

Lucésia Pereira

**DISCURSOS EMOLDURADOS:  
REFLEXÕES SOBRE A HISTÓRIA DO MUSEU DE ARTE DE  
SANTA CATARINA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, para obtenção do título de Doutora em História.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Lize Brancher.

Florianópolis  
2013

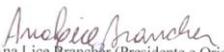
**Discursos emoldurados: reflexões sobre a história  
do Museu de Arte de Santa Catarina.**

**Lucésia Pereira**

Esta Tese foi julgada e aprovada em sua forma final para obtenção do título de:

**DOCTORA EM HISTÓRIA CULTURAL**

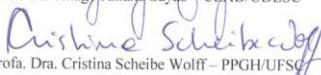
**Banca Examinadora**

  
Prof.ª. Dra. Ana Lize Brancher (Presidente e Orientadora) – PPGH/UFSC

  
Prof. Dr. Arthur Gomes Valle – DArtes/UFRRJ

  
Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira – PPG-Arte/UNB

  
Prof. Dr. Thiago Juliano Sayão – CEAD/UFSC

  
Prof.ª. Dra. Cristina Scheibe Wolff – PPGH/UFSC

Prof.ª. Dra. Maria de Fátima Fontes Piazza (suplente da casa) – PPGH/UFSC

Prof. Dr. Rogério Rodrigues Rosa (suplente da fora) – HST/UFSC

  
Prof.ª. Dra. Eunice Sueli Nodari  
Coordenadora do PPGH/UFSC  
Florianópolis, 05 de junho de 2013.

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

Pereira, Lucésia  
DISCURSOS EMOLDURADOS : REFLEXÕES SOBRE A HISTÓRIA DO  
MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA / Lucésia Pereira ;  
orientador, Ana Lize Brancher - Florianópolis, SC, 2013.  
318 p.

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

Inclui referências

1. História. 2. História. 3. Museu de Arte de Santa  
Catarina. 4. Museu de Arte de Florianópolis. I. Lize  
Brancher, Ana. II. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

Dedico este trabalho aos meus pais,  
Agenor e Sibila, e aos meus filhos  
Rafael e Helena.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a minha orientadora Ana Lize Brancher e aos demais professores que direta ou indiretamente influenciaram este trabalho, em especial Maria Angelica Melendi e Maria Bernadete Ramos Flores. Sou grata aos colegas de curso com os quais compartilhei leituras e debates. Aos funcionários da Biblioteca Pública do Estado e ao pessoal do MASC, principalmente Maria Helena, Heloísa, Jayro Scmidt, Ronaldo e Zé, muito obrigada. Não poderia deixar de registrar meu agradecimento ao professor João Evangelista de Andrade Filho pela atenção que concedeu em vários momentos do trabalho, especialmente pela valiosa entrevista. Agradeço também ao Rogério pelas leituras, ao Sandro por seu apoio constante e ao CNPq pela concessão da bolsa de pesquisa.

MUSEU  
DE ARTE  
MODERNA  
NA FLÓRIDA  
NÓPOLIS

(Logotipo do Museu criado por João  
Evangelista de Andrade Filho, 1961.)

## RESUMO

O estudo histórico do antigo Museu de Arte Moderna de Florianópolis (MAMF), atual Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), apresenta muitas questões em aberto, merecendo um olhar mais atento da historiografia, tanto sobre as mudanças em sua natureza institucional como na relação do acervo com os processos mais gerais da cultura e estética. O contato com a produção de memórias, discursos, sua política arquivística e com a potência imagética de seu acervo constituem o leque de interesses desta pesquisa. Para tal estudo fizemos uma pesquisa documental que se mostrou reveladora, permitindo, por meio dos documentos encontrados, questionar algumas referências naturalizadas nas histórias sobre o museu. A narrativa se articulou a partir do estudo de algumas obras, pois um dos objetivos era dar visibilidade para o acervo. Neste caso, a opção foi olhar para algumas coleções (às vezes esquecidas no labirinto da reserva técnica) desconsiderando as cronologias engessadas e deixando à mostra as contradições e fissuras dos próprios processos de arquivamento, já que, como lugares de memória, os museus são espaços ambíguos e contraditórios.

**Palavras-chave:** Museu. Imagem. Discurso. Arte Moderna.

## **ABSTRACT**

The study of the history of the Museum of Modern Art in Florianópolis (MAMF), current Art Museum of Santa Catarina (MASC), presents many open questions, deserving a closer look in its historiography, both about the changes in its institutional nature, as for the collection in relation to the more general processes of culture and aesthetics. The contact with the production of memoirs, speeches, policy and archival imagery with the power of its collection are the range of interests of this research. For this study we proceeded a documentary research that proved revelatory, allowing, through the documents found, question some references given for granted in the history about the Museum. The narrative is articulated from the study of some works aiming to give visibility to the collection. In this case, the option was to look at some collections (sometimes forgotten in the maze of technical reserve) disregarding the rigidity of timelines and showing the contradictions and fissures of their own archiving processes, since, as places of memory, the museums are spaces ambiguous and contradictory.

**Key-Words:** Museum. Image. Discours. Modern Art.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Estanislau Traple, Retrato de Francisco de Albuquerque Mello, 1929.....	65
Figura 02 - Estanislau Traple, O mendigo, 1943.....	66
Figura 03 - Foto: Paulo Mendes de Almeida e Marques Rebelo [s/d]...	69
Figura 04 - José Silveira D'Avila, Lavadeira, [s/d], gravura em metal..	74
Figura 05 - Escultura Moacir Fernandes [s/d].....	77
Figura 06 - Emílio Petorutti, Vino Rosso, 1919.....	82
Figura 07 - José Maria Dias da Cruz, Cenário, 1948.....	83
Figura 08 - Reportagem. Revista Atualidades, junho de 1948.....	85
Figura 09 - Aldo Beck, Retrato de Eduardo Dias [s/d].....	89
Figura 10 - Catálogo da exposição inaugural de 1952 (recortes).....	93
Figura 11- Montagem. Catálogos editados em 1953.....	95
Figura 12 - Montagem. Tela de Luiz Gonzaga Cardosos Ayres, escultura de Bruno Giorgi e fotografia do Secretário João de José de Souza Reis e Jorge Lacerda.....	97
Figura 13 - Flávio de Aquino. Fachada para a sede do MAMF [1952].....	107
Figura 14 - Montagem. Sedes do MAMF/MASC.....	112
Figura 15 - Olíbio da Siva. Prédio da Alfândega, 1978.....	116
Figura 16 - Foto: Marques Rebelo. Jorge Lacerda, entre outras pessoas, 1948.....	122
Figura 17 - Foto: Salim Miguel, Herbert Moses, Jorge Lacerda e José Hamilton Martinelli, 1956.....	128
Figura 18 - Foto e retratos de políticos.....	145
Figura 19 - Páginas do catálogo Biografia de um Museu, 2002.....	154
Figura 20 - Páginas do catálogo Biografia de um Museu, 2002.....	155
Figura 21 - Catálogo de exposição comemorativa, 1953.....	157
Figura 22 - Reportagem. Roubo de obras no MAS, 1989.....	164
Figura 23 - Recorte. Tomie Ohtake, Harry Laus e o pintor Meyer Filho em Florianópolis.....	166
Figura 24 - Páginas do catálogo da exposição de 1952.....	173
Figura 25 - Montagem. Catálogos de exposições didáticas, 1964, 1965, 1966.....	177
Figura 26 - Montagem. Catálogos das exposições de reproduções fotográficas, 2001.....	179
Figura 27 - Miniatura persa [s.d].....	186
Figura 28 - Miniatura do manuscrito do Bustan de Sa'di, 1536/37.....	189
Figura 29 - Anônimo, Menino Jesus, 1739.....	192

Figura 30 - Foto: governador Hercílio Luz, 1919.....	198
Figura 31 - Galdino Gutmann Bicho. Retrato do governador Hercílio Luz, 1919.....	200
Figura 32 - Galdino Gutmann Bicho. Retrato de Anita Garibaldi, 1919.....	204
Figura 33 - Dakir Parreiras. Fuga de Anita Garibaldi a cavalo,1919. ....	205
Figura 34 - Vincenzo Cabianca, Garibaldi em Caprera, 1870.....	207
Figura 35 - Galdino Gutmann Bicho. Retrato de Giuseppe Garibaldi, 1919.....	209
Figura 36 - Capa da Revista Ilustrada, 1920.....	212
Figura 37 - Eduardo Dias. Retrato de Cruz e Sousa, [s/d].....	214
Figura 38 - Montagem. Emma Alvarez Pinero, Pueblo, 1959; Daniel Zelaya, Duende Diurno, 1958; Alberto Nicasio, Formas em el espacio, [s/d].....	224
Figura 39 - Francisco de Santo, Ballecito em el norte, 1956.....	226
Figura 40 - Nello Raffo. Subúrbio, [s/d]; Laura Del Carmen Vocos. La mendiga, 1959.....	228
Figura 41 - Guillermo Enrique Dohme. Família norteña, [s/d].....	229
Figura 42 - Miguel Bordino, Bordegon del Riachuelo [s/d] Maria Esther Ramella, Caminito, 1960.....	231
Figura 43 - Maria Kiermann, El puente y la ciudad,1960.....	232
Figura 44 - Cecília Antonia Canciello, A Argentina y sus imigrantes, [s/d].....	239
Figura 45 - Foto: Presidente Adolfo Lopez Mateos no Brasil,1959....	247
Figura 46 - Jose Guadalupe Posada, Gran batalla de calaveras, [s/d]..	250
Figura 47 - Leopoldo Mendez, Los pueblos en defesa de la paz.....	251
Figura 48 - Leopoldo Mendez, Posada, [s/d].....	252
Figura 49 - Foto: Jose Guadalupe Posada em frente a sua oficina, [s/d].....	253
Figura 50 - Arturo Bustus, Campesino com tierra, [s/d].....	255
Figura 51 - Sarah Jimenez, Tallador, [s/d].....	256
Figura 52 - Elizabeth Catlet. Cosechadora de algodón, [s/d].....	257
Figura 53 - Elizabeth Catlet. Maternidade, [s/d].....	259
Figura 54 - Célia Calderon. Cabeza, [s/d].....	260
Figura 55 - Javier Iñingues. Manifestacion, 1957.....	262
Figura 56 - Ignacio Aguirre, Trem revolucionário I.....	265
Figura 57 - Sala de exposições Lindolf Bell.....	272

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABL - Academia Brasileira de Letras  
ATECOR - Ateliê de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis  
ACL - Academia Catarinense de Letras  
AAMASC - Associação de Amigos do Museu de Arte de Santa Catarina  
CCF - Comissão Catarinense do Folclore  
CIC - Centro Integrado de Cultura  
CGPOA - Clube de Gravura de Porto Alegre  
ENBA - Escola Nacional de Belas Artes  
FCC - Fundação Catarinense de Cultura  
GAPF - Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis  
IHGSC - Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina  
IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus  
ICOM - International Council of Museums (Conselho Internacional de Museus) - Órgão filiado à UNESCO  
IBECC - Instituto Brasileiro de Ciências e Cultura das Relações Exteriores  
IBEU - Instituto Brasil Estados Unidos  
IPHAN - Instituto do Patrimônio Artístico Nacional  
IPUF - Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis  
LEAR - Liga de escritores y artistas revolucionários  
MAC - Museu de Arte Contemporânea  
MAM - Museu de Arte Moderna  
MAMF - Museu de Arte Moderna de Florianópolis  
MASC - Museu de Arte de Santa Catarina  
MASP - Museu de Arte de São Paulo  
MIS - Museu de Imagem e do Som  
MNBA - Museu Nacional de Belas Artes  
MoMA - Museum of Modern Art  
MVM - Museu Vitor Meireles  
NULIME - Núcleo de Pesquisa de Literatura e Memória PC Partido Comunista  
SPHAN - Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional  
TAC - Teatro Álvaro de Carvalho  
TGP - Taller de Gráfica Popular  
UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina  
UDN - União Democrática Nacional  
UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina

UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura)

UNIVALI - Universidade do Vale do Itajaí.

USP - Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	15
2 TEMPO DE MUSEUS.....	27
2.1 COLECIONISMO E MUSEUS.....	27
2.2 BREVIÁRIO DA ARTE MODERNA.....	35
2.3 GALERIAS TROPICAIS .....	41
3 EPOPEIA MODERNA E REGIONAL .....	47
3.1 NOTAS SOBRE O MODERNISMO .....	47
3.2 UM PEQUENO <i>LOUVRE</i> EM FLORIANÓPOLIS .....	54
3.3 ITINERÂNCIAS DE MARQUES REBELO .....	68
3.4 UMA EXPOSIÇÃO CONTEMPORÂNEA E REGIONAL.....	79
4 A CIDADE IMORREDOURA .....	91
4.1 TERRAS DE ALÉM E DE AQUÉM-ATLÂNTICO .....	91
4.2 AS PAREDES DO TEMPO.....	106
4.3 QUESTÕES DE SILÊNCIO.....	119
4.4 EXTREMIDADES.....	129
4.5 ARTÍFICES DO ARQUIVO .....	136
5 POLÍTICAS MUSEAIS .....	141
5.1 APONTAMENTOS SOBRE A COMPOSIÇÃO DO ACERVO .....	141
5.2 BIOGRAFIAS.....	153
5.3 BELEZA ROUBADA.....	157
5.4 AS CRUZADAS CULTURAIS.....	169
6 A ENCICLOPÉDIA MÁGICA.....	181
6.1 A MINIATURA PERSA.....	183
6.2 PRESENÇA BARROCA .....	190
6.3 OS DESAFIOS DA ARTE DE MICHELANGELO .....	193
6.4 DILEMAS PINTURESCOS .....	201
6.5 EDUARDO DIAS: O MESTRE SEM MESTRE .....	211
7 IMAGENS DA AMÉRICA .....	219
7.1 AS DOAÇÕES LATINO-AMERICANAS .....	219
7.2 EMBLEMAS DA CULTURA .....	233
7.3 O <i>TALLER DE GRÁFICA POPULAR</i> NO MASC .....	241
7.4 AS GRAVURAS MEXICANAS.....	248
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	269

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	279
APÊNDICE A – ENTREVISTA COM ANDRADE FILHO .....	307
APÊNDICE B - CRONOLOGIA E DIRETORES DO MAMF/MASC .....	318

## 1 INTRODUÇÃO

Esta tese tem como marca o fato de estar extraviada da proposta inicial. Nela, o objetivo era discutir o estabelecimento de uma vanguarda no estado de Santa Catarina, ou mais propriamente em Florianópolis. Essa proposta foi intitulada *Arte e coexistência: vanguarda artística em Santa Catarina - sobreposições, choques e assimilações (1960/1980)*. Para a montagem deste problema foi fundamental a entrevista<sup>1</sup> realizada com o artista plástico e professor de arte Jayro Schmidt, que sinalizou para a existência de tensões no campo cultural da capital nos anos destacados, com a conturbada partilha dos (poucos) espaços institucionais oferecidos na cidade para produção e fruição das artes plásticas.<sup>2</sup> O professor comentou a difícil convivência entre os artistas, que estavam, na época, mais ou menos polarizados em dois lados: o grupo modernista, no qual havia membros da “epopeia” dos anos quarenta, e aqueles que buscavam sintonia com as linguagens e experimentações dos anos sessenta. Para o segundo grupo, do qual Jayro fazia parte, a motivação era retirada das pressões sociais da época, como se sabe, das mais conturbadas na história política do país<sup>3</sup>.

A existência de um ambiente artístico de disputa tinha ares de surpresa, pois, dentro das suas variantes, o modernismo sempre foi a principal referência da arte produzida na região, de acordo com o que consta em boa parte das publicações históricas, principalmente com relação à pintura em Santa Catarina. Verifiquei que, se não houver nessas histórias uma omissão plena, há variados juízos superficiais que, por sua vez, diluem a importância dos eventos, como a atuação dos “grupos de resistência” que, embalados pela cultura dos anos de 1960 e 1970, procuraram encontrar um espaço para as poéticas voltadas para as contingências da realidade imediata.

---

<sup>1</sup> A entrevista foi concedida à autora em 30/09/2008, no Museu de Arte de Santa Catarina - MASC.

<sup>2</sup> O delineamento desse campo começou a ganhar destaque em anos mais recentes. Sobre ele escreveu a jornalista Néri Pedroso: “Outros que alargam fronteiras, como a criação do Grupo Noss’Arte, são Jayro Schmidt, João Otávio Neves Filho, o Janga, e Max Moura – a nova geração. Juntos, decidem levar arte para os morros e escolas públicas. Por trás da ‘novidade’, muito rebuliço, polêmica, brigas, oposição, resistências” (PEDROSO, Néri. 2005, p.18).

<sup>3</sup> O país esteve sob o regime militar entre 1964 a 1984.

A reconfiguração do problema tal qual agora se apresenta - *Discursos emoldurados: reflexões sobre a história do Museu de Arte de Santa Catarina* - não significa que eu não mais acreditasse<sup>4</sup> na existência concreta desse ambiente renovador, ou na possibilidade teórica de construir um discurso histórico sobre ele, mas o contato com um conjunto de textos e fontes documentais levou a pesquisa a lugares imprevisíveis, resultando numa aproximação com o antigo Museu de Arte Moderna de Florianópolis (MAMF)<sup>5</sup>. O museu foi um agente catalisador, procurando trazer para si a responsabilidade de aglutinar, divulgar e promover as manifestações artísticas, inicialmente, da capital e, depois de 1970, de todo o Estado, ações que corriqueiramente estiveram envolvidas em polêmicas como será mostrado. A opção da pesquisa foi então de se manter no estudo das lacunas e extravios da história cultural de Santa Catarina (com especial destaque para a segunda metade do século XX) a partir da própria instituição, uma vez que ela foi uma peça chave do sistema de arte local<sup>6</sup>.

O MAMF foi oficializado por um decreto em 1949, quando eram decorridos seis meses de uma exposição de arte trazida pelo escritor e marchand carioca Marques Rebelo (1907/1973)<sup>7</sup> para Florianópolis.

Como um dos primeiros de seu gênero no Brasil, o MAMF foi se afirmando e hoje é um dos mais importantes museus do estado. A instituição foi criada em sintonia com os ideais pós-Segunda Guerra Mundial, que se definiam pelo propósito de divulgar a então arte contemporânea e pela tarefa educativa.

Por si só, a consulta preliminar aos documentos relacionados ao aparecimento do museu já delineou um vasto campo de exploração, indicando que muito mais do que um evento local ou mero desdobramento do que acontecia nas metrópoles Rio/São Paulo, a criação do MAMF era parte da ubiquidade das operações do moderno.

---

<sup>4</sup> Alternaremos formas de tratamento de primeira pessoa do singular e do plural em nome de, em algumas passagens, entendermos ser exigida de nós uma aproximação maior com o texto.

<sup>5</sup> Desde 1969 a instituição passou a ser conhecida como Museu de Arte de Santa Catarina (MASC). Com base nesta mudança, as referências ao museu serão feitas da seguinte maneira: até 1969 utilizaremos a sigla MAMF e, a partir daí MASC. A mudança de terminologia será discutida no capítulo *A Cidade Imorredoura*.

<sup>6</sup> O sistema de artes é entendido como um conjunto de instâncias que engloba as atividades artísticas, de curadoria, a história da arte, os espaços expositivos institucionais e midiáticos e o “mercado”.

<sup>7</sup> O seu nome verdadeiro era Eddy Dias Cruz.

Como tal, ele foi um acontecimento ímpar na história do modernismo brasileiro que só poderia ser compreendido e explicado nesta singularidade<sup>8</sup>. Neste sentido, ficou a impressão que o significado do museu, dentro do fenômeno do modernismo, aparecia diluído nas análises que, mesmo criteriosas e elucidativas, pouco avançam nas particularidades do processo local, em virtude do caráter generalista de suas averiguações. A noção de centro e periferia é um dos problemas a serem considerados em alguns estudos, pois contabiliza diferentes valores simbólicos para as instituições culturais do país. Aquelas presentes nas regiões apartadas geograficamente das metrópoles culturais são tidas como seus subsistemas.

O trabalho de Maria Cecília França Lourenço (1999), que consiste em uma pesquisa de fôlego sobre o aparecimento dos museus de arte moderna no Brasil, além de versar sobre os valores atrelados à aparição desses museus, discute os problemas institucionais surgidos no decurso de suas existências, dos quais alguns foram observados no MAMF/MASC. Todavia, seja pelo caráter abrangente da sua proposta, no que concerne especificamente ao museu em questão, o trabalho da autora possui algumas generalidades e, conseqüentemente, diferenças com relação aos resultados mostrados na pesquisa aqui apresentada.

Do levantamento bibliográfico realizado sobre a instituição, notou-se que a maior parte do que se escreve está baseado numa proposta histórica produzida nos anos de 1980 no próprio museu, chamada coerentemente de *Memória do MASC*, tema que retomaremos ao longo dos capítulos. Por ora, saliento que há ressalvas quanto ao amplo uso deste discurso em que, entre outras questões, os limites entre memória e história estão incertos. Observei que os pesquisadores tem se valido sobremaneira desta narrativa pré-existente, sem considerar que ela não corresponde a uma verdade *a priori* e que sua construção procurou atender as necessidades existentes dentro daquele determinado tempo. Neste sentido, o procedimento metodológico foi o de realizar uma arqueologia destes discursos, procurando estudar sua formação, conforme propõe Michel Foucault em *Arqueologia do Saber* (2012) ao escrever que é vital para a ciência histórica se libertar das noções de continuidade e repetição. No livro, Foucault discute o funcionamento dos discursos, defendendo que eles não são como elementos

---

<sup>8</sup> Com relação ao modernismo brasileiro, o termo é utilizado aqui como referência a uma situação histórica, ou processo que envolveu a tentativa de modernização da sociedade, a partir de algumas prerrogativas da estética moderna (VELLOSO, 2010).

significantes de certos conteúdos, mas sim um conjunto de práticas discursivas que instauram os objetos que enunciam, delimitando os conceitos e dando legitimidade aos sujeitos enunciadorees. Desse modo, sugere que “estas formas de continuidade, todas essas sínteses que não problematizamos e que deixamos valer de pleno direito, é preciso, pois, mantê-las em suspenso” (FOUCAULT, 2012, p. 31).

A perpetuação de discursos se dá a partir de uma visão neutra do arquivo cujo conceito, desde os estudos de Foucault, tem sido fundamental para a história. Para o filósofo, o arquivo não se limita ao lugar físico, mas ao conjunto de discursos efetivamente pronunciados. Desta forma, o arquivo deixou de ser compreendido como reflexo de uma realidade material, de onde se extraem fatos, e passa a delimitar aquilo que pode ser enunciado e que pode ser dito. Isto demanda que seja efetuada uma leitura crítica e não apenas uma mera interpretação do passado. Do ponto de vista de sua materialidade, como o arquivo tem relações com a memória e com o esquecimento, é preciso considerar também a presença de uma questão ética e política na escolha do indício que ficou retido no arquivo, do mesmo modo sobre o que será encoberto e esquecido, “pois o arquivo, assim como o processo de musealização, é uma construção voluntária de caráter seletivo e político, vinculado a um esquema de atribuição de valores: culturais, ideológicos, religiosos, econômicos, etc.” (CHAGAS, 2002, p. 60).

Desenhada a partir destas preocupações teóricas, mas com boa dose de imprevisibilidade, a proposta de estudo ganhou a fisionomia atual, em que está dividida por duas instâncias, das muitas que se entrecruzam na instituição museu: uma que discute aspectos históricos do MAMF/MASC, e outra que procurou analisar o potencial imagético de seu acervo<sup>9</sup>, cuja expressividade está apenas parcialmente explorada.

---

<sup>9</sup> O termo *acervo* provém do latim *acervus* cujo significado está relacionado à grande quantidade e acumulação. O conceito de acervo é amplo, em linhas gerais, ele diz respeito a um conjunto de bens que integram um patrimônio, ou, numa visão menos técnica, se afirma que eles são pequenas parcelas do mundo. Para Lourenço (1999, p. 13), “o acervo implica no processo cotidiano de formulação de sentidos. Pressupõe o debate e a eleição de critérios, o estabelecimento de plano de metas, dentro de padrões especialmente formulados segundo a realidade existente”. As tipologias de acervo são diversas não se restringindo a objetos produzidos pelos homens como as obras de arte ou remanescentes arquitetônicos, pois, atualmente, coloca-se também entre suas tipologias os elementos da natureza (frente à constatação da sua finitude), os bens intangíveis (idiomas, costumes) e os acervos informacionais, não dependentes de suporte para se expressar. Estes novos modelos vêm desafiando

O olhar sobre o acervo partiu do pressuposto de que ele é um lugar de interseções entre arte, política, cultura, cultura institucional e de multiplicidades de tempos, articulações e territorialidades, é também uma construção social que vai além das projeções dos seus articuladores.

Um dos acontecimentos fundamentais para que na sistematização do trabalho fosse incluído o estudo do acervo, foi o contato com o catálogo, editado pelo MASC em 2002, intitulado *Biografia de um Museu*<sup>10</sup>. Por meio dele, veio a público, pela primeira vez, uma visão completa das obras que, na época da publicação, eram 1.466 objetos. Folhear uma publicação desta natureza não deixa de ser uma atividade cheia de surpresas, entre outras razões pelas descobertas insuspeitas, pelas combinações (às vezes, as mais ilógicas) e pelos cruzamentos que a disposição sinóptica permite. Esta foi uma situação instigadora, pois ficou evidente a impossibilidade de pensar o acervo a partir de um projeto museográfico anterior às ações efetivas para sua formação.

A divisão dos capítulos não seguiu uma ordem preliminar. A ocorrência das fontes foi desenhando os encadeamentos sob os quais desenvolvi as ideias. O capítulo *Tempo de Museus* apresenta o museu como um fenômeno político e cultural da modernidade, contemporâneo do estado-nação, da sociedade industrial, de uma tradição de estudos sobre a história da arte e da própria arte moderna. Na formulação dos temas, objetivou-se discutir aspectos que marcam a origem dos museus modernos, como também estabelecer algumas distinções entre eles e entre as instituições que os precederam: os gabinetes de curiosidades e o colecionismo<sup>11</sup>. Com base em noções como *povo* e *democracia*, o museu, com o sentido que hoje conhecemos, tem sua certidão de nascimento no século XVIII, despontando no seio das ideias iluministas. Ele surge como um espaço “neuro” onde os objetos, além de resguardados da destruição, podiam ser apresentados sem a vinculação com as antigas estruturas, fossem elas religiosas, feudais ou

---

categorizações tradicionais, baseadas nas demarcações usuais entre o real e o virtual.

<sup>10</sup> MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. Catálogo *Biografia de um Museu*. BORTOLIN, Nancy (Org.). Florianópolis: FCC, 2002.

<sup>11</sup> Evidentemente que, envolto em interesses distintos daqueles apresentados nas sociedades tradicionais, o colecionismo subsiste na cultura contemporânea e permanece como prática ativa dentro dos museus, inclusive com marcada influência na montagem do acervo do MASC.

monárquicas. É importante destacar que, reconhecendo esse transplante sob uma ótica pessimista, alguns autores apontam para a origem do museu com um ato de violência, marcado pela retirada traumática dos objetos do culto social para o culto museal. Além disso, os museus são acusados de fazerem parte do conjunto de mecanismos disciplinares de controle social, instaurados pela sociedade burguesa.

Neste capítulo consta ainda uma breve abordagem sobre o surgimento do regime da arte moderna, pois, tendo o MAMF a pretensão de ser um museu com esta tipologia, é evidente que as prerrogativas por ela instituídas - como os valores de autenticidade e originalidade - serão questões presentes no museu, muitas vezes sobre circunstâncias contrárias. Para finalizar esta etapa, estudaremos alguns apontamentos sobre os museus brasileiros e veremos que as primeiras “galerias nos trópicos” surgem a partir dos modelos europeus e que, como estes, serão colocadas a serviço da nação emergente e dos seus processos de construção de sentidos para a nacionalidade.

No capítulo III, intitulado *Epopéia Moderna e Regional*, a trama que fez surgir o museu é discutida como acontecimento do modernismo brasileiro dos anos quarenta e não como um fluxo provinciano retardatário. Para entender a circulação das ideias, foi fundamental ir além das narrativas hegemônicas do movimento construídas e solidificadas entre os anos de 1930 e 1950<sup>12</sup>. Procuramos mostrar que o MAMF foi um projeto das elites locais, e que os esforços para a sua criação contaram com a participação do estado e das forças políticas regionais, fundamentais na concretude do empreendimento. Desta maneira, a realização do MAMF não resultou apenas da atuação dos integrantes do Círculo de Arte Moderna (CAM),<sup>13</sup> ou de um projeto

---

<sup>12</sup> Nessas narrativas, a Semana de 1922 continuava sendo um *leitmotiv*, uma referência tanto da rebeldia quanto dos ajustamentos à ordem mais oficial das coisas.

<sup>13</sup> Sociedade em prol da difusão da arte moderna criada em Florianópolis, em 1947, que foi sucedida pelo grupo Sul. Alguns dos seus integrantes foram Salim Miguel (1924), Eglê Malheiros (1928), Armando Carreirão (1925), Silveira de Souza (1933), Ody Fraga (1927-1987), Walmor Cardoso da Silva, Adolfo Boos Jr. (1931), Aníbal Nunes Pires (1915-1978), Archibaldo Neves e Hamilton Ferreira. A atuação do grupo alcançou a literatura, o cinema, o teatro e as artes plásticas. Entre os artistas plásticos próximos ao grupo, destacamos Aldo Nunes (1925), Hassis (1926-2001), Meyer Filho (1919-1991), Hugo Mund Jr. e Martinho de Haro (1907-1985). A popularidade do grupo aconteceu por meio da publicação da revista *Sul*. A publicação foi custeada inicialmente pelas encenações teatrais organizadas pelos seus membros e, mais tarde, contou com

particular do escritor carioca Marques Rebelo, segundo faz pensar uma parte do que foi posteriormente escrito sobre o assunto<sup>14</sup>. Nesta etapa da discussão, propomos uma interpretação problematizadora da *Exposição de 1948*, evento que oficialmente alavancou o museu, mostrando que nela estiveram presentes não apenas a visualidade da arte moderna arregimentada por Marques Rebelo, mas também componentes do mundo artístico local, através da inclusão de um trabalho do artista desterreense Eduardo Dias (1872/1945). Com isso pretendemos mostrar que antes do aparecimento de discursos sobre a pureza tipológica do acervo, cujo corpus se estabeleceu nos anos oitenta, a engrenagem desencadeada pelo museu nascente já se mostrava emperrada frente a um único projeto estético.

Cada museu é uma instituição única, e o seu papel social e político dependerá de fatores como a região, a política, a economia, o ambiente cultural. Por estas razões, o capítulo intitulado *A Cidade Imorredoura* discute situações específicas da história do museu e da sua relação com a cidade. Embora envolta em muito silêncio, a história desta relação converge para percepções animadoras e também para movimentos sombrios, como aconteceu nos anos de 1950, em meio a disputas identitárias que envolveram grupos da elite dirigente da capital, por sua vez empenhados em afirmar a açorianidade, e os grupos de imigrantes italianos e alemães. Procuramos mostrar em que medida o espaço sofreu os investimentos simbólicos que os agentes políticos lançaram sobre a cultura, fazendo com que o MAMF se convertesse numa arena onde colocaram em afirmação os seus interesses.

Com relação aos primeiros anos de funcionamento do museu, vemos que, no início da década de 1950, a instituição estava longe de atender o que se esperava dos MAMs recém-inaugurados. Em síntese publicada por Marques Rebelo na revista *Sul*, as expectativas estavam na realização de exposições, conferências, cursos e um prédio próprio.<sup>15</sup> A falta de um domicílio foi, aliás, um dos permanentes percalços enfrentados pelo museu nas três primeiras décadas de funcionamento. Inicialmente, o problema foi contornado pela promessa (irrealizada)

---

certo apoio público. A citada revista teve mais de 20 edições, entre 1949 a 1958, contrariando a efemeridade de muitas das publicações culturais aparecidas no estado. A mesma era voltada principalmente para o destaque de autores novos, e foi através dela que se estabeleceu intercâmbio com outros países de língua portuguesa e latino-americanos.

<sup>14</sup> Esta visão é propagada pelo catálogo *Biografia de um museu*.

<sup>15</sup> Esta reportagem está na revista *Sul*. Florianópolis, 1952, nº16, p. 70.

acerca da construção de um complexo moderno para abrigá-lo, promessa que fazia jus à mentalidade daqueles anos, quando a aproximação entre as artes plásticas e a arquitetura faz dos museus um lugar perfeito para executar a modernização da cultura, sob os auspícios da arte moderna que emprestava sua fisionomia a tal projeto. É preciso salientar que se hoje é possível conceber a ideia de um museu que existe apenas no nosso imaginário, graças às inúmeras possibilidades abertas pelos mecanismos de reprodutibilidade de imagens, a noção ainda encontraria pouco sentido naquela época em que as instituições museais eram pensadas a partir de um lugar-espço reservado para a exposição, culto e guarda do acervo.

Outro assunto sobre o qual versa este capítulo está situado no final da década de 1960 quando o museu sofreu uma modificação na sua natureza institucional e, conseqüentemente, na sua terminologia. Este tema foi abordado na tese de Sueli Lima (2011), que focaliza a troca de status de museu *moderno* para *contemporâneo*, acontecida em 1969. O estudo desta autora, assentado sobre as preocupações com o arquivo e com a memória, propõe uma relação interessante entre a mudança e os processos mais gerais da cultura e estética, inclusive mostrando a influência dos colóquios de museologia, acontecidos nacionalmente nos anos sessenta, eventos importantes para o estabelecimento das diretrizes museais da época. Ao mesmo tempo em que compartilhamos as reflexões da autora, procuramos avançar mostrando que a mudança operou juntamente com uma reversão na abordagem das políticas de identidade no estado. É o momento em que o governo estadual quer mostrar Santa Catarina como mosaico de culturas. Portanto, a retirada da referência da capital da terminologia do MAMF foi interpretada também como um ato de estratégia política, que procurou apaziguar conflitos e maquiagem ressentimentos referentes as disputas identitárias travadas nas décadas anteriores.

O acervo do MASC possui um expressivo conjunto de artes plásticas, na atualidade com 1.776 obras oficialmente tombadas. O processo de montagem foi iniciado com os exemplares trazidos por Marques Rebelo (primeiro mentor do acervo) para a exposição de arte de 1948. Sem desconsiderar a importância dessa coleção inicial, é preciso observar que, no movimento de ampliação dos anos seguintes a fundação do MAMF, acontece uma interessante diversificação, mostrando a imprevisível e multiforme circulação das imagens artísticas pela cultura. Com o passar dos anos, o mesmo cresceu e se diversificou (apesar dos reveses adiante discutidos), resultando numa coleção controversa, informe e heterogênea.

