

História e Cultura Visual em Martinho de Haro - um modernista singular.

Sandra Makowiecky¹

Resumo: Ao abordar a obra do artista plástico catarinense Martinho de Haro veremos que a utilização de referências a outros momentos da arte no país ou mesmo fora dele, tem a intenção de evidenciar a singularidade das nossas manifestações locais, sem querer inseri-la numa linha reta e diacrônica da arte brasileira e mundial como mais uma perpendicular, na qual se situam fatos, nomes e datas somente. A presença de referências de outras manifestações artísticas evidencia a existência de uma circularidade de idéias percebidas na diacronia e sincronia dos acontecimentos. A percepção das diferenças é fundamental neste mundo homogeneizado e desterritorializado. Martinho viveu em uma cidade – Florianópolis - repleta de contrastes, registrada por ele dentro da visão de um modernista, mas singular.

Palavras – chave : Martinho de Haro , modernista, Florianópolis.

Abstract: Approaching the work of the plastic artist catarinense Martinho de Haro we will see that the use of references from other moments of the art in the country, or even out of it, has the intention of evidencing the singularity of our local manifestations, not intending to insert it in a straight diachronist line of Brazilian and worldwide art as another perpendicular, in which facts, names and dates are only placed. The presence of other artistic manifestations references is the evidence of the existence of a circularity of ideas perceived in the events diachrony and synchrony. The perception of the differences is fundamental in this homogeneous and unterritorialized world. Martinho lived in a city - Florianópolis - full of contrasts, registered by him in a modernist vision, but singular.

KEY-WORDS: Martinho de Haro; modernist; Florianópolis.

Em uma carreira que se estendeu por mais de 60 anos, Martinho de Haro praticou todos os gêneros, legando-nos uma obra que se destaca pela qualidade e pela singularidade. .Nascido em São Joaquim (SC), em 1907, aos 20 transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde entrou para a Escola Nacional de Belas Artes. Ativo participante de exposições e eventos fez parte do Núcleo Bernardelli, no Rio de Janeiro. Em 1936

¹ Professora do Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais –PPGAV- Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina

recebe a Medalha de Prata no salão Nacional de Belas Artes, e um ano depois o prêmio de viagem ao exterior, fica dois anos em Paris e retorna em 1939. Em 1944 se fixa em Florianópolis. Faleceu em 1985, tendo conseguido a proeza rara de ser artista e viver dignamente de seu trabalho.

Martinho de Haro, ao lado de Victor Meirelles, comumente se destaca como um dos mais importantes artistas plásticos de Santa Catarina. É o único pintor que, tendo produzido por décadas nos limites de sua terra natal, conseguiu elevar-se como um grande nome do modernismo brasileiro, sendo referência obrigatória na história da arte do país, ao par de Volpi, Guignard, Di Cavalcanti e Pancetti.

Em 2007 se comemorou em Florianópolis o centenário de nascimento do pintor e uma das principais razões das realizações feitas em virtude da data é o fato de que Martinho é o paisagista por excelência da cidade de Florianópolis. Mas os motivos de Martinho de Haro são vários: Interiores, natureza morta, nus, paisagens, pinturas de animais, cenas religiosas e folclore, marinhas e vistas urbanas, retratos, séries de temáticas diversas em painéis. Entre os acontecimentos realizados destacaram-se um seminário para discutir sua produção, o lançamento do livro "Martinho de Haro", a abertura de uma mostra no Museu de Arte de Santa Catarina, onde foram reunidas cerca de 120 obras do artista, mais duas outras exposições e a realização de um documentário. Este trabalho foi organizado por diferentes instituições culturais, entre elas o Masc, a Associação dos Amigos do Masc, o Museu Victor Meirelles, o Museu Histórico de Santa Catarina e a Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes (FCFFC). Por fim, acabou por receber o Prêmio Paulo Mendes de Almeida - destinado à melhor exposição do ano, pela Associação Brasileira de Críticos de Arte- ABCA - Exposição "Centenário Martinho de Haro", organizada pelo Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, 9 de outubro a 2 de dezembro de 2007.

