Coradini (1992, p. 82), “quitandeiras, quituteiras, mulheres pobres, brancas e negras” desde muitos anos.

Neste sentido, a desigualdade social é uma permanência na paisagem. Isto se fazia presente mesmo nos tempos da heterotopia, afinal, o acesso restrito às camadas de maior poder aquisitivo era um símbolo de tensão e segregação (CORADINI, 1992). As desodorizações – seja a daquele tempo ou a da virada do século – são ações segregativas que tornam ainda mais visíveis estas desigualdades, estas fissuras, como cantou Gilberto Gil em *A Novidade*.

É muito do que sobrevive por entre suas **arestas**: aqueles que desejam o rabo de baleia para a ceia, seja na escadaria da catedral, no coreto da praça, por entre seus bancos, no aterro... São os que passam fome, que explicitam e simbolizam as fissuras sociais no espaço público e as desigualdades não apenas na praça em si, mas da Ilha e da cidade como um todo. Se hoje a desigualdade parece mais discreta, não foi pela diminuição de pessoas em situação de rua, ou ainda pelos processos de desodorização do lugar; mas pelo contrário: foi pela saída daqueles de maior poder aquisitivo, que não frequentam as porções adjacentes ao aterro Baía Sul, mas sim, as porções adjacentes ao aterro da Baía Norte.

O que se encontra também ressignificado na Praça XV de Novembro é a forma de resposta do poder público frente a este emaranhado de vozes em tensão. Atualmente, não mais são o horário do sino, o horário da noite, os muros e os tapumes aqueles subvertem o espaço da praça; ao menos, não se os considerarmos enquanto dimensões físicas. No caso do aterro, quem cumpre este papel é o próprio paisagismo – ou melhor, a falta dele. O paisagismo, em uma versão

“limitada e empobrecedora restringe-se a ocupar o espaço livre com o verde, a fim de orientar ou controlar os usos: por onde andar, onde permanecer, como cobrir, como mostrar ou valorizar, como impedir, como isolar; enfim, um código de comportamentos que utiliza o verde como instrumento, um verde utilitário e metafórico (FERRARA, 2000, p. 182).

O que existe na Praça XV de Novembro, além de canteiros cercados e de algumas correntes que impedindo determinados acessos, são alguns muros invisíveis que buscam

segregar pessoas e que determinam também certas posições sociais (SICARI, 2018). Os vigias destes muros invisíveis? As câmeras de segurança da vigilância eletrônica, que monitoram a praça vinte e quatro horas por dia. A dizer, mudam-se algumas das táticas para a subversão do espaço, mas estas não deixam de existir. São, portanto, mais algumas permanências ressignificadas.

(...)

O processo de montagem, por sua vez, é um processo que intercala diferentes tempos. Para obter sucesso por entre o processo, foi necessário tomar consciência das possíveis constelações críticas em que fragmentos do passado se situam precisamente no tempo presente (BENJAMIN, 2006). Atentei-me, portanto, às forças do passado, que “ressurgem no presente (sobrevivem para além de sua cristalização) como relâmpagos, lampejos, memórias involuntárias” (JACQUES, 2015, p. 70).

As diferentes constelações críticas provenientes do processo de montagem – e aqui se está falando do montar, desmontar e remontar – derivam do fato de que a montagem, enquanto forma de conhecimento, é “um conhecimento nômade, mutante, desterritorializado ou que desterritorializa desmontando territorializações sedentárias do pensamento” (JACQUES, 2015, p. 78). Dessa forma, para alcançar constelação crítica final desta dissertação, esta que se apresenta para o leitor, ela foi desmontada e remontada duas vezes.