O capítulo V - *Políticas Museais* - estuda aspectos das políticas que nortearam a constituição, o arquivamento e o descarte de objetos deste acervo. Observamos que, apesar de sua terminologia aludir à arte moderna, o aceite de objetos para o MAMF foi sendo realizado por razões extraordinárias. Esta percepção foi descortinada a partir da leitura do artigo de Emerson Dionísio de Oliveira (2008) de onde tomamos alguns pontos como premissa, principalmente a noção de informe, característica que o autor atribui ao acervo do MASC. Em contrapartida, temos as intenções da instituição em realçar uma tipologia moderna para o mesmo, o que evidencia que os acervos museológicos não são lugares neutros já que neles confluem questões para além do alcance da arte.

Esse capítulo discute também a interferência do poder oficial no sistema aquisitivo do MAMF/MASC e a crítica feita a esta interferência nos anos de 1980, quando a direção do MASC propõe que o poder público reveja os processos aquisitivos da instituição. Na época, a questão foi tida como fundamental para assegurar, inclusive, a futura legitimidade artística do acervo. Nesta etapa tratamos também das rasuras no processo de arquivamento, constatadas pela desaparecimento de diversas obras. Neste sentido, procuramos mostrar que houve uma política de silenciamento destas ruidosas questões. Nesta etapa, procuramos fazer um exercício historiográfico de escritura da história, a partir de um vestígio: uma cópia de uma cópia.

O modo de composição do acervo do museu também se deu a partir de práticas colecionistas. Neste caso, as coleções trazem uma marca de subjetividade, sendo produto das intenções e escolhas de um colecionador. Para abordar a presença da prática colecionista no MAMF, focalizamos a atividade de João Evangelista de Andrade Filho<sup>16</sup> que, entre outras aquisições, foi o responsável pela obtenção de uma importante coleção de gravuras latino-americanas, discutidas no capítulo VI.

---

<sup>16</sup> Artista, crítico, professor de arte e diretor de museu, João Evangelista de Andrade Filho (Birugui/SP - 1931), foi personagem ativa no cenário da produção cultural não apenas em Santa Catarina, mas em cidades como Porto Alegre e Brasília. Foi professor da Faculdade de Filosofia em Florianópolis e professor titular da UnB entre 1963 a 1995. Bacharel em Direito e Letras Neolatinas, cursou pós-graduação em História da Arte na França (École Pratique des Hautes Études, Sourbone, Paris) e doutorado em Filosofia, pela UnB. Foi também diretor do Museu de Arte de Brasília, de 1985 a 1988. Administrou o atual MASC em duas oportunidades (entre 1958 e 1963 e entre 1999 e 2002). Ressalta-se que, a partir de agora, as referências a seu respeito serão feitas pelo sobrenome de autor: Andrade Filho.

O capítulo V – A *Enciclopédia Mágica* - traz propostas de estudos para algumas imagens, cuja seleção se deu sob a vontade de ilustrar a diversidade do acervo. Para elas, convergiram propostas distintas de estudos sobre a história da arte. Cumpre assinar que neste quesito não levantamos nenhuma bandeira, pois partimos do pensamento de que, a despeito dos modismos, para a compreensão histórica das imagens não há uma única chave teórica e metodológica, mas várias propostas concorrendo (COLI, 2010). Em muitos aspectos, estes estudos se situaram no campo de uma história social da arte e, neste sentido, as imagens assumiram a categoria de fonte, pois consideramos que trazem arquivados vestígios para se pensar historicamente uma série de questões relacionadas à política e à vida social.

É necessário destacar que elaborar narrativas sobre o passado tomando a imagem, artística ou não, como documento, é um terreno movediço. Constata-se que, apesar da crítica aos ditames limitadores do fazer histórico que trouxe a reboque a ampliação das fontes, ainda se “desconfia” muito mais das imagens do que dos objetos textuais, sobre os quais parece pesar sempre um maior substrato de verdade. Assim, para um discurso que não prescinde de sua objetividade e que instituiu a palavra escrita como meio mais legítimo de testemunho, os métodos usados para trabalhar com imagens na história não parecem ser suficientemente seguros. Todavia, penso que, na contrapartida desta aparente dificuldade, está um campo fértil, onde podem brotar ilimitadas associações que as imagens estabelecem na sua transitoriedade pela cultura.

As discussões aqui esboçadas foram possíveis por meio do cruzamento das obras com outros documentos. Nestes, se revelaram situações vividas antes da conversão museal destes objetos. Como exemplo citamos o conjunto de três retratos executados pelo pintor Gutmann Bicho<sup>17</sup>. Eles foram a ponta do fio de Ariadne que conduziu

---

<sup>17</sup> Galdino Guttmann Bicho (Petrópolis/1888-RJ/1955) passou a infância em Sergipe, vindo a residir no Rio de Janeiro, onde se iniciou artisticamente no Liceu de Artes e Ofícios. Durante vários anos, trabalhou como assistente do retratista francês radicado no Brasil, August Petit. Frequentou como aluno livre a Escola Nacional de Belas Artes, onde estudou com João Zeferino da Costa e Eliseu d'Ángelo Visconti. (BIOGRAFIA DE GUTTMANN BICHO. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/bios/bio\\_gb.htm](http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_gb.htm)>. Acesso em: 14 jun. 2012.)

nosso olhar para o início do século XX, mais precisamente em 1919, quando o artista esteve em Florianópolis. Seus retratos foram produzidos com vistas a atender a demanda por este tipo de imagem existente na cidade, cuja razão se explica não somente pelo anseio das elites em obter enobrecimento, mas também com vistas ao objetivo republicano de construir uma galeria de heróis próprios. Além desse aspecto, o estudo das obras relacionadas à Florianópolis foi bastante revelador sobre as disputas pelo mercado, mostrando que, apesar de se tratar de uma cidade pequena, havia desde o início do século uma significativa produção e circulação de pinturas. A abordagem do acervo procurou mapear ainda a presença do modernismo brasileiro, das correntes estéticas latino-americanas e as coexistências anacrônicas das obras. Este empreendimento foi realizado observando o abandono de categorias fixadas pelos modelos exteriores e também as noções temporais que tentam domar a irregularidade da aparição da arte. O que encontramos foi uma justaposição de temporalidades e linguagens que ficam presentes não apenas na diversidade do conjunto, mas também nas camadas retidas na materialidade das obras.

O capítulo final - *Imagens da América* - aborda a presença da arte latino-americana no acervo. Esta presença corporifica-se numa significativa coleção de gravuras doadas ao museu em 1961. As imagens foram tomadas como um ponto de partida para pensar questões relativas ao pensamento plástico e a relação desta iconografia com os processos mais gerais da cultura e da política latino-americana. O objetivo foi entender de que maneira os artistas expressaram questões importantes de seu tempo e delas extraíram matéria-prima do seu trabalho, processo no qual mantiveram a pesquisa formal e a inventividade. Baseando-se no estudo da documentação residual e das próprias imagens, procurou-se elaborar uma abordagem sobre a circularidade e a diversidade das ideias políticas e artes plásticas na América Latina.



## 2 TEMPO DE MUSEUS

### 2.1 COLECIONISMO E MUSEUS

Estou em meio a um tumulto de criaturas congeladas, cada uma exigindo, sem obtê-lo, a inexistência de todas as outras. E não me refiro ao caos de todas essas grandezas sem medida comum, à mistura inexplicável de anões e gigantes, nem mesmo a esse breviário da evolução que nos oferece tal ajuntamento de seres perfeitos e inacabados, mutilados e restaurados, monstros e dignitários (Paul Valery, 2008).

O colecionismo é uma forma de apreensão do mundo, e sua antiguidade se perde na miragem dos tempos. Sua prática desde sempre aconteceu sob uma miríade de modalidades. Uma das mais difundidas na cultura ocidental foram as coleções de espécimes naturais, conhecidas como *naturalia*, em voga a partir do Renascimento.<sup>18</sup> Uma vez reunidas, estas coleções deram origem aos gabinetes de curiosidade ou câmara das maravilhas, reconhecidas como precursoras dos museus de história natural.<sup>19</sup> O nexo, porém, fica frágil e impreciso quando se trata de comparar os gabinetes com outras tipologias museais como a dos museus históricos e de artes. Considerado o fato de que o colecionismo é algo que estas instituições compartilham na base de suas estruturas, outros parentescos parecem difíceis de ser estabelecidos, isto

---

<sup>18</sup> O termo *Renascimento* surgiu apenas no século XIX a partir da publicação da obra do historiador alemão Jacob Burckhardt (1818-1897), intitulada: *A cultura da renascença na Itália*. Na perspectiva de Burckhardt, o Renascimento é definido como um fenômeno surgido na Itália que se opunha ao espírito medieval em função de características como o paganismo, a autonomia do indivíduo, ocasionado, entre outros fatores, por uma maior flexibilidade e questionamento perante as autoridades religiosas. Porém, a tese de Burckhardt foi questionada, sobretudo pelos defensores de que muitos dos aspectos do mundo medieval foram continuados na civilização do Renascimento. De modo geral, o recorte cronológico proposto para delimitar o Renascimento procurou circunscrevê-lo dentro de algumas tendências mostrando, por exemplo, que, do ponto de vista do pensamento elaborado no século XV, as preocupações estavam mais voltadas ao homem e que no século seguinte surgiu um maior interesse pela natureza.

<sup>19</sup> Esses acervos eram propriedade de colecionadores, na maior parte, membros da nobreza.

em face à constatação de que se trata de instituições com diferentes e irreconciliáveis propósitos.

Os gabinetes eram espaços privados onde, a partir do interesse dos colecionadores, reunia-se uma gama variada de objetos organizados segundo um regime de pensamento distinto do adotado nos museus séculos depois. As coleções heterogêneas dos gabinetes não tinham o intuito de cultivar o passado, ou de fazer um recorte do mundo. Elas existiam para o maravilhamento e para documentar o extraordinário. Maria Angélica Mellendi<sup>20</sup> destaca que ainda hoje alguns museus funcionam a partir do sentido dos gabinetes. Ela cita como exemplo o Museu Britânico (fundado em 1759) que mantém ainda hoje um “espírito de câmara das maravilhas”, pois não é um museu de memória, e sim um lugar disposto a abrigar todas as coisas do mundo. Nesses recintos, os objetos poderiam ser agrupados numa convivência não conflituosa entre relíquias sagradas, bizarrices, objetos mágicos, espécimes da natureza, curiosidades artificiais e antiguidades. Suas coleções “protocientíficas” tinham uma base organizativa definida por Michel Foucault como a *episteme pré-clássica*.<sup>21</sup> Este regime de saber era pautado pela noção de semelhança, não existindo diferença entre o real e a representação.

Até o fim do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental. Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou

---

<sup>20</sup> Questão abordada pela autora na oficina teórica *Entre a memória e o esquecimento*, ministrada entre 16 e 17/05/2011, realizada pelo MVM, em Florianópolis.

<sup>21</sup> Em *As palavras e as coisas* (2000), Foucault realiza uma arqueologia dos modelos de pensamento, segundo a ideia de que o conhecimento se estrutura em saltos descontínuos. Ele identifica três momentos históricos de ruptura na sociedade ocidental: o Renascimento ou a época pré-clássica (séculos XVI e XVII), a época clássica (séculos XVII e XVIII) e a modernidade (séculos XVIII e XIX). Para a episteme pré-clássica, o filósofo estabelece quatro figuras sob as quais se assentava o saber: *convenientia*, *aemulatio*, *analogia* e *simpatia*. A forma de ordenação dos primeiros gabinetes, onde coisas heterogêneas eram reunidas e dispostas sem separação, reflete a estrutura do saber deste período conforme a noção de que tudo estava em conexão.

a arte de representá-las. O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam aos homens (FOUCAULT, 2000, p. 23).

À medida que avança a nova cientificidade a partir do século XVI, a maneira classificatória dos antigos gabinetes passou a não atender às exigências geradas pelo pensamento racionalizante que cindiria as áreas do conhecimento em ramos especializados: ciências naturais, história e artes. O aparecimento dos museus e depois sua progressiva especialização seria parte constituinte do projeto civilizador da modernidade, condizendo com as mudanças no pensamento político e científico. Humberto Eco (2010) afirma que já no final do século XV aconteceu um corte na história do colecionismo, quando o interesse pelos objetos curiosos e pelas relíquias começa a ceder lugar às coisas do mundo natural. A mudança de gosto seria decorrente da laicização do pensamento em vias de efetivação da ciência moderna. Nesse novo ajustamento, as coleções foram ordenadas com base nas características de cada objeto e sua função. A noção de semelhança deixaria de ser uma forma primeira de saber. A mudança, segundo Foucault (2000), pode ser percebida já no século XVII com a classificação racional e descritiva, tanto da natureza quanto da arte. Diante desse processo, os antigos gabinetes não desapareceram repentinamente. Com o tempo, passaram a ser local de estudo detalhado das coisas e de produção do conhecimento. De algumas das coleções dos gabinetes se originaram, como antes afirmado, os museus de história natural onde, os espécimes foram agrupados a partir do seu potencial representativo, dentro da nova sistemática que pretendia agregar tudo o que existia na terra e nos céus.

Sem ignorar a mencionada controvérsia que envolveu a relação gabinetes de curiosidades e museus, temos, como dado inconteste, que muitos dos objetos colecionados - antes pertencentes aos gabinetes - são hoje constituintes dos acervos dos museus modernos. Como exemplos, podem ser citados o próprio Museu Britânico, o Louvre e o *Ashmolean Museum*, na Inglaterra.<sup>22</sup> A história pregressa dessas coleções remonta à época de proliferação dos gabinetes, quando, por direito de distinção que lhes era reservado, os príncipes da Igreja e os governantes seculares

---

<sup>22</sup> Sobre o processo de musealização das coleções, ver BLOM, Philipp. *Ter e manter* – uma história íntima de colecionadores e coleções. Rio de Janeiro: Record, 2003.

reuniram conjuntos de antiguidades, quadros e outros objetos.<sup>23</sup> A partir do Renascimento, as condições políticas e sociais da Europa permitiram que também a burguesia enriquecida colecionasse obras de arte e outros artigos extraordinários. Na onda de ampliação dos impérios, começou a fazer parte destas coleções também o espólio gerado pelo colonialismo. Com o surgimento dos museus modernos, o que aconteceu no contexto das ideias políticas do século XVIII, ocorreu o transplante e institucionalização destes “tesouros” que passaram a pertencer ao estado, assumindo um caráter de “bem público”. Philipp Blom assinala que

A transição das coleções exclusivamente privadas, ou reais, para os museus públicos foi lenta, e só foi possível graças ao enorme salto conceptual no pensamento sobre as relações da esfera privada com a esfera pública, e ao aparecimento do estado moderno (BLOM, 2003, p.134).

Junto a estas coleções, artigos vindos de diversas regiões do mundo continuaram a adentrar nos museus, tanto daquelas recentemente conquistadas quanto das mais remotas e lendárias civilizações como as da Mesopotâmia, Egito, Grécia e Roma.<sup>24</sup> A apropriação dos vestígios testemunhais destes povos e culturas (principalmente da Antiguidade Clássica) contribuía para inventar linhagens de grandeza para as jovens nações. A partir da conversão museal, o objeto musealizado ganhava novos sentidos, como os valores de antiguidade e ancestralidade. Ainda que encoberto sob justificativas, como a missão civilizadora, o processo estampou a voracidade do imperialismo no impulso de configurar, mesmo que por atos violentos, como saques e pilhagens, uma imagem gloriosa e heroica do passado. No século XIX, - época áurea dos museus, tanto nas antigas metrópoles europeias quanto nas ex-colônias americanas, agora independentes – difundiu-se o modelo de museu

---

<sup>23</sup> Para Pomian (1984), a partir do século XV, pinturas e outros objetos de arte vão ascender à categoria de semióforos - objetos que não tem utilidade, mas significado e que representam uma ponte entre o visível e o invisível. Eles passam a ser colecionados pelos príncipes/mecenas interessados nestes objetos como insígnias de seu poder.

<sup>24</sup> Em suas campanhas, Napoleão Bonaparte desfalcou várias coleções existentes, sob o pretexto de levar as obras para serem guardadas na terra da liberdade.

histórico, onde se articularam as narrativas oficiais (histórias inventadas) visando inscrever e sustentar os ideais de nacionalidade.

Desta forma, os acervos destes museus, documentos de barbárie, se converteram em dispositivos a serviço do engrandecimento da nação, atestando seu poder. Jean Luis Deotte (2009), em seu livro *Las ruínas, Europa, el museo*<sup>25</sup>, relaciona o aparecimento dos museus à catástrofe que acompanhou a fundação da nação. Por isso, afirma o autor, a nação é por essência um lugar de esquecimento ativo e de rememoração parcial de glórias e pesares, afinal o esquecimento precede os arranjos de memória.

En lo concerniente a la memoria, el ciudadano moderno esta preso entre dos obligaciones. Por un lado, debe cultivar em común la rememoracion de los sacrificios: no se trataría de olvidar, puesto que los monumentos luchan contra el olvido pasivo. Por outro lado se trata de olvidar lo más rápido posible las pertenencias pasadas, llegando incluso a respetar los errores históricos [...] (DEOTTE, 2009, p. 29).

Uma vez que foi fundada sob a destruição dos direitos naturais e originários, o sustentáculo político da nação moderna se fez com base numa adesão voluntária e consentida a uma comunidade espiritual. O esquecimento das origens, fundamental na manutenção da nova ordem, não acontece por obra do tempo, mas pelo consenso da comunidade. O projeto incluiu manter no olvido, tanto as arbitrariedades que marcaram a origem como também as antigas pertencas. No jogo estabelecido para estas identificações, temos a invenção de um patrimônio comum com seus lugares de memória, que estão para nação como suas superfícies de inscrição. Deotte (2009, p.24) argumenta que “La nacion, sus teatros de memoria, su historiografia, sus museos, sus escuelas, constituyeron esa superficie de inscripción. Superficie cuyo estado de lugar se realiza em après-coup”.

Segundo o autor, os museus trabalharam no sentido de aperfeiçoar a sensibilidade dos cidadãos. “Museos que tendrán como carga instituir el gusto de los ciudadanos, fundando así el verdadero mundo común – el de la sensibilidad – de la sociedades modernas” (DEOTTE, 1998, p.69).

---

<sup>25</sup> DÉOTTE, Jean-Louis. *Las ruínas, Europa, el museo*. Editorial Cuarto Proprio: Santiago, 1998.

A construção dos pressupostos evolucionistas da história da arte fez parte deste projeto e foi tomando forma quando os conjuntos artísticos foram expostos em galerias e dispostos a uma apreciação bem mais ampla, exigindo inclusive novas espacialidades para a circulação do público. Neste sentido, Dominique Vivant Denon (1747-1825), nomeado diretor dos Museus por Napoleão, objetivou transformar o antigo palácio do *Louvre* em um sonho de colecionador. Segundo Blom (2003), a atuação de Denon pode ser considerada um marco na história das exposições de arte e antiguidades, que antes dele eram reguladas pelo acaso ou apenas pelo gosto. A inovação de Denon foi trazer para as exposições o sistema classificatório das ciências naturais, apresentando os objetos a partir de critérios de historicidade. Com base neste dado, Hal Foster (2002) escreveu que o almoço na relva de Manet não existira se não existisse o museu. Diante do sucesso da empreitada, ao término do século XIX já estava finalizada a sistematização dos objetos dentro de grandes séries cronológicas e de estilos.

Mantido pelos museus recém-criados e pelos colecionadores, é também desta época o aparecimento de um mercado para a arte antiga, (não sem razão, Baxandal afirmou que as pinturas são fósseis da vida econômica). Com isso, o leque de artigos à disposição se ampliou para objetos de todos os tempos e culturas. O esquema foi mantido pelos museus recém-criados e pelos colecionadores particulares, já que o colecionismo se afirmou como uma prática de consumo ostentatório das elites urbanas no século XIX. Este foi um dos pontos criticados por Crimp ao colecionismo moderno<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> A partir das ideias de Walter Benjamin, discutidas no texto *Desempacotando minha biblioteca* (BENJAMIN, 1994, p. 227-235), o crítico Douglas Crimp (2005) estabeleceu distinções ao impulso de colecionar. Segundo ele, são diferentes as aspirações dos antigos colecionadores com relação às coleções pessoais contemporâneas e àquelas públicas dos museus. As diferenças são da ordem das relações estabelecidas com a coleção. Segundo Crimp, a atitude do colecionador, tal como pensado por Benjamin, faz parte de um jogo passional, no caso dos museus e da atividade colecionista mais recente, as finalidades seriam o conhecimento, status, lucro, fatores que sustentam a crítica de Crimp. Uma posição bem próxima destas ideias é encontrada na literatura ficcional do escritor Orhan Pamuk (2011) quando escreve sobre a existência de dois tipos de colecionadores, os orgulhosos e os tímidos. Para os primeiros (que segundo ele são os predominantes no Ocidente), independente das motivações, o destino final das suas coleções seria a exibição museal. Para os tímidos, cuja motivação não é moderna, o prazer de colecionar está na busca por respostas, alívio, consolo ou até por algum desejo obscuro.

A violência da origem, não é, porém, a única razão das críticas à instituição museal. A execração pelas vanguardas históricas no século XX partiu de fundamentos como a morte cultural da obra. Lembremos que antes da conversão ao *status* de objeto museal, as obras vinham de um *locus* originário e próprio e tinham neste local não somente uma intrínseca relação com a arquitetura, mas também com o entorno. Uma vez reunidas no museu, às obras deixaram seu lugar original de culto e se tornaram objetos de exposição. A política cultural do museu leva a uma suspensão do destino da obra, já que, separada da sua cultura de origem, ela perde sua função original e sua antiga relação com o mundo. Por esta razão, a estética do museu é compreendida por diversos intelectuais<sup>27</sup> como uma estética da desapareição. Escreve Deotte (1998), a partir do pensamento de Blanchot, que o objeto que regressa exposto no museu não é mais a obra, tampouco seu duplo, mas uma ruína cuja noção deve ser entendida aqui não como queda ou declínio, mas como escombros. Uma vez submetido ao culto no museu, ele (o fragmento) ilustra outra ordem criada. Paradoxalmente, ele é investido de um poder de universalidade e, neste sentido, a ruína é criação. Por estas razões, o aparecimento do museu, para Deotte, não tem nenhum precedente, pois não obedece a princípios tradicionais da experiência. Esta posição do autor faz parte de uma crítica maior ao projeto da modernidade e suas políticas patrimoniais. Tais políticas, segundo ele, operaram um corte na tradição destituindo os objetos de seus referentes identificatórios, fossem eles utilitários, políticos ou religiosos.

Em 1950, André Malraux considerou que, apesar da pouca idade, os museus já exerciam no século XIX um papel fundamental na relação que os indivíduos estabeleciam com a arte. Eles eram o espaço onde a obra de arte não tinha outra função senão a de ser obra de arte. Em Malraux, encontramos uma perspectiva menos desalentadora com relação ao papel destas instituições, já que ele assinala que o processo de democratização da arte se tornou possível por meio delas. Nos anos de 1950, o autor escreveu que o surgimento dos museus permitiu que os interessados pudessem se aproximar das obras-primas. Ele enxergava

---

<sup>27</sup> Para uma compreensão desta posição, sugerimos a leitura da obra de Deotte (1998) - *Las ruínas, Europa, el museo* - que mostra uma vertente bastante visceral desta crítica. O referido livro é composto de vários ensaios, em que o autor dialoga (entre outros) com a obra de Maurice Blanchot (1907-2003), Emanuel Levinas (1906-1995), Phillippe Lacoste Labharthe (1940-2007), Jean-François Lyotard (1924-1998) e Primo Levi (1919-1997).

positivamente as inumeráveis combinações do museu imaginário, criado pela parceria museu/fotografia.

Desde os anos de 1970, o papel dos museus vem sendo questionado por várias áreas do conhecimento. As críticas alcançam um espectro amplo, que vai desde a constatação de que eles foram ineficientes em cumprir a missão educativa - outorgada desde os anos de 1950-, até o fato de que suas antigas funções de arquivamento da arte são obsoletas. Hans Belting (2012) elenca outra razão, ao equipar a crise dos museus ao próprio fim dos modelos explicativos da história da arte. Essa tradição, como se sabe, já havia sido atacada nas atitudes de vanguarda com a seleção aleatória do ordinário e sua exposição no museu feita por Marcel Duchamp a partir dos seus *ready mades*. Segundo Belting já não há mais uma única história da arte, mas várias formas convivendo. Assim, não se sustentaria mais, no campo da cultura, a ideia das transformações estilísticas sucedâneas, como elementos de uma unidade da qual os museus, na sua fundação, foram caudatários.

Sobre a relação do museu com o arquivamento da arte, temos a análise de Hal Foster (2002), para quem as funções atuais dos museus, diferentes do século XIX, são cada vez menos mnemônicas, pois a tarefa de arquivar vem sendo repassada para os meios digitais, supostamente mais eficazes. Resta ainda citar que, em boa parte dos textos críticos sobre museus, aparece como sintoma de sua condição pós-moderna a rendição aos lances espetacularizantes da mercantilização cultural. A reinvenção da arquitetura dos museus exemplifica este objetivo ao catalisar cada vez mais a atenção para o edifício museal, do que para o acervo que o mesmo possui. No seu interior mudam também as concepções de exposição e cenografia, para atender às demandas da produção contemporânea. A tipologia do cubo branco, onde a obra se prontificava à contemplação isolada do mundo e direcionava o olhar do espectador para uma experiência cultural organizada por este enquadramento, foi cedendo lugar para as intervenções cada vez mais interessadas no envolvimento do público.

Embora em parte pessimista, o quadro de mudanças brevemente descrito não significa que os museus estariam fadados ao desaparecimento, pelo contrário, eles vêm se multiplicando e se diversificando em todo o mundo. São fatores para isso, o seu ajustamento ao *boom* da memória e suas demandas celebrativas, que têm marco os anos de 1980. No Brasil, os lances dessa história não são diferentes.

## 2.2 BREVIÁRIO DA ARTE MODERNA

No período entre 1789 e 1848, denominado por Hobsbawm como a *Era das Revoluções*, a sociedade europeia foi sacudida por uma gama de eventos que mudariam sua feição em diversos aspectos. Segundo Peter Burguer (2008), a arte moderna, como instituição que conhecemos hoje, é um epifenômeno deste processo de mudanças. A ruptura fundamental que ela opera, esboçada pelo autor em *Teoria da Vanguarda*<sup>28</sup> será a separação arte e vida, ou arte e praxis vital.

Contemporânea dos museus, a arte moderna está (como eles) relacionada à cultura artística do Iluminismo. Seu terreno vinha se conformando desde o século XVIII, dentro do pensamento de Kant e Schiller, autores das primeiras discussões acerca do papel da estética na modernidade. É preciso considerar que se tratava do debate de questões universais - e não da imposição de normativas – em que se buscava estabelecer bases para a compreensão da arte na sua relação com a vida, com a política e com o pensamento elaborado. Desta maneira, a estética caminhou a par e passo com a construção do sujeito moderno, propondo um modelo para a compreensão do belo - seja como verdade ou justiça, ou como expressão de uma sensibilidade individual – que se mostraria de acordo com as diferentes posições, mais ou menos subordinada a razão<sup>29</sup>.

No mesmo período, o sociólogo Norbert Elias<sup>30</sup> analisa a constituição de novos espaços sociais, afirmando que com a Revolução Francesa e a consolidação do modo de vida burguês há o aparecimento de um novo gosto social, que antes era prerrogativa da aristocracia, responsável também pelo patronato de muitos artistas.<sup>31</sup> O

---

<sup>28</sup> BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda* – tradução José Pedro Antunes. Cosac Naify, 2008.

<sup>29</sup> Para aprofundar o estudo da obra de Kant e Schiller ver EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. Neste livro o autor mostra que, capturada pelo discurso político, a estética aparece como possibilidade de exercício da liberdade pelas vanguardas, instância reguladora dos indivíduos ou fator de disseminação das ideologias. Em todos estes casos, ele advoga que o debate revelou as distensões que caracterizariam o projeto da modernidade com suas ambiguidades e contradições.

<sup>30</sup> Sua análise tem como ponto de partida as condições de recepção (no período pós-revolucionário) da pintura do pintor Antoine Watteau (1624 -1721), intitulada *O embarque para a ilha de Citera*.

<sup>31</sup> Com relação à mudança no gosto artístico que se opera no contexto em destaque, sabemos que ele está intimamente ligado aos dois grandes

enfraquecimento político desta classe retirou dela a exclusividade sobre o quesito do gosto, alterando também a própria função da arte, já que ela deixava de estar voltada para a louvação do modo de vida típico da corte.<sup>32</sup> A crescente autonomização da esfera da arte fez surgir um grupo diferente de “especialistas”, que se outorgava a tarefa de definir o estilo da moda. Entre eles estavam críticos de arte e pequenos grupos de artistas e seus amigos.

A Revolução e, mais além, a ascensão de um público burguês trabalhador trouxeram como consequência uma mudança bem específica na relação entre produtores e consumidores de arte, muito particularmente na relação de poder. Individualmente, o artista estava, portanto, muito menos ligado a uma linguagem formal, que, em grande medida, era determinada pelo gosto de uma sociedade do ócio solidamente integrada, além de política e socialmente poderosa. Nesse sentido, o artista como indivíduo era mais livre que antes. Porém, ao mesmo tempo, o indivíduo, em função do afrouxamento dos laços com um sólido cânone do gosto - com um estilo -, mais ainda do que antes, dependia de si mesmo e de seu próprio gosto artístico (ELIAS, 2005, p.39).

Como exemplo da oposição de um novo gosto com o que prevalecia anteriormente, temos o movimento neoclássico na França, que não apenas desqualificou a arte do período anterior - conhecida em sua generalidade como *rococó*, tida como deturpada, frívola e decadente

---

acontecimentos históricos que polarizam o panorama europeu, as revoluções burguesa e industrial. De maneira geral, podemos relacionar a nova disposição de gosto nas artes ao apreço constante pela “novidade” e pelo inconformismo do campo artístico com as regras ditadas pela tradição. Os artistas reconhecidos como imitadores foram aos poucos caindo em descrédito, pois seu trabalho era acusado de apenas reproduzir um estilo já conhecido, em suma não continha um dos mais caros valores da arte moderna: a originalidade.

<sup>32</sup> A visão sobre esta ruptura precisa ser relativizada, pois não há consenso sobre ela. No livro de Arno Mayer, *A força da tradição* (1990), o autor demonstra, por uma análise da estrutura social da Europa, como o gosto e os costumes aristocráticos permaneceram até a Primeira Guerra Mundial.

- como fixou diretrizes para que a estética neoclássica atendesse as novas demandas sociais de heroísmo e virtudes cívicas<sup>33</sup>.

Colocada desde então na vanguarda do progresso, a França torna-se a suprema legisladora da moda e do bom gosto; e todos a ela se submetem, a seguem e a imitam. Mãe adorável, Paris é a nova Roma, a renascida Atenas, aonde os artistas e os poetas vão se inspirar nos seus belos modelos e aprender com os grandes mestres (FERREIRA, 2012, p. 111).

É necessário atentar para o fato de que na complexidade posterior dos eventos do século XIX, inclusive os movimentos de restauração monárquica, surgiram diferentes visões e diálogos com a herança do passado. Entre eles se observou o revival das realizações artísticas da época medieval.

Orbitando fora da esfera oficial, cada vez mais dependente de si próprio, como assinalou Norbert Elias, o artista moderno se viu diante de uma tensão permanente, pois, como um marginal que renunciou ao seu lugar social, ele procura ficar alheio ao sistema econômico da produção.<sup>34</sup> Contudo, mesmo as voltas com a atitude rebelde, o século XIX repetia o que aconteceu no Renascimento, quando o mercado da arte se expande, tendo como suporte a burguesia. A autonomia da arte com relação ao mundo material e histórico permanecia como um mito, pois o artista continuava a depender dele para se manter e criar<sup>35</sup>.

A arte tradicional, com a qual a arte moderna tem aproximações e pontos de cisão, teve seus valores perpetuados pelo modelo pedagógico adotado nas academias.<sup>36</sup> Nessas instituições, havia uma hierarquia, em

---

<sup>33</sup> Sobre a pintura neoclássica na França, consultar COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*: Cosac Naify, 2010.

<sup>34</sup> Dos redutos construídos como alternativos aos espaços oficiais, se originaram os movimentos de vanguarda.

<sup>35</sup> As academias remanescentes, por sua vez, não deram conta de absorver a população de artistas emergentes que ficaram sem ter à disposição os canais de circulação para seus trabalhos.

<sup>36</sup> As academias surgiram primeiramente na Itália renascentista e depois se espalharam para o restante da Europa e Novo Mundo. Afirma Bueno (2010) que ainda que por uma versão ofuscada do que significaram no passado, as academias conseguiram manter parte de sua legitimidade mesmo depois da arte

que o maior destaque era dado em escala: primeiramente as pinturas históricas, depois as de gênero, de retratos, paisagens e por último as naturezas mortas. Outro aspecto do sistema das academias é a aprendizagem, em que copiar os mestres era uma prática legítima e essencial ao aprimoramento do aprendiz. O sistema que requeria que os alunos copiassem os mestres através do desenho, da escultura e da pintura esteve em voga desde a segunda metade do século XVI e perdurou até o XIX. A despeito de que em nosso tempo possa parecer uma atividade mecânica e imparcial, que se julga destituída de talento ou criatividade, Rosalind Krauss (1977), em um estudo sobre escultura, explica que o copista não era apenas um escravo da imitação, pois enfrentava desafios de inventividade no processo de elaboração de uma reprodução, uma vez que era convocado a imaginar sentidos e resolver os problemas da forma. Não sem razão, a tarefa de copiar existia como um exercício de aprendizagem de alto significado. Por esta razão, até o século XIX, as obras consagradas eram reproduzidas inúmeras vezes, não somente por artistas que se incumbiam desta tarefa, mas pelos próprios autores. Por terem um valor assegurado, elas chegavam a alcançar preços mais altos que os das obras originais.

A cópia de uma obra original tinha seu próprio valor, era uma prática legítima. Em nossa época a cópia é ilegítima, inautêntica, já não mais arte. Da mesma forma, o conceito de falsificação mudou – ou melhor, apareceu de repente com o advento da modernidade (BAUDRILLARD *apud* APPADURAI, 2008, p. 65).