Para o centenário, fez-se um inventário (CORRÊA NETO, 2007) onde foram catalogadas e documentadas 433 obras distribuídas entre as décadas de 1920 e 1980. Estimam os organizadores do inventário que a amostra por eles realizada corresponda de um terço à metade da produção em óleo de Martinho de Haro. O livro publicado com 384 páginas nos permite o acesso a este legado incontestável, indicando novas perspectivas de entendimento e avaliação de um percurso já aquilatado por Roberto Teixeira Leite, Fábio Magalhães, Olívio Tavares de Araújo e outros estudiosos.

Por muitos considerado o ponto alto do modernismo em Santa Catarina, na verdade ele edificou uma tipicidade discreta e não obstante vigorosa que daria

universalidade às emoções que nascem nas vivências locais, mas atingem, quando elaboradas pelo saber, os patamares da arte sem fronteira. Mesmo em discreto isolamento em sua ilha, buscou o domínio de harmonias diáfanas; os registros de transparências moventes que se pode dizer superaram as de seus possíveis inspiradores, Albert Marquet (fig. 1) e André Dérain (fig. 2), abandonando os rugidos da cor, à análise das nuanças e da transitoriedade das sugestões atmosféricas (fig. 3 e 4).

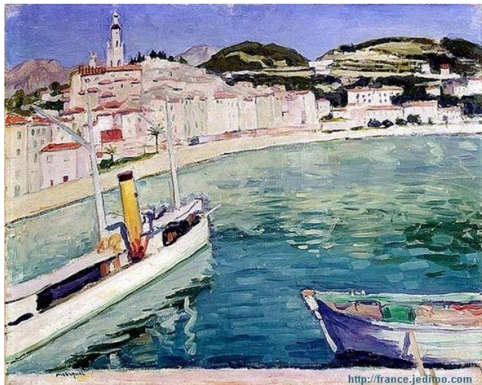


Fig. -1 – Albert Marquet 1905.
<<http://france.jeditoo.com/Paca/Picts/Menton/tableaux/Albert%20Marquet%20marquet-le%20port%20dementon-1905.jpg>>. Acesso em 22 abr.2008.



Fig. -2 – André Dérain. Harbour 1905. Oil on canvas.62 x 73 cm.
<<http://www.hermitagemuseum.ca/HermitageFriends/Bulletin/v3i4/X-00584.small.jpeg>> Acesso em 22 abr.2008.

Teve como influência também Otto Friesz, que como Dérain, Marquet e Wlaminck, eram mestres e representantes da escola "fauvista"². De fato, muitas características da escola são observáveis em sua pintura, por exemplo em "Porto".(fig. 3).



Fig. -3 – Martinho de Haro –“Porto”. Óleo sobre eucatex. 211 x 271cm. Acervo Teatro Álvaro de Carvalho (TAC).

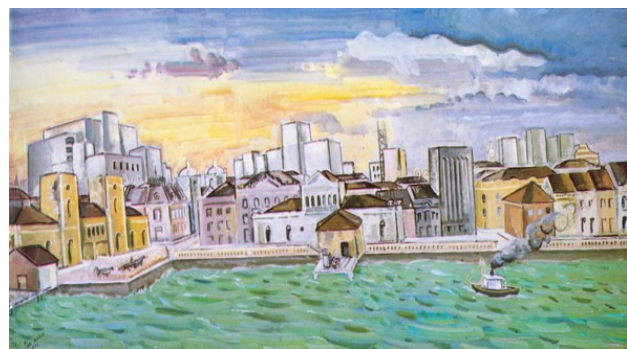


Fig. 4 – Martinho de Haro. “Panorama de Florianópolis”. Óleo sobre eucatex. 63 x 113cm. 1975. Acervo do MASC.