A primeira montagem partiu de uma metodologia acadêmica linear, que foi desmontada e remontada à medida que os fatos eram colocados sobre a mesa. Foi durante este processo que se tornavam evidentes os pontos de tensão deste trabalho, seus NÓS, resultando, assim, em uma segunda montagem. Mas esta segunda montagem também foi desmontada e remontada novamente quando percebi que, dentro dos próprios NÓS, também existiam fragmentos e intervalos. Foi quando eles passaram a ser amarrados e desamarrados transversalmente, a partir de semelhanças, diferenças, associações improváveis e novos pontos de tensão, alcançando, assim, finalmente, esta montagem final. Remontou-se, portanto, a partir de diferentes constelações críticas.

Cabe, por fim, referir que, na montagem, mais importante do que um resultado final, é o próprio processo da montar, desmontar e remontar em si. Foi durante este processo que surgiram “nexos a partir de associações, choques ou tensões (...) relações inesperadas, constelações imprevistas, provocando uma série de inversões, rupturas, descontinuidades, emergências, anacronismos e sobrevivências” (JACQUES, 2015, p. 69), alcançando, por fim, esta constelação crítica, na qual a pesquisadora encontrou as possíveis relações de Perdas e Permanências da paisagem da Praça XV de Novembro.

Fim?

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Antonio, A. Cultura, ciudadanía y patrimonio em América Latina. In: LACARRIEU, M.; ÁLVAREZ, M. (Org.). **La (indi)gestión cultural: una cartografía de los procesos culturales contemporáneos**. Buenos Aires: Ciccus, 2002.
- ARANTES, Otília B. F. **Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica**. 2 ed. rev., 1. reimp. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2014. 224p.
- AUGÉ, Marc. **Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994.
- BAHIA, Bernardo. **Enxergando evidências: arquitetura e urbanidade no centro de Florianópolis**. Dissertação (mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2015.
- BARROS, Laura P. D. KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). In: **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009a, 52-76 p.
- BIELSCHOWSKY, Bernardo B; PIMENTA, Margareth D. C. A. Paisagem e memória urbana nas cidades de imigração alemã de Santa Catarina. In: PIMENTA, M. D. C. A.; FIGUEIREDO, L. C. (Org.). **Lugares: patrimônio, memória e paisagens**. Florianópolis: Editora UFSC, 2014, 171-204 p.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização da edição brasileira por Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2006.
- BORGES, Maria E. L. **História e Fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- CABRAL, Oswaldo R. **Nossa Senhora do Desterro. Memória**. Florianópolis: UFSC, 1971.
- CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CAMPOS, Emerson C. **Territórios e Sociabilidades na Praça XV de Novembro: Florianópolis 1990-2008**. Revista Cavagai. Erechim, v. 1, n. 1, mar/abr. 2014, 36-47 p.
- CAMPOS, Ricardo. **A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e culturas visual contemporâneas**. Revista Famecos. Porto Alegre, v. 19, n. 2, maio/ago. 2012, 543-566 p.
- CANCLINI, Néstor G. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2005, 283-350 p.
- CANTERO, Nicolás O. Naturaleza y cultura en la visión geográfica moderna del paisaje. In: ORTEGA, N. (Org.). **Naturaleza y cultura del paisaje**. Madrid: UAM Fundación Duques de Soria, 2004, p. 9-35.

CARERI, Francesco. **Caminhar e parar**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Gustavo Gili, 2017. 128 p.

CASTELLS, Alicia. N. G. Revitalizações Urbanas na Ilha da Magia. *In*: CASTELLS, Alicia. N. G (Org.). **Patrimônio cultural e seus campos**. Florianópolis: UFSC, 2014. 175-187 p.

CASTELLS, Alicia N. G. Reabilitações urbanas na cidade contemporânea: entre as formas de fazer a cidade e as formas de fazer na cidade. *In*: CASTELLS, Alicia N. G. NARDI, Leticia (Org.). **Patrimônio Cultural e Cidade Contemporânea**. Florianópolis: UFSC, 2012. 19-28 p.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CHIBIAQUI, André M. **Área central de Florianópolis: Implicações das propostas de revitalização urbana no espaço e na paisagem do setor leste**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2018.