Durante muitos séculos, a grandeza dos mestres residiu na capacidade de elaborar a tradição. O problema da originalidade apareceu com a arte moderna, quando a maneira de conceber a criação artística sofreu a influência da filosofia do Romantismo.<sup>37</sup> A partir de então o ato de criar passou a ser encarado como um processo espontâneo, intuitivo e até mesmo revelatório, que deveria ser executado sem amarras, resultando dele uma obra singular, produto de um gênio. A invenção deste sujeito criador foi, de acordo com Crimp (2005), uma ficção

---

moderna, porém, muitas das atividades por ela sustentadas entraram em choque com os novos valores.

<sup>37</sup> Sobre a relação entre Romantismo e estética moderna, ver DUARTE, Pedro. *Estio do tempo*. Rio de Janeiro, Zahar, 2011.

necessária para o estabelecimento da estética moderna, em que o foco do sistema está no artista, sobre isto reforça Baudrillard:

O ato de pintar, assim com a assinatura, não ostentava a mesma insistência mitológica sobre a autenticidade – este imperativo moral a que a arte moderna se dedica e pela qual ela se torna moderna – que foi posta em evidência desde que a relação com a ilustração, e, portanto, o próprio significado do objeto artístico mudou com o ato mesmo da pintura (BAUDRILLARD *apud* APPADURAI, 2008, p. 65).

De fato, no extenso período que antecede o início da modernidade, vemos que boa parte das obras, sejam elas de arquitetura, pintura ou escultura, não traz referências do seu autor. Até o Renascimento, senão por poucas situações, este apagamento autoral permaneceu sob a arte de maneira geral. Segundo Boenke (2003), um dos motivos para esta mudança foi a formação de um ambiente cultural (o humanismo) em que a atenção recaiu sobre a personalidade do artista. Alguns notavelmente célebres, como Leonardo da Vinci, tiveram sua fama constantemente alimentada nos séculos seguintes.<sup>38</sup> Todavia, isto não garante que nas

---

<sup>38</sup> Para Boenke (2003), Leon Batista Alberti (1404 -1472), e sua teoria científica sobre a arquitetura e as artes plásticas, é um dos responsáveis pela mudança, pois foi a partir de seu trabalho que o uso da perspectiva linear para a representação pictórica dos objetos tridimensionais foi investida de um corpo teórico que dispôs aos artistas meios para criar obras com base em leis matemáticas. Para executar as obras com tais exigências científicas era preciso que o artista fosse um iniciado nos círculos eruditos e um estudioso dos clássicos. “O artista é libertado do papel tradicionalmente pouco valorizado do artesão [faber], que muitas vezes permanece anônimo, e alcança o status de um erudito e criador, no qual se associam o saber teórico e a atividade prática”. (BOENCKE, 2003, p.82-83). O livro de Giorgio Vasari (1511-1574), intitulado originalmente de *As vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos de Cimabue aos nossos dias*, contribuiu para que a vida dos artistas desta época fosse cercada de mítica. Afirma-se que, a partir desta obra, a presença do elemento biográfico tornou-se um *modus operandi*, atrelando a história da arte à história dos artistas, que passam a ter seus feitos enobrecidos e imortalizados. Apesar de cautelar, não é um equívoco verificar o quanto este esquema manteve sua influência nos séculos seguintes. Sua observância aparece no modo como algumas exposições didáticas eram propostas nos anos de 1960 no MAMF, pois vemos que, numa exposição sobre Eugene Delacroix, o

condições da produção deste período vigorasse um regime autoral tal qual o pretendido pela arte moderna na relação obra/autor. Este transporte desconsidera as relações sociais complexas e específicas de cada tempo. Michael Baxandall (1991) explica que devido ao caráter coletivo da produção renascentista, a participação do artista na execução de um trabalho poderia ser parcial ou acontecer até o ponto dele ser apenas um gerente. Assim, para a época em que Baxandall estudou não se aplicam os embates instaurados no século XIX. Contudo, este juízo do século XIX predomina quando fazemos nossas elaborações sobre o passado. Não é em vão que ainda hoje, ao olhamos uma escultura ou pintura clássica, nos vem à mente a imagem do artista solitário mergulhado na produção de algo original e sublime.

O valor único de uma experiência com o original manteve-se como fundamento da relação entre expectador e obra. Nos anos de 1950, o historiador Lewis Mumford demonstrava sua defesa acerca disto com base na convicção de que há algo essencial que só pode ser capturado na experiência com o original. Tomando como exemplo as pinturas das cavernas indianas de Ajanta<sup>39</sup>, ele declarou o caráter enganoso das reproduções:

Prefiro poucas horas na caverna, em contacto direto com a obra de arte em si, do que toda uma vida a olhar para as mais admiráveis reproduções. E ainda que aqui, como em muitos outros casos, me sinta agradecido à reprodução mecânica,

---

conteúdo consistia em expor aspectos da vida, tratados como elementos essenciais na compreensão dos seus traços criativos. Ao escrever sobre tal exposição, o diretor do Museu Carlos Humberto Correia escreveu: “As fotografias, em preto e branco ou coloridas, mostram aspectos da sua vida, seus amigos e, principalmente reproduzem suas melhores obras de cavalete ou afrescos, completas e em detalhes, facilitando, assim uma melhor apreciação da pintura” (CORREIA, 1966).

<sup>39</sup> Trata-se de um conjunto de cavernas com pinturas parietais de inspiração budista, localizadas em Maharashtra (Índia). As pinturas remontam ao século II a.C. e “testemunham” fragmentos da história religiosa do budismo. As grutas ficaram esquecidas por muitos séculos, e sua redescoberta aconteceu em 1819. As cavernas foram elevadas à categoria de Património Mundial da UNESCO em 1983. Atualmente, as grutas de Ajanta são um dos mais destacados pontos turísticos da Índia. Fonte: CAVERNAS DE AJANTA. In: Infopédia. Porto: Porto Editora, 2003-2013. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$cavernas-de-ajanta](http://www.infopedia.pt/$cavernas-de-ajanta)>. Acesso em: 19 jun. 2013.

nunca me iludirei imaginando que é algo mais que uma sugestão e promessa do trabalho original (MUMFORD, 1994, p. 97).

Sob a bandeira da criação original e da autenticidade, o mercado da arte moderna vai se organizar.<sup>40</sup> Nele, seja por um colecionador privado ou um museu, quem adquire uma obra de arte (antiga ou atual) espera obter prestígio que a posse única do autêntico pode lhe dar. De um ato nobre, a falsificação - a cópia deliberadamente feita com perfeição a ponto de se passar pelo original - se torna uma ameaça por substituir enganadoramente uma coisa pela outra. Para garantir a autenticidade de onde se baseia a valorização da obra, surge um ramo especializado de peritos incumbidos em rastrear a marca do artista.<sup>41</sup>

Segundo Cauquelin (2007), a arte moderna durou 100 anos. Seu regime foi lentamente se espalhando para outras regiões sob a influência cultural da Europa. Neste processo de desterritorialização e com base nestes valores sucintamente apontados, ela foi se mesclando e assumindo particularidades notadas, por exemplo, no contexto da América Latina e brasileiro, cujas nuances serão abordadas ao longo do trabalho.

### 2.3 GALERIAS TROPICAIS

Embasados em modelos europeus, os primeiros museus brasileiros foram criados depois da chegada da corte portuguesa em 1808. Logo depois da independência (em 1822), a preocupação com a consolidação do novo estado acenou para a necessidade de instituir diferentes insígnias para a nacionalidade. Não obstante a existência de coleções de antiguidades e bens artísticos transplantadas do além-mar, a proposta museológica que ganhou mais corpo foi aquela voltada para a

---

<sup>40</sup> Somente em meados do século XIX, a partir dos impressionistas, é que surgirá efetivamente o mercado de arte moderna.

<sup>41</sup> Carlo Ginzburg (2007), em *Raízes de um paradigma indiciário*, apresenta dados históricos sobre a vida e o trabalho do italiano Giovanni Morelli (1816/1891), cujo método de detectar falsificações consistia na observação de pequenos detalhes compositivos em partes consideradas menos importantes das figuras de uma pintura, como orelhas e unhas. Uma das questões a destacar do interessante estudo de Ginzburg é o fato de mostrar como a proposta de Morelli opera sob “uma exacerbação do culto pela imediaticidade do gênio, assimilado por ele na juventude, no contato com os círculos românticos berlinenses” (GINZBURG, 1990, p. 145).

história natural. Por meio do conhecimento científico, buscava-se revelar, organizar e explicar a diversidade vegetal, mineral e animal do Brasil. Na maior parte, as instituições se especializaram na coleta de espécimes regionais, porém, movido por ambições mais universalistas, o Museu Real - fundado por D. João VI, e logo em seguida batizado de Museu Nacional<sup>42</sup> - procurou agregar ao acervo exemplares de todo o mundo (SANTOS, 2000). Até o final do império, a natureza pareceu capaz de gerar uma imagem genuína da nação, um suporte de sua vocação e singularidade frente a outras nações, inclusive a Europa.

Dotando a natureza de significado científico, o saber dos naturalistas possibilitava torná-la explorável, associando-a a utilidades e riquezas potenciais, mas também, permitindo transpor o sentido imediatamente dado pela percepção, tornava possível associar botânica, climatologia e geografia e tornar o território o marco da classificação (PARRACHO, 2010, p. 3).

Imbuídos destes pressupostos, os poucos museus brasileiros permaneceram alheios a qualquer mudança de ordem até os anos trinta do século XX.<sup>43</sup> Chagas (2006) definiu os museus deste período como espaços conservadores a serviço dos interesses das elites dirigentes, cujas atribuições eram vigiar o patrimônio, sacralizar objetos e culturas

---

<sup>42</sup> As denominações deste museu obedeceram nitidamente às mudanças políticas mais significativas dos processos políticos nacionais. Criado por D. João VI em 1818, foi primeiramente denominado de Museu Real (1818). Em 1824, no contexto da independência, passou a ser chamado de Museu Imperial e Nacional. Em 1890, no fluxo das mudanças advindas com a República, ele ganhou a sua atual terminologia de Museu Nacional. Ele é a mais antiga instituição científica do Brasil e o maior museu de história natural e antropológica da América Latina. (DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO DAS CIÊNCIAS DA SAÚDE NO BRASIL. Disponível em: <<http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/P/verbetes/musnac.htm>>. Acesso em: 14 jul. 2012.)

<sup>43</sup> Segundo Santos (2010), ao final do século XIX, o Brasil possuía 10 museus. Com exceção do Museu Naval e Oceanográfico (1868) e do Museu da Academia Nacional de Medicina (1898), todos os demais tinham alguma relação com as práticas classificatórias dos elementos encontrados na natureza. Além do Museu Nacional, os outros grandes museus brasileiros eram o Museu Paulista (1895), o Museu Paraense (1876) e o Museu Paraense (1866), depois nomeado de Museu Emilio Goeldi.

e desenvolver o senso estético. As referências intelectuais que alimentavam os discursos destas instituições vinham do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, da Academia de Belas Artes, do citado Museu Nacional, do Museu Paulista e do Museu Paraense.

A partir da década de 1920, a questão da nacionalidade sofreu reformulações que afetaram os museus e as políticas para sua criação. Por influência do modernismo desta época, aparecem diferentes opiniões quanto à missão social destes espaços, propondo-se inclusive algumas inovações, como a inserção do histórico e do popular. Isto não significa que na época tenha havido coesão em torno de projetos, como podemos apurar pelas distintas visões elaboradas por Gustavo Barroso<sup>44</sup> e Mario de Andrade (SANTOS, 2000). O primeiro criou o Museu Histórico Nacional em 1922, na onda comemorativa do centenário da independência, e presidiu a instituição por 30 anos. Seu trabalho teve como avanço deslocar a ênfase museológica das ciências naturais, que até então era o foco predominante. Mantendo-se preocupado em criar uma representação histórica da nação, Gustavo Barroso pouco avançou sobre o espírito elitista do século anterior, mantendo na invisibilidade as

---

<sup>44</sup> Gustavo Dodt Barroso (Fortaleza 1888/ Rio de Janeiro 1959), advogado e jornalista, colaborou em diversos jornais cearenses e pertenceu ao Clube Literário Máximo Gorki, de tendência socialista. Em 1910, bacharelou-se em direito no Rio de Janeiro. Na capital federal, tornou-se redator do Jornal do Comércio e ingressou no Partido Republicano Federal. Eleito deputado federal pelo Ceará, em 1915, cumpriu mandato até 1917. Nessa época, assumiu a direção da revista *Fon-Fon*. Em 1919, foi designado secretário da delegação brasileira à Conferência de Paz de Versalhes. Em 1922, fundou e passou a dirigir o Museu Histórico Nacional, na capital federal. No ano seguinte, elegeu-se para a Academia Brasileira de Letras, instituição que dirigiu nos anos de 1931, 1932 e, mais tarde, em 1950. Em 1933, aderiu à Ação Integralista Brasileira (AIB). Apoiou o golpe do Estado Novo. Seu nome chegou a ser cogitado pelos integralistas para assumir o Ministério da Educação. Com o surpreendente fechamento da AIB por Vargas, logo após a implantação do Estado Novo, passou a conspirar contra o governo. Esteve envolvido no levante integralista de maio de 1938 e, por conta disso, foi preso. Junto com Plínio Salgado, entretanto, foi posteriormente excluído, por falta de provas, do processo judicial que investigava as responsabilidades pelo levante. Retirou-se, então, da vida política e reassumiu a direção do Museu Histórico Nacional. Permaneceu como um intelectual prestigiado pelos governos que se sucederam no país, a quem por vezes representava no exterior. (BIOGRAFIA DE GUSTAVO BARROSO. Disponível em: <[http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/gustavo\\_barroso](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/gustavo_barroso)>. Acesso em: 14 jun. 2012.)

culturas das populações indígenas e negras (reconhecidas como inferiores e incivilizadas), estas que desde o século XIX não chegaram a rivalizar com o binômio *natureza tropical/ciência classificatória*. Os estudos a respeito desta instituição museal apontam ainda para seu papel formador, tendo em conta que ali funcionou o primeiro curso de museologia do país entre 1932 e 1976.

Nos anos trinta, a reflexão sobre museus esteve vinculada aos debates sobre o patrimônio cujo centro irradiador foi o nascente Órgão de Preservação, o SPHAN (oficializado em 1937). Organismo fundamental na constituição das políticas patrimoniais brasileiras, suas ações se pautaram na valorização do legado colonial para onde convergiu boa parte das ações preservacionistas.<sup>45</sup> As medidas tomadas pela instituição foram também alvo de controvérsias, entre outras razões, pela denúncia de que eram valores elitistas que definiam as escolhas do que devia ou não ser preservado. Mario de Andrade, a despeito de ter sido um dos mentores e partilhar das opiniões defendidas pelo SPHAN, partia de uma proposta plural com relação ao papel do museu. Ele defendia que as instituições museais fossem lugares ambivalentes, cuja função era preservar os bens materiais e simbólicos e educar para uma nova cultura. Considerava o museu como um

espaço de estudo e reflexão, como instrumento capaz de servir às classes trabalhadoras, como instituição catalizadora e ao mesmo tempo resultante da conjugação de forças diversas, como âncora de identidade cultural (CHAGAS, 1998, p.64).

O fato de Mario de Andrade não ter tido êxito na implantação dos museus por ele idealizado<sup>46</sup> vem ao encontro da afirmação de Santos (2004), de que a influência modernista não teve alcance para gerar uma profunda alteração no quadro museológico brasileiro, que continuou a conviver com arquétipos importados da Europa. Baseada num juízo

---

<sup>45</sup> Segundo Julião (2000), este pensamento preservacionista originou os seguintes museus: Museu Nacional de Belas Artes (1937), Museu da Inconfidência (1938) Museu das Missões (1940), Museu Imperial de Petrópolis (1940), Museu do Ouro (1945), Museu do Diamante (1954) e Museu Regional de São João Del Rei (1946).

<sup>46</sup> Ver CHAGAS, Mário. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mario de Andrade*. Chapecó: Argos, 2006.

enraizado, a escolha dos objetos mantinha como divisa os componentes estéticos de raridade e um sentido progressivo da história.

Em 1946, havia sido criado o Conselho Internacional de Museus (ICOM)<sup>47</sup>, fruto de discussões que vinham acontecendo desde o início do século XX. Os debates gerados pela organização ampliaram o conceito de museu definindo novas políticas de relação entre estes espaços e a sociedade, assim como projetaram diferentes parâmetros para a museologia. Destaca-se nesta conjuntura que o aspecto nacionalista dos museus foi abrandado e, mesmo mantendo à margem as camadas populares, eles se abriram às novas formas de público e apoio. A fundação do MAMF (1949) faz parte deste contexto, genericamente denominado de cultura do pós-guerra. É importante destacar que nesta época houve um florescimento e ajuste das instituições às novas exigências políticas. As formas institucionais da cultura eram redesenhadas a fim de cumprirem diferentes missões estratégicas, entre elas aproximar povos e culturas. No processo surgiram “conceitos diferenciados, incorporando-se valores como nação e continente, em que o nacional aparece entrelaçado ao internacional, não só na política, mas também na cultura do período, o que se evidenciará na questão museológica” (LOURENÇO, 1999, p.51). Este dado ajuda a compreender as políticas de doação de obras de arte praticadas pelos escritórios diplomáticos, que ocorreram entre Argentina, México e o MAMF, como veremos mais adiante.

Lourenço (1999) afirma que o surgimento do “grande público” e a retomada dos diálogos com o exterior, destacadamente entre o Brasil e os Estados Unidos, foram características do período pós-guerra, pois, como parte das suas políticas de aproximação, o governo norte-americano fomentou o intercâmbio cultural através de incentivos, como concessão de bolsas de estudo, exposições e aquisição de obras de artistas latino-americanos. Não sem razão, entre as iniciativas do jovem museu surgido em São Paulo em 1949 (MASP), para se projetar internacionalmente, constava a assinatura de um convênio com o MOMA.

A movimentação em prol de museus de arte moderna a partir dos anos quarenta deixava poucas dúvidas quanto ao fato do modernismo ter saído vencedor na disputa com a estética do passado, cuja protagonista

---

<sup>47</sup> O International Council of Museum (ICOM) foi criado em 1946. Trata-se de uma organização internacional que abarca museus e profissionais de museus e que mantém relações formais com a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO).

principal era a arte acadêmica. No final desta década, as águas já haviam rolado desde o Salão de 1931, quando o arquiteto Lucio Costa, ao assumir a direção da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), organizara este evento em que, pela primeira vez, a arte e a arquitetura modernas foram aceitas.<sup>48</sup> Todavia, se podemos dizer que havia no ar um sentimento de triunfo da nova estética, constatava-se que era com timidez que a produção artística moderna adentrava nos (poucos) museus do país. Um indício de certa resistência à aceitação desta produção foi a política de aquisição de acervo da Pinacoteca de São Paulo.<sup>49</sup> Fundada em 1905, a instituição manteve praticamente até o final dos anos sessenta as aquisições voltadas para obras de cunho acadêmico. Isto não significa que não houvesse uma ampla circulação de trabalhos modernistas, pois desde a exposição de Lasar Segall, em São Paulo em 1913, a organização de eventos, por empenho ou não dos próprios artistas, nunca cessou de acontecer. Aliás, já nos primórdios do século XX, o meio artístico engendrava meios alternativos de exposição de quadros, como as mostras em clubes privados e estabelecimentos comerciais.<sup>50</sup> No entanto, segundo Lourenço (1999), até o aparecimento dos MAMs os artistas reconhecidos como modernos não tinham seus trabalhos abrigados pelas instituições museais. Ironicamente, quando estes espaços se concretizam, eles não são dotados de equipes capazes de conferir os sentidos culturais às obras ali reunidas.

---

<sup>48</sup> É importante levar em conta que o fato do tal salão ter custado o cargo de Lucio Costa demonstra que a aceitação da arte moderna nos espaços oficiais se deu aos poucos e foi permeada por conflitos.

<sup>49</sup> Ressalva-se que até esta época a Pinacoteca possuía três exemplares da arte moderna brasileira, adquiridos no final dos anos de 1920, respectivamente: a tela *O Bananal*, de Lasar Segall; *São Paulo*, de Tarsila do Amaral e, em 1936, por sugestão de Mário de Andrade, foi adquirido *O Mestiço*, de Portinari. (CATÁLOGO PINACOTECA DO ESTADO: *um acervo centenário*, 2005.)

<sup>50</sup> Como veremos mais adiante, mesmo não havendo espaços institucionais para exposições em Florianópolis, elas aconteciam em lugares improvisados pelos próprios artistas, que em geral se incumbiam de todas as tarefas referentes às exposições.

### 3 EPOPEIA MODERNA E REGIONAL

#### 3.1 NOTAS SOBRE O MODERNISMO

Ao abordar o modernismo brasileiro, Annateresa Fabris (2010) esclarece que o caráter não unívoco do seu processo deve ser considerado e que é preciso reconhecer que a história construída sobre o modernismo foi elaborada em grande parte pelos protagonistas dos eventos. Dessa forma:

Torna-se necessário, pois, empreender um esforço crítico que nos permita compreender os discursos da modernidade e, sobre a modernidade, como partes essenciais de um conjunto de construções teóricas produzido em tempos e em espaços historicamente determinados, sem qualquer possibilidade de aspirar a durações e validades indeterminadas (FABRIS, 2010, p.9).

A primeira revisão (ou autocrítica) do modernismo foi feita por um de seus mais ilustres protagonistas, Mário de Andrade, em conferência realizada em 1942 na Biblioteca do Itamaraty. Anos mais tarde, Alfredo Bosi fez uma avaliação do discurso do modernista chamando a atenção para a presença de um desconforto em suas palavras. Segundo o historiador, ele era fruto de uma tensão não removida:

As palavras de Mário de Andrade derivam sua força inquietadora dum universo que as transcende. Universo que abarca todas as conquistas do Modernismo, sim, mas também a defasagem entre a *praxis* artística e a *praxis* social, o tempo da criação e o tempo da ação (BOSI, 1992).

Em espaços institucionais ou não, o modernismo permaneceu como um tema fundamental na pauta dos debates sobre os rumos da cultura brasileira no século XX. Entre os costumeiros enaltecimentos, não faltam posições mais críticas mostrando que muitas questões ainda estão candentes, como assinalou Annateresa Fabris (2010). Nos aspectos destas revisões, tem constado o reexame das periodizações, tendo em

vista que o modernismo agiu em distintas temporalidades e espacialidades, sendo mais adequado segundo Velloso (2010) falar em “modernismos”.

O processo de institucionalização da estética moderna e o papel dos grupos e das publicações na sedimentação das ideias são temas polêmicos sobre os quais têm recaído novas problematizações. Isto situa a instituição a ser estudada, o MAMF/MASC, em duas importantes instâncias discursivas do modernismo: a) seu aparecimento como parte de um processo nacional/local e b) na averiguação dos modos de ajustamento das instituições no transcurso do tempo e diante das dificuldades e mudanças enfrentadas. Sem pretender inventariar as revisões do processo, destacamos alguns pontos a seguir para ilustrar os aspectos do discurso político/cultural dos anos de 1950 e sua relação com o modernismo.

Na celebração dos 50 anos da Semana de Arte Moderna de 1922, um curso foi oferecido na cidade de Ouro Preto (MG).<sup>51</sup> As discussões do evento foram depois reunidas em forma de um livro organizado por Affonso Avila. Na ocasião, levantaram-se temas que, a despeito dos esforços das décadas seguintes, permanecem abertos num debate suspeitamente incessante. Inclui-se entre estes temas, a fixidez dos pressupostos modernistas, a necessidade de reavaliar o processo repensando o seu desenlace e a própria relação com a *Semana de Arte Moderna*, inclusive o uso deste evento como demarcatório do aparecimento das ideias de mudança e ruptura, pois, na oportunidade, foi questionado o suposto ineditismo do que fora apresentado em 1922 e as periodizações que vinham sendo propostas (1ª 2ª e 3ª fases). Como se postulou nesta e em outras revisões críticas, o processo de atualização cultural e a inserção da arte moderna no Brasil têm seus antecedentes no interior dos espaços tidos como tradicionais bem antes dos anos de 1920. Nas aulas proferidas no citado curso de Ouro Preto, Francisco Iglesias afirmou que as mudanças se processariam de qualquer modo, pois já estavam em curso desde as primeiras décadas do século XX.

A institucionalização, fantasma de toda vanguarda (ANTELO, 2004), marca a história do modernismo brasileiro e toma fôlego logo que passa a fase contestatória dos anos iniciais, tomando corpo num cenário de pressão política, polarizado entre fascismo e comunismo. É preciso destacar que o empenho governamental pela estética moderna se

---

<sup>51</sup> Os trabalhos foram apresentados no curso do VI Festival de Inverno (1972) dedicado ao Modernismo (realizado sob o patrocínio da Universidade Federal de Minas Gerais).

viabilizou com as diretrizes lançadas pós-Revolução de 1930, as quais constavam de um plano de ações para o campo cultural. A questão da cultura foi trazida para o estado nesta época e foi solidificada mais tarde, com a criação do Ministério da Educação e Saúde. Sua nova sede, projetada pelo arquiteto Lucio Costa, foi inaugurada oficialmente em 1945 e se transformaria num símbolo do modernismo da capital federal. Para compor o *staff* desta instituição, o ministro Gustavo Capanema<sup>52</sup>, estrategicamente, cercou-se de intelectuais e artistas - que realizando encomendas a artistas como Cândido Portinari<sup>53</sup>, ou ocupando postos de destaque como Carlos Drummond de Andrade - protagonizavam a delicada dinâmica entre cultura e política. Não foi à toa que a incômoda alcunha de “modernistas de repartição” chegou a ser usada de modo jocoso fazendo referência a indivíduos que propagavam a nova estética isolada de qualquer interesse pelos problemas sociais.

Se, para os projetos do estado e para os próprios intelectuais e artistas, essa proximidade entre estado e cultura foi lucrativa, para as falas mais inconformadas - que se mantinham a espera de rupturas mais significativas, entre as quais estavam os militantes da esquerda política mais radical - esta associação era vista nos anos cinquenta com maus

---

<sup>52</sup> Gustavo Capanema (1900-1985) nasceu no município mineiro de Pitangui (MG), onde teve início a sua vida pública. Em 1924, formou-se em Direito na Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais, regressando à sua cidade natal onde exerceu a advocacia e o magistério na Escola Normal, como professor de Psicologia Infantil e Ciências Naturais, período em que também foi eleito vereador. Com o retorno para a capital mineira, em 1930, ocupou cargos no governo de Minas de Gerais. Por sua vez criado em 1930, o Ministério da Educação e Saúde Pública foi ocupado inicialmente por Francisco Campos, que deu lugar, em julho de 1934, a Capanema, que permaneceu no cargo até 1945. Já no Ministério, irá se cercar de modernistas e intelectuais como Carlos Drummond de Andrade (chefe de gabinete), Mário de Andrade (autor do anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e Rodrigo Melo Franco de Andrade, responsável pela implantação do SPHAN. (BIOGRAFIA DE GUSTAVO CAPANEMA. Disponível em: < [http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/glossario/verb\\_b\\_gustavo\\_capanema.htm](http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/glossario/verb_b_gustavo_capanema.htm)>. Acesso em: 14 jun. 2012.)

<sup>53</sup> Portinari integrava a equipe responsável pela construção da sede do Ministério da Educação e Saúde Pública. O artista foi convidado a executar murais para o edifício, cujos azulejos foram fabricados pela empresa Osirarte. Para aprofundar a discussão sobre Portinari, ver: FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

olhos, um sinal que os princípios do movimento de 1922 estariam se degenerando.

Getúlio Vargas, quando confere aos literatos já degenerados da Semana de Arte Moderna de 22 a honra de 'pré' cursores da revolução de 30 ou os chama de reflexo intelectual das realizações do Estado Novo, procura fazer compreender que nesse seu regime de agora, há lugares reservados para intelectuais que, submissos, quiserem fazer a vida acomodados à política de preparação para a guerra e fome para o povo (ARTIGAS, 1951, n.p.).

A situação ambígua em que a imagem de Cândido Portinari se projetou no cenário artístico do país foi parte ruidosa deste percurso do modernismo, em sua incorporação oficial ao projeto modernizador lançado nos anos de 1930. Para alguns espíritos, diríamos mais inconformados, Portinari se tornou um artista rendido à conveniência, se afastando da rebeldia que deveria ser essência mais transformadora do artista moderno. Olhado com distância, o ajustamento mostra a tentativa de intelectuais e artistas de se acomodarem a propósitos estéticos e sociais, intento nem sempre alcançado. No caso de Portinari, sugere Piazza (2003), o sucesso do “pintor do Brasil”, alavancado em meados de 1930, caminhou a par e passo com a contradição de, sob o apoio do mecenato Capanema, levar à frente um projeto estético em sintonia com os problemas sociais<sup>54</sup>.

A tão sonhada renovação cultural do país conclamada pelos modernos ficou registrada em muitas publicações que, mesmo adotadas na divulgação das ideias desde a Semana, especialmente nos manifestos, não foram novidades do modernismo. Desde o século XIX (pelo menos) jornais e revistas de posições heterogêneas eram responsáveis pela circulação de opiniões, existindo, por vezes, como expressão do pensamento de um determinado grupo. Ignorando hierarquias geográficas, elas apareceram por todo lado, inclusive com os jornaizinhos literários da antiga cidade de Nossa Senhora do Desterro

---

<sup>54</sup> Bomeny (2001) afirma que a Era Vargas, com destaque para o ministério Capanema, foi um dos mais notáveis exemplos da conflituosa relação entre intelectuais e política. Na mesma publicação, a autora utiliza o termo *mecenato* para descrever as ações do estado no âmbito das artes.

(atual Florianópolis) do século XIX.<sup>55</sup> Com relação à Semana, a publicação de revistas, em boa parte de vida efêmera, foi responsável por divulgar o pensamento intelectual e também a própria produção artística, sob a forma de textos literários e ilustrações. Reunidos por afinidades, os artistas, intelectuais e simpatizantes mantiveram convivências que se desenrolaram em ateliês, residências, clubes e outros lugares alternativos, suprindo muitas vezes a ausência de espaços institucionais. Este contexto de agrupamento, que serve tão bem para descrever o ambiente de São Paulo nos anos de 1920, repetiu-se pelo Brasil afora e foi se transformando na medida em que o modernismo ia se consagrando.

Paulo Mendes de Almeida (1976),<sup>56</sup> em análise do ambiente paulista, afirma que no início dos anos 30, quando a atmosfera política se acalmou, apareceram também sociedades artísticas e culturais que, entre outros temas, estavam imbuídas da missão de refletir sobre os caminhos da arte. Ressalvadas as diferenças de opinião e princípios, elas tiveram papel importante na organização dos rumos da cultura pós-Semana. As associações foram frequentadas de maneira constante ou ocasional por pintores, escritores, arquitetos, intelectuais, políticos e simpatizantes devotados às artes, como foi o caso de algumas senhoras ricas de São Paulo, cujas residências se transformariam em cenário para conversas variadas sobre a ruptura estética com o passado, a relação entre política e arte, entre figuração e abstração, etc.

---

<sup>55</sup> Décadas depois, a revista *Sul*, publicada pelos modernistas de Florianópolis, seria componente fundamental na idealização de um museu de arte moderna, como veremos.

<sup>56</sup> Paulo Mendes de Almeida (São Paulo, 28 de maio de 1905- São Paulo, 1986) jurista, poeta e crítico de arte, acompanhou, a partir da década de 1930, os movimentos de vanguarda ocorridos em São Paulo, sendo um dos fundadores da Sociedade Pró-Arte Moderna e do Grupo Família Artística Paulista. Escreveu crônicas sobre cinema e, posteriormente, sobre artes plásticas, em diversos jornais da capital paulista. Sua principal obra foi o livro ao qual intitulou *De Anita ao Museu*. Trata-se de um trabalho sobre o movimento modernista em São Paulo, tendo em vista que ele assistiu e participou da maioria dos acontecimentos. Suas atividades no sistema de artes incluem também o cargo de diretor artístico do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1959 e 1960, secretário geral da Bienal de São Paulo e comissário brasileiro à XXX Bienal de Veneza em 1960. (BIOGRAFIA DE PAULO ALMEIDA. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo\\_Mendes\\_de\\_Almeida](http://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo_Mendes_de_Almeida)>. Acesso em: 14 jun. 2012.)

A constelação de interesses dos clubes ia se transformando na medida em que, ao debate dos anos 20 - focado no problema de uma estética nacional -, foram se agregando assuntos políticos e sociais. Sobre esta questão, Carlos Zilio assinalou que

No âmbito das artes plásticas, há o predomínio quase total do engajamento à esquerda. De fato, se a primeira fase do modernismo pode ser resumida pela orientação no sentido da atualização e do nacionalismo, num segundo momento, já nos anos 1930, teríamos que acrescentar a questão social (ZILIO, 2010, p.101).

Os traços políticos mencionados por Carlos Zilio se somam à curiosidade pela diversidade cultural, pelo exotismo e pela cientificidade comuns à época. Neste sentido, faz jus um registro da pauta de eventos promovidos pelo Clube de Artistas Modernos (CAM) de São Paulo, inventariada também por Paulo Mendes de Almeida.

É verdade que o CAM funcionou. Realizou exposições, a de Kathe Kollwitz, a de cartazes russos, a de desenhos de crianças e loucos; concertos de música moderna, o de Camargo Guarnieri, Frank Smith, Lavinia Viotti, Ofélia Nascimento e do quarteto alemão Klein; recitais de cantos populares, com a grande Elsie Houston e com o já quase esquecido Marcelo Tupinambá; conferências, a de Nelson Tabajara de Oliveira, sobre a China; a de Tarsila, sobre Arte Proletária; a de Jaime Adour da Camara, sobre Raul Bopp, com Maria Paula dizendo os versos do poeta; a de Nelson Rezende; a de Mário Pedrosa, “Teoria marxista sobre a evolução da arte”; a de Caio Prado Junior, recém-chegado da União Soviética, que atraiu público em tal quantidade, que foi preciso organizar fila para entrada no salão; a de Jorge Amado, sobre a vida numa fazenda de cacau; a de Galeão Coutinho, “Elogio à usura”; a do fantasioso sertanista Halembeck e a do Coronel Regalo Braga, sobre os índios Xavantes, este, aliás, vivamente contestado por Hermano Ribeiro da Silva, que comandara a primeira expedição a ter contato com aqueles selvagens, na Serra do Roncador. E ainda a palestra do pintor mexicano

David Alfaro Siqueiros, de extraordinário interesse e larga repercussão (ALMEIDA, 1976, p. 77).