² Fauve significa a arte feita por artistas que utilizam um colorido vivo e arbitrário, apelam à sensibilidade que o objeto produz: a cor da alma. É a ousadia da cor. Utilizavam pinceladas cheias e não representam a terceira dimensão. Pela sua forma de utilizar as tintas e cores vibrantes, foram chamados de fauves, em francês.

Esse sentimento que mistura o lírico, uma certa melancolia que beira o metafísico e mais que tudo um sentido da efemeridade das coisas são sem dúvida sentimentos que herdamos dessa etnia muitas vezes mal compreendida ou interpretada de maneira perversa. Há algo mais açorianho que o sentimento de partida presente nos cais pintados por Martinho de Haro? (NEVES Fº, 2001, p.25)

Martinho encontra o domínio da essência aquática sem sair da ilha. A sua progressão foi marcada por mutações pausadas e amadurecidas. Ao falarmos de modernismo, podemos entender as características da nova mentalidade como as sintetizadas por Mário Barata (1983) baseadas no anticonvencional, no antideclamatório, na liberdade de se inventar poéticas, linguagens, sintaxes, de lidar com os sentidos, de colocar a composição subordinada a construção mental, de tornar o colorido não um fato de representação, mas de uma opção estética, desprezo aos padrões convencionais, necessidade de renovação, mas sobretudo, a liberdade absoluta de espírito, considerada como elemento criador por excelência. Como consequência desse ideário, que atestava a autoconsciência, dava-se grande valor a pesquisa plástica, a razão construtiva, o sentido intelectual da construção, o rebatimento de espaços, o ritmo invulgar, o sentido de síntese, vigor e rigor, em nível de expressão e arcabouço. Ainda, repulsa ao odiado naturalismo, ao caráter oficial, ao narrativo, ao literário, a padronização poética, a estilização, ao artificialismo, ao convencionalismo dos valores plásticos e também a afetação teórica. Recomendava-se economia de meios, ou seja, fazer muito com o mínimo. Neste quadro, por certo, dominam os valores pessoais. E Martinho faz parte deste cenário de valores pessoais, não necessariamente do ideário modernista. Martinho não seguiu tendências, mas refinou, alargou, libertou e aprofundou a si mesmo. Martinho afeiçoou Florianópolis a si mesmo, como vários outros. Citamos a Londres enevoadada de Turner, a Paris e o Porto de Havre de Albert Marquet, a lírica aldeia de Vitiesbsk de Marc Chagal, El Greco e a cidade de Toledo, Alfredo da Veiga Guignard e Ouro Preto, Canaletto e Veneza, a Nova York de Hooper, a Paris de Vlaminck, a São Paulo de Tarsila do Amaral, entre tantos outros. Não deu saltos para novas tendências, conduziu-se por uma austeridade profissional atenta e investigativa, foi fiel as intenções construtivas da diretriz moderna, rigoroso controlador dos meios expressivos, de sua fidelidade aos temas e “de quebra, ajudou a criar a memória afetiva da cidade” (ANDRADE FILHO, 2007, p. 37). Podemos associar esta intrincada relação de Martinho com a cidade, através de Gilles Deleuze que em seu

texto Francis Bacon – *Lógica da Sensação* (2007), fala que “em arte [...] não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças” (p. 62).

Portanto, caberia ao pintor fazer ver uma espécie de unidade original dos sentidos e fazer aparecer visualmente uma Figura multissensível. Mas esta operação só é possível se a sensação desse ou daquele domínio (aqui, a sensação visual) for diretamente capturada por uma potência vital que transborda todos os domínios e os atravessa (DELEUZE,2007, p. 49).