CHOMSKY, Noam. **Internacionalismo ou Extinção**. São Paulo: Planeta, 2020. 1. ed. 128 p.

CONCEIÇÃO, Milton L. D. **Mercado Público: Chave para conhecer Florianópolis**. V!rus, São Carlos: n. 16, 2018.

CORADINI, Lisabete. **Redes de sociabilidade e apropriação do espaço em uma área central de Florianópolis**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1992.

CORREA, Carlos H. P. **História de Florianópolis ilustrada**. Florianópolis: Insular, 2005. 2. ed. 384 p.

CUSTÓDIO, V.; GALENDER, F.; MACEDO, S.; QUEIROGA, E.; ROBBA, F. Os sistemas de espaços livres e a construção da esfera pública contemporânea no Brasil. **Coleção Paisagens Culturais**. Rio de Janeiro: Editora Escola de Belas Artes, Vol. 3. 2009, 186-297 p.

COSTA, Otavio. **Memória e Paisagem: em busca do simbólico dos lugares**. Espaço e Cultura. Rio de Janeiro, ano 15, edição especial comemorativa, 2008, 149-156 p.

DELGADO, Manuel. **El animal Público**. Barcelona: Anagrama, 2008.

DELGADO, Manuel. **Sociedades Movidizas**. Pasos hasta una antrologia de las calles. Barcelona: Anagrama, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo de fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DOSSE, François. **O espaço habitado segundo Michel de Certeau**. Uberlândia: ArtCultura, v. 15, n. 27, p. 85–96, jul./dez. 2013.

ECKERT, Cornélia. ROCHA, Ana L. D. **Etnografia de Rua: Estudo de Antropologia Urbana**. Porto Alegre, RS: Iluminuras, v. 4, n. 7, 2003.

FERRARA, Lucrécia D. **Cidade, meio, mídia e mediação**. Matrizes. São Paulo, v. 2, p. 39-45, abr. 2008.

FERRARA, Lucrécia D. **Olhar Periférico: informação, linguagem, percepção ambiental**. São Paulo: EDUSP, 1999. 277 p.

FERRARA, Lucrécia D. **Os significados urbanos**. São Paulo: EDUSP, 2000. 192 p.

FIGUEIREDO, Lauro C. Memória, cidade e documentação: transformação da paisagem cultural da cidade de Santa Maria a partir da fotografia. In: PIMENTA et al. (Org.). **Lugares: Patrimônio, memória e paisagens**. Florianópolis: Editora UFSC, 2014. 93-130 p.

FIGUEIREDO, Lauro C. PIMENTA, Margareth D. C. A. Paisagem e memória urbana nas cidades de imigração alemã de Santa Catarina. In: PIMENTA et al. (Org.). **Lugares: Patrimônio, memória e paisagens**. Florianópolis: Editora UFSC, 2014. 171-205 p.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico: As heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert; tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural: Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

FURINI, Dóris R. M. O paradoxo da sereia: um estudo longitudinal sobreviver de jovens em Florianópolis. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

JACQUES, Paola B. Montagem Urbana: Uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo. In: BRITTO, Fabiana D.; JACQUES, Paola B (Org.). **Memória, Narração, História: Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea**. Salvador: EDUFBA, 2015. 47-94 p.

JUSTO José. S. **Vidas Errantes: Políticas de mobilidade e experiências de tempo-espaço**. Londrina, EDUEL, 2012.

LEITE, Rogerio P. **Contra-Usos e espaço público: nota sobre a construção social dos lugares na MangueTown**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 17, n. 49, jun. 2002.

MACHADO, César. C. **Praça XV: onde tudo acontece**. Florianópolis: Insular, 2000.

MOTTA, Lia. A apropriação do patrimônio urbano: do estético-estilístico nacional ao consumo global. In: ARANTES, Antonio (Org.) **O espaço da diferença**. Campinas: Papyrus, 2000.