Como pode ser apurado nas atividades realizadas no CAM paulista, foi ampla a influência dos clubes nos modos de promoção da arte moderna, inclusive como espécie de anteparo para o influxo exógeno de artistas e exposições como a de Kathe Kollwitz e a palestra de Siqueiros. Além disso, os eventos elencados revelam interesse no contexto político internacional e numa atualização histórica sobre o passado colonial, a exemplo do que sugere o título da conferência de Jorge Amado.<sup>57</sup> O breve inventário mostra ainda que nas dependências do mesmo CAM se promoveram debates, onde podiam ser conhecidas descobertas recentes sobre regiões até então pouco exploradas do Brasil<sup>58</sup>.

Consideradas as especificidades, de um modo geral, os grupos mantiveram posições críticas mais abertas até que o Estado Novo<sup>59</sup> e sua política de cerceamento não tardassem a focar nos ajuntamentos mais intransigentes.

Se a visão crítica da sociedade era um atributo do artista, muitos deles foram cooptados pelo regime posterior à 1930 e pelo Estado Novo após 1937. “E a partir de então não é sem dilemas, disputas e oscilações que o modernismo torna-se a um só tempo a linguagem oficial e rebelde” (MICELI; RUBINO, 1992, p.24).

---

<sup>57</sup> Dois livros importantes são lançados nesta época, ambos representaram propostas inovadoras de compreender a realidade brasileira, a partir de novas abordagens para o passado colonial. São eles, respectivamente: *Casa Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freire, e *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda.

<sup>58</sup> Sertanistas e aventureiros (estes às vezes travestidos de sertanistas) debateram nos clubes suas investidas no sertão brasileiro, numa espécie de *neobandeirismo*, motivado pela busca de riquezas ou pelo interesse antropológico em travar contato com a parcela da população (ainda hoje) mais alijada no processo de invenção da brasilidade - as populações indígenas.

<sup>59</sup> O Estado Novo (1937-1945) resultou da forte concentração de poder no executivo federal. Em curso desde fins de 1935, a aliança com a hierarquia militar e com setores das oligarquias criaram as condições para o golpe político de Getúlio Vargas (10 de novembro de 1937) inaugurando um dos períodos mais autoritários da história do país.

Entretanto, a ocorrência dos grupos por todo o Brasil desmente as análises sobre o movimento da cultura num sentido de centro e periferia. Mesmo nas zonas mais interioranas, as associações artísticas e os indivíduos que com elas colaboraram atuaram em simultaneidade com o que se passava nas metrópoles<sup>60</sup>.

No transcurso do tempo entre o aparecimento da estética moderna até sua conversão em expressão hegemônica, tanto nas artes plásticas quanto na arquitetura, algumas ideias já haviam sido abandonadas enquanto outras foram incorporadas. O fato é que, em meio à curva do século e às ambiguidades experimentadas no percurso do modernismo, se enxergou, em instituições como os museus de arte moderna, um potencial equalizador de vários dos vetores da modernidade brasileira.

### 3.2 UM PEQUENO *LOUVRE* EM FLORIANÓPOLIS

O nosso pequeno Louvre, a nossa Pinacotheca já possui telas de valor real (Othon D'Éça, 1919).

Assinalou Emerson Dionisio de Oliveira (2009), que o aparecimento do Museu em Florianópolis foi entendido tanto no contexto dos anos de 1950 quanto nos discursos posteriores, como um grande passo, uma linha divisória de um novo tempo para uma região que tinha sobre si mesma uma percepção de atraso, de ser provinciana em relação às outras capitais.

O nosso já tão conhecido Museu de Arte Moderna reabre suas portas, visando antes de mais nada mostrar as ligações íntimas existentes entre a arte

---

<sup>60</sup> Como exemplo, temos a ocorrência desmedida da arquitetura modernista em cidades pequenas como Cataguases (MG), que havia, inclusive, atraído o interesse de publicações estrangeiras por possuir um considerável número de construções modernas, erguidas a partir de projetos encomendados a arquitetos voltados para o modernismo como Aldary Toledo, Gilberto Lemos, Francisco Bolonha Marques e Oscar Niemeyer. De Oscar Niemeyer foi também a autoria da primeira casa moderna na cidade, projeto encomendado em 1940 pelo industrial Francisco Inácio Peixoto. Na cruzada modernista de Cataguases, estava também Marques Rebelo, que fazia a intermediação com artistas e arquitetos no Rio de Janeiro. No amplo conjunto destas ações, que podemos ver como a atuação do “semeador de museus”, se estendia a todas as instâncias expressivas do modernismo brasileiro, sendo a arquitetura um capítulo a mais nas suas atividades (SANTOS; LAGE, 2009).

e a vida tão agitada dos nossos tempos. Não somos possuidores de um conjunto selecionado de valores clássicos, valores do passado que merecem todo o nosso respeito, mas sim de obras de artistas do nosso século, êste em que aos poucos Florianópolis vae perdendo seu aspecto provinciano e passa a figurar entre as cidades modernas do Brasil (JORNAL A GAZETA, 1955, n.p.).

De fato, se for para se recorrer aos números, na maior parte dos estudos - sejam demográficos, econômicos ou culturais - se observa que, quando comparados a outras capitais, inclusive a vizinha Porto Alegre, os de Florianópolis são modestos, a começar pelos seus 69.122 habitantes nos anos de 1950<sup>61</sup>. É por esta época que os olhares técnicos apontam a baixa produtividade do seu porto, principal esteio da economia urbana, baseada no comércio de mercadorias<sup>62</sup>. Com a atividade portuária em extinção e sem uma base industrial que permitisse alavancar a economia, cujos índices eram crescentemente desfavoráveis, frente aos mostrados por outras cidades catarinenses - algumas sendo redutos da colonização alemã e italiana -, a capital precisava responder à situação e garantir a sua prevalência. O turismo (indústria sem chaminés), voltado para a apreciação dos atrativos naturais junto à invenção de uma tradição cultural relacionada ao modo de vida dos imigrantes vindos dos Açores, foi uma das ações deflagradas a partir dos anos de 1950 no sentido de superar esta condição<sup>63</sup>.

Criado no âmbito da cultura política do pós-segunda guerra, e vinculado ao discurso do modernismo brasileiro, o MAMF, de modo deliberado, foi incorporado como parte do repertório simbólico e material de autopromoção da capital. Isto, como veremos, perdurou até

---

<sup>61</sup> Conforme dados do censo demográfico do Estado de Santa Catarina, 1950. Fonte: IBGE.

<sup>62</sup> Para saber mais sobre este contexto, consultar SANT'ANNA, Mara Rúbia. *Poder e aparência: novas sociabilidades urbanas em Florianópolis de 1950 a 1970*. 2005. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

<sup>63</sup> Flores (1999) definiu este processo como de invenção da açorianidade.

os anos de 1970, quando se percebe que uma nova guinada rearranjou o cenário<sup>64</sup>.

Diante do panorama mostrado, chega a parecer uma contradição a evidência de que a modesta cidade, à revelia do seu incipiente desenvolvimento, conseguiu sair na vanguarda com os maiores centros do Brasil, criando um espaço museológico para a então arte contemporânea. No entanto, as condições históricas daquela época permitiram estas incongruências. Na tentativa de entender as realizações do modernismo sob uma perspectiva nacional, Sérgio Miceli, analisando o pensamento dos críticos Mario Pedrosa e Frederico Morais, comenta que, ressalvadas as diferenças, ambos enxergavam no Brasil a capacidade de dar um salto à frente no intuito de superar o próprio atraso, o que explicaria estes milagres, como as “universidades modernas criadas neste século, o primeiro edifício corbusiano do mundo, a construção de Brasília” (MICELI; RUBINO, 1992, p.10). Se o MAMF significou este salto à frente para a capital Florianópolis, não seria de estranhar porque se entende que tanto o tal “salto” como a própria percepção do atraso se enquadram dentro da tipologia da modernidade aqui experimentada.

O discurso dos anos 50 estava imbuído da crença na capacidade de reverter a condição de centro/periferia, categoria que aparece nos mais variados campos do pensamento. Em um sentido de ressonância, podemos sintetizar que a crença otimista parecia enxergar possibilidades de transformação, tanto em âmbito continental quanto nacional e local. Assim, o Brasil e demais países latino-americanos buscam se igualar às potências hegemônicas, e Florianópolis pretendia o mesmo frente às metrópoles principais. O momento do pós-guerra trazia a possibilidade de sonhar as epopéias mais diversas e materializar algumas delas.

O projeto do museu integrava-se direta e indiretamente a um emaranhado de discursos. Eles refletiam o pensamento sobre a arte e mostram que sob ela se derramavam parte das esperanças de atualização cultural do país. A engrenagem deste processo não se movia apenas pelo empenho dos artistas e intelectuais, mas pela aliança entre política e estética e suas muitas configurações derivativas que vinham se

---

<sup>64</sup> Do ponto de vista dos números, entre 1950 e 1970, se apura o crescimento do serviço público, que se conforma como uma saída econômica para a capital, vindo a ser um dos fatores decisivos para as transformações estruturais pela qual Florianópolis iria passar dali pra frente. Contudo, isto não resolveu de uma hora para outra o mal-estar sobre a permanência do *status* de capital (SANT’ANNA, 2005).

costurando desde os anos de 1930. No caso do museu, o investimento material necessário para sua concretização veio, sobretudo, dos cofres públicos, pois não havia no meio privado catarinense nenhum mecenas com aparente interesse ou recursos para levar a cabo o projeto, ao contrário do que aconteceu nos espaços análogos, como o MASP de São Paulo, nascido por empenho de indivíduos, beneficiados pelo capital estrangeiro e pelos lucros obtidos em negócios que eram novidade a época, como a imprensa que se expandia nos anos cinquenta.

Sobre o que se esperava do estado diante da impossibilidade dos investimentos particulares assinalava à época um jornalista de Florianópolis:

É preciso acentuar que o museu de arte moderna é um organismo oficial, pois apenas nos grandes centros a iniciativa particular pode manter uma casa desse gênero. Nos outros casos, compete ao Governo ampliá-los e desenvolvê-los como um agente indispensável de estudos (JORNAL A GAZETA, 1952, p.3).

Nas narrativas, o MAMF aparece como uma linha divisória entre passado e futuro. Sua fundação é costumeiramente citada como um dos feitos do grupo modernista em atuação em Florianópolis desde os anos quarenta. Para Oliveira (2008), a desqualificação do passado por meio dos eventos limítrofes entre um tempo e outro, como se dá com o MAMF/MASC não deixou de ser uma manobra discursiva cujo objetivo era legitimar a atuação deste grupo, que cumpre dizer, monopolizou os espaços de arte institucionais até pelo menos até os anos setenta<sup>65</sup>. É preciso considerar que a sociedade modernista surgiu oficialmente na cena cultural de Florianópolis quando era passado quase um quarto de século desde a Semana de 1922. Neste caso, a imagem que vem prevalecendo é a da adesão tardia da capital às ideias do modernismo e conseqüentemente ao processo de atualização cultural por ele desencadeado. Ao impor limites fronteiriços às experiências culturais, o discurso consolidado leva a pensar que, enquanto nas praças internacionais se vivia drama e conflito, “no estado, estagnação. O modernismo chega tardio, só em 1947” (PEDROSO, 2005, p.14). O atraso, compensado a partir da vaga ideia de pós-guerra, foi justificado pelo isolamento geográfico da cidade. É como se a natureza tivesse

---

<sup>65</sup> Eles citam em geral o surgimento do CAM, do MAMF, da revista *Sul*.

agido como uma força que repele a ação renovadora da cultura e por isto a ilha, que para o estado estava como centro irradiador das novidades, se manteve alheia a qualquer ordem de vanguarda<sup>66</sup>. Segundo esta explicação, o quadro assim se manteve até que a mesmice foi chacoalhada com o fim da Segunda Guerra Mundial, e o sentimento de renovação desencadeado por este acontecimento<sup>67</sup>. Sem propor nenhum novo decalque sobre o que já está escrito, um catálogo editado no ano de 2011 apresenta um texto sobre a história do museu confirmando o discurso do isolamento e do atraso.

O panorama cultural de Santa Catarina de 1947 apresentava um distanciamento do que ocorria nos principais centros do país. A permanência de uma arte guiada pela rigidez da academia mantinha o predomínio das concepções estéticas do século XIX. Em 1947, surgiu o Círculo de Arte Moderna - CAM -, propondo 'acordar Florianópolis do passado' e, consequentemente, Santa Catarina (MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA, 2011, p. 12).

A atividade literária do grupo modernista de Florianópolis aparece de fato relacionada a algumas polêmicas que, de certo modo, contribuíram com o sentido de ruptura que o grupo buscou construir em torno de sua atuação. Uma das mais conhecidas envolveu integrantes do Grupo Sul e Altino Flores<sup>68</sup>, membro da Academia Catarinense de

---

<sup>66</sup> Existem opiniões diferenciadas sobre a inexpressividade da influência da Semana de 1922 no Estado. Autores como Celestino Sachet defendem que o movimento penetrou no Estado, mas encontrou nos intelectuais locais resistência às suas ideias. Já Lina Leal Sabino atribui o desinteresse à própria distância geográfica com os centros maiores, especialmente com São Paulo, o que acabou por manter o grupo local fora do alcance do evento. Esta análise está em: PEREIRA, Valdézia. *A poesia modernista catarinense na década de 40 e 50*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998. p. 18.

<sup>67</sup> Lehmkuhl (1996) relaciona o aparecimento do modernismo na capital a um contexto iniciado após a Segunda Guerra Mundial, quando as ideias vão começar a penetrar nas regiões mais interioranas. Para a autora, isto ocorreu de modo bem peculiar em cada local, e, por isto, o fenômeno deve ser estudado a partir das suas especificidades regionais.

<sup>68</sup> Altino Corsino da Silva Flores (Florianópolis 1892/1983) foi o primeiro secretário da diretoria inicial da Academia Catarinense de Letras. Ingressou no magistério público, foi inspetor escolar, diretor de Grupo Escolar e Escola

Letras (ACL). A instituição criada em 1921 procurou ser imagem e semelhança de sua correspondente nacional, a ABL. Todavia, a ACL se situava num lugar desconfortável, já que, confessadamente avessa aos eventos de 1922, procurava se colocar como herdeira do passado literário da antiga cidade de Nossa Senhora do Desterro - nesse caso, do mais renomado poeta catarinense: Cruz e Sousa. Contudo, reivindicar uma afinidade com Cruz e Sousa era explicitamente incoerente com o pensamento racista, manifestado por um dos seus integrantes que, em 1916, ao se referir ao poeta, escreveu:

Cruz e Sousa não podia ser um grande poeta, ou antes, um grande sonetista, se procedia, como ele amarguradamente confessa - de uma raça que a ditadora ciência de hipóteses negou em absoluto para as funções do entendimento, e, principalmente, do entendimento artístico da escrita (FLORES *apud* ARAUJO, 1989, n.p.).

Tempos depois, possíveis polêmicas, entre acadêmicos de um lado e defensores do modernismo de outro, teriam pouco sentido, pois, na época em que se comemoravam os 30 anos da Semana, os discursos oficiais proferidos na própria ABL investiam abertamente na cristalização de uma memória, na qual ambos, a Semana e a Revolução de 1930, apareciam como parte de um único projeto, o nacional. No seu *O movimento modernista*, de 1954, o médico e jornalista Peregrino Junior lembrava com satisfação que “o próprio presidente Getúlio Vargas, em discurso recente, pronunciado na Universidade do Brasil, acentuou com límpida lucidez as conexões existentes entre a Semana de Arte Moderna de 1922 e a Revolução Brasileira de 1930”. O autor comentava com júbilo a constatação de que mesmo redutos mais herméticos como a ABL, “mostrando-se um organismo vivo e dinâmico, que além de tudo possui a virtude serena da isenção” havia

---

Complementar. Foi também Diretor Geral da Instrução Pública. Como professor, lecionou português e francês. Foi catedrático de História e Geografia, do Instituto de Educação do Estado, em Florianópolis, 1936. Ocupou a presidência da Associação Catarinense de Imprensa. Exerceu secretariado nos Governos Irineu Bornhausen e Jorge Lacerda. Como jornalista, fundou e dirigiu vários periódicos. (BIOGRAFIA DE ALTINO FLORES. Disponível em: <[http://www.cfh.ufsc.br/~simposio/Catarinense/Discurso\\_catarinense\\_texto\\_mega/98sc00027.html](http://www.cfh.ufsc.br/~simposio/Catarinense/Discurso_catarinense_texto_mega/98sc00027.html)>. Acesso em: 14 jun. 2012.)

espontaneamente aderido às comemorações (PEREGRINO, 1954, p.14-15).

Retomando o foco no que acontecia em Florianópolis, ver a implantação do modernismo como uma novidade do final dos anos quarenta na capital, e mesmo no Estado, é apenas uma das possibilidades de enxergar a situação. É necessário levar em conta que, nas revisões antes mencionadas, a Semana aparece menos como evento demarcatório e mais como resultado da confluência de fatores que desde o início do século já estavam presentes na vida social do país. Em nosso entendimento, a tese do atraso cultural (que não tardou a virar um lugar-comum na discussão sobre o panorama cultural de Santa Catarina) é muito generalista. Para superá-la, é preciso considerar os caminhos emaranhados por onde se davam os contatos culturais.

Desde as primeiras décadas do século XX, o moderno já era um vocábulo corrente tanto nas falas oficiais quanto no dia a dia da população que convivia com as propagandas estampadas em jornais e revistas que traziam um apelo constante requisitando sempre o novo. Do ponto de vista da vida urbana, a historiografia tem mostrado que o empenho em modernizar a capital veio juntamente com as primeiras administrações republicanas. Burucua (2012), ao analisar algumas fotografias da construção da ponte Hercílio Luz no início da década de 1920 em Florianópolis, conclui que as mesmas se equiparam a imagens da reforma do centro histórico de Buenos Aires, capturadas por volta de 1910. Conforme o autor, os dois conjuntos exemplificariam uma *pathosformel*<sup>69</sup> da arquitetura *in fiere*, característica típica do que ele define como *civilização euro-atlântica*<sup>70</sup>. Sem adentrar nas instigantes relações que a proposta do autor remete, é importante destacar a vinculação das experiências vividas pelos habitantes destes lugares, o que aconteceu sem grandes distâncias temporais.

Mesmo com relação à arte moderna, não é possível afirmar que ela fosse uma novidade do pós-guerra, tanto para o público da capital

---

<sup>69</sup> Em linhas gerais, o conceito de *pathosformel* é inspirado nas pesquisas do historiador Aby Warburg (1866-1929) e se refere à transmissão de uma memória coletiva das imagens na cultura (BURUCUA, 2007).

<sup>70</sup> A primeira aparição de uma *pathosformel* da arquitetura *in fieri* aconteceu, segundo Burucua, “en los tiempos del florecimiento de la ciudad medieval y, desde aquel tiempo, su itinerario há seguido los avatares de las ciudades renascentistas, de las capitales barrocas, de las urbes burguesas de los siglos XIX e XX em Europa y en el Nuevo Mundo” (BURUCUA, 2012, p. 63).

quanto para as demais regiões<sup>71</sup>. Seja por meio de publicações ou pela apreciação direta e pessoal das obras, havia em Florianópolis, desde o início do século XX, uma constante convivência com as artes plásticas, especialmente a pintura. Bem antes do aparecimento do MAMF e do Museu Victor Meirelles, respectivamente na década de quarenta e cinquenta, havia o desejo manifesto por espaços de fruição da arte. Nos governos sucedidos durante a Primeira República, a pintura ocupou um lugar de destaque como símbolo de distinção e refinamento das elites. Em 1919, Othon D'Éça, membro fundador da Academia Catarinense de Letras, noticiava a implantação de uma Pinacoteca em Florianópolis<sup>72</sup>. Consta que a mesma nascia com um pequeno acervo de seis telas, todavia com comprovada fortuna autoral, inclusive por constar entre as obras o nome expoente do conterrâneo Victor Meirelles.

O Dr. Jose Boiteux, secretario do interior, no infatigável esforço de bem servir a sua terra, teve um sonho magnífico. E, ungido da grande fé dos que sabem acreditar, gizou os planos de um pequeno Louvre em Florianópolis, onde o povo

---

<sup>71</sup> É preciso pensar com cuidado na definição de um público apreciador das artes plásticas nesta época. Se levarmos em conta as especificidades de Florianópolis, deduzidas a partir do que é noticiado nos jornais e revistas, observaremos que o público que comparece às exposições, adquire quadros e escreve sobre as exposições (ainda que parte destes escritos se refiram as mesmas como acontecimentos sociais), é constituído de políticos proeminentes, comerciantes, funcionários públicos e seus familiares.

<sup>72</sup> A questão da fundação de uma pinacoteca em Florianópolis é um assunto a ser mais pesquisado. Num livro recentemente publicado, a existência da Pinacoteca é afirmada pela pesquisadora Maria Teresa Santos Cunha, cuja realização ela atribui a José Arthur Boiteux (1865-1934). Sobre esta menção a Pinacoteca, consultar: CUNHA, Maria Teresa Santos. *CHEREM, Rosângela Miranda. (Orgs.). Refrações de uma coleção fotográfica. Florianópolis: UDESC, 2011.* Entre as obras citadas por Othon D'Éça como pertencentes ao acervo da Pinacoteca, encontramos os seguintes dados citados no Jornal A República (07 de out. de 1919): de Moreau, o retrato de Henrique Schutel; de Joaquina Neves da Luz e do comendador José Maria do Valle e esposa, De Pait; consta o retrato do Barão de Laguna; de Bruegmann, consta o retrato do comendador Jacintho José da Luz; De Servi (possivelmente Carlo de Servi), o retrato de Anita Garibaldi; De Victor Meirelles, o retrato de São Francisco da Penitencia, existência que não é assegurada, de acordo com informações do MVM.

irmão de Victor Meirelles, fosse achar para o espírito a escola e o divertimento. Quando no Rio, a meza de mármore d'um café de luxo o Dr. Boiteux segredou me a linda novidade, contando-me também o aplauso que recebera do governador Hercílio Luz, eu senti um forte desejo de abraçá-lo ali mesmo (...). (D'ÉÇA, Othon, 1919, p. 01).

Dessa mesma época, é possível localizar nos jornais textos que mostram a presença de uma discussão crítica sobre a arte (ainda que estereotipada), cujos autores procuram mostrar conhecimento tanto no que se refere à arte do passado quanto do que lhes era contemporâneo. Quando, em 1921, o pintor/escultor Antonio Matos expõe na capital, aparecem fragmentos desta crítica de arte produzida em Florianópolis.

Na obra pictural de Antonino não há o estranho sentimento de Puvis de Chavannes, o simbolismo de Burnes Jones e os excitamentos sensuais de Gervex. O nu na sua arte, esta bem longe do poema carnal de Rubens como da voluptuosidade do Renascimento italiano (JORNAL A REPÚBLICA, 1921, n.p.).

As obras postas em circulação não eram apenas de autoria dos artistas locais, mas também de pintores de outras regiões que passavam pela cidade. A busca pelo mercado ou mais propriamente pela comercialização dos trabalhos - já que, segundo Bueno (2005), o mercado de arte no Brasil somente foi sistematizado a partir dos anos de 1950 - está entre as razões da presença dos artistas itinerantes, alguns deles de prestígio reconhecido. Cumpre lembrar que, nas metrópoles principais, os mesmos se submetiam a uma concorrência mais acirrada, prevalecendo o destaque para os nomes já consagrados. Não havendo nestes primórdios da profissionalização galerias ou *marchands* que se incumbissem da comercialização de trabalhos, restava àqueles que dependiam da sua venda montar uma galeria portátil e ir ao encontro da clientela. Havia também a chance de conseguir algum cargo docente no ensino formal e informal. Daí se explica o caráter comercial, ambulante e efêmero das exposições, tal qual aconteceram em 1919, quando, no transcurso deste ano, a “ilhada” capital de Santa Catarina recebeu a

visita de pelo menos quatro artistas com razoável fama<sup>73</sup>. No mesmo ano, aconteceram também exposições do artista conterrâneo Eduardo Dias.

“A *vernissage*” era um acontecimento público onde a presença do artista e, evidentemente, suas láureas eram valores agregados às obras. Na imprensa local, temos curiosos indícios do ambiente social construído em torno destas ocasiões. Vale considerar os números apontados pelos jornais, referentes às aquisições feitas no mesmo ano de 1919, a clientela cidadina, ávida por imagens, movimentava um mercado nem tão acanhado ou periférico como possa sugerir o determinismo geográfico e a tese do isolamento de Florianópolis.

O Sr. Bertoni Filho encerra hoje sua esplêndida [sic] <vernissage>, que fora inaugurada há dois dias no Salão do Club Concórdia. Toda ela composta de lindos quadros a óleo, que muito elogiados foram por quantos os viram, a exposição foi visitadíssima, tendo causado a todos uma ótima impressão. (...) Adquiriram quadros o Governo do Estado, os Srs. Dr. José Boiteux, Elpidio Fragoso e Francisco Moura Filho que ofereceu uma formosa tela ao Circulo Católico de São José (DOAÇÃO AO..., 1920, p.01).

Os trabalhos expostos refletiam as tendências mais gerais da época, marcada pelas diferentes experimentações estéticas por parte dos pintores que, sem se ater a uma ou outra corrente, mesclavam elementos tradicionais e modernos às suas realizações. Para exemplificar este trânsito a partir do próprio acervo do museu, citamos o trabalho do pintor Estanislau Traple<sup>74</sup>. Apesar de ser relacionado à constelação

---

<sup>73</sup> Foram eles: Antonio Matos, Bertoni Filho (1892/1959), Dakir Parreiras (1894/1967) e Galdino Guttmann Bicho.

<sup>74</sup> Estanislau Traple (Curitiba 1898/1958). Desenhista, gravador, litógrafo, pintor e professor. Trabalha na Impressora Paranaense em 1914, quando estuda litografia com o alemão Alexandre Phol. Em 1916, torna-se aluno de Alfredo Andersen (1860-1935), pintor norueguês radicado no Paraná, com quem expõe em 1925, na Associação Comercial de Curitiba. Em 1931, fixa residência em Florianópolis, Santa Catarina, onde se torna professor de desenho e pintura no Instituto de Educação de Florianópolis até 1948. Nesse mesmo ano, retorna a Curitiba para lecionar na recém-criada Escola de Belas Artes do Paraná, ocupando o cargo de professor desta instituição até o final da vida. Entre 1949 e 1958, também atua como membro de júri de salões do Paraná. (BIOGRAFIA

artística do Paraná, sabe-se que ele teve uma relação muito próxima com a capital catarinense nos primeiros anos do século XX. Em 1927, participou de uma exposição coletiva acontecida no Salão da Superintendência Municipal. Estabelecido na cidade em 1931, ensinou desenho e pintura no Instituto de Educação até 1948, quando retornou a Curitiba. Exemplos, hoje pertencentes ao acervo do atual MASC, revelam que seu interesse estava na pesquisa em distintos universos plásticos. Na época que veio morar em Florianópolis, realizou o retrato do presidente da província de Santa Catarina (1825-1830), Francisco de Melo Albuquerque, por sinal, o mais antigo dos cinco trabalhos de sua autoria que o MASC possui. Observa-se neste trabalho que a figura em destaque aparece num esmerado desenho feito a nanquim, elaborada como determinava a tradição retratística que, conforme Francis Haskell (1993), desde o século XVI e XVII era caracterizada pelo esforço em alcançar o caráter, ou vestígios da alma inscritos no rosto. Dawn Ades (1997), no estudo realizado sobre a arte latino-americana, revela que a par de algumas das convenções aí surgidas, os artistas da região produziram no século XIX uma grande quantidade de retratos de personagens que ganhavam fisionomia procurando combiná-las com as narrativas históricas em elaboração, especialmente dos heróis das independências. Artíficos, como o desalinho dos cabelos e a farda militar, davam ao retrato um desejável ar de nobreza e inscreviam a feitura dentro de uma longa tradição, que, além de ser aplicada como um exercício de aprendizagem, desfrutava ainda de importância a considerar o momento em que foi produzida.

Figura 01 - Retrato de Francisco de Albuquerque Mello

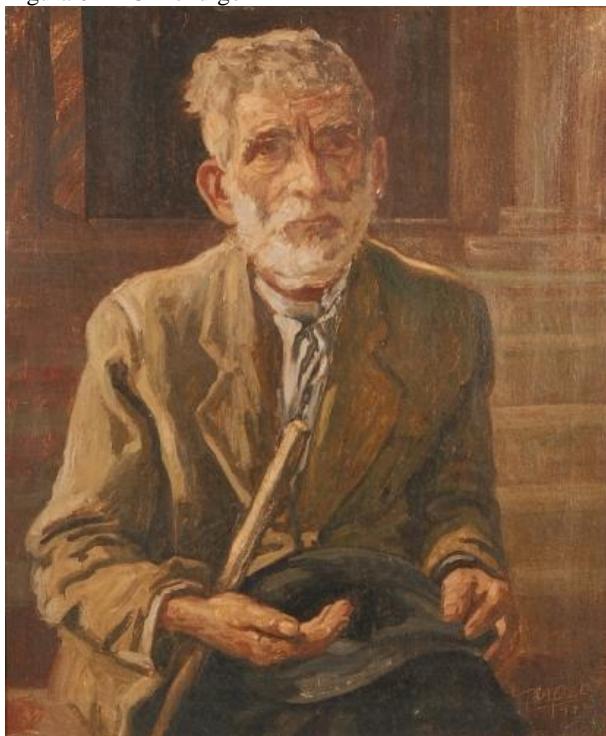


Fonte: TRAPLE, Estanislau. *Retrato de Francisco de Albuquerque Mello*, 1929. Nanquim sobre papel. Acervo MASC.

O museu possui outra pintura de Traple, intitulada *O Mendigo*, realizada no início dos anos de 1940. Nela, o tema parece ser apenas um pretexto para a construção de uma superfície onde se articula um meticuloso emprego da cor, no qual Estanislau Traple obteve efeitos intensos de luminosidade. Na imagem em questão, o autor parece querer refletir sobre o sutil equilíbrio entre o substancial e o imaterial como vinham fazendo os artistas impressionistas nas suas pesquisas acerca dos efeitos da luminosidade sobre as coisas. O aprendizado da sutileza da luz, Traple desenvolveu com o pintor norueguês Alfredo Andersen (1860-1932), do qual foi aluno. Vindo da Noruega, consta que Andersen chegou ao Paraná em 1901 e logo se tornou um dos artistas mais destacados da sociedade paranaense. Andersen aproveitou o momento

propício em que a burguesia local enriquecia e se modernizava e, na medida disto, buscava uma visualidade afirmativa de prestígio do projeto identitário em construção. Ele “ se valeu profundamente das artes para criar na população local um sentimento de pertencimento ao Paraná” (CORRÊA, 2009, n.p.). Ao analisar os dados biográficos de Andersen, vemos que sua formação se deu em instituições europeias, antes de optar pela vida no Paraná. Este aprendizado se disseminou a partir do sistema de ensino que ele fundou em Curitiba e que depois foi trazido para Florianópolis por meio das atividades pedagógicas desenvolvidas na cidade por Estanislau Traple, dando exemplos dos fluxos alternativos ao costumeiro sentido emanador da capital federal para as províncias, do qual ainda dispomos de poucos estudos.

Figura 02 – O mendigo



Fonte: TRAPLE, Estanislau, *O mendigo*, 1943, óleo sobre tela, (61 x 74 cm). Acervo MASC.

Mesmo do ponto de vista de uma produção “genuinamente” local (se é que tal possa ser de fato existente), temos o exemplo de Martinho de Haro<sup>75</sup>, tido pela crítica posterior como o nome mais importante da pintura catarinense depois de Victor Meirelles. Martinho nasceu em 1907 na serra catarinense. Suas telas eram expostas em Florianópolis desde os anos de 1920<sup>76</sup>, fase considerada autodidata de sua carreira, nesta época apresentou trabalhos de temática regionalista que, conforme os jornais foram apreciados pelo público e adquiridos pelos colecionadores locais, em sua maioria políticos. Em 1927 foi estudar na Capital Federal custeado por uma bolsa concedida pelo governador Victor Konder (1886-1941). Desde então viveu ativamente o ambiente modernista do Rio de Janeiro acumulando feitos importantes como a participação no polêmico *Salão de 1931* e a conquista do prêmio de viagem ao estrangeiro pela ENBA (1938) com a obra *Depois do rodeio*. Em depoimento posterior afirmou:

Acho que sempre fui um pintor moderno, no sentido do que o que se fazia em fins da década de 1920, por exemplo, diferenciava-se bastante do que vinham produzindo outros colegas. Tanto assim foi que, no salão de 1931, em que pela primeira vez puderam participar artista de orientação não acadêmica ou conservadora, fui o

---

<sup>75</sup> Martinho de Haro (1907 - 1985). Pintor, desenhista e muralista. Inicia-se na pintura em Lages, Santa Catarina, em 1920, e expõe individualmente pela primeira vez no Conselho Municipal de Florianópolis, em 1926. Como bolsista do governo catarinense, estuda na Escola Nacional de Belas Artes (Enba), no Rio de Janeiro, de 1927 a 1937, tendo aulas com Henrique Cavalleiro (1892-1975) e Rodolfo Chambelland (1879-1967). Trabalha como auxiliar de João Timóteo na decoração da Igreja de Nossa Senhora da Pompéia, em 1930, e de Eliseu Visconti (1866-1944) na execução do panô do Teatro Municipal, de 1930 a 1935. Em 1931, participa do Salão Nacional de Belas Artes, organizado por Lucio Costa (1902-1998). Em 1938, embarca para a França, onde estuda com Otto Friesz na Académie de la Grande Chaumière de Paris. Devido ao início da guerra, retorna a São Joaquim, em 1939, ali permanecendo até 1944 quando mudou para Florianópolis, cidade em que vive até seu falecimento. (BIOGRAFIA DE MARTINHO DE HARO. Disponível em: < [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/Enc\\_Artistas/artistas\\_imp.cfm?cd\\_verbete=2754&imp=N&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Artistas/artistas_imp.cfm?cd_verbete=2754&imp=N&cd_idioma=28555). Acesso em: 14 jun. 2012.)

<sup>76</sup> Na Livraria Moderna (1926) e exposição individual no Conselho Municipal (1927).

único aluno da Escola de Belas Artes a participar, a convite do então diretor, o grande arquiteto Lucio Costa (HARO *apud* LEITE, 1988, p. 242).

Os exemplos aqui mostrados procuraram ressaltar que as distinções feitas entre as filiações estéticas dos artistas nos anos em questão não são tão precisas do ponto de vista da prática do seu ofício. Marcadas pelos anacronismos, as obras remanescentes desta época reforçam os sentidos contrastantes da arte moderna e revelam que os limites podem ser apenas uma ilusão que se esvanece frente aos interesses que moviam as experimentações, a circularidade dos saberes e o apelo do escasso e disputado “mercado”.