Diante dessa discussão sobre a sensação, Gilles Deleuze ocupa uma posição singular e interessante. De um lado ele admite que a arte tem estrutura e realidade própria. Assim sendo, a realidade da arte seria ontológica, revelando o seu próprio ser. Entretanto, Deleuze nega a existência do ser como universal, como essência imutável. A realidade da arte estaria do lado do vir-a-ser num permanente nomadismo. Numa obra de arte existe uma tensão interna, onde se materializam forças não sensíveis. Como consequência, essa tensão coloca a arte como potencialmente capaz de provocar sensação. Teríamos então em Deleuze uma arte autônoma, com realidade própria e independente do espectador, mas potencialmente com a capacidade de provocar sensação neste fruidor, cujo resultado seria novas conexões no cérebro num permanente Devir, ou seja, num permanente vivenciar de outras realidades. Deleuze afirma que a sensação é uma maneira da pintura ultrapassar a figuração de tipo narrativo, ilustrativo e anedótico. Pela sensação, a pintura não se destina mais à narrativa, nem à fé, nem à beleza, ela se destina ao indivíduo, é a anexação do mundo pelo indivíduo. A relação com o mundo não é mais de representação, mas de ação. Estamos diante do momento em que o interior se faz exterior, a reviravolta ou a transferência pela qual passamos para o outro e para o mundo como o mundo e o outro para nós, em outras palavras, a ação. E assim, Martinho fez de Florianópolis o emblema de sua cidadania ilha.

Na sensação, a distinção entre o sujeito e o objeto é confusa, pois se estabelece em minha carne; o próprio espaço se conhece através de meu corpo. [...] Há aí um universo com seu “sujeito” e com seu “objeto”, a articulação de um no outro, e a construção de um momento originário, criador de possíveis conexões, fundamento de todas as construções de significados. Todo o conhecimento, todo o pensamento objetivo vivem desse fato inaugural que eu senti, que tive, com essa cor ou essa figura, ou essa forma, ou qualquer que seja o sensível em causa. Uma existência singular que capta repentinamente meu olhar e promete-lhe uma série indefinida de experiências, concreção de possíveis desde já reais nos lados ocultos da coisa, lapso de duração dado numa vez. Temos assim, a sensação voltada para o sujeito, corpo no mundo, e também voltada para o objeto, fato no mundo, mas cujo significado é a mistura indissolúvel de um no outro. (BRAGA, 2004).

Deleuze, interessado na transição do figurativo para a Figura, trabalha os fundamentos da sensação e diz que esta tem um lado voltado para o sujeito (o temperamento) e outro lado voltado para o objeto (acontecimento). *Actum e factum*, como categorias inseparáveis.

Supomos, claro esteja, que a sensação é sempre sensação de algo, mesmo quando dizemos que sentimos uma sensação indefinida porque, nesse caso, a sua especificidade consiste em que não seja definível. Picasso, parece-nos já dizia isso de outro modo ao afirmar que não pintava as coisas como as via, mas como as pensava. (ANDRADE FILHO, 2007, p. 43)

Martinho buscava em seu repertório criativo novos acordes cromáticos, novas organizações das correspondências espaciais, novas ocasiões para a inserção de *leitmotifs*, o céu cinza azulado que se torna um céu emblemático e o cavalo na charrete. Aliás, cinzas de todos os matizes que unificam a composição cromática. Sereno, não nos leva a encontrar contrastes. Ele não evoca, ele testemunha a cidade e vê o panorama de dentro para fora. E como de resto é tradição na paisagem brasileira, em tom baixo e surdo, optando pela matéria diluída, não circunscrita por contornos, mas criadora de sensações construtivas de espaço-volume - cor, de acordo com Cézanne. No que compete ao aspecto formal da obra, no sentido mesmo da poética da imagem, percebe-se apropriada conveniência com os padrões pouco declamatórios da modernidade. Ao lado de dois artistas de mesma envergadura, como Pancetti, que concebeu algumas das mais convincentes paisagens brasileiras e de Guignard, que resguarda à natureza de uma submissão ao lugar, sendo mais utópico, pois que acentua seu conteúdo alegórico, podemos dizer que Martinho não faz concessões ao virtuosismo ilustrativo, apesar de se manter fiel aos aspectos de verossimilhança, mais reverente à impressão do que ao que o tema oferece. Florianópolis foi caracteristicamente de Martinho. E o que nos vê na obra de Martinho? O céu e o mar, o ar e a água, que na obra de Martinho são índices e consubstanciação.