NONNENMACHER, Marilange. **Vida e Morte do Miramar: Memórias urbanas nos espaços soterrados da cidade**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

- OLIVEIRA, Tatiana P. **Caminhar, fotografar, fabular: entre a cidade e a fotografia**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2017.
- PALLAMIN, Vera. **Arte, cultura e cidade: aspectos estético-políticos contemporâneos**. São Paulo: Annablume, 2015.
- PEDROSO, Néri. **Hassis**. 1ª ed. Florianópolis: Coleção vida e arte, 2012.
- PESAVENTO, Sandra J. **Cidade, espaço e tempo. Reflexões sobre a memória e o patrimônio urbano**. Cadernos do Lepaarq – Textos de Antropologia, Arquitetura e Patrimônio. Pelotas, RS: v. 2, n. 4, jul/dez. 2005, 9-17 p.
- PESAVENTO, Sandra J. **Cidades invisíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias**. Revista Brasileira de História. São Paulo: v. 27, n. 53, jan/jun. 2007.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2ª ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016. 248 p.
- ROSA, Gabriel. **A vida nas ruas e as formas de sociabilidade: Estudo etnográfico das ressignificações do espaço urbano de Florianópolis (SC)**. Dissertação (Mestrado em Antropologia social) Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.
- SAMAIN, Etienne. **As Mnemosyne(s) de Aby Warburg: Entre antropologia, Imagens e Arte**. Revista Poiésis. Rio de Janeiro: v. 12, n. 17, jan./jul. 2011, 28-51 p.
- SANTOS, Milton. **Metamorfoses do Espaço Habitado: Fundamentos teóricos e Metodológicos da geografia**. São Paulo: Edusp, 2014.
- SANTOS, Paulo C. **Espaço e memória: O Aterro da Baía Sul e o desencontro marítimo de Florianópolis**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1997.
- SCARDUELLI, Grasielle de Costa; GONÇALVES, Teresinha Maria. **A Praça Nereu Ramos: o patrimônio cultural como fomento da memória e identidade urbana**. 5% Arquitetura + Arte. São Paulo, ano 15, v. 01, n.19, e124, jun./jun. 2020.
- SICARI, Aline A. **A cidade, as ruas, as pessoas em situação de rua: (in)visibilidades e lutas por direito**. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2018.
- SIMMEL, Georg. **A filosofia da paisagem**. Revista de ciências sociais - política & trabalho, Paraíba, v. 12, 15-24 p., dez, 1996.
- SIMMEL, Geog. **A ruína**. In: SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. Simmel e a modernidade. Brasília: UnB. 1998. p. 137-144.
- SIMMEL Georg. **As Grandes Cidades e a Vida do Espírito**. Revista Mana de estudos de Antropologia Social, 11 (2), 2005, 577-597 p.

SIMMEL, Geog. **O estrangeiro.** *In:* The sociology of Georg Simmel. Ed. cit., p. 402-8. Tradução de Dinah de Abreu Azevedo. Tradução revista pelo Organizador e cortejada com o original alemão: Exkurs uber den Fremden. *In:* Soziologie. Ed. cit., 509-12 p.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar: A perspectiva da experiência.** São Paulo: Difel, 1983.

VEIGA, Eliane V. D. **Florianópolis: Memória Urbana.** 3. ed. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 2010.

VARZEA, Virgilio. **Santa Catarina: a Ilha.** Florianópolis: Lunardelli, 1985.

ZIMERMANN, Giovana A. **Arte pública em Florianópolis: a Praça XV como lugar praticado.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2010.

ZUKIN, Sharon. **Paisagens do século XXI: notas sobre a mudança social e o espaço urbano.** *In:* Arantes, Antonio (Org.) O espaço da diferença. São Paulo: Papius, 2000.

VAZ, Nelson Popini. **La Place Publique comme Espace de Communication.** Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de Paris. Paris, 2003.

VAZ, Nelson Popini. **O centro histórico de Florianópolis – espaço público do ritual.** Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: 1990.