### 3.3 ITINERÂNCIAS DE MARQUES REBELO

O escritor Marques Rebelo, depois de algumas décadas sob certo esquecimento, voltou à cena cultural a partir da adaptação do seu romance - *A estrela sobe*<sup>77</sup> - para o cinema. No contexto em que estreitou contato com o grupo florianopolitano no final dos anos de 1940, Marques Rebelo não era nenhum desconhecido, desfrutando de um lugar social de prestígio, sendo reconhecido, entre outras coisas, pelo seu fazer literário que incluía o romance, o conto, a biografia, a literatura infantil e a crítica de música e cinema. Tido por seus contemporâneos como cronista exemplar da vida carioca, “levava então para dentro do pequeno escritório uma cidade inteira com seus costumes e músicas, a tristeza e o pitoresco, o ar, o paladar, o odor do ajuntamento humano” (ANDRADE, 1984). Sua obra foi publicada em forma de livros, suplementos literários e pelas revistas culturais surgidas nos anos vinte como a *Verde* e a *Revista de Antropofagia*.

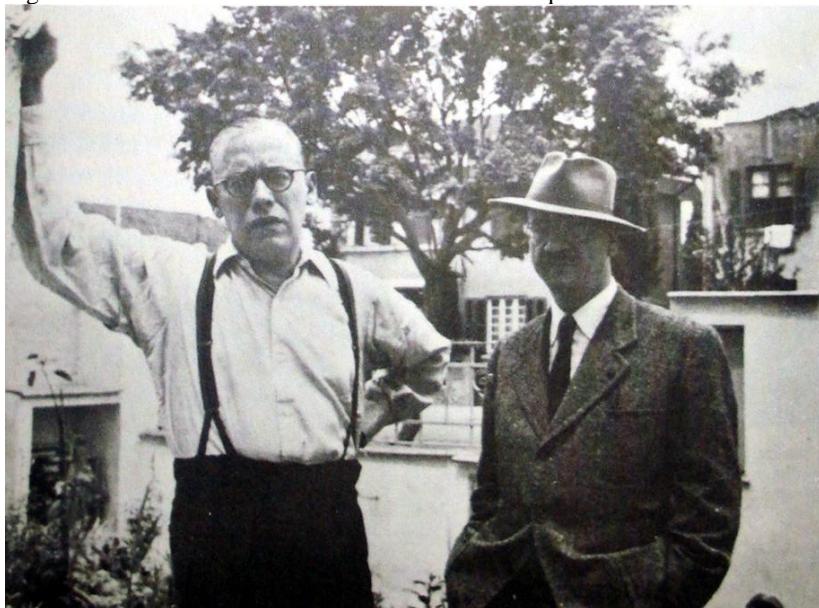
A despeito da ocupação de escritor, sua atuação não era restrita às letras. No amplo escopo de suas atividades, inclui-se o trânsito no meio político e no sistema de artes, cortando diametralmente várias instâncias do modernismo brasileiro. Seu amigo pessoal, Paulo Mendes de Almeida, remete a Marques Rebelo o feito de ter criado um mercado para a arte moderna nacional, contribuindo para formar junto aos artistas uma consciência profissional, tornando, segundo ele, mais dinâmico o labor artístico no país. Com sua galeria ambulante, empreendera viagens para o exterior em missão cultural, em que divulgava as artes plásticas brasileiras. Em 1945, levou para a Argentina e o Uruguai a exposição

---

<sup>77</sup> Filme dirigido por Bruno Barreto cuja estreia aconteceu em 1974.

itinerante *20 Artistas Brasileños* com propósitos de estabelecer políticas de boa vizinhança e, segundo Antelo (2004), dotar os vizinhos mais ao Sul de uma visão sinóptica da produção das artes plásticas do país. O empreendimento deve ter lhe dado projeção, uma vez que, um ano mais tarde, seria contratado para a Secretaria do Instituto Brasileiro de Ciências e Cultura das Relações Exteriores – IBECC.

Figura 03 - Foto de Paulo Mendes de Almeida e Marques Rebelo



Fonte: Espelho carioca. *Memórias de Marques Rebelo*. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 1984. Impresso. Acervo MASC.

Quanto ao seu trabalho como “semeador de museus”<sup>78</sup>, Lourenço (1999) escreve que Marques Rebelo possuía uma visão avançada e polissêmica do espaço museal, preocupando-se não apenas com questões técnicas com relação à apresentação das telas, mas também com o acervo e seu destino social. Além disso, militava a favor da missão educativa destas instituições. Neste sentido, sua opinião se coaduna com outras percepções de seu tempo, de que os museus funcionassem como centro culturais onde, além de permitir a fruição da

---

<sup>78</sup> Além do MAMF, atribui-se a Marques Rebelo a fundação dos MAMs de Cataguases (MG), em 1949, e de Resende (RJ), em 1950.

arte, os visitantes tivessem condições de realizar diferentes atividades, como apreciação de filmes, de peças teatrais, conferências e palestras<sup>79</sup>.

Das suas viagens pelo Brasil, ou seja, de uma observação *in situ*, pode ter se nutrido a crítica que fazia às condições culturais de sua época. Um pouco antes da exposição de arte realizada em Florianópolis, em 1948, Marques Rebelo remeteu uma carta amistosa ao pessoal da revista *Sul* em qual destaca a importância da mesma e do trabalho realizado pelos indivíduos a ela ligados, em prol da superação da condição cultural do país, sobre a qual demonstra uma percepção desanimadora.

Rio 3/4/48

Recebi os números de Sul gentilmente enviados. Fiquei muito impressionado com o movimento que vocês estão realizando e não tenho dúvidas quanto a qualidade do que vão realizar ainda. Agradeço a simpática nota com relação a minha visita a Florianópolis. Tenho a informar que ela se tornou realidade graças ao interesse de Jorge Lacerda e a compreensão do Dr. Afonso Simone Pereira, que fiquei conhecendo e do qual tive uma das impressões mais lisongeiras. Contava, para o êxito perfeito da missão, com o apoio dos companheiros de SUL tão interessados como eu na divulgação das belas coisas e no elevamento do nosso bem triste nível cultural (REBELO, 1950, n.p.).

Neste espírito de camaradagem e objetivos comuns, a campanha em prol da criação do MAMF se desenrolou concomitantemente na Capital Federal e em Florianópolis. Ela envolveu diálogos e correspondências entre Marques Rebelo, o futuro deputado federal e governador, Jorge Lacerda, e o grupo modernista local, responsável pela publicação da revista *Sul*<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> O deputado Jorge Lacerda, participante ativo da fundação do MAMF, manifestava opiniões semelhantes às de Marques Rebelo, como estudaremos mais a frente.

<sup>80</sup> Jorge Lacerda (1914 - 1958) era filho de descendentes gregos. Estudou em Florianópolis no Ginásio do Colégio Catarinense. Formou-se em Medicina no Paraná, cursou Direito na Universidade de Niterói, tornando-se bacharel em 1949. Em 1940, começou a trabalhar no jornal *A Manhã* e, em 1946, fundando o

No Rio de Janeiro, Marques Rebelo havia travado contato com jovens catarinenses que estudavam na Escola Nacional de Belas Artes, na época, aspirantes à carreira artística: José Silveira d'Ávila, Moacir Fernandes de Figueiredo e Alcídio Mafra de Souza. Nesta época, a ENBA era um ponto de confluência de estudantes de arte vindos de várias regiões do Brasil. A despeito da fama de reduto tradicional, dentro e fora dela circulavam figuras importantes da cena artística brasileira. Na escola e na agitação boêmia em seu entorno, relembra Mafra (2002), se costurou a ideia de fundar um museu de arte moderna em Florianópolis. De uma larga lista destes nomes citada nas memórias de Mafra, ele destaca a atuação de Marques Rebelo:

Nosso ponto de encontro, após as aulas, noite chegando, situava-se bem à mão, nas ilhargas da Escola, o café e bar Porto Alegre, mais conhecido como “O Vermelhinho”, não tanto por sua decoração interna, paredes espelhadas na cor, igual à das mesas e cadeiras de vime na calçada, e sim - e principalmente - pelo “esquerdismo” da quase totalidade de seus frequentadores: artistas plásticos e de teatro, escritores, jornalistas, universitários, intelectuais de um modo geral. Ao longo de muitos anos, até que muitos deles se dispersassem, mudassem de pouso, houve os “assíduos”, os que “assinavam ponto” todos os dias, os “hebdomadários”, aparecendo uma vez cada semana. E os “eventuais”, os que, apenas ocasião ou outra, “davam as caras”, como então se dizia. Entre os primeiros e segundos, citem-se o Caloca, o desenhista e arquiteto Carlos Leão, à época detalhando o projeto do prédio do Ministério da Educação e Saúde, concepção original de Le Corbusier; o jornalista Macedo Miranda, sempre chegando acompanhado de Santa Rosa, pintor e cenógrafo de nomeada; o professor, pintor e crítico de arte Quirino Campofiorito, o qual, juntamente com os pintores

---

suplemento *Letras e Artes*, no mesmo jornal, onde travou contato com intelectuais e artistas brasileiros como Portinari, Goeldi, Santa Rosa e Di Cavalcanti. Foi oficial de gabinete de Mesquita da Costa, ministro de Justiça (1948). Eleito deputado federal em 1950 e 1954 e, em 1956, se elegeu governador catarinense.

Bustamante Sá e Milton Dacosta, não se cansava de matar saudades do Grupo Bernardelli. Não esquecer, outrossim, o caricaturista e famoso contador de casos Álvaro Cotrim, o Alvarus, e o compositor e, também, caricaturista Nássara, já surdo como uma porta. Quem não deixava de pontificar, igualmente, era o desenhista e pintor Augusto Rodrigues, em trânsito no jornal que enriquecia com suas “charges” para o famoso apartamento da rua do Passeio, sempre atulhado de telas, tintas, pincéis e livros, mas onde nunca deixou de caber quem dele precisasse, conhecido ou não. (Começavam a surgir as primeiras fumaças da que, em breve, viria a ser a Escolinha de Arte do Brasil, uma das invenções mais sérias deste País). Refira-se, ainda, o paraibano José Simeão Leal, professor da Faculdade Nacional de Filosofia e crítico de arte, a imaginar seus Cadernos de Cultura e, também, o brilhante jornalista Marcial Dias Pequeno, cearense de Icó, dois metros de competência, humanismo e bom humor. É o crítico de arte e pintor José Maria dos Reis Júnior, com seu inseparável cachimbo, a lembrar dos que fizeram a Semana de 22, da qual participara também o pintor Di Cavalcanti, como sempre, pronto a pandegar por conta própria ou alheia. Impossível esquecer Carlos Drummond de Andrade, o grande poeta, e José Cândido de Carvalho, jornalista e escritor, que, um dia, se imortalizaria com O Coronel e o Lobisomem e, “last but not least”, os colegas de Belas Artes que, num futuro não muito distante, se projetariam como grandes artistas e professores universitários: Renina Katz e Abelardo Zaluar, Ubi Bava, Fernando Pamplona, nome ligado à revolução plástica operada na cenografia das escolas de samba e ao magistério superior; Napoleon Potyguara Lazzaroto, o paranaense Poty, glória de seu estado natal e grande expoente de Desenho e da Gravura; Hugo Leite, ano após ano a lidar com política estudantil e assíduo frequentador, também, das celas do DOPS. E, ainda, Nathalia Timberg e Cláudio Corrêa e Castro que já atuavam com muito destaque, no Teatro do Estudante do Brasil, os quais, depois de

ornados, deram as costas à criação plástica e foram inventar memoráveis personagens no teatro, no cinema e na televisão. Entretanto, verdade se diga: quem dominava o ambiente frequentado por gente vinda de quase todos os Estados, para estudar ou trabalhar na, então, Capital Federal, era Marques Rebelo, romancista consagrado e cronista de qualidade ímpar. Nascido Eddy Dias da Cruz, levava muita fé na sua cria, o então menino José Maria, sem dúvida promissor talento, pelo que fazia e o orgulhoso pai exibia... (SOUZA, 2002, p. 15-16).

Dado interessante é que muitos personagens mencionados na descrição do ambiente carioca, onde segundo o depoimento, foi parcialmente gestado o MAMF, estão hoje presentes no próprio acervo do museu, como Poty Lazarotto, Tomás de Santa Rosa Júnior, Bustamante Sá, Milton Dacosta, Renina Katz e Abelardo Zaluar. Inaugurados em meio à convivência com os artistas, os MAMs capitaneados, por Marques Rebelo, traziam em seus acervos iniciais as marcas desta convivência.

Com relação às atividades dos estudantes catarinenses, constata-se um estreito contato com o ambiente artístico da Capital Federal. José Silveira d'Ávila estudou oito anos na ENBA, com uma bolsa concedida pelo Governo do Estado de Santa Catarina. No período de agitação em torno da criação do MAMF, ele já havia acumulado, em sua carreira, feitos como o de ter exposto no consulado brasileiro, em Munique, e ter sido agraciado com duas medalhas pela escola. Foi também o primeiro artista catarinense a ser incluído por aquisição no acervo do MAMF, com obras compradas pela Secretaria de Justiça Educação e Saúde de Santa Catarina, muito provavelmente por indicação de Marques Rebelo. Naqueles contatos iniciais pela montagem do museu, que ele próprio viria a dirigir décadas depois (de abril de 1981 a junho de 1983), José Silveira d'Ávila ajudava a construir um espaço futuro para abrigo de seu trabalho, tendo em conta que vinte e três peças de sua autoria pertencem ao acervo. Quatorze delas, apesar das dificuldades financeiras, foram compradas pelas entidades públicas que geriram o museu<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> São elas: Lavadeira, s/d; Januária MG, 1951; Paisagem com figuras, s/d; Garrafa I, s/d; Garrafa II; Januária s/d; Diamantina, 1951; Apocalipse, s/d; Sem Título, 1951; Sem título, s/d; Namorados, s/d; Sem título, s/d; Esboço, Nu

Figura 04 – Lavadeira



Fonte: D'AVILA, José Silveira. *Lavadeira*, s/d, gravura em metal (10 x 12,4 cm). Acervo MASC. Doação: Secretaria de Justiça Educação e Saúde de Santa Catarina em 1951.

Em 1952, o crítico gaúcho, Clóvis Assunção veio a Florianópolis, a convite do MAMF, palestrar sobre os aspectos formais da pintura moderna. Na oportunidade, ele passou o acervo em revista, publicando suas impressões sobre as obras aqui apreciadas no jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre (matéria depois reproduzida num jornal de Florianópolis). Desta análise, aliás, uma das primeiras feitas sobre o nascente acervo, destacamos o comentário crítico sobre o trabalho de Silveira d'Ávila.

---

Feminino, 1952; Descanso na Praia, s/d. (MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. *Indicador Catarinense das Artes Plásticas*. Florianópolis: MASC – FCC Edições; 1988.)

José Silveira d'Ávila revela qualidades típicas de gravador. Atinge um equilíbrio excepcional de todos os elementos. Trabalha a forma até a minúcia: forma sólida, sem ser exaustiva. Traço marcante e vivo, capaz de conferir ao todo uma fisionomia inconfundível (ASSUNÇÃO, 1953, p.04).

Em meados dos anos de 1940, Moacir Fernandes foi um dos integrantes locais da mobilização em prol da criação do Museu Victor Meirelles<sup>82</sup>. Apesar de ter prosseguido com uma relevante carreira artística, o Museu de Florianópolis não possui nenhuma obra de Fernandes<sup>83</sup>. Uma referência a seu respeito é feita através de um retrato, doado ao museu por seu colega, José Silveira D'Ávila<sup>84</sup>. Na mesma época em que o projeto do MAMF ganhava relevo, sua carreira se destacava no Rio de Janeiro, tendo recebido menções honrosas e medalhas na ENBA. Em uma exposição acontecida em Florianópolis, o tratamento dado ao seu percurso artístico não escapava dos olhares

---

<sup>82</sup> O MVM foi inaugurado em 1952, na casa onde nasceu o artista Victor Meirelles. O sobrado, tombado como patrimônio histórico nacional em 1950, foi construído por volta do final do século XVIII e início do XIX e abrigou o comércio da família Meirelles de Lima. O museu possui duas coleções em seu acervo: a coleção Victor Meirelles, formada por obras de autoria do artista, de seus professores e alunos, a partir da cessão feita pelo Museu Nacional de Belas Artes na época da criação do museu, bem como de aquisições e doações de instituições e particulares, e a Coleção XX e XXI, por sua vez composta por trabalhos de artistas modernos e contemporâneos, oriundos de doações realizadas ao museu ao longo dos anos. (DADOS DO MUSEU VICTOR MEIRELLES. Disponível em: <[http://www.eravirtual.org/pt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=9&Itemid=16](http://www.eravirtual.org/pt/index.php?option=com_content&view=article&id=9&Itemid=16)>. Acesso em: 24 jun. 2012.)

<sup>83</sup> A relação de suas obras é a seguinte: monumento ao presidente Getúlio Vargas em Tubarão/SC; candelabro da Igreja Israelita do Rio; escultura monumental no Centro de Educação Física e Desporto da UFES; painel sobre música popular na Escola de Música do Espírito Santo; duas pinturas no acervo da Galeria de Arte e Pesquisa e Escultura no Departamento de Artes Industriais e Decorativas, todas localizadas no Espírito Santo. (MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. *Indicador Catarinense das Artes Plásticas*. Florianópolis: MASC – FCC Edições; 1988.)

<sup>84</sup> A aquarela pode ser apreciada no acervo online do MASC sob a seguinte referência: NEUGROSCHER, Esther Iracema, *Retrato de Moacir Fernandes*, 1948, aquarela sobre papel, (22 x 32,5 cm). Acervo MASC. Doação de José Silveira D'Ávila.

atentos a questões mais gerais que cercavam o fazer artístico. Em maio de 1950, a revista *Sul* (na qual colaborava como ilustrador) abria espaço em suas páginas para comentar a referida exposição. No texto, o autor procura entender as escolhas estéticas que levaram o escultor a abdicar da arte acadêmica, apreendida em toda a sua virtude na ENBA.

Como se vê, o Moacir acadêmico era um dos melhores que por aí existem. Sabia, às mil maravilhas, modelar uma cabeça, um torso. E foi, assim, acadêmico que o conhecemos. Todos devem estar lembrados de sua primeira exposição em Florianópolis, onde, em suas esculturas, não havia o menor vestígio de tendências modernistas. No ano passado apresentou-se o jovem escultor ao nosso público novamente. Mas, desta vez, completamente mudado. Desde seus desenhos, suas pinturas, até as esculturas, tudo notadamente moderno. Havia até telas que beiravam o abstracionismo (BALLSTAED, 1950, p. 16).

No comentário, vemos questões flagrantes do debate sobre as artes plásticas, que, longe de serem um assunto restrito da “ilha ilhada”, ocuparam espaço nos jornais e revistas do Brasil. O assunto, que começa situado na clássica oposição entre acadêmicos e modernos, termina dando relevo à outra contenda: as querelas entre partidários da arte figurativa e da arte abstrata. Segundo Arantes (2004), uma vez instalado a controvérsia - a partir da exposição de Alexander Calder,<sup>85</sup> em 1948, no Rio de Janeiro - ela permaneceria por longo tempo no centro das polêmicas, até que a abstração fosse consagrada, o que aconteceu na Bienal de 1953. Somente a partir daí, a arte abstrata se tornou a tendência dominante. Para Couto (2004), o desdém inicial com a arte abstrata estava relacionado à excessiva preocupação com as dimensões narrativas e descritivas assumidas pelos artistas brasileiros, muito mais atraídos pela preocupação em exaltar os temas da realidade nacional. Segundo a mesma autora, por ser acessível a todos, “prevalencia a ideia de que somente a pintura figurativa poderia exercer uma função social legítima” (COUTO, 2004, p.50).

---

<sup>85</sup> Alexander Calder (EUA1898/1976) foi escultor e artista plástico estadunidense.

Figura 05 - Escultura Moacir Fernandes



Fonte: Escultura monumental do Centro de Educação Física e Desporto da UFES. Vitória/ES. Foto: Glaucon dos Anjos Werly.

De volta aos arranjos necessários à implantação do MAMF, consta a cooptação do apoio político ao projeto. Para tal, entraram em cena a persuasão de Marques Rebelo, a participação de Jorge Lacerda e de outro catarinense, Flávio de Aquino<sup>86</sup>, que, embora compartilhasse das preocupações e desejos dos demais, teve uma relação menos próxima com os acontecimentos locais, uma vez que, após a partida para o Rio de Janeiro, jamais voltou a residir em Florianópolis. Aquino trouxe para a empreitada o amparo de seu pai, o senador Ivo D' Aquino. O escritor Salim Miguel lembra a importância deste apoio:

Nunca será demais repetir que cabe, exclusivamente, ao saudoso amigo Flávio de Aquino, o competente articulador

---

<sup>86</sup> Flávio de Aquino (Florianópolis, 1919 - Rio de Janeiro, 1987). Arquiteto, professor, crítico de arte e jornalista, fundou e dirigiu a Escola Superior de Desenho Industrial da Guanabara. Atuou também como professor de História da Arte do Instituto de Belas Artes e da Faculdade Nacional de Arquitetura. Membro da ABCA e AICA. Autor de trabalhos analíticos, entre artigos, ensaios e monografias sobre artistas brasileiros. Foi também colaborador da revista *Sul*. Entre outros trabalhos, coordenou o setor de artes plásticas da revista *Manchete* e da Coleção de Livros: *Obras Primas da Pintura Moderna*. (MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. *Indicador Catarinense das Artes Plásticas*. Florianópolis: MASC – FCC Edições; 1988.)

de sua criação, o mérito maior pela existência do Museu de Arte Moderna de Florianópolis (...). Credite-se a seu pai, o Senador Ivo de Aquino, a tessitura política necessária à oficialização de entidade cultural que surgiu na cauda da ventania provocada pela exposição de arte moderna, montada no Grupo Escolar Dias Velho, e por compromisso atado com a embaraço da naturalidade comum a todos nós, pois, embora longe, continuávamos filhos e fiéis à velha Cidade de Nossa Senhora do Desterro (MIGUEL, 2002, p. 20).

Em fase de conclusão do curso de arquitetura no Rio de Janeiro, Aquino ensaiava os passos na carreira de crítico de arte, que lhe valeu mais tarde a escolha para etapas importantes da vida cultural e artística do país, entre elas, como membro do júri da Bienal de 1953 e do grupo que escolheu o projeto de Lucio Costa para a nova capital federal. Na época, ele foi um dos convidados pelo Ministério da Educação e Saúde para escrever para os cadernos de cultura<sup>87</sup>. Na publicação intitulada *Três fases do movimento moderno*, constam concepções sobre a arte moderna que o autor definia a partir de três constantes: *invenção, liberdade de criação e inquietação*.

Talvez essas três constantes da arte moderna – invenção, liberdade de criação e inquietação – tenham agido mais no plano moral do que formal; não lhe deram, propriamente, um estilo e sim um clima que, no entanto, lhe foi sumamente eficaz, porque permitiu à arte deixar seu duplo e estéril papel de educador e moralizador para se transformar numa radiante expressão de sentimentos puros, nascidos do culto específico das formas e das cores. Esses três símbolos do nosso século confluem na arte como um reflexo constante, embora transfigurados pela personalidade artística dos autores (AQUINO, 1952, p. 5).

---

<sup>87</sup> Entre os demais autores destes cadernos, temos Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Lourival Gomes, Lucio Costa, Anísio Teixeira e Mário Pedrosa.

Segundo Aquino, tais constantes ainda não estavam incorporadas à arte brasileira, pois, na visão do jovem crítico, se mantinha vivo o anelo por uma arte “verdadeiramente” autóctone, aspiração que levou os modernistas a busca das “raízes” da nacionalidade. Aquino chegou a afirmar que “a força da nossa pintura vem de fora, vive ainda da importação, avança insatisfeita e deslocada por não se achar em Paris” (AQUINO, 1952, p.5). Seu envolvimento com o museu não se encerrou nesta etapa inicial, pois, como veremos mais adiante, ele também elaborou o anteprojeto para a sua sede. Por ora, se destaca que, por seu intermédio, Marques Rebelo teve conversas sobre a ideia com Jorge Lacerda que, como os estudantes da ENBA aqui citados, também vivia na Capital Federal desde 1940 e, como eles, compartilhava os seus espaços de sociabilidade.

### 3.4 UMA EXPOSIÇÃO CONTEMPORÂNEA E REGIONAL

A Exposição de Arte de 1948, organizada por Marques Rebelo em Florianópolis, é considerada o acontecimento fundador do MAMF. De fato, seis meses depois dela, o museu passou a existir legalmente, por conta de um decreto assinado pelo então governador em exercício José Boabaid<sup>88</sup>. Como aconteceu com outras questões referentes à história destes anos, as fontes que alimentaram as narrativas foram depoimentos e notícias, especialmente da revista *Sul* que, como se pode supor, divulgou antecipadamente em suas páginas a mostra que ocorreria entre 30 de setembro e 6 de outubro do referido ano. A mesma foi aberta a visitação do público nas dependências do Grupo Escolar Modelo Dias Velho, no centro da cidade. Passado um tempo, tanto da exposição em si quanto do discurso que lhe deu feição, é oportuno reavaliar alguns dos significados construídos sobre o acontecimento, entre os quais a noção de que a mesma representou uma ruptura com os padrões artísticos em voga. Cumpre, desta maneira, realizar uma discussão do contexto para além do circuito político/estético dos modernistas, traçando diferentes possibilidades interpretativas que incluam questões extraviadas nas narrativas predominantes.

Inicialmente, é preciso reconsiderar o sentido desta exposição no contexto da arte moderna em Florianópolis, tendo em vista que ela é

---

<sup>88</sup> A criação do Museu de Arte Moderna de Florianópolis foi formalizada por meio do Decreto Estadual nº433 de 18 de março de 1949.

apresentada como uma profunda ruptura com os princípios da livre expressão artística, como requeriam os preceitos modernistas. “As diferenças em relação aos padrões estéticos que predominavam em Santa Catarina resultaram em um estranhamento das obras por parte do público visitante” (MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA, 2011, p.12). A defesa de que a pintura apresentada naquela ocasião tenha sido uma novidade incompreendida pela população aparece indiretamente nos comentários da revista *Sul*. Como era usual, junto à exposição, foram proferidas conferências onde Marques Rebelo falou sobre a arte, explicando que a pintura não era imitação da natureza. Ao escrever sobre a colocação de Rebelo, o comentarista da *Sul*, encarregado de fazer a cobertura da exposição, deu destaque sobre a incompreensão da arte moderna, condição que atribuiu à ignorância do público. Reiterando a máxima do escritor carioca, escreveu:

É um conceito que deverá ser repetido para que a verdadeira pintura não fique sufocada, ou seja, mal interpretada por certa maioria, que desconhece a tudo o que é arte moderna, seja música, pintura ou literatura e fica assim encerrada nas sete torres de uma falsa cultura (NEVES, 1948, n.p.).

Anos mais tarde, com um ar galhofeiro lembrou o escritor Salim Miguel que:

Muitos moradores ficaram escandalizados com as pinturas e mais ainda com as três palestras do Marques Rebelo. Um pecuarista viu um quadro de Iberê Camargo, retratando um boi, e disse: “– Estou notando vários defeitos nesse boi!” (SALIM MIGUEL *apud*, GUERRA; BLASS, 2009, p.50).

A repetição de detalhes pitorescos recobre a tese do estranhamento com um pouco de folclore, mas isto não impede que, ao ser comparada com outras percepções do contexto urbano da cidade, apareçam novas possibilidades de entender a relação entre a exposição e sua platéia. Uma questão a considerar é que, desde o começo do século, o público florianopolitano tinha contato com uma produção artística diversificada, o que aconteceu por meio da pintura de quadros e sua comercialização, pois sabemos da existência deste “mercado” ou mais propriamente de uma razoável atividade neste ramo de negócios, pelo

menos desde as primeiras administrações republicanas. Ainda que isto represente apenas a superfície, de um contexto ainda pouco abordado pela historiografia, é legítimo afirmar que por conta deste trânsito, circulava na cidade uma visualidade heterogênea.

Se não é possível garantir que houve uma aceitação tranquila por parte do público, é preciso, pelo menos, relativizar a questão da ruptura e do estranhamento. É evidente que a amostragem então apresentada era inédita na cidade que, pela primeira vez, poderia contemplar a fina flor da arte moderna internacional. Afinal, entre os pintores selecionados constavam nomes importantes, como Emilio Pettoruti, André Derain, Raul Dufy, Maurice Vlaminck, Ossip Zadkine e Fernand Leger. No entanto, isto por si só não assegura que, do ponto de vista do gosto, tenha acontecido um estranhamento causado pela originalidade das linhas, cores e das formas exibidas. Lembremos que, além da circularidade da produção artística, uma exposição de arte moderna já havia acontecido em Florianópolis em 1927. Como defende Oliveira (2008), o discurso de ruptura ignorou a experiência artística e ineditismo do principal expoente do modernismo no estado. Escreveu o autor: “Apenas para citar um exemplo do apagamento nas artes visuais, os relatos do MASC não recuperam o pioneirismo de Martinho Haro, que, em 1927, realiza uma exposição individual em Florianópolis” (OLIVEIRA, 2008, p. 5).

Figura 06 – *Vino Rosso*



Fonte: PETTORUTTI, Emilio *Vino Rosso*, 1919. Nanquim sobre papel. Acervo MASC.

Em se tratando de quantidade, a lista selecionada por Rebelo perfazia um total de 75 telas, entre as quais estavam algumas doadas, outras confiadas ao escritor pelos próprios artistas e seis obras que sobraram da mostra itinerante *20 Artistas Brasileños* - que Rebelo conseguiu fazer com que a Prefeitura Municipal comprasse para o futuro Museu<sup>89</sup>. Estas seis obras viriam a ser efetivamente, em termos numéricos, o legado herdado da Exposição de 1948 pelo MAMF. Na opinião de Maria Cecília França Lourenço, tal coleção era uma totalidade possível, agrupada também “à força do casuísmo, relações pessoais e facilidade para comercialização e aceitação” (LOURENÇO, 1999, p.161)<sup>90</sup>. Nesse exercício de livre escolha das obras, Rebelo não se acanhou em incluir um trabalho de seu filho José Maria Dias da Cruz (como fez no Museu de Arte Moderna de Cataguases). O jovem tinha apenas 13 anos quando pintou a tela que seu pai doou ao acervo do MAMF depois da exposição<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> As obras compradas foram as seguintes: uma aquarela de Jan Zach, um desenho de Emilio Pettoruti (fig. 06), um guache de Oscar Meira e dois óleos: de Burle Marx e Athos Bulcão. (MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA, 2002, p. 29).

<sup>90</sup> Maria Cecília França Lourenço escreveu sobre a fortuna crítica dos artistas apresentados, que incluía: Segall, Portinari, Di Cavalcanti, Pancetti, Giorgi, Santa Rosa, Burle Max, Teruz, e, entre os estrangeiros Pettoruti, Derain, Dufy, Vlaminck, Ossip Zadkine, Luçart e Leger. Há valores radicados no Rio, como Arpad Szenes e Axl Leskoschek, e emergentes no pós-guerra, premiados na Divisão Moderna e no Salão Nacional de Arte Moderna do Rio: Alfredo Cesquiatti, (Viagem ao Estrangeiro, 1945, Edith Behring, José Moaraes, 1949, idem), Percy Deane (viagem a Paris, 1943) Tenreiro, Toledo (Prata, 1940), Rubem Cassa, Iberê Camargo (viagem ao Estrangeiro, 1947) o veterano professor da escola Nacional, Quirino e sua mulher Hilda Campofiorito (viagem a Paris, 1944) e Djanira” (Lourenço, 1999 p. 162).

<sup>91</sup> José Maria Dias da Cruz nasceu em 1935.

Figura 07- Cenário



Fonte: CRUZ, José Maria Dias da, *Cenário*, 1948, aquarela sobre papel, (22 x 16 cm.) Acervo MASC. Doação de Marques Rebelo. Acervo MASC.

A inclusão do trabalho de José Maria, porém, não representava apenas uma vaidade paterna do escritor carioca. Desde os anos de 1920 a expressão infantil vinha ganhando destaque no projeto da arte moderna, que incluía outras manifestações desmerecidas como a arte popular e dos loucos. A produção infantil passava a ser reconhecida como expressão espontânea do espírito artístico, atendendo as exigências de determinada filosofia da arte defensora do princípio de pureza, simplicidade e despojamento das regras.<sup>92</sup> Os acréscimos desta

---

<sup>92</sup> A defesa destes princípios esteve no pensamento e na ação de modernistas como Mário de Andrade. Em seu estudo sobre a arte e educação no Brasil, Ana Mae Barbosa (2003) destaca sua atividade em prol da expressão infantil. Segundo a autora, Mário pleiteava que a mesma fosse apreciada com critérios mais científicos e, à luz da filosofia da arte, escreve ela que: “O estudo comparado do espontaneísmo e da normatividade do desenho infantil e da arte primitiva era o ponto de partida de seu curso de filosofia e de história da arte na Universidade do Distrito Federal. Por outro lado dirigiu uma pesquisa preliminar sobre a influência dos livros e do cinema na expressão gráfica livre de crianças de 4 a 16 anos de classe operária e de classe média, alunos dos parques infantis e da Biblioteca Infantil de São Paulo. Seus artigos de jornal muito contribuíram para a valorização da atividade artística da criança como linguagem complementar, como arte desinteressada e como exemplo de espontaneísmo expressionista a ser cultivado pelo artista” (BARBOSA, Ana Mae. *Arte Educação no Brasil: do modernismo ao pós-modernismo*. In: Revista

natureza aconteceram em outras exposições organizadas por Marques Rebelo. Reporta novamente um jornalista da revista *Sul*<sup>93</sup> que, num evento expositivo realizado em Belo Horizonte, o escritor apresentou doze trabalhos infantis, oito deles de autoria de jovens catarinenses. Incluída nesta relação estava a aquarela *A crucificação* executada por Rodrigo de Haro, na época com nove anos<sup>94</sup>.