No artigo chamado “A flor, o mar e a charrete”, José Teixeira Leite (2007), nos diz que a singularidade de Martinho se expressa quando já na mocidade, em entrevista concedida a ele em 1972, disse Martinho: “ Acho que sempre fui um pintor moderno, no sentido de que o que fazia em fins da década de 1920, por exemplo, diferenciava-se do que produziam outros colegas”(LEITE, 2007, p.25). Mas não é nisso que reside sua singularidade.

Escrever sobre Martinho e sua obra torna-se ato facilitado, pois muitos críticos já escreveram sobre ele. Mas nada melhor do que o que escreve seu filho, também artista,

Rodrigo de Haro (in PEREIRA, 2002), de quem acolho os adjetivos que a meu ver, melhor o designam – o poeta da paisagem. E justamente sobre a cidade de Florianópolis é que deixa talvez seu maior legado. Particularmente, prefiro as paisagens e vistas urbanas, pois foi nas incontáveis representações de Florianópolis que encontrou seu tema favorito. Aparecerão os velhos ancoradouros, o casario colonial, igrejas e hospitais, ruas estreitas, o litoral visto desde o mar, como o cais Rita Maria e Carl Hoepcke, a alfândega, os guindastes debruçados sobre as águas, veleiros fundeados, pilhas de cerâmicas no cais. E claro, as charretes, consideradas quase um *leitmotiv* (LEITE, 2007, p. 28) de sua obra, de tão enigmáticas que ficam a nos questionar sempre. E mais: a metáfora da saudade, do cais de pedra, a paisagem do informe, presente nas nuvens e no mar, o silêncio das charretes, o trote dos cavalos tomando conta das ruas.

Andrade Filho (2007) escreve a respeito da capacidade rara e preciosa de Martinho em entregar-se a uma simbiose de tal modo íntima com a realidade visual de sua terra que nenhum outro pintor no modernismo brasileiro foi capaz de criar. “Podemos dizer, metaforicamente, que a mútua inflexão entre Martinho e a natureza da Ilha de Santa Catarina foi tão solidária que ficamos indecisos na hora de dizer quem inventou quem”(ANDRADE FILHO, 2007, p. 42).

Martinho declarava ser esta a mais bela cidade do Brasil e resolveu dedicar-se inteiramente a ela, quando incansavelmente retratava a estrutura das suas ruas, a luz perolada e fria ou sanguínea e profunda. A cidade era sua “musa perene”. Seu compromisso era o de retratar a cidade que o seduzia.

Podemos dizer que o modernismo brasileiro pode ser considerado um mito e mesmo assim podemos considerá-lo como mito para decifrar ocorrências e lançar luz sobre objetos de estudo. Os estudos mais freqüentes inserem Martinho de Haro no Modernismo dos anos 1930/1940. O período compreendido entre as décadas de 30 e 40 assinala no Brasil, a sedimentação das conquistas do Modernismo, com suas particularidades. A preocupação política cresce no ambiente cultural, acompanha a evolução dos acontecimentos no país e a arte e a militância política são duas opções que marcam esse período, devolvendo ao Rio de Janeiro o prestígio de centro cultural que lhe tinha sido tirado por São Paulo com a Semana de Arte Moderna.