Se a expressão infantil não trazia nenhuma nota desconexa com os objetivos de um futuro museu de arte moderna, o mesmo não pode ser dito de um pequeno quadro do pintor desterrense Eduardo Dias, falecido dois anos antes e que fora um artista bastante conhecido na cidade. Supomos que o mesmo pertencesse a Martinho de Haro, pois foi ele que fez de última hora a inclusão da pintura na exposição. Todavia, informações como título, tamanho, técnica, permanecem incertas, pois não foi encontrada nenhuma fonte que pudesse nos dar referências seguras sobre tal obra. Entretanto, localizamos uma tela do pintor reproduzida na *Revista Atualidades* de julho de 1948, portanto, vinda a lume seis meses antes da exposição de Marques Rebelo, que supomos se tratar do pequeno quadro de Eduardo Dias.

---

Digital Art&, nº0, out. 2003. Disponível em: <<http://www.revista.art.br/>>. Acesso em: 14 jun. 2012.)

<sup>93</sup> NEVES, Cabral Archibaldo. *Pintura contemporânea*. Santa Catarina na exposição de Belo Horizonte. *Revista Sul*, Florianópolis, nº 6, p.08, dez. 1948.

<sup>94</sup> O jovem estreante era filho do pintor Martinho de Haro e viria a se tornar um artista conhecido.

Figura 08 - Reportagem – Revista Atualidades



Fonte: UMA RELÍQUIA de Eduardo Dias, o saudoso artista conterrâneo.  
 Revista Atualidades, junho de 1948. Acervo da Biblioteca Pública do Estado

Trata-se de uma imagem da cidade de Florianópolis, situada entre final do século XIX e início do XX. Acompanhando a imagem, há um texto com forte nota saudosista, solicitando que a tela fosse urgentemente comprada, a fim de mantê-la como documento imorredouro de uma cidade já inexistente.

Um pitoresco e emotivo trecho da praça 15, no passado, com o seu jardim ostentando, então, como o afirmou Vieira da Rosa, várias e raras espécies vegetais exóticas, malsinadamente destruídas a ordem de quem nada entende de botânica...Vê-se o café Natal um dos dois edifícios, originalmente montados, naquela época,

as esquinas do magestoso jardim cercado de grandes e graves grades...estilo da arte portuguesa antiga. Da tela que vemos reproduzida, lembrando o pitoresco, o encantador, então, dum bosque heráldico pelos exemplares florestais nele carinhosamente colecionados com inteligente sabedoria, tudo falando a linguagem das recordações daquela época, nada existe mais. Apenas o quadro caracteriza o que realmente existiu! É o retrato fiel do passado. A magnífica pintura de Eduardo Dias, o inesquecível, mestre sem mestre, reproduzida neste clichê, é uma forte e vigorosa expressão do valor artístico do laureado extinto, que, viveu, uma vida boa e santa, rica de glórias, mas, arrastando uma pobreza que a todos conduia menos a ele....[ilegível] feição da obra cultural de Eduardo Dias, sempre mereceu da imprensa fartos aplausos, consagradores do mérito do artista conterrâneo. Belo gesto teve o nosso conterrâneo senhor Hermann, adquirindo o quadro em apreço, para que não o levassem para fora da terra catarinense. Mas, não é tudo. Há necessidade, todavia, que o Instituto Histórico, ou o Governo do Estado adquira a propriedade do rico quadro de Eduardo Dias para sua necessária continuidade na terra barriga-verde (UMA RELÍQUIA..., 1948, n.p.).

A incorporação do misterioso quadro, apesar de mencionada, permanece como dado acessório nas narrativas da exposição, mas ela significa, na análise aqui proposta, um desvio, por onde é possível enxergar os paradoxos da experiência artística do modernismo, imbuída de diversas contradições. Uma delas é relativa à noção de ruptura na condição do artista, pois o próprio Eduardo Dias era também um artesão<sup>95</sup>, e sua produção pictórica estava em sintonia com mercado urbano de Florianópolis. Diferente dos outros nomes trazidos para a exposição de 1948, ele projetava uma visualidade familiar, e, como tal, imaginamos que a mesma devesse gerar uma identificação diferente de parte das obras expostas no Grupo Escolar Dias Velho. Assim, o acontecimento considerado fundador para o MAMF não se manteve

---

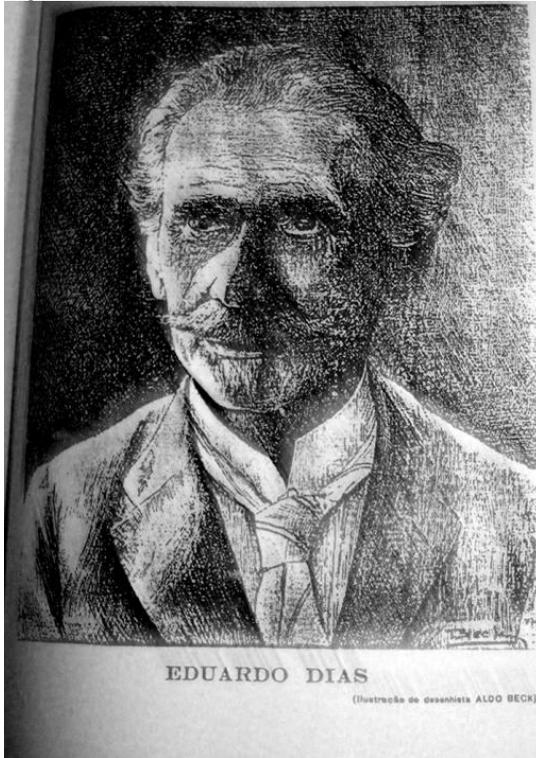
<sup>95</sup> Este assunto será retomado no capítulo seguinte.

isolado do diálogo das questões endógenas e capitais da produção artística local.

(...) como num jogo de espelhos, podemos ver aí refletida uma teia de relações, onde indivíduos de diferentes classes sociais, ligados pela valorização da arte e a consideração pelos gestos de solidariedade, partilharam significações imaginárias e simbólicas, inscritas num universo cultural comum (DIAS apud CHEREM; SILVA, 2003, n.p.).

Num desenho feito por Aldo Beck (1919-1999), artista florianopolitano frequentador do ateliê de Eduardo Dias, vemos a feição serena e, quiçá, circumspecta do pintor já velho. Num devaneio, podemos dizer que ele olha sem medo ou deslumbre, suas “pinturas preferem um mundo não tocado pelos sobressaltos da guerra e não fascinado pelas promessas de progresso e civilização” (CHEREM, 2010, p.1).

Figura 09 - Retrato de Eduardo Dias



Fonte: Retrato de Eduardo Dias feito por Aldo Beck. Acervo MASC.

Não podemos saber se a inserção do pequeno quadro na Exposição de 1948 teve algo a ver com o movimento de reabilitação que mais tarde procurou conceder um lugar de expoente nas artes catarinenses para o Eduardo Dias. O que sabemos é que ele não foi incluído por ser representativo das tendências modernas, pelo contrário, o resultado multirreferencial da sua produção soava evidentemente avessa aos padrões “oficializados” do modernismo. De uma maneira que soa estranha em nossa época, Eduardo Dias transitou nestes mundos distintos e num permanente extravio não pertenceu plenamente a nenhum deles.

Revistas estas questões, veremos que, arrefecido um pouco o frenesi em torno da Exposição de 1948, não ficou nada fácil realizar planos e esperanças traçados para a “Casa de Arte”, na expressão de Marques Rebelo. Nesta conjuntura, apareceram os entraves para resolver

um dos mais sérios problemas do jovem museu: um domicílio adequado e permanente, seu lugar-espço <sup>96</sup>. Era, então, o MAMF não um museu imaginário, como instituiu o pensamento de André Malraux, mas um espaço em suspensão, cujo acervo nascente ainda teria que esperar certo tempo para constar em catálogos ou outros lugares de visibilidade.

---

<sup>96</sup> Dificuldades semelhantes passaram outros museus criados na empolgação deste momento e que depois ficaram à mercê das soluções improvisadas, provisórias e inadequadas. Lourenço (1999) relata a itinerância da coleção do Museu de Arte Moderna de Cataguases (MG). Nascido dentro do mesmo espírito do MAMF, todavia sem apoio político, teve seu acervo transferido para diversos locais, até que sob alegação de maior segurança, as obras foram recolhidas pela família do seu fundador Francisco Inácio Peixoto (1906/1986) nos anos de 1990.



## 4 A CIDADE IMORREDOURA

### 4.1 TERRAS DE ALÉM E DE AQUÉM-ATLÂNTICO

Seis meses depois da exposição de 1948, o MAMF foi criado institucionalmente, vindo a ser o primeiro museu oficial de arte moderna do país. O pintor Martinho de Haro assumiu a responsabilidade pela instituição junto com uma comissão consultiva<sup>97</sup>. Tão logo a rotina se avizinhou, vieram à tona as dificuldades de gerir um museu sem sede, cujas telas estavam acampadas no pátio do grupo escolar onde ocorrera a exposição inaugural. O pátio fora nomeado de Marques Rebelo em homenagem ao mais notório benfeitor do museu, mas não ficaria assim por muito tempo. Por alegação de falta de segurança e condições de preservação, a diretora do colégio recolheu as pinturas e solicitou que “fossem retiradas essas coisas daí” (MIGUEL, 1952, p. 42). Mais tarde, quando escreveu as memórias publicadas no catálogo *Biografia de um Museu*, este desabafo de Salim Miguel não foi mais mencionado. Aliás, por outros lapsos deste tipo, é possível perceber um caráter seletivo das memórias divulgadas sobre a época, no sentido de que suprimem vestígios incômodos ou difíceis. Isso é perceptível ainda recentemente nas apropriações feitas sobre os discursos produzidos nos anos oitenta. Neles, é nítido o empenho em mostrar um passado sem fissuras, o que se dá por estratégias como o redimensionamento e supressão de acontecimentos e personagens.

À revelia das narrativas futuras, em clima de denúncia, a revista *Sul* lamentou na época “o erro da fundação sem bases sólidas, apressadamente, querendo aproveitar o momento para mera publicidade” (MIGUEL, 1952, p. 42). A saída encontrada foi depositar as obras nas dependências do Teatro Álvaro de Carvalho (TAC) em

---

<sup>97</sup> Martinho de Haro assumiu a responsabilidade pelo MAMF em diferentes circunstâncias. Primeiramente, logo após a sua criação em 1949. Nessa oportunidade, os membros da comissão consultiva foram Marques Rebelo, Wilmar Dias, Henrique Stodieck, Hamilton Abade Ferreira e Rubens de Arruda Ramos. Uma nova comissão, liderada novamente por Martinho de Haro, foi escolhida em 1955, logo depois que Sálvio de Oliveira deixou a direção. Seus membros foram Tom Wildi, J.J. Barreto, Hans Buendgens, Nereu Corrêa, Anibal Nunes Pires, Luis Eduardo Santos e Mauricio dos Reis (Conforme dados de uma comunicação interna, nº 026/1989. Acervo MASC).

1951<sup>98</sup>. Ali permaneceram condenadas a um claustro temporário até que, numa revertida - cujo esforço foi atribuído a vários devotados, inclusive Marques Rebelo, Jorge Lacerda, e outros políticos - a instituição foi (re) inaugurada com muito entusiasmo e badalação em 1952. Neste ínterim registra-se que o MAMF teve, nos seus anos iniciais, duas exposições importantes. Uma delas foi realizada em 1948 e culminou, seis meses depois, na criação oficial da instituição. A outra ocorreu em 1952 e simbolizou o alcance de seu espaço físico e o início de fato das suas atividades museais.

---

<sup>98</sup> Por uma relação feita na ocasião, sabe-se que quatro das telas trazidas por Marques Rebelo para a Exposição de 1948, mais tarde dadas como desaparecidas, ainda constavam da coleção do MAMF. São elas: a água forte *Gatos*, de José Silveira D Ávila, o desenho de Noêmia Mourão, *Mãe e filho*, doado por Flavio de Aquino, uma gravura de Oswaldo Goeldi, *Ilustração*, doada por Jorge Lacerda, e por fim, o desenho de Tomás de Santa Rosa Júnior, intitulado *Ilustração para um poema de Castro Alves*, doado pelo próprio artista. Esta última, entretanto, aparece no registro do acervo feito para o livro/catálogo *Biografia de um museu*, editado em 2002. O registro que ali consta tem o mesmo título e informações, contudo as dimensões são diferentes daquela apontadas na relação.

Figura 10 – Catálogo da exposição de 1952



Fonte: Catálogo da exposição inaugural de 1952 (recortes). Acervo MASC.

Além da cobertura local feita pela revista *Sul* e pelo suplemento *Gazeta de Arte*, a inauguração foi um evento que repercutiu fora da cidade. Consta que foi na onda de otimismo que marcou a abertura, que o então governador de São Paulo, Ademar de Barros (1901-1969), fez a doação de oito trabalhos de destacada relevância autoral<sup>99</sup>. No Rio de Janeiro, o acontecimento foi divulgado pelo próprio Marques Rebelo, numa matéria (depois reproduzida na revista *Sul*). Na ocasião, o escritor aproveitou para alfinetar certos modos afetados da capital federal.

O ato da inauguração, com a presença de altas autoridades, foi simples, florido e decente - houve apenas dois discursos pequenos. Não houve coquetel, nem senhoras desvairadamente elegantes. Se algumas das damas presentes também detestavam a arte moderna, louvado seja Deus que o fizeram sem alarido e sem adjetivo de admiração diante dos quadros, como parece ser moda na praça do Rio de Janeiro (REBELO, 1952, p.78).

A conquista do espaço, de novas aquisições para o acervo e a imagem dinâmica do novo diretor do MAMF, Sálvio de Oliveira, contribuiu com ânimo especialmente perceptível nos anos de 1952 e 1953<sup>100</sup>. Sálvio, amigo de Marques Rebelo, atuava na área cultural em Florianópolis, no teatro e no jornalismo, inclusive no principal veículo de divulgação do modernismo em Santa Catarina, a revista *Sul*, onde foi membro do conselho diretor.

---

<sup>99</sup> Conforme relação de Lourenço (1999), as obras doadas foram as seguintes: *Dança de Engenho* de Lula Cardoso Ayres; *Paisagem* de Joaquim Lopes Figueira; *Índios* de Nelson Nobrega; *Composição-costumes pernambucanos* de Lucia Suané; *Cais* de Mario Zanini; *Cena Sacra* de Fulvio Penachi; *Composição* de Alfredo Rizzotti e; *Rua* de Alfredo Volpi.

<sup>100</sup> Na época, Sálvio de Oliveira tinha 32 anos e trabalhava como consultor técnico do Departamento de Educação do Estado. Ele dirigiu o MAMF entre 1952 e 1955, o Clube de Cinema de Florianópolis entre 1950/55 e a *Gazeta de Arte*, suplemento semanal do Jornal *A Gazeta* de Florianópolis. Foi figura de destaque no teatro catarinense a quem coube o comando da principal casa da cidade neste ramo, o TAC (local em cujo depósito as obras trazidas por Marques Rebelo foram depositadas até a instalação do Museu na Casa de Santa Catarina). Sálvio de Oliveira fundou também o Teatro Catarinense de Comédia e montou e dirigiu espetáculos como *A Sapateira Prodígiosa* de Garcia Lorca.

Figura 11 - Catálogos de 1953



Fonte: Catálogos editados em 1953, referentes à exposição de Jan Zach, Dalia Antonina, Vera Assunção e Aldary Toledo. Acervo MASC.

A mudança para um domicílio próprio foi algo importante não apenas para a afirmação institucional do MAMF, mas também por abrir a possibilidade do museu exercitar as funções a que se destinava e ainda construir sentidos para a coleção. Apesar de pequena, ela era, já na época, um conjunto significativo, contando com trabalhos realizados por artistas de notória fortuna crítica do modernismo brasileiro e um desenho de Emilio Pettoruti (figura 06). Na inauguração, em 1952, o acervo do museu possuía os oito óleos premiados no *Salão Paulista de Arte Moderna*, doados por Ademar de Barros. A estas doações foi acrescentada a *Coleção Jorge Lacerda*, com 19 desenhos, uma aquarela e cinco gravuras. Da prefeitura municipal, o museu obteve doze reproduções, que, apesar de terem seu valor revogado mais tarde (assunto a ser retomado mais adiante), nos anos seguintes, permitiram alavancar os objetivos didáticos que se projetavam sobre o espaço.

Assim, o museu não pretende mostrar a sua expressão somente no seu acervo, e não é esta a sua principal razão de ser. É de se lembrar a programação apresentada há alguns dias, por este jornal, na qual se podia ver um conjunto de atividades didáticas, exposições periódicas, conferências, filмотeca, etc. (REIS, 1955, n.p.).

Pouco antes, o MAMF havia obtido uma escultura de Bruno Giorgi (1905/1993) intitulada *A máscara e a face*. A peça fora doada em 1949, quando seu criador esteve em Florianópolis para a realização de uma conferência a convite do CAM. Na síntese, publicada na revista *Sul*, vemos que o tom da palestra ia ao encontro do repertório modernista por razão da crítica ao passado da arte, abordado pelo conferencista como uma tradição a oprimir continuamente a arte moderna. O peso do espírito clássico, segundo Giorgi, “transforma a vida moral em um cemitério de mentiras e acaba embaindo a consciência, fazendo de cada ato uma hipocrisia” (GIORGI *apud* MARITAIN, 1949, n.p.).

Por meio de palestras como essa e outros eventos, como reuniões e cursos, vemos que o MAMF procurava se construir não apenas como um lugar de exposição de obras, mas como um catalisador do debate estético. Sobre o público interessado nestes debates, escreveu um jornalista nas comemorações de um ano de funcionamento do lugar: “O que Florianópolis tem de mais representativo, na política, nas letras, nas

artes e nos meios sociais e estudantis constitui o público do MUSEU” (O MUSEU...,1953, p.4).

Figura 12- Tela de Luiz Gonzaga Cardosos Ayres, escultura de Bruno Giorgi e fotografia do Secretário João de José de Souza Reis e Jorge Lacerda <sup>101</sup>



Fonte: Acervo MASC.

Por trás destas ações acontecidas no MAMF, estavam as diretrizes museológicas aplicadas no MOMA, farol seguido pelo mundo afora. Em linhas gerais, elas consistiam em coletar e adquirir obras, promover ações educativas, no sentido de ensinar uma história da arte, segundo um legado elaborado a partir do século XIX, porém deveria também desenvolver no público um gosto para a arte moderna.

O Museu de Arte Moderna de Nova York cumpre, neste momento, como acontece desde a sua criação, um papel fundamental não só para construir uma visão da história da arte moderna (história apoiada nas questões formais da arte), mas também para definir um perfil de museografia para esta arte. O Museu de Arte Moderna de Nova York pretende oferecer ao visitante uma sensação de `privacidade`. Sua maneira de apresentar as exposições de arte será difundida por toda parte, como modo ideal para mostrar ao público a arte moderna. As salas do

<sup>101</sup> À esquerda, tela de Luiz Gonzaga Cardosos Ayres, *Dança de engenho*, s/d, doada por Ademar de Barros. No centro, escultura de Bruno Giorgi. À direita, fotografia reproduzida em jornal do Secretário João de José de Souza Reis e o deputado Jorge Lacerda no MAMF, ambos olham para a tela Luiz Gonzaga Cardosos Ayres. Atrás de Jorge Lacerda está a escultura de Bruno Giorgi *A Mascara e a face*, realçada por um fundo preto cujo contorno seguramente visava destacar a peça.

MOMA são pintadas de branco, com aparente pequena intervenção na apresentação das obras expostas. Elas são distribuídas no espaço expositivo, respeitando a altura do olhar do visitante e preservando determinada distância entre si (GONÇALVES, 2004, p. 54).

São poucas as imagens disponíveis das primeiras dependências internas do MAMF, mas é possível deduzir que os ambientes da nova sede não eram perfeitamente adequados, pois o casarão eclético que o museu dividia com outras instituições era um prédio feito para outros usos. Todavia, ainda que não tenhamos encontrado registros que permitam tecer considerações mais precisas sobre as configurações expositivas adotadas para as exposições temporárias e permanentes, pelas poucas fotografias e relatos, podemos auferir que o ambiente ali configurado foi também baseado nas normas instituídas no MOMA para expor a arte moderna<sup>102</sup>.

Sobre estas normas, há defensores de que a mudança na forma de expor as telas aconteceu já no século XIX e teve em sua base as primeiras pinturas impressionistas, cujas exigências formais determinavam uma dada distância do observador, sob o risco de que este não distinguisse nada mais que borrões. O fato é que o esquema exprimia a ruptura com a organização taxionômica que regulava a maior parte dos espaços de exibição de quadros no século XIX e demandou a articulação de uma nova estrutura do ver. A tipologia expositiva do cubo branco, segundo a definição dada por O'Doherty (2002), se consagrou no MOMA e depois tornou-se, segundo defendem alguns autores, um modelo de excelência. De todo modo, a questão não se resumia apenas aos aspectos formais, pois era perpassada por uma relação de poder e uma ritualística em que o caráter temporal da obra era anulado. O modelo acabado do “cubo branco” definiu no século XX um protocolo circunscrito não somente ao espaço expositivo das obras, mas uma maneira de regulamentar o percurso do visitante e condicionar o olhar, orientando para a comunhão reservada entre obra e expectador. Desse sistema que ainda rege boa parte dos museus de arte ocidentais, encontramos vestígios na descrição de um *tour* realizado no MAMF em

---

<sup>102</sup> A ideia de que o modelo museal adotado nos MAMS foi o do MOMA, vem sendo refutado por alguns autores na atualidade.

1953 que faz lembrar as considerações de O`Doherty (2002) sobre o caráter religioso e sacramental do cubo branco:

Estamos agora numa pequena sala onde se reúnem periodicamente os frequentadores do museu. Numa parede ao fundo, está pendurada uma peça que esteve por vários dias sujeita á análise de um grupo de entendidos que discutiu, falou, altercou e acabou classificando como digna de figurar no cadastro do museu (BRANDÃO, 1953, n.p.).

Um dado curioso que pode ser percebido no relato, é que, a despeito das campanhas em prol de versar o público, não eram ainda as qualidades desafiadoras da obra, mas os preceitos de fama dos artistas, o aspecto mais destacado da mediação entre expectador e obra.

(...) Sálvio, sempre ao meu lado, ia mencionando o nome dos autores. Alguns ainda obscuros, notava-se pela sua fraca intonação de voz quando os indicava. Outros, entretanto, já nimbados pela aureóla da fama. São raros e preciosos! Dizia o amigo e cicerone que não poupava encômios para as suas maiores aquisições. - Um Portinari!...Imagina um Portinari aqui em Florianópolis (BRANDÃO, 1953, n.p.).

Neste sentido, ao refletir sobre a fundação dos MAMS brasileiros, Lourenço (1999) escreveu que uma vez criadas estas instituições, lhes faltou um público capaz de atribuir sentidos as obras. Ao comentar uma exposição de Portinari, acontecida no MAM do Rio de Janeiro, o mesmo autor do tour no MAMF, reproduzia os sentidos dispares que cercavam a percepção do público sobre a arte moderna.

A arte moderna é difícil. Intransponível é o seu interior. Desvendá-la é tarefa inútil a um espírito infimo. Evidentemente, para conhecê-la é preciso olhá-la não com os olhos da cara, mas sim como o olhos da alma e do coração. Por vezes Portinari se nos apresenta como um louco, tão grande é o número de suas variações. Em outras, entretanto, ele se mostra calmo, tranquilo e equilibrado nas suas cores suaves e na harmonia perfeita do seu pincel. Após percorrer as galerias e admirar a

série notável dos seus quadros dirigi-me ao livro de presença, donde recolhi estas diferentes opiniões:

-“Vi os quadros de Portinari tomada de emoção. Emoção que em algumas telas me fez chorar”.

-“Quase chorei de vergonha, vendo as lágrimas do quadro 19!” - “Confesso que não compreendo a arte moderna”.

-“Que mal fizeste a Deus, Leonardo da Vinci, para ver tua obra prima, “A Ceia”, transformada 400 anos depois em verdadeiros monstros”.

- “O que mais gostei foi da cordialidade dos empregados do Museu, Parabéns pois, Diretoria”.

- “Eu sabia que Portinari era grande. Hoje ao apreciar os seus quadros me convenci que é gênio. Graças a Deus, o meu Brasil possui um grande artista”.

- Será que alguém depois de ver uma exposição como esta sente-se feliz”.

-“Criticar é fácil. Criar é difícil. Continua criando, e mais tarde, serás compensado”.

-“Esta exposição é uma afronta ao senso estético! Isto não é arte. Arte é Harmonia: na escultura – harmonia de linhas puras: – na pintura harmonia de cores; na música: harmonia de sons! O que se vê é pretensão de criar para os “snobs” algo de novo, mesmo que seja um absurdo”. (...)

-“É uma pena que a nossa fraca e atrasada mentalidade não dê para perceber as belezas que se escondem por detrás destes quadros”. (BRANDÃO, 1953, p.3).

Nesta nova etapa de sua breve existência, o museu foi alojado numa das principais ruas do centro da cidade, a Tenente Silveira. Por volta dos anos de 1950, o lugar chegou a funcionar nos moldes de um espaço cultural, denominado de *Casa de Santa Catarina*. O desembargador Henrique Fontes, presidente do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (IHGSC) e diretor da casa, lembrou em tom de fazer justiça, que a intenção de criar um “solar da cultura catarinense” era um desejo anterior e manifesto:

(...) Foi ideada por José Boiteux, há um terço de século, foi incessantemente preconizada pelo Instituto Histórico: e, pela ação continuada do

Governo Estadual, que já se estende por um decênio, vai pouco a pouco, tomando proporções para ser o Solar da Cultura Catarinense. E o local no qual se ergue a casa e a parte mais antiga desta bem merecem a distinção, pois no primitivo prédio morou o maestro catarinense João Francisco de Sousa Coutinho, e nela nasceu o poeta e humanista Dr. Jose Candido Lacerda Coutinho (A PALAVRA...,1953, p.4).

Há vestígios documentais que mostram que antes de ser constituída a *Casa de Santa Catarina*, o espaço havia sediado uma associação recreativa mantida pela comunidade alemã de Florianópolis, conhecida como *Clube Germânia*. A existência desta agremiação esta envolta em muito silêncio e poucas evidências. Em 1953, foi publicado no jornal *A Gazeta*, o comentário de Arnaldo Brandão sobre a visita feita ao MVM e ao MAMF, no texto ele salienta: “O Museu de Arte Moderna fica no outro extremo da cidade. O cenário é outro, a rua é outra e, o ambiente, completamente antagônico. As envidraçadas salas do antigo Clube Germânia receberam uma nova feição” (BRANDÃO, 1953, n.p.). Consta que o *Clube Germânia* acabou sendo apropriado pelo Governo do Estado em meio ao clima de repressão aos alemães, movido pelas autoridades locais, em conformidade com a política do Estado Novo, cuja efetivação coube localmente ao interventor Nereu Ramos (1888/1958).

A guerra trouxe alterações para a cidade muita alteração, principalmente contra os descendentes de alemães. Haja vista que o governo se apossou de todas as propriedades da sociedade alemã, por exemplo, onde está hoje à biblioteca pública, funcionava uma sociedade alemã. Inclusive nós a ocupamos um certo tempo com a comissão de folclore era um prédio antigo (SOARES, 1997, n.p.).

Sobre ambos os espaços (*Clube Germânia* e depois *Casa de Santa Catarina*) a documentação residual é escassa. Sem uma pesquisa específica, há limites ao que pode ser dito sobre os objetivos de sua criação e o papel que estas instituições tiveram no contexto estético/político daqueles anos e seus conflitos. Com relação à falta de evidências de ter acontecido à apropriação, cumpre lembrar que uma

atitude desta natureza seria perfeitamente possível, pois na mesma época o governo do estado confiscou outros imóveis da comunidade alemã, como a escola e a igreja luterana, situadas no centro da cidade. Mais tarde, ambas foram devolvidas aos antigos proprietários (VEIGA, 2010. p. 284 -295).

O fato é que no período estava colocada uma complicada questão identitária, envolvendo os diferentes grupos étnicos de Santa Catarina. Da parte do governo, era manifesto o repúdio que sustentava com relação ao modo de vida das comunidades imigrantes (principalmente de alemães e italianos) que, segundo o discurso oficial das autoridades, se caracterizava pela manutenção dos antigos costumes pátrios. No caso alemão, a intenção última desta continuidade nos costumes seria fundar um apêndice da Alemanha na região sul da América - a fábula da Alemanha Antártica. A falta de base comprobatória para tal proposição não impediu que a situação fosse declaradamente encarada como uma ameaça ao processo de nacionalização do país. Lembremos que ele tinha como principal mandamento a necessidade da unificação cultural e linguística.

Ora, no Brasil, como já sucedera em Portugal, cuja formação étnica é um amálgama dos mais variados elementos raciais: no Brasil é a língua que tem mantido o espírito da nacionalidade e é por meio dela que havemos de atrair para a comunidade brasileira e fundir nela os núcleos de populações estrangeiras, que a imigração tem carreado para o nosso território (OLIVEIRA, 1948, n.p.).

Em meio à tensão alimentada pela Segunda Guerra Mundial, os documentos mostram que a violência observada em várias ações foi sancionada e até levada a cabo pelo próprio governo do estado<sup>103</sup>. O clima de conflito amparava suas justificativas em fatores como a formação histórica e em argumentos de senso comum que anos mais tarde ainda eram localizados em diversas publicações: “Conhecido o terreno vieram para nossos vales férteis o alemão trazendo consigo como consequência a Reforma, o fermento do Capitalismo. O italiano ambicioso de Riquezas” (LISBOA, 1967, n.p.).

---

<sup>103</sup> Sobre isto, ver FAVERI, Marlene de. *Memórias de uma (outra) guerra. Cotidiano e medo durante a Segunda Guerra em Santa Catarina*, Florianópolis, UFSC, 2002.

O que estava em jogo ultrapassava a pretensão de uma identidade cultural dos catarinenses des-identificada do conflito internacional, mas a própria preponderância política e cultural da capital de Santa Catarina em face da prosperidade econômica observada nas regiões de colonização, principalmente do norte do estado. Diante da aliança feita entre Brasil e Estados Unidos e a constante ameaça a sua hegemonia, as elites políticas de Florianópolis investiram na realização do *I Congresso de História Catarinense*, acontecido em 1948, portanto, no mesmo ano da exposição organizada por Marques Rebelo<sup>104</sup>. Este foi o momento de alavancar um projeto que estes grupos vinham alimentando há certo tempo, pois a invenção de discursos evocativos da herança luso-brasileira já vinha se constituindo desde o início do século através das publicações do IHGSC<sup>105</sup>. O congresso foi um evento marcante para fixar um estereótipo para o ser catarinense, que pelo investimento feito sobre uma suposta origem, passou, a partir daí, a ser identificado menos com a do imigrante empreendedor e mais com açoriano habitante do litoral e seu modo de vida. Edgar Garcia Junior (2005), ao estudar a literatura catarinense, defende que é do contexto destes anos a cristalização de um quadro identitário que perdura até hoje. Para o autor, os rumos assumidos pela discussão tentaram harmonizar o presente por meio de visões generalizadoras, essencialistas e excludentes.

Independente de qualquer espectro obsedante do passado, a constituição da *Casa de Santa Catarina* refletia a intenção das elites locais em formar no local um centro cultural, gerador de ideias. O acontecido revelava as manipulações políticas presentes nesses processos de construção de identidades e invenção de tradições. Em face da consolidação do discurso vencedor e temporário (a considerar os câmbios futuros), é inquestionável que a transformação do clube *Germânia* nesse espaço simbolizava a demonstração de força dos grupos dirigentes da capital, servindo para amainar o caráter temerário de sua

---

<sup>104</sup> O evento era alusivo às comemorações dos 200 anos da imigração açoriana em Santa Catarina. Várias autoridades compareceram ao congresso, inclusive o político catarinense Jorge Lacerda que veio como representante do Ministro da Justiça. A respeito do congresso, ver: SAYÃO, Thiago Juliano. *Nas veredas do folclore: leituras sobre política cultural e identidade em Santa Catarina (1948-1975)*. 2004. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, UFSC, Florianópolis, 2004.

<sup>105</sup> Segundo dados da instituição, o IHGSC foi criado em 07/09/1896, tendo como idealizador José Artur Boiteux. Dados retirados de <http://www.ihgsc.org.br/index.php/institucional/o-ihgsc>. Acesso em: 20 jun. 2013.

posição no estado. A *Casa de Santa Catarina* contribuiria para dar legitimidade ao saber-poder que emanava da parceria entre o estado e os sujeitos que se ocupavam em pensar as diretrizes culturais para suas instituições<sup>106</sup>. Em seus metros quadrados, foram reunidos, num clima de objetivos comuns, o IHGSC, instituição ligada ao século XIX, a recém-criada Comissão Catarinense do Folclore (CCF) e o jovem museu destinado a exibir a arte contemporânea. Ao contrário dos discursos que pregam a existência de uma ruptura nos rumos culturais nos anos de 1950, neste caso, o que temos é um arranjo entre o velho e o novo<sup>107</sup>.

Marques Rebelo escreveu sobre os parâmetros desta convivência em 1952. Às vésperas da inauguração do Museu Victor Meirelles, escreveu sobre o papel das duas instituições museais projetadas para a capital: “Desta forma, teremos em breve dois organismos que se completarão nas suas características. Um estático, o outro dinâmico, um destinado a honrar a memória de um grande artista, o outro para representar a arte viva do nosso tempo.” (REBELO, 1952, n.p.). É interessante observar que este tom de oposição entre o velho e o novo, colocado em termos de um necessário equilíbrio destaca o museu como um lugar estratégico de cruzamento de distintas temporalidades.

O papel de “elo” ou mediador entre esses tempos foi desempenhado por figuras conhecidas da cena pública como o desembargador Henrique Fontes (1885-1966). Ele esteve diretamente envolvido em um dos lances mais badalados acontecidos na *Casa de Santa Catarina*, que mostrava que, passados cinco anos, os ideais regionalistas do Congresso de 1948 estavam mais candentes do que nunca – tratava-se da vinda a Florianópolis do escritor gaúcho Manoellito de Ornellas (1903/1969)<sup>108</sup>. Também professor, poeta e ensaísta, Ornellas era autor de teses sobre a influência lusa na regionalidade do extremo sul do Brasil. Na bagagem, o escritor trazia a

---

<sup>106</sup> O suporte financeiro dessas instituições era dado pelo estado.

<sup>107</sup> Estes termos foram usados por Henrique Fontes ao se referir ao papel do IHGSC e do MAMF. (A PALAVRA do desembargador Henrique da Silva Fontes. *Jornal A Gazeta*, Florianópolis, p. 04, 26 abr. 1953. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.)

<sup>108</sup> Segundo o *Jornal A Gazeta*, as conferências foram programadas para acontecer no MAMF. A primeira intitulada *Roteiros do mar e da terra salóia* aconteceu no dia 15/04/1953. A segunda, *Sinfonia Verde do Minho*, ficou agendada para o dia 16/04/1953, ao que parece, acabou sendo realizada nas dependências do IHGSC. (INAUGURAÇÃO DAS novas instalações do Museu de Arte Moderna, *Jornal A Gazeta*, Florianópolis, p. 03, 08 abr. 1953. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.)

autoria de vários livros e uma larga afinidade com o movimento tradicionalista surgido no Rio Grande do Sul por volta de 1947. Em *Gaúchos e Beduínos*, livro apresentado por seu colega Érico Veríssimo, buscava mapear a identidade étnica do gaúcho relacionando-a à influência árabe na península ibérica e seu transplante a estas plagas pela ação lusa.

A discussão de Manoelito de Ornellas era constituinte do vasto repertório discursivo dos anos de 1950, que pela via do regionalismo buscava incansavelmente as raízes da nacionalidade.

Sim, a tradição é o espírito de uma raça, força poderosa que empresta coesão e firmeza ao caráter. É a ressonância secular que, penetrando a intimidade de uma nação, cria o sentimento de pátria, nutre o orgulho cívico, fertiliza o espírito com profundas emoções que animam o homem à concepção das grandes empresas do bem, do progresso, da sabedoria e da honra (ORNELLAS, 1954, n.p.).

Empenhadas em solidificar o binômio identidade/açorianidade, não é estranha a sintonia entre as ideias de Ornellas e aquelas nutridas pelas elites locais. Nesse espírito, a imprensa divulgou a passagem do “ilustre intelectual gaúcho, grande cultura e grande simpatia, derramou poesia, á larga nas duas conferências na casa Santa Catarina, sob o patrocínio do Governo do Estado” (FONTES, 1953, p.4). O Desembargador Henrique Fontes fez questão de registrar num jornal local sua simpatia à causa de Ornellas:

Para quem, como eu, estuda e admira a Alma Lusa, procura estreitar os laços entre as Terras d'Além e d'Aquém Atlântico, nada mais grato, nada mais confortante do que ouvir falar das belezas, dos lugares históricos, dos costumes e das tradições da Gente Portuguesa (FONTES, 1953, p.4).

Segundo Andrade Filho (2005), este apreço ao conferencista justifica o fato de que, em 1954, o escritor tenha retornado a Florianópolis para ocupar a cadeira de Literatura e Cultura Hispano-Americana na então Faculdade de Filosofia, que, como a *Casa de Santa*

*Catarina*, funcionou como um centro irradiador de ideias e de discursos sobre a vocação cultural do estado.

Vimos que o MAMF/MASC foi parte constituinte dos jogos identitários, justamente no contexto afirmativo dos emblemas regionais da capital, entre outras coisas, acolhendo e destacando a produção artística ligada a esses elementos. De maneiras particulares, estas questões passaram a constituir o repertório dos artistas plásticos e escritores, especialmente daqueles ligados ao modernismo. Mais tarde, a crescente mercantilização da cultura foi impondo outras matrizes a estes discursos, porém, manteve-se o silêncio que encobriu como um verniz a história de barbárie relacionada a tais processos. Os ressentimentos, por sua vez, foram mantidos numa antecâmara da história, mas eles regressariam incessantemente e demandariam dos governos seguintes constantes rearranjos entre política e memória.

#### 4.2 AS PAREDES DO TEMPO

Na ocasião em que o MAMF foi aberto, em 1952, Marques Rebelo retornou à cidade e levantou a necessidade de uma sede definitiva e apropriada para o museu. A ideia já havia sido discutida na exposição de 1948, porém, nada mais adequado que o otimismo da reinauguração para reforçar o interesse e mostrar o esboço do projeto. Para a elaboração deste, Rebelo convidou Flávio de Aquino. A escolha era mais do que apropriada, pois, além de pertencer ao grupo modernista e ter sido um dos empenhados na criação da instituição, Flávio de Aquino era um conterrâneo de destaque e começava a fazer carreira como crítico de arte no Rio de Janeiro. O edifício museal proposto pelo arquiteto foi pensado como um complexo moderno de múltiplos usos a ser construído numa área da cidade, junto à futura sede do Instituto Estadual de Educação<sup>109</sup>. A ideia era que o edifício tivesse por fora uma semelhança com o que estava dentro, obedecendo, assim, a certa

---

<sup>109</sup> O Instituto Estadual de Educação (IEE) está localizado no centro de Florianópolis. Construído entre 1951 e 1964, a autoria do projeto modernista permanece incerta. Em *Biografia de um museu*, Alcídio Mafra de Souza escreve que o projeto foi feito por Flávio de Aquino. Todavia, Murad e Alberton (2009) informam ter encontrado documentos relativos ao projeto onde aparece como autor José da Costa Moelmann.

tipologia arquitetônica surgida nos anos de 1920, que preconizava para o prédio o arrojo da arte moderna. O edifício, por si só, já deveria ser um destaque. O museu foi concebido em distintos volumes integrados com grandes painéis de vidro que permitiriam vislumbrar o que havia no seu interior. Uma vez construído, daria ao museu um lugar adequado para a missão que estava na base do pensamento museológico moderno que via estes espaços como propulsores do desenvolvimento cultural.

(...) teria diversos salões: para conferência, exposição permanente, parte do museu, didático. Expositores que por aqui passassem, etc. Ótimo plano, num prédio que, além de possuir linhas modernas, não sairia por demais oneroso para o Estado (MIGUEL, 1951, p.43).

No local destinado à construção, o MAMF seria integrado a outras construções públicas que seriam construídas. Ali próximo ficava um local, de longa data na mira dos anseios reformistas das autoridades locais, conhecido por *Campo do Manejo*. Para toda a região, estava prevista uma transformação urbana, o que significava um golpe decisivo na velha ordem urbana, pois na região viviam os grupos considerados mais transgressores: marinheiros, pobres e prostitutas.

Figura 13 - Fachada da Sede do MAMF



Fonte: Fachada para a sede do MAMF proposta por Flávio de Aquino. *Revista Sul*. Florianópolis, nº 10, p. 30. 1949. Acervo Biblioteca Pública do Estado.

Por volta da mesma época do anteprojeto feito por Flávio de Aquino, um escritório de Porto Alegre foi contratado para elaborar o primeiro plano diretor de Florianópolis. Neste documento não aparece nenhuma construção destinada a abrigar o MAMF. Entretanto, nas imediações do *Campo do Manejo*, onde seria edificado o prédio museal, a equipe

definiu a implantação do Centro Cívico, composto por vários edifícios governamentais. Somente alguns foram erigidos mais tarde, realizando parcialmente o que fora projetado, ou seja, compondo apenas um fragmento da imagem de arrojo típica dos complexos modernos. Não se sabe ainda se entre Flávio de Aquino e a equipe que desenvolveu o plano diretor de 1952<sup>110</sup> ocorreu algum contato, pois um dos arquitetos encarregados deste último havia também, como ele, estudado na Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro. Todavia, ambas as propostas explicitaram as linhas mestras que caracterizavam a moderna arquitetura brasileira. Em anos próximos a estes eventos, a estética modernista almejada para o MAMF, influenciou a realização do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1954-1962).

Embora, em parte irrealizada, a movimentação afinal mostrava que se a pintura moderna ainda era considerada - inclusive por Flávio de Aquino - escrava da imitação cultural, a arquitetura moderna brasileira ganhava cada vez mais a cena pública e ia afirmando sua independência. Em vários locais do Brasil, as linhas modernistas irrompiam como uma nova presença urbana através dos edifícios públicos e residências embelezadas por murais e esculturas. Não sem motivo, figuras notórias, como Paulo Mendes de Almeida, Lucio Costa e Mário Pedrosa, consentiam que a arquitetura foi a primeira das artes a cair no gosto popular.

É a época em que se inicia o surto sensacional da arquitetura moderna do Brasil, sobretudo a arquitetura monumental de palácios e projetos suntuários oficiais. Foi o momento da primeira geração de arquitetos modernos brasileiros. Uma falange de figuras jovens de primeira plana tomou o Brasil e fez deste, ao terminar a Segunda Guerra, um país de vanguarda arquitetônica (PEDROSA, 1986, p. 270).

Mais tarde, a área destinada a estes projetos em Florianópolis foi mesmo reformada, e os grupos indesejados dali foram removidos. Vemos então que a onda renovadora dos anos de 1950 teve alcance

---

<sup>110</sup> Para ver a proposta do Centro Cívico elaborada para o Plano Diretor de Florianópolis, consultar: SOUZA, Jéssica Pinto de Souza. *Um plano modernista para Florianópolis*. Disponível em: <[www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/185.pdf](http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/185.pdf)>. Acesso em: 14 jun. 2012.

limitado, pois, em meio à euforia, projetos voltados à cultura e às artes iam sendo engavetados. O único monumento erguido no local até 1972 foi o Instituto Estadual de Educação, o maior colégio público do estado, o que não deixou de ser mais um salto à frente. Portanto, apesar das tratativas de Marques Rebelo e da simpatia dos modernistas pelo projeto, a sede do museu permaneceu como promessa, fazendo com que, desde sua fundação até 1982, o mesmo enfrentasse seis mudanças. Para o futuro diretor do MASC, Harry Laus<sup>111</sup>, esta itinerância teria sido em parte a responsável pelos muitos problemas que a instituição apresentava nos anos oitenta, inclusive pela constatação do desaparecimento de obras importantes obtidas no ambiente de expectativas que se derramavam sobre o MAMF no início da década de 1950.

Florianópolis apresentou, a partir dos anos de 1970, uma expansão urbana que reverberou em sua fisionomia de cidade pequena, pois, com exceções como remodelamento da Avenida Hercílio Luz e a construção da moderna ponte metálica, a capital passou a primeira metade do século XX sem profundas alterações em sua paisagem. A partir daí, num processo cada vez mais acelerado, o panorama urbano foi passando por transformações. A verticalização, as duas novas pontes ligando a ilha ao continente e os aterros das baías norte e sul<sup>112</sup> fizeram parte do empenho da administração pública em tornar Florianópolis uma cidade turística e, politicamente, seguir afirmando a posição da capital. Ambas eram questões alentadas desde os anos cinquenta.

---

<sup>111</sup> Harry Laus, (1922-1992), crítico de arte, jornalista e escritor, viveu em SC, RS, RN, MG, MT, RJ e SP, falecendo em Florianópolis quando dirigia pela segunda vez o MASC (1ª gestão: 1985/87 e 2ª gestão: 1989/92). Cumpriu a carreira militar por grande parte de sua vida, passando para a reserva como Tenente-Coronel, em 1964. Foi crítico de arte do Jornal do Brasil (63/67) e da revista Veja (68/70). Participou do júri da Bienal de São Paulo. Foi também diretor do Museu de Arte de Joinville - MAJ (1980/82). As ações desenvolvidas nestes períodos ganharam visibilidade por meio de matérias jornalísticas, correspondências e ofícios que podem ser consultados no arquivo do próprio museu. (BIOGRAFIA DE HARRY LAUS. Disponível em: < <http://harrylausvivo.blogspot.com/>>. Acesso em: 14 jun. 2012.)

<sup>112</sup> Esta mudança tem sido alvo de críticas em alguns estudos feitos pelo Departamento de Estudos Urbanísticos da UFSC. A visão é de que a cidade teve perdas pelo afastamento do mar e que, no fim das contas, se fez um mau uso do aterro da baía sul, projetado por Burle Marx, tornando-o parte da malha rodoviária (OLEIAS, 1994).

O percurso da cidade bucólica para urbe dinâmica teve suas ambiguidades, como a desarticulação de antigas estruturas produtivas e referenciais estéticos. Associados ao crescimento populacional, dimensionaram-se problemas como a violência, prejuízos ambientais e imobilidade. A experiência cotidiana dos moradores se viu perpassada por um sentido de descontinuidade. De acordo com Dias (2007), em meio à miríade de percepções que os moradores construíram sobre este fluxo modernizador na capital constam o otimismo, o ressentimento e a nostalgia. A presença do traço nostálgico que nos interessa, por ora, pode ser percebida em vários discursos que, sem deslumbramento com o presente, enaltecem as formas de viver típicas de outras épocas, bem como a cidade de atmosfera bucólica, que se queria imorredoura<sup>113</sup>.

Ruas de casario antigo parecem serenos habitáculos dos tempos românticos da Lisboa Velha de Eça de Queiroz. A alma da cidade não pode e não deve se desvincular do passado (REVISTA CATARINENSE, 1970, n.p.).

Tais projeções exerceram efeitos sobre a materialidade urbana e, em distintas medidas, influenciaram as políticas patrimoniais, pois, embora a preocupação com o patrimônio remonte ao aparecimento dos próprios museus na modernidade e a consolidação das identidades nacionais, como assinalou Deotte (2009), foi no contexto dos anos de 1980 que a discussão sobre a preservação ganhou atualizações e se universalizou, alcançando Florianópolis. Era a fração local de uma situação que se repetiu em diversas cidades cuja onda memorialista visava fazer sobreviver exemplares materiais e simbólicos que testemunhassem o passado. Os monumentos preservados eram responsáveis por fornecer uma relação visual com o passado. Para Nora (1993), a criação destes lugares de memória “funciona” como um arquivo característico das sociedades contemporâneas visando enfrentar o sentimento de que não é mais possível lembrar espontaneamente. No entanto, por mais abrangentes que possam ser as ações de preservação, há sempre um jogo de visibilidade e sombra, memória e esquecimento, que sujeita o legado material do passado, tornando o presente sempre

---

<sup>113</sup> A percepção nostálgica, entretanto, antecede a época em destaque, pois se manifestara em outras oportunidades, como pode ser verificado no tom do texto que acompanhou a reprodução do quadro do pintor Eduardo Dias (ver capítulo anterior).

lacunar e incompleto, situação que encontra sentido nas reflexões de Foucault (2012) sobre o arquivo, quando ele afirma que o passado é sempre arquivado com rasuras.

No âmbito da onda patrimonial dos anos de 1980, estado e município se engajaram em ações federais, responsáveis pelos primeiros tombamentos em Santa Catarina, acontecidos na criação do IPHAN em fins dos anos trinta<sup>114</sup>. Nas palavras da gerente do órgão que regula as questões patrimoniais no estado, identificamos fatores determinantes nos atos de tombamento de antigas construções:

(...) o tombamento prioriza a preservação das unidades arquitetônicas de caráter referencial, aquelas que possuem características construtivas únicas, bem como sua adaptação ao meio e às diversas fases colonizatórias, visando sempre manter viva a memória de nossos antepassados. Os critérios que norteiam o tombamento são, dessa forma, aqueles que visam preservar a memória de uma sociedade no seu aspecto mais visível, nos elementos construídos que caracterizam um tempo que não mais retorna, mas

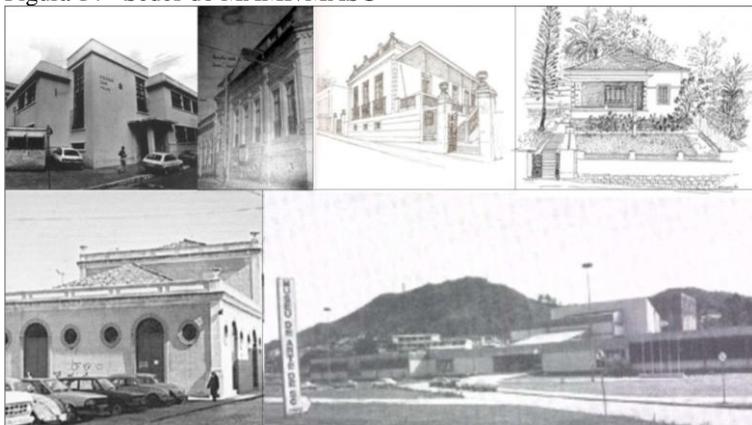
---

<sup>114</sup> Por ordem cronológica, a relação de bens tombados pelo IPHAN em Florianópolis é a seguinte: Fortaleza de Santo Antônio de Ratonas em 24/05/1938, Fortaleza de São José da Ponta Grossa em 24/05/1938, Forte de Sant'Ana em 24/05/1938, Casa de Victor Meirelles em 30/01/1950, Prédio sede da antiga Alfândega em 10/03/1975, Fortaleza de Nossa Senhora da Conceição em 08/04/1980, Forte de Santa Bárbara em 29/05/1984, Vista da Baía Sul do Desterro, tirada do adro da Igreja do Rosário e São Benedito, em 16/04/1986, Coleção Arqueológica João Alfredo Rohr em 18/04/1986, Ponte Hercílio Luz, em 05/08/1998, Sítio Arqueológico da Ilha do Campeche em 31/10/2001 e Casa rural na costeira do Ribeirão da Ilha em 14/07/2004. Do ponto de vista das ações do estado, o órgão responsável pela questão é a Fundação Catarinense de Cultura – FCC. Em 1980, foi assinada pelo então governador Jorge Konder Bornhausen a lei 5.846, referente ao Tombamento Estadual. Em 2003, haviam sido tombados, pelo governo do estado, sessenta (60) imóveis. A política municipal de preservação teve início em 1970 com a instituição do Conselho Municipal de Desenvolvimento. Junto com a UFSC e outros órgãos técnicos foi aprovado o anteprojeto de lei relativo à política de preservação para Florianópolis. Em 1984, foi instalado o Serviço do Patrimônio Histórico, Artístico e Natural do Município - SEPHAN, vinculado ao Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (IPUF).

que é parte de nosso cotidiano (HARGER, 2003, p. 9).

Estas referências sobre a modernização em Florianópolis mostram que o aparecimento de um discurso de preservação material das edificações foi um dos desdobramentos de um processo de mudança. Do discurso, emanou o saber-poder que outorgou o valor ao que devia ser preservado, pois é preciso salientar que os parâmetros de seleção de um bem a ser tombado não são absolutos, mas sim historicamente determinados. Alguns dos imóveis ocupados pelo museu estiveram no centro deste tipo de investimento feito no espaço urbano, não apenas no sentido de ampliação de seus equipamentos, como da desapareição de lugares e criação de “alicerces” de memória. Reunidos, vemos que são diferentes edifícios com diferentes estéticas e temporalidades, consequentemente trilham percursos distintos na história da cidade.

Figura 14 - Sedes do MAMF/MASC <sup>115</sup>



Fonte: Acervo Diário Catarinense

<sup>115</sup>Em cima, da esquerda para a direita: Grupo Escolar Modelo Dias Velho, onde aconteceu a exposição de arte de 1948 e onde as telas permaneceram guardadas até 1951 (em foto dos anos de 1970); Casa de Santa Catarina, Rua Tenente Silveira nº 69, sede do MAMF entre 1952 a 1968; Casa na Avenida Rio Branco nº 60, sede do MAMF/MASC entre outubro de 1968 a janeiro de 1977-Desenho de Aldo Nunes; Casa na Rua Tenente Silveira, nº 120, sede do MASC entre 1977 a 1979. Embaixo, da esquerda para a direita: Prédio da Alfândega, 1981, sede do MASC entre 1979 a 1982; Centro Integrado de Cultura (CIC), sede do MASC a partir de 1982.

O Colégio Dias Velho, além de sede da exposição de 1948 e local onde as telas ficaram em suspensão à espera de uma moradia, foi construído por volta de 1947. Conforme escrevem Dallabrida e Vieira (2002), o colégio foi um lugar referencial na aplicação das políticas educacionais dos anos quarenta, chegando a ser um concorrido estabelecimento de ensino secundário, constituindo-se como alternativa às principais escolas confessionais de âmbito privado em Florianópolis, o Ginásio Catarinense e Colégio Coração de Jesus. O “Dias Velho” (nome do fundador oficial da Póvoa de Nossa Senhora do Desterro) era uma opção de ensino gratuito e laico para adolescentes e jovens vindos das camadas médias e abastadas da cidade. O edifício apresenta em sua composição uma combinação das linhas simplificadoras do art-decô e das ainda tímidas inserções modernistas na arquitetura local, acontecidas entre os anos de 1930 a 1950. Murad e Alberton (2009) advertem que, naquele período, seria irrealizável em Florianópolis qualquer proposta construtiva mais arrojada que procurasse seguir à risca a matriz corbusiana em razão dos limites que compreendiam, desde a indisponibilidade de materiais industrializados, como o concreto, ao domínio de técnicas para seu uso. Conforme Castro (2002), tanto na arquitetura oficial como particular, verificou-se em Florianópolis um modernismo híbrido e possível. Mesmo assim ele não deixou de expressar nas formas resultantes, conceitos caros à estética que acompanhava o projeto de modernização social a partir de valores como a racionalidade, eficiência e simplicidade, o que se julgava ser presente nas linhas puras. A negação do ornamento, observada nestes edifícios, era um ponto essencial da nova sensibilidade. Tais características que ainda hoje podem ser apreciadas na fisionomia do antigo Colégio Dias Velho foram recorrentes em diversos prédios públicos construídos na época, inclusive na sede dos Correios, erguida em 1937 no centro de Florianópolis, cuja localização é vizinha do colégio. Isto revela a adoção destes princípios como linguagem oficial.

Apesar do anseio de renovação e da busca por romper com as estruturas anteriores, as sedes do MASC não deixaram de carregar referências a estilos de outros tempos, como da arquitetura colonial, cuja presença de remanescentes foi assegurada pela política patrimonial do SPHAN desde sua articulação inicial. No transcorrer do tempo, entretanto, diferente deste legado, as construções “modernistas” vivem à espera de um projeto de preservação que lhes retire da atual obscuridade, como acontece com o velho prédio do colégio. Além de o edifício ocupar um lugar de memória, pois, no seu entorno, estão

imóveis tombados na condição de patrimônio histórico - como o prédio da antiga Escola Normal, o MVM e a Academia São Marcos -, ele está apagado dentro da paisagem urbana<sup>116</sup>. A situação, além de mostrar o mau uso do local, reafirma a constatação da falta de valoração da arquitetura de viés modernista em Florianópolis, seja pelo atributo formal ou até mesmo histórico. Como resultado, Murad e Alberton (2009) afirmam que as construções com esta tipologia quando não estão desaparecidas, em função da especulação imobiliária, encontram-se desfiguradas pela interferência de elementos que não compartilham com os princípios adotados originalmente. Elaine Veras da Veiga (2010) corrobora a afirmação destes autores ao apontar que:

Percebe-se que no patrimônio histórico arquitetônico as evidências mais recentes sofrem um processo de destruição mais rápido que aquelas dos períodos mais antigos, que remontam às paisagens coloniais luso-brasileiras. De fato, o que restou da arquitetura oitocentista em Florianópolis suscita admiração e, portanto, os maiores esforços no sentido de preservá-la são-lhe dirigidos. Já as unidades arquitetônicas que alcançam as décadas de 1930 e 1950 não despertam o mesmo interesse, tem sido frequentemente destruídas para dar lugar às intervenções contemporâneas do meio urbano (VEIGA, 2010, p. 340).

As diferentes oportunidades de sobrevivência, às quais os remanentes do passado estão sujeitos, mostram que a questão da preservação não é determinada apenas pelas funções que os aparatos desempenharam no passado, mas por um jogo em que várias forças disputam o espaço urbano. Na modernidade, a produção deste espaço resulta de um balanço desigual entre estas forças. Uma das mais bem sucedidas em Florianópolis é a especulação imobiliária, que vem avançando velozmente, demarcando novas fronteiras de classe, engolindo antigos edifícios, aparatos urbanos e também os ecossistemas

---

<sup>116</sup> O Colégio Dias Velho está desativado. Hoje, em suas instalações funcionam setores da Secretaria de Educação do Estado. Sua fachada encontra-se bastante comprometida, seja pelas grades que desfiguram as feições arquitetônicas, ou pela incapacidade de distinguir suas linhas em função dos carros e motos estacionadas no pátio interno e em todos os ângulos da fachada externa.

naturais<sup>117</sup>. Neste jogo, a política de preservação tem mantido apenas determinados edifícios e logradouros, representativos de apenas alguns aspectos da evolução arquitetônica e de significado na história urbana de Florianópolis. Via de regra, as ações nesta direção mantiveram em maior número os remanescentes da tradição construtiva luso-portuguesa. Ainda que esteja presente no conjunto tombado pelo município, sobram poucos exemplares do casario eclético que até 1980 ainda podia ser visto com certa recorrência na paisagem.

O ecletismo é um termo usado genericamente para definir os padrões construtivos dos primeiros anos do século passado que tiveram boa aceitação em Florianópolis. Seus referenciais podem ser apreciados na imagem da fachada do *Clube Germânia/Casa de Santa Catarina* (figura 14), edificação demolida que deu lugar ao prédio da Biblioteca Pública do Estado. A construção de “arranha-céus” foi impondo a derrubada destes imóveis já em 1950. O processo de verticalização da paisagem foi uma mudança decorrente do crescimento, atendendo tanto a demanda de moradias, abertas pelas incessantesavas migratórias, quanto a expectativa de um morar mais moderno<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> Como exemplo, cita-se a disputa polêmica envolvendo a ocupação da Ponta do Coral. A área está localizada numa das regiões de maior valorização imobiliária em Florianópolis, a Baía Norte. As polêmicas sobre o local se arrastam desde 1980 quando, apesar de várias manifestações contrárias, o terreno foi vendido pelo então governador de Santa Catarina, Jorge Konder Bornhausen, contrariando os interesses de alguns grupos populares - em fazer do local um parque público de uso comum. A empresa que comprou o imóvel prevê a construção de um empreendimento hoteleiro.

<sup>118</sup> Entre 1940 e 1980, os índices populacionais de Florianópolis apresentaram os seguintes números: 1940: 25.014 - 1950: 48.264 - 1960: 72.889 - 1970: 115.547 - 1980: 153.547. (IBGE - Censos Demográficos do Estado de Santa Catarina, de 1940, 1950 e 1960. IBGE - Censo Demográfico - Santa Catarina - 1970. Sinopse Preliminar do Censo Demográfico - 1980 - Vol. 1 - Tomo 1 - Número 1.)

Figura 15 – Prédio da Alfândega



Fonte: SILVA, Olibio da. Prédio da Alfândega. Casca de bananeira e verniz, 1978. Dimensões: 50 x 122 cm. Acervo MASC.

Nas mudanças impostas pela existência nômade, o MASC foi instalado em 1979 no casarão onde funcionou a alfândega que atendia a extinta cidade portuária. Construído em 1875, o amplo edifício em estilo neoclássico estava situado na parte mais central de Florianópolis, precisamente no limite entre a cidade e o mar, conforme o traçado original da Vila de Nossa Senhora do Desterro. Fechado quando o porto foi desativado em 1964, o prédio foi tombado como monumento nacional e restaurado pelo governo federal que o cedeu sem ônus ao estado em 1977<sup>119</sup>. A rua onde está a velha Alfândega, a Conselheiro Mafra, é uma das mais movimentadas vias comerciais da cidade e está próxima dos terminais de ônibus, da principal praça da cidade, do velho mercado. A antiga Rua do Príncipe sofreu intervenções importantes, tendo parte do seu casario tombado pelo município. A remodelação, que aconteceu por volta da época em que o museu foi lá alojado, deu prosseguimento à restrição da atividade de prostituição ali existente.

<sup>119</sup> As características estéticas da construção e seu papel na história da cidade colonial e portuária foram elementos determinantes para encaixá-lo dentro da política de preservação do SPHAN que, desde os anos cinquenta, estava focada na herança colonial e barroca. De acordo com Decreto Federal nº 77.068, de 21 de janeiro de 1976, o imóvel deveria sediar entidades de cunho cultural. Antes do MASC, a Casa da Alfândega já sediava a Associação de Artistas plásticos – ACAP. Segundo o histórico fornecido pela referida associação, os artistas faziam do espaço ponto de encontro informal e também como local para suas assembleias. Com a remoção do MASC para o CIC, em 1982, o estado cedeu o espaço da Antiga Alfândega para que, nele, a ACAP desenvolvesse suas atividades. (DADOS DA ALFÂNDEGA. Disponível em: <<http://www.acap.art.br/acapfunda%E7%E3o.htm>>. Acesso em: 18 ago. 2012.)

Levando em conta o investimento feito sobre a região como lugar de memória e o fato de estar no caminho de um grande fluxo de pessoas, é mesmo possível que, nos três anos passados ali, o museu estivesse mais integrado à vida urbana, conforme comentaram os funcionários do MASC, Ronaldo Linhares e José Carlos Boaventura dos Santos<sup>120</sup>.

A comparação foi feita em relação ao conjunto arquitetônico do Centro Integrado de Cultura (CIC) para onde o MASC foi transferido em 1982. Nas modernas características deste complexo, finalmente o museu alcançava a modernidade arquitetônica já pretendida no prédio projetado por Flávio de Aquino. Como um marco positivo, a transferência dotou a instituição de um ambiente amplo e novo, dispondo o museu de uma área de 1.980 m<sup>2</sup><sup>121</sup>. A exaltação com as novas instalações transparece numa matéria escrita pelo ex-diretor Harry Laus e publicada na revista *Tempos Modernos*, em 1985. Com regozijo, ele, que na época estava na direção do MAMF, ponderava sobre o despropósito da expressão “museu de província”. Para Harry Laus, ela era incompatível com a nova condição alcançada no moderno complexo do CIC. O aspecto das novas instalações, descrito pelo crítico de arte, parecia estar mais condizente com as mudanças ocorridas no interior da própria instituição que, no fluxo mais geral dos processos artísticos, se abria para a arte contemporânea e poderia assim atender a sua demanda expositiva.

Contudo, o transplante do museu para o CIC não contou apenas com aspectos positivos. Dez anos depois da mudança, Harry Laus lamentava que o acervo do museu encontrava-se numa condição

---

<sup>120</sup> Não dispomos de dados quantitativos para dar mais consistência à preposição de que, na casa da Alfândega, o MASC atendia a um público maior. O que temos são os relatos dos entrevistados. Estes informaram, porém, que esta maior frequência não se aplica às megaexposições que aconteceram depois que o MASC foi instalado no CIC, mesmo porque elas contam com a divulgação na mídia. Os entrevistados citaram que, apesar da maior integração com a cidade, no prédio da antiga Alfândega, a instituição não tinha condições adequadas de exposição e de guarda do seu acervo. Estes dados foram fornecidos a autora em 15/06/2010, em conversa realizada no MASC.

<sup>121</sup> Nos quase 10.000 m<sup>2</sup> de área construída, o MASC compartilha o conjunto com o teatro Ademar Rosa, o Museu da Imagem e o Museu do Som de Santa Catarina, um cinema, com as oficinas de arte e com o Ateliê de Conservação e Restauração de Bens Móveis – Atecor, criado por Aldo Nunes. Algumas entidades culturais funcionam também ali, como o Conselho Estadual de Cultura, Cine Clube Nossa Senhora do Desterro e Orquestra Sinfônica de Santa Catarina.

vexatória para a cultura catarinense devido às condições inadequadas de guarda e às limitações enfrentadas na exposição das obras, condenadas à invisibilidade.

E onde está tudo isto que o povo não vê? Escondido numa sala do CIC, sofrendo em silêncio o desprezo de governos que se sucedem, sem a sensibilidade e a compreensão daquele período. Esta célula dos tempos dourados, mantida intacta por mais de quarenta anos, apesar de todos os contratempos, vem sendo acrescida de novos valores da arte brasileira e hoje são mais de novecentos prisioneiros da ingraditão. Por ironia, essa prisão fica no lado oposto da rua que abriga a penitenciária, na Agrônômica, sem que esses degredados tenham sequer o direito humanitário de um passeio ao sol...(LAUS, 1996, p. 172).

Sob a ótica da democratização do espaço, é preciso pelo menos considerar o fator antes mencionado sobre a pouca integração do museu com a vida urbana. O CIC foi erguido numa área situada entre a penitenciária da Pedra Grande e a Avenida Beira Mar Norte que, já naquela época, atendia a um grande fluxo de veículos.<sup>122</sup> Se levarmos em conta o acesso como um dos fatores de democratização dos lugares públicos, no CIC, a visitação restringiu o tipo de expectador do MASC. Talvez os registros dos índices de visitação (os quais não pesquisamos) confirmassem se de fato o afastamento do burburinho cidadão foi problemático no ponto de vista da visitação do museu, conforme sugerem os depoimentos dos funcionários.

Na cidade moderna, as estradas e as auto-estradas, as pontes e as ruas, as praças e os descampados transformam os nossos hábitos, regulam ou interditam a marcha, originam alguns dos nossos gestos tornados habituais e condenam outros (CAUQUELIN, 2008, p. 58).

---

<sup>122</sup> Como acontece ainda hoje, o local não tem uma linha regular de ônibus que, de fato, deixe os frequentadores em suas portas. Por exemplo, no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, há uma linha de ônibus que deixa os visitantes em suas portas. No caso do CIC, sua localização privilegia quem vai de automóvel.

Se por um lado a urbanização daquela região traduzia a expansão da cidade com suas novas geografias, ela instituiu novas formas de passagem, distintas do sentido de *flânerie*<sup>123</sup> celebrado por Baudelaire. A cidade que ia se conformando trazia práticas sociais distintas e até paradoxais, porque eram contrárias às experiências vividas nas estruturas socioespaciais anteriores com seus sedimentos.

#### 4.3 QUESTÕES DE SILÊNCIO

Anteriormente discutimos os interesses envolvidos na criação do MAMF, vimos que, para a geração modernista, o museu representava uma ação concreta contra a apatia cultural que acreditavam manter a velha urbe aprisionada ao passado. Para Marques Rebelo, o museu significou a expansão da arte moderna, ao mesmo tempo em que abria mais oportunidades para seus negócios como *marchand*. Para Jorge Lacerda, que usou sua influência política para alcançar do poder público municipal e estadual o suporte para a empreitada, o museu era a materialização do seu discurso político, fundado em estreita relação com a estética modernista. Acontece que, com o passar do tempo, nem todos esses fatores parecem estar bem dimensionados nas histórias construídas sobre os primeiros anos do MAMF. O assunto necessita de uma investigação mais detalhada no que diz respeito, senão ao apagamento, pelo menos a uma eclipsagem da participação de Jorge Lacerda no processo de fundação e de existência inicial do espaço. No material bibliográfico existente, inclusive em alguns dos catálogos produzidos pela instituição, o envolvimento do político, e mais tarde governador de Santa Catarina, parece ter sido limitado a questões políticas e de ordem material.

Foram os principais promotores locais da criação do Museu escritores catarinenses, entre os quais se destacaram Eglê Malheiros, Salim Miguel, Ody Fraga e Silva, Anibal Nunes Pires, Archibaldo Cabral Neves, Antonio Paladino, Armando Carreirão, Elio Ballstaed e Oswaldo Ferreira de Melo [Filho] (FERREIRA, 2002, p. 42).