Diferentemente do que se costuma afirmar, segundo Morais (1987) houve grande efervescência artística no Brasil desta época³. Mas, longe do debate de idéias que caracterizou a semana de 22, os artistas preocupam-se mais com as condições de seu próprio meio de trabalho, com as instituições ainda vinculadas a um projeto acadêmico e, sobretudo, com a interação da arte à vida social. O nacionalismo que se exprime pela busca de raízes culturais e étnicas e pelo regionalismo através do qual se procura o genuinamente brasileiro. Aqui podemos encontrar uma brecha para encaixar Martinho de Haro. Destaca Ruben Navarra (2007), que o fato inédito e relevante do cruzamento das experiências culturais brasileira e francesa, foi a descoberta de um modo mais autêntico e lírico de revelar a temática nacional. “Dizia: A nossa pintura moderna anti-acadêmica soube abrir os olhos para a contemplação amorosamente lírica e nosso mundo regional” (NAVARRA apud ANDADE FILHO, 2007, p.33). Concordamos que Matinho de Haro não foi nem modernista nem acadêmico, mas atualizado e moderno. Já em 1948. Lourival Gomes Machado falava da impossibilidade de categorizar-se o movimento como escola modernista e completava: “Do modernismo não saiu, como julgam os primários um estilo, uma maneira ou um receituário; com o modernismo nasceu um estado de espírito, aconteceu uma nova mentalidade”(MACHADO APUD ANDRADE FILHO, 2007, p. 33).

Assim define Morais:

Realizaram uma arte sem veleidades intelectuais ou eruditas, mas honesta como prática oficial, que ganhou, com o tempo, o sentido de um ‘documento’ de uma certa paisagem física e humana de São Paulo ou do Rio de Janeiro [...] Esteticamente menos rebeldes, talvez tenham sido politicamente mais eficazes (1993a, p.7).

Através dos prêmios de viagens dados pelo Salão Nacional, os artistas foram redescobrendo a paisagem física e cultural do país, sendo por elas influenciados, enquanto as exposições que realizavam repercutiam localmente. Os anos 30, segundo Antonio Candido, foram marcados por “uma atmosfera de fervor político que os caracterizou no plano da cultura” (CANDIDO, 1989, p.181). Pode-se dizer que, no final da década de 30, o projeto modernista conseguiu, em todas as áreas nas quais se lançou, uma implantação definitiva, apesar dos pesares.

³ E não apenas no eixo Rio – São Paulo. No período situado entre o primeiro modernismo (anos 20) e a Bienal de São Paulo (1951), houve uma grande movimentação em favor da arte moderna, com destaque para personalidades fortes e revolucionárias como Flávio de Carvalho e Portinari. Além de grande profusão em nomes e obras artísticas, as ciências também se desenvolveram. Em 1931 surgiu a Universidade do Brasil e em 1934, é fundada a Universidade de São Paulo.

Sobre Martinho, cabe destacar ter sido ele um dos raros pintores brasileiros com uma história que abrange desde o pioneirismo até o desenvolvimento da arte moderna. Estudou na academia, mas não seguiu a arte acadêmica, logo sendo reconhecido e valorizado por uma poética pessoal. Não seguiu a linha dos arroubos teóricos do grupo modernista, se encaixando mais na proposta dos núcleos, que preconizava a profissionalização do ofício, com o qual era organizado e disciplinado.

Para avançar em algumas questões neste trabalho, pode-se ainda recorrer ao texto “Seis questões para pensar a relação entre arte e história”, de Rosangela Miranda Cherem (2006), que explicita a perspectiva do historiador da arte Didi-Huberman (1998) e Walter Benjamin (1984), para quem o paradigma dos novos tempos não poderia mais ser dado pela materialidade irrepitível da pintura, repleta de simbologias e inscrita numa longa tradição referenciada pela noção de beleza, juízo estético, gosto e estilo. A estrutura inesgotável da imagem moderna era dada pelo caráter ilusório da novidade e pela constante desmontagem interior das coisas, conjugada com elementos díspares. Os autores citados concebem novo modo de entender a História da Arte, considerando o passado um arsenal de escombros e fragmentos. Recusando a retenção temporal, a transformação progressiva e historicista, bem como as tramas hierarquizadas com pretensões à objetividade, os acontecimentos como as imagens só poderiam ser pensados pelos procedimentos de reembaralhamento e montagem. A sobrevivência das formas só poderia ocorrer pelas combinações, posto que tratava-se de considerar menos o que foi herdado e mais os desdobramentos das cintilações e as novas possibilidades daí resultantes. Tal condição torna possível reconhecer certos esforços de ruptura estética no seio das obras acadêmicas antes mesmo das explicitações vanguardistas, além de situar certas investigações plásticas mais pela concomitância de certas contingências do que como simples ecos europeus.

Para CHEREM (2006), academicismo e modernismo se desfazem como rótulos, enquanto preservam elos com uma distante história da experiência visual e alimentam o entendimento de que toda a criação possui seu duplo não na originalidade nascida de um ponto zero ou a partir de uma ultrapassagem, mas sim na repetição e retorno de remotos problemas que se refazem incessantemente para voltar como desvio e diferença, lapso e esquecimento. “A imagem artística aparece como uma espécie de sintoma, efeito de suspensão daquilo que se coloca entre o objeto avistado e aquilo que o vê”(CHEREM, 2006, p. 424).

Referências bibliográficas

ANDRADE FILHO, João Evangelista. Um moderno na província. IN: MATTOS, Tarcísio; Corrêa Neto, Ilmar; Andrade Filho, João Evangelista (orgs). **Martinho de Haro**. Florianópolis: Tempo Editorial, 2007. p. 31 – 51.

BARATA, MÁRIO. In: Arte moderna no Salão Nacional. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1983.

BENJAMIN, Walter. A origem do drama barroco alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRAGA, Eduardo Cardoso. *Arte e sensação: A natureza sintética da sensação na experiência artística segundo Gilles Deleuze*. Disponível em <<http://www.revista.art.br/site-numero-01/trabalhos/pagina/10.htm>>. Acesso em 24 abr.2008.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e subdesenvolvimento**: a educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989.

Centenário de Marinho de Haro. Disponível em <http://www.masc.org.br/news/25/53/Centenario-Martinho-de-Haro> Acesso em 22 abr.2008.

CHEREM, Rosangela Miranda. Seis questões para pensar a relação entre história e arte. IN: FLORES, M. B; COLLAÇO, Vera; LEHMKUHL, Luciene. **A casa do baile. Estética e Modernidade em Santa Catarina**. Florianópolis: Fundação Boiteaux, 2006.

CORRÊA NETO, Ylmar. Os motivos de Martinho. IN: MATTOS, Tarcísio; Corrêa Neto, Ilmar; Andrade Filho, João Evangelista (orgs). **Martinho de Haro**. Florianópolis: Tempo Editorial, 2007. p. 297- 299.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HARO, Rodrigo de. Martinho de Haro: o poeta da paisagem. In: PEREIRA, N. do Vale et al. (org.). **A ilha de Santa Catarina**: espaço, tempo e gente. Florianópolis: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 2002. vol.2. p.241-250.

LEITE, José Roberto Teixeira. A flor, o mar e a charrete. IN: MATTOS, Tarcísio; Corrêa Neto, Ilmar; Andrade Filho, João Evangelista (orgs). **Martinho de Haro**. Florianópolis: Tempo Editorial, 2007.p. 25- 28.

MATTOS, Tarcísio; CORRÊA NETO, Ilmar; ANDRADE FILHO, João Evangelista (orgs). **Martinho de Haro**. Florianópolis: Tempo Editorial, 2007.

MORAIS, Frederico _____. **Anos 30/40**: efervescência artística. Projeto arte brasileira. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

MORAIS, Frederico _____. **Modernismo:** desdobramentos - marcos históricos. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1993a. 52p. il. color. [Cadernos história da pintura no Brasil, 3].

MORAIS, Frederico. **Academismo:** marcos históricos. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1993b.p.7-8. [Cadernos de História da Pintura no Brasil, 1].

NAVARRA, Ruben. In: Museu de arte moderna de São Paulo: **Modernidade negociada: um recorte da arte brasileira nos anos 40.** São Paulo: MAMSP, 2007.