Entretanto, uma consulta mais detalhada nas fontes da época desmente esta impressão, provocando um desajuste com o que

---

<sup>123</sup> A *flânerie*, prática social moderna, entre outros aspectos, diz respeito ao descompromissado e deliberado vagar pela cidade (BAUDELAIRE, 1993).

predomina nos discursos, ao mostrar que o envolvimento de Jorge Lacerda teve um peso não apenas político, mas também fundamental no que diz respeito às motivações culturais e estéticas. Esta importância foi assinalada por Lehmkuhl (2006, p. 63), ao defender que:

A eleição de Jorge Lacerda pode não representar uma mudança nos rumos da política no Estado, mas seguramente simboliza a ascensão de todo um pensamento e de uma maneira de ser e estar de uma geração que se dizia moderna.

Sua trajetória política, acontecida em meio à institucionalização do modernismo, trazia como emblema a questão do desenvolvimento cultural visto como caminho para o progresso. Neste viés de pensamento, cabia ao estado criar e apoiar as instituições que, como os museus, promovessem a educação (inclusive estética) das massas. Lacerda defendia, em seus discursos, a missão cultural dos museus, quesito que se mostrava em sintonia com o pensamento museológico da época e com sua crença no progresso pela superação da defasagem cultural. Estas opiniões podem ser identificadas em um de seus pronunciamentos feito na Câmara dos Deputados no Rio de Janeiro, ocasião em que pleiteou a liberação de 10 milhões de cruzeiros para a construção da sede do Museu de Arte Moderna daquela cidade<sup>124</sup>.

Se os povos mais antigos, de tradições artísticas e culturais mais profundas, estimulam a criação de novos museus, não serão, por certo, as nações mais jovens como a nossa, que irão dispensar estes organismos vivos de cultura, instrumentos oficiais de educação ativa das coletividades (LACERDA *apud* CORREA, 1960, p. 89).

Na mesma linha ideológica de Marques Rebelo, que encarava a arte como via de acesso do povo a cultura, o político saía em defesa dos museus, lembrando que a missão renovadora pressupunha uma reinvenção dos objetivos destes espaços, não somente de depositário do

---

<sup>124</sup> Este discurso proferido na sessão do dia 07 de setembro de 1952, na câmara federal, consta no livro póstumo *Democracia e Nação* (1960), organizado por Nereu Correa e prefaciado por Adonias Filho. (CORREA, N. (Org.). *Democracia e nação: Discursos Políticos e Literários*. Rio de Janeiro: Ed. J. Olympio, 1960.)

passado, mas como agente de um novo presente. “Ao lado dos museus tradicionais criam-se, nos diferentes países, museus mais atualizados, dinâmicos, diversos daqueles que se comprazem com as funções estáticas de meros repositórios de quadros” (LACERDA *apud* CORREA, 1960, p. 142).

A vida pública de Jorge Lacerda foi intensa e se forjou em importantes etapas do período pós-Revolução de 1930, a começar pela filiação ao integralismo em 1932. Todavia, para efeito do que pretendemos discutir, destacamos o exercício do jornalismo cultural na capital da república, o que lhe assegurou uma convivência muito próxima com a classe artística e intelectual, daí a alcunha de *apóstolo da arte moderna*<sup>125</sup>. Em 1946, ele alçou um posto de destaque na cena cultural do país, ao aceitar o convite de Cassiano Ricardo para organizar e dirigir, no Rio de Janeiro, o suplemento *Letras e Artes* do Jornal *A Manhã*. Na opinião de Velloso (1983), o periódico era uma espécie de porta-voz do estado, mantendo acesos os propósitos nacionalistas de Cassiano Ricardo, seu idealizador. Este ideário vinha sendo gestado desde os anos de 1920, junto ao movimento *Verde e Amarelo* e consistia em revelar as bases da originalidade brasileira<sup>126</sup>. Jorge Lacerda adicionava o teor progressista às concepções sobre a nacionalidade, que se afinavam com aquelas professadas por Cassiano Ricardo.

O Brasil, de resto, é isso: reproduz e amplia esse fenômeno não só pelo encontro das mais diversas culturas, como também pelo consórcio das raças que, confluindo do Velho Continente, elaboraram, à luz dos trópicos, o perfil de uma nova humanidade (LACERDA *apud* CORREA, 1960, p. 142).

---

<sup>125</sup> Esse “título” dado a Jorge Lacerda aparece em reportagem do jornal *A Gazeta*, de 1953. (BRANDÃO, Arnaldo. O Museu de Arte Moderna de Florianópolis. *Jornal A Gazeta*, Florianópolis, [s/p] 26 abr. 1953. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.)

<sup>126</sup> Estas ideias fizeram com que Cassiano Ricardo fosse considerado, pela autora citada, um dos principais ideólogos do Estado Novo.

Figura 16 – Marques Rebelo e Jorge Lacerda <sup>127</sup>



Fonte: *Revista Sul*. Acervo: Biblioteca Pública do Estado.

Como exemplo das contribuições feitas por Jorge Lacerda ao acervo do MAMF, temos a doação expressiva de um importante conjunto de 25 trabalhos de artistas modernos como Portinari, Di Cavalcanti e Tomaz de Santa Rosa. A posse desses exemplares leva a pensar que, durante o tempo em que esteve à frente do suplemento do jornal carioca, ele tenha se dedicado a colecionar a arte moderna brasileira. Consta que a “coleção Lacerda”, como foi depois denominada, havia se formado por doações conseguidas dos próprios artistas. O sumiço destes trabalhos do acervo do MAMF é assunto do próximo capítulo, mas, por ora, cabe adiantar que, se os mesmos não tivessem desaparecido, o Museu de Florianópolis teria hoje uma valiosa amostra da produção brasileira consagrada pela crítica. A referida coleção ilustraria ainda as formas peculiares de institucionalização da arte relativas à época.

Jorge Lacerda não somente comungou com os valores e significados do ser moderno de parte daquela geração, mas tomou deles a base para sua plataforma política. Quando foi eleito governador do estado, em 1956, já tinha experiência nos meandros do poder e da cultura institucional e logo que assumiu convidou intelectuais para compor os quadros das instituições no estado, a exemplo do convite dirigido ao escritor Manoelito de Ornellas e ao museólogo João Evangelista de Andrade Filho, mais tarde diretor do MAMF/MASC. Sua nomeação por Jorge Lacerda para a direção do museu acontecia em

---

<sup>127</sup> À esquerda, Marques Rebelo e Jorge Lacerda (entre outras pessoas) na inauguração da exposição de 1948.

meio à reforma da Casa de Santa Catarina, motivada, entre outras razões, pelas denúncias sobre as más condições das instalações. O estopim das denúncias foi um bilhete deixado por turistas queixando-se da precariedade e do “uso duvidoso” do espaço. Com base no que ficou registrado na época, mais tarde (anos 80) foi elaborada pela equipe do Museu uma interpretação dos acontecimentos:

(...) A situação piora em 1957. Um casal de turistas cariocas deixa consignado no livro de visitantes: “Acabo de constatar um crime, em plena Florianópolis, esse museu: Entramos pela janela: Encontramos os quadros jogados pelo chão – entre garrafas de champagne. Incrível: Não sei se ficamos com raiva ou pena...”. A denúncia chega à imprensa, a Paschoal Apóstolo, na seção Literatura e Arte do jornal O Estado (16/06/57) transcrevo o recado de Dymas e Esther Joseph, descrevendo o estado deplorável do período e das condições do museu, com “telas a mercê das águas” proveniente de telhas quebradas. O jornalista recorda os tempos em que o museu era motivo de glória para o povo ilhéu e, sentindo falta de algumas telas, declara que “muitas tomaram rumo ignorado”. Governa o estado, nessa época, Jorge Lacerda, o mesmo que pusera tanto empenho na formação do museu. O acervo é recolhido ao porão do Teatro Álvaro de Carvalho, conforme declaração de Jason César de Carvalho, confirmadas por João Evangelista de Andrade Filho, e a casa de Santa Catarina entra em reformas<sup>128</sup>.

Simpático à associação entre urbanismo e estética moderna, Jorge Lacerda planejou dotar a cidade de Florianópolis com construções voltadas para a cultura, o que o fez chamar Flávio de Aquino e Oscar Niemeyer para a elaboração do projeto para uma biblioteca pública a ser construída com um centro de pesquisa junto à sede do governo do Estado, na época, o Palácio Cruz e Sousa. O decreto chegou a ser publicado no diário oficial, em 1958, mas diante da sua morte, neste mesmo ano, foi engavetado. Diante destas considerações é possível

---

<sup>128</sup> Texto avulso, n.p., produzido por volta de 1987, para o projeto do catálogo *Biografia de um museu*. Acervo MASC.

afirmar que a criação do museu em Santa Catarina lhe era mais que oportuna, afinal, dentro dos pressupostos da estética modernista, sinalizava para o tom renovador que procurava imprimir aos seus discursos.

Salim Miguel, ao comentar o abandono do museu em 1951, destaca que nem todas as aproximações ao projeto foram leais e sinceras. Até porque, escreveu na época, as associações ocasionais com a cultura institucionalizada eram um arranjo antigo e costumeiro. Não obstante a superficialidade das ações, elas sempre renderam aos políticos locais um determinado tipo de projeção. Segundo ele, apenas Marques Rebelo, o Grupo Sul e Jorge Lacerda tinham o museu como uma causa.

Foram a nosso ver os únicos cujo interesse primeiro era a criação do Museu, nele vendo um adiantamento da terra e uma necessidade. Para os demais, salvos raras exceções, bem poucas, puros interesses extra-artísticos, tanto assim que, uma vez desaparecidos semelhantes fatores, deixavam de se preocupar com o museu, vindo o mesmo a morrer à míngua (MIGUEL, 1951, p. 42).

Existem diversas notas que aproximam Jorge Lacerda do MAMF. Temporalmente, elas abrangem desde os contatos iniciais com Marques Rebelo no Rio de Janeiro (o que o coloca como um dos mentores da ideia) até a data de sua morte. É da mesma matéria da revista *Sul*, o relato de que “ele então não era ainda deputado, foi quem convenceu Simone<sup>129</sup> da utilidade da exposição e depois do Museu - joguemos confete em todos que merecem” (MIGUEL, 1951, p.42).

Nos documentos pesquisados consta que Lacerda fez ações concretas no intuito de criar condições para o funcionamento do MAMF. A importância do seu apoio nos anos iniciais se fundamenta numa carta de Marques Rebelo publicada no Jornal *A Gazeta* em 1952 quando, num devaneio de *marchand* da arte moderna, Rebelo sonhava alto, inclusive em adquirir telas no velho continente para equipar o museu com exemplares da arte europeia. O escritor carioca manifesta na oportunidade o interesse em dotar a instituição também com quantias regulares para a manutenção da casa. Para consecução destes objetivos,

---

<sup>129</sup> Referência ao Secretário da Educação de Santa Catarina, Armando Simone Pereira.

ele deixa evidente contar com o apoio de Lacerda e sua capacidade de persuasão sobre as forças políticas regionais.

Tive uma larga conversa com o Jorge e ele acredita que, com o apoio do atual secretário, nós tenhamos uma pequenina verba que irá satisfazer nos primeiros tempos as necessidades da nossa sala de cultura (...). Também pretendia conversar sobre a possibilidade de empregar uma pequena verba em aquisições de material europeu de primeira ordem, isso porque devo voltar à Europa em maio para representar a `Última Hora` numa conferência internacional e poderia adquirir na França, onde as condições são mais favoráveis, uma coleção de peças dos maiores nomes da pintura universal (O MUSEU..., 1952, n.p.).

É interessante notar que, até os anos de 1960, o nome de Jorge Lacerda aparece com mais destaque. O ex-governador foi citado como expoente da existência do referido espaço museal, na realização do *I Colóquio de Dirigentes de Museus de Arte* promovido pelo MAC de São Paulo (1966)<sup>130</sup>. Nessa ocasião, Carlos Humberto Correa, então diretor do MAMF, ao ser questionado sobre a idade do museu, respondeu: “foi criado no tempo do jovem Lacerda” (CORREA *apud* LIMA, 2011, p.4)<sup>131</sup>.

---

<sup>130</sup> Ao fazer pesquisas na instituição MAC/USP, com vistas a sua tese de doutorado, Suely Lima de Assis Pinto (2011) encontrou o Dossiê referente a este I Colóquio de Dirigentes de Museus de Arte, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo (SP), entre 27 e 28 setembro de 1966. Dentre os documentos encontrados, a pesquisadora se deteve num texto de transcrição livre contendo os temas e argumentos debatidos. Para saber mais sobre a análise da autora acerca deste documento, consultar: LIMA, Suely. *Arquivo, Museu, Contemporâneo*. A fabricação do conceito de arte contemporânea no Museu de Arte de Santa Catarina - MASC/SC. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, 2011. Como utilizamos este documento a partir da pesquisa feita pela autora, em nossa referência a ele optamos por manter a nomenclatura adotada por ela: APONTAMENTOS.

<sup>131</sup> Participaram deste Colóquio: Pietro Maria Bardi, Aracy Amaral, Walter Zanini e Ulpiano de Menezes. Quanto ao diretor Carlos Humberto Pederneras Corrêa (1941-2011), o mesmo dirigiu o Museu de Arte Moderna de Florianópolis de 1963 a 1969. Foi também diretor do Departamento de Cultura

Todavia, se compararmos as referências até aqui apontadas com os escritos sobre a história do museu a partir dos anos oitenta, ficamos diante de um impasse, pois, nesses, a fundação do MAMF é sugerida pela movimentação em torno das ideias modernas propagadas pelo Grupo Sul e seu desejo de renovação estética.

Filho de uma exposição de arte contemporânea trazida a Florianópolis, com o apoio do Grupo Sul, pelo escritor Marques Rebelo, em 1948, a qual, temperada pelas instigantes palestras do mesmo, causou aplausos entusiasmados e indignações esbravejantes, o Museu de Arte Moderna de Florianópolis (atual MASC) representou o encontro de nossa terra com a modernidade. (MALHEIROS, 2002, p. 42).

Mesmo quando é citado, o papel de Lacerda é restrito à esfera material do processo de fundação do MAMF. Os interesses estéticos, em geral, são delegados ao grupo modernista. Uma publicação recente traz a seguinte proposta de síntese histórica: “O museu surgia a partir de um conjunto de esforços, com destaque para Marques Rebelo, Grupo Sul e o governo estadual da época.”<sup>132</sup>. Porém, em nosso entendimento, ao se colocar a questão dos protagonistas de maneira tão genérica, se promove uma separação inexistente entre o fazer político e a estética, segundo as infundáveis combinações conjugadas no modernismo que tem como principal expoente, em Santa Catarina, a figura de Jorge Lacerda, como apontou Lehmkuhl (2006). O discurso, que especifica o modernismo do Grupo Sul e generaliza outras forças, opera um duplo apagamento, já que obscurece questões relevantes da história do museu e também a própria experiência modernista em Santa Catarina na sua combinação ao projeto nacionalizador e desenvolvimentista dos anos de 1950. Desta maneira, é reducionista atribuir a Joge Lacerda apenas um apoio casual e material a fundação do Museu.

---

de Santa Catarina, de 1969 a 1975, e secretário Municipal de Educação, Saúde e Assistência Social de Florianópolis, em 1976. Sua formação incluía Bacharelado de Licenciatura em História, UFSC, 1964; Mestrado em História, UFSC, 1977; Doutorado em História Econômica, USP, 1982. Atuou como professor Titular de História da UFSC, foi membro da ACL e autor de diversos livros sobre história e cultura catarinense.

<sup>132</sup> Catálogo da Exposição: *MASC: Tempo, espaço e arte e Linhas artísticas*. Museu de Arte de Santa Catarina, 2011.

Este pensamento, como afirmado, está disseminado em publicações variadas, sejam oficiais, particulares e mesmo em alguns trabalhos acadêmicos, e tem seu principal respaldo em depoimentos de memória. Uma das suas fontes que tem nutrido esta visão é o catálogo *Biografia de um Museu*, construído com base em depoimentos da “geração modernista”. Em sua narrativa, os limites entre memória e história estão por vezes embaralhados. Cabe, por ora, tentar lançar algumas luzes sobre o apagamento aqui exposto, buscando entender como estas questões se desençam, pois as atividades da memória, entre elas o esquecimento, não acontecem por obra do acaso.

Notamos que o deslocamento de Jorge Lacerda foi se afirmando progressivamente e se deu na mesma medida em que certo discurso, construído em parte por colaboradores da revista *Sul*, ao narrarem a epopeia modernista em Santa Catarina. Seja ou não voluntário, este discurso repercute o museu muito mais como uma paixão compartilhada pela causa da renovação estética, do que como estratégia de um projeto político oficial, atravessado por determinada estética.

A história do museu de Arte de Santa Catarina se confunde com uma das fases mais promissoras e efervescentes da produção cultural catarinense. Foi em 1949, quando a revista *Sul* deu voz e vez a um grupo de obstinados defensores da renovação literária e artística neste Estado, que surgiu o Museu de Arte Moderna de Florianópolis, resultado desse ainda incipiente movimento contra as amarras do passado e prêmio a clarividência do escritor Marques Rebelo, que no Rio de Janeiro moveu as peças do que dispunha e ajudou a criar o primeiro choque de modernidade nas artes catarinense (SOARES, 2002, p. 13).

Uma justificativa aparente poderia apontar para a existência de diferenças políticas entre modernistas ligados à revista *Sul* e o grupo político de Jorge Lacerda, já que ambos despontaram na mesma cena social. Desta forma, as narrativas da memória, que subsidiaram o discurso que cataliza o feito do museu para o grupo *Sul*, tenderiam a reparar possíveis injustiças e perseguições daquela época. Afinal, dentro das práticas da memória, é comum a sublimação de conflitos pela via do esquecimento.

A rejeição ao GS foi resultante da colisão das ideias dos antigos intelectuais e dos modernistas -

nos anos 1940 e 50, Florianópolis era um corpo fossilizado e imperava uma intensa pasmaceira - e pela inclinação ideológica da esquerda de alguns de seus membros, principalmente de Egle Malheiros e Salim Miguel (GUERRA; BLASS, 2009, p.35).

É provável que a afirmação anterior se baseie nos depoimentos concedidos aos autores por Salim Miguel e sua esposa Eglê Malheiros, dois destacados integrantes do Grupo Sul. Segundo revelou a escritora, havia, da parte de ambos, uma simpatia declarada pela esquerda política. Para ela, este seria o motivo das perseguições que ambos sofreram durante o regime militar. Todavia, a despeito desta posição pessoal da escritora, para a época em questão (os anos de 1950), não foi encontrado nenhum registro que indicasse qualquer militância política mais aberta dos membros do Grupo Sul. É o próprio Salim Miguel que esclarece: “Eu nunca pertenci a algum partido político, embora sempre fosse de esquerda.” (MIGUEL *apud* Guerra; Blass, 2009, p. 54).

Figura 17 - Salim Miguel, Herbert Moses, Jorge Lacerda e José Hamilton Martinelli <sup>133</sup>



Fonte: GUERRA; BLASS (2009).

<sup>133</sup> A partir da esquerda, Salim Miguel, presidente da Associação Brasileira de Imprensa Herbert Moses, governador Jorge Lacerda e José Hamilton Martinelli, no Palácio da Agrônômica (1956).

Nos anos de 1950, a atuação dos modernistas locais estava imbuída das contradições e ajustamentos característicos do processo de institucionalização do modernismo. Nos anos citados, suas ideias não representavam nenhuma posição contrária à ordem das coisas. Exceptuando polêmicas isoladas, o *Grupo Sul* e seus membros tiveram não apenas uma circulação ativa entre os meios políticos oficiais, como deles receberam auxílio para suas iniciativas, inclusive para a publicação de sua conhecida revista.

Inicialmente, a nossa revista era confeccionada numa gráfica particular e a composição era manual, mas, a partir do terceiro número, ela passou a ser feita na Imprensa Oficial do Estado. O secretário Pereira colocou a estrutura a nossa disposição, mas exigiu que a impressão fosse realizada fora do expediente normal; O fornecimento de papel e o pagamento das horas extras aos funcionários deveriam ser custeados por nós. Isso permitiu melhor qualidade gráfica e o sucesso da revista, que durou 10 anos. (MIGUEL *apud* GUERRA; BLASS, 2009, p.51).

As questões esquecidas transformam a experiência modernista de Santa Catarina num legado pertencente ao *Grupo Sul*. Seja ou não deliberada, a ação espelha combates pela memória da cidade dentro de um contexto basilar de seus discursos. O silêncio que equivale ao esquecimento faz com que se sobressaiam apenas determinados valores como a devoção desinteressada a uma estética, *leitmotiv* pelo qual aquela geração delimita ser lembrada. Sem contar que diluir a importância do fator político resolvia possíveis desconfortos frente às disputas e/ou mudanças partidárias que se processavam continuamente.

#### 4.4 EXTREMIDADES

Por um decreto estadual publicado em junho de 1970, o Museu de Arte Moderna de Florianópolis passou a ser denominado Museu de Arte de Santa Catarina. Na maior parte dos discursos sobre este câmbio, o acontecimento aparece como algo irrelevante, um evento casual e sem maiores implicações políticas ou ideológicas. Neste espírito, o catálogo *Biografia de um Museu* (2002) somente menciona a nova terminologia assumida pelo espaço. Lourenço (1999), em seu estudo sobre o aparecimento dos MAMs, comenta apenas rapidamente a mudança:

Será efetuada na gestão de Aldo Nunes uma reforma administrativa no governo, passando o MAM a ser denominado museu de Arte de Santa Catarina, atendendo apenas a questões legais, nada envolvendo outras de natureza conceitual ou cultural (LOURENÇO, 1999, p.165).

Entretanto, a perspectiva de neutralidade que caracteriza esta posição da autora reduz a importância dos fatores relacionados a esta mudança. Neste sentido, Lima (2011) apresenta a situação sob um novo enfoque e avança sobre a visão superficial que pairava no entendimento da questão defendendo que a mudança foi parte da negociação e trânsito entre as noções de arte moderna e contemporânea que correspondiam também aos fluxos mais gerais do pensamento cultural do período. Em sua ótica, para que tal modificação acontecesse, foram fundamentais as deliberações acontecidas no *I Colóquio de Museologia*, antes mencionado. De fato, ao comentar no Jornal do Brasil as decisões acertadas no evento, Harry Laus mencionou que, entre outras ações, visava-se publicar um documento denunciando as péssimas condições dos museus de arte e rever a questão da nomenclatura. “(...) a maioria considerou que devem ser adotados nomes genéricos e não restritivos. Exemplo: Museu de Arte de Santa Catarina e não Museu de Arte Moderna de Florianópolis. Seria assim evitada a delimitação no campo de ações da entidade” (LAUS, 1966, n.p.).

Do ponto de vista dos debates internos, Lima (2011) lamentou a falta de vestígios acerca deste (e de outros) processo da instituição, registrando sua crítica aos procedimentos de arquivamento adotados no museu. Segundo seu posicionamento, a ausência de notas impede que sejam conhecidos os debates que aconteceram entre a instituição e a secretaria que efetivou o decreto.

O silenciamento dessas notas, reuniões, desse repertório do debate não permite o amadurecimento das questões que circundam a mudança de nomenclatura. As pessoas aderiram a essa ordem contemporânea e passaram a modificar os programas, as coleções, os júris, os quais foram construindo essa contemporaneidade em detrimento de um estudo criterioso sobre sua própria origem e sobre sua tipologia (LIMA, 2011, p. 240).

É mesmo provável que a exclusão da arte moderna da terminologia do museu significasse um passo no sentido de posicionar a instituição junto a um pensamento museológico de diretrizes mais atuais e “universais”, mas é preciso incorporar a esta percepção que a alteração atendia também a questões internas do sistema artístico e político do estado, pois, além de um novo pensamento museológico, surgiram novas linguagens, espacialidades e diferentes relações entre política, cultura e mercado<sup>134</sup>.

Desde meados dos anos de 1960, o cenário artístico de Santa Catarina apresentava uma ampliação no seu campo com o aparecimento de novos artistas. Para compreender as transformações que se faziam notar é indispensável considerar vários elementos, entre eles a onda modernizadora dos anos de 1970, o movimento de migração, as interações dos artistas locais com outras regiões e até mesmo a ampliação dos espaços expositivos. Até então, havia a preponderância de uma produção vinculada ao modernismo, cujos artistas se mantinham inclinados a tradições regionais como a representações figurativas de elementos simbólicos e materiais do viver local como a pesca, os

---

<sup>134</sup> No início dos anos de 1960 o governo estadual criou um plano de metas conhecido como PLAMEG (Plano de Metas do Governo), firmado pela lei nº 2.772 de 21/07/1961, que perdurou até 1970. Como marco de ações desenvolvimentistas planejadas na ocasião está a ampliação da malha rodoviária e a instalação da UFSC (1962). Com relação à ampliação dos espaços expositivos temos a Feira de Amostra da Indústria Catarinense – FAINCO realizada na UFSC - na qual acontecia a exposição de artes plásticas -, o surgimento da Galeria Baú em Florianópolis (1967) e da galeria Açu-Açu em Blumenau (1970). Araujo (1977) cita também a existência da Galeria Garage, da qual não encontramos nenhum registro. Outro acontecimento considerado importante para as mudanças no cenário artístico foi a vinda do pintor Sílvio Pléticos para Santa Catarina. Pléticos nasceu na cidade de Pula, em 1924, quando esta ainda pertencia à Itália. Ao chegar a Santa Catarina, Pléticos trazia, como artista e professor, a convivência próxima com a arte europeia. Isto afetou consideravelmente o meio local, pois imprimiu novos rumos temáticos e estéticos. Quando Pléticos se instalou em Santa Catarina, passou a dar aulas numa casa de madeira na Avenida Rio Branco. “Foi o primeiro professor a ensinar com seriedade a partir de 1967/68, quando chegou à ilha. Atrás do museu que ficava na Avenida Rio Branco, conseguiu uma casinha de madeira e ali dava aulas para Luis Si, Graziela Reis, Jayro Schmidt e outros”. (PLÉTICOS, UMA..., 1986, p.22).

utensílios de barro, o folclore, e as paisagens<sup>135</sup>. Adalice Maria Araújo (1977), em sua tese de livre docência intitulada *Mito e magia na arte catarinense*, define uma parte da produção dos artistas em Santa Catarina como mito-mágica. Segundo a autora, que analisou trabalhos realizados entre o século XIX e a década de 1970, fatores como a exuberante natureza local, a preservação das tradições regionais e uma relação específica com o sagrado, ocasionado pela pouca influência exógena, permitiu que os artistas imprimissem em seu processo criativo esta perspectiva *sui generis*. Este viés interpretativo para as artes plásticas de Santa Catarina teve continuidade em outras abordagens como a de Jaqueline Wildi Lins (2006) que, a partir da análise do trabalho do pintor Meyer Filho (1919/1991), escreve que este aspecto representou o caminho de inserção dos artistas locais ao modernismo. A autora enfatiza que a forte presença do mito-magia ocorreu em virtude do isolamento da Ilha de Santa Catarina. Seus artistas, distantes das influências externas, puderam desenvolver sua genuinidade. Na opinião da autora, a criação destes “caminhos particulares”, simbolizada pela arte mito-mágica, foi recorrente em toda a tradição artística catarinense.

Em Santa Catarina e, especialmente, em Florianópolis, a mito-magia constitui ingrediente nas mais diversas manifestações locais e parece correto afirmar que o universo mítico trazido pelos açorianos tem muito a ver com esta vertente local (LINS, 2006, p. 415).

Todavia, é preciso relativizar a questão do isolamento, pois Santa Catarina não estava alheia ao que se passava no resto do mundo como pressupõe a tese de que a arte aqui produzida no estado estava envolta em um suposto hermetismo. O ambiente artístico viveu, nestes anos de 1970, as contingências típicas dos processos de inserção de novas linguagens, com seus choques, coexistências e assimilações. A atitude de alguns artistas, reconhecidos como novos, tinha como objetivo, a exemplo da geração modernista, conquistar um lugar nos ambientes institucionalizados. Através da memória dos sujeitos podem ser conhecidos detalhes em torno da partilha dos espaços culturais na capital por volta desta época. O artista plástico e professor de arte Jayro

---

<sup>135</sup> O predomínio do figurativismo durou até por volta de 1960, quando Hiedy Hassis Correia (conhecido como Hassis) começa a fazer suas primeiras colagens na série conhecida como *Ontemanhã*.

Schmidt, protagonista deste contexto, ao relembrar a atmosfera daqueles anos afirmou:

A atitude do artista nos anos 70 era a de absorver as coisas do pós-modernismo, a ideia era ampliar o repertório e libertar-se para o uso destas expressões. Os valores abstratos tem uma semelhança fora do lugar fornece lugares de identificação, já a arte figurativa identifica melhor as questões culturais. Nossa poética estava voltada para as linguagens do mundo. Líamos Sartre e Camus porque estavam sintonizados com os problemas de seu tempo. Fomos uma geração combatida. Por volta de 69 e 70, nós nos descobrimos e formamos o grupo Noss'Arte. Passamos a expor na rua, nas escolas, nos morros, nas fábricas. Com o tempo foi tendo repercussão. Silvio Pléticos se interessava pelo nosso trabalho – ele também era uma expressão alheia. Pela sua inquietação como artista entendia este tipo de trabalho. Havia um combate enérgico pelo domínio do espaço que impedia a disseminação da arte. Vecchietti também nos apoiou, ele nos defendia e indicava nossos nomes para os Salões que aconteciam pelo Brasil. Com o tempo os outros artistas foram mudando de opinião, o receio era compreensível, pois já tinham certa idade<sup>136</sup>.

Outro elemento relevante a ser considerado na relação entre a mudança de nome e a produção cultural é que as regiões apartadas da capital vinham conquistando cada vez mais autonomia. Em distintas medidas, passou a existir em outras cidades um sistema de artes envolvendo o jornalismo crítico, as exposições, a atuação dos artistas e o próprio mercado, havendo uma importante movimentação, especialmente entre cidades como Lages, Joinville e Blumenau e os outros dois estados do sul do Brasil. Estas iniciativas foram muito diversificadas e organizadas individualmente pelos artistas ou em grupos de afinidade. A questão é que longe do eixo costureiro (do qual o MAMF fazia parte) os artistas construíram meios próprios de ganhar

---

<sup>136</sup> SCHMIDT, Jayro. *Os artistas nos anos 70*. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 30 set. 2008. Acervo da autora.

visibilidade e criar espaços que acolhessem obras, debates e ideias, como a galeria Açu-Açu, fundada em Blumenau, em 1970, e considerada uma das mais importantes galerias particulares do estado. Seu aparecimento mostrava o processo de afirmação de redutos culturais apartados de Florianópolis. Um dos idealizadores da galeria, o poeta Lindolf Bell<sup>137</sup>, militava abertamente em prol da descentralização cultural. No catálogo da exposição *Arte Barriga Verde*, realizada pelo Museu de Arte de Joinville em 1978, escreveu:

É uma arte que também se origina na tentativa legítima de afirmar a necessidade urgente de descentralização dos núcleos culturais no país. Para, finalmente, acontecer a verdadeira antropofagia cultural, pela incorporação de valores do Sul e do Norte, Leste e Oeste, capazes de contribuir com eficiente verdade e beleza para formular uma linguagem mais vigorosamente brasileira (BELL, 1978, p.25).

---

<sup>137</sup> Lindolf Bell (Timbó, SC, 1938 - Blumenau, SC, 1998) publica seu primeiro livro de poesia, *Os Póstumos e as Profecias*, em 1962. Na época, cursa dramaturgia na Escola de Arte Dramática, em São Paulo. Em 1963, participa na Expressão de Novos Poetas, com poemas-murais, na biblioteca paulistana Mário de Andrade, e publicou *Os ciclos*. É integrante do Movimento da Catequese Poética, em 1964, e autor do roteiro cinematográfico *A Deriva*, para o filme experimental de Juan Siringo, em 1965. Em 1968, declama poemas no *Show Contra*, no Teatro Ruth Escobar, São Paulo, SP. No mesmo ano viaja para os Estados Unidos, onde integra o grupo brasileiro no *International Writing Program*, na Universidade de Iowa. Lá cria, com Elke Hering Bell, uma série de poemas-objetos e objetos poéticos. De volta ao Brasil, passa a viver em Blumenau, SC, onde leciona História da Arte, na Fundação Universidade Regional. Participa na I Pré-Bienal de São Paulo, em 1970, com poemas-objetos. Em 1984, recebe o Prêmio de Poesia, pelo livro *Código das Águas*, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte. Sua obra poética inclui, entre outros, os livros *As Annamárias* (1971), *As Vivências Elementares* (1984) e *Iconographia* (1993). A poesia de Lindolf Bell, de tendência contemporânea, é vinculada, nos anos 60, ao engajamento social e literário do autor. A partir de 1968, no entanto, seu conteúdo poético se volta para a interiorização pessoal e passa a tematizar a memória, as origens e a terra natal. (BIOGRAFIA DE LINDOLF BELL. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_lit/definicoes/verbete\\_imp.cfm?cd\\_verbete=5216&imp=N](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/definicoes/verbete_imp.cfm?cd_verbete=5216&imp=N)>. Acesso em: 14 jun. 2012.)

Além da mudança no pensamento museal, das transformações da arte e da dinamização cultural das regiões catarinenses, a mudança de nome aconteceu por uma influência direta das questões políticas e de mercado. Na condição de museu público, o MAMF/MASC experimentara desde sempre a intervenção política em seus rumos, e neste período não seria diferente. No contexto dos anos de 1970, sob o regime da ditadura militar, as instituições culturais são mais do nunca, alvo das mais variadas intervenções, inclusive de censura e de repressão.

No espaço reverberaram então os ajustes que o governo estadual vinha efetuando em vários setores da administração, inclusive buscando fixar novas diretrizes para as instituições culturais. Cumpre acrescentar que, assinalando uma tendência mais geral, as políticas para a área da cultura começavam a sofrer maior influência das questões mercadológicas. Com o objetivo de fomentar um mercado turístico, o discurso de promoção do estado buscou incorporar os atrativos culturais das principais regiões além do já consagrado litoral. Na época, aparece então um novo tom que não substitui os anteriores, mas com eles convive, relativo à composição étnica do estado. O discurso de uma única matriz cultural – a açoriana (fortalecida no congresso de açorianidade de 1948) - foi cedendo lugar a outro que procurava mostrar Santa Catarina como um mosaico de culturas que povoavam em harmonia os seus territórios,

Santa Catarina não é somente a faixa litorânea, nem principalmente a capital. O Estado é composto, bem sabemos, das mais variadas regiões geográficas nas quais estabeleceram-se considerável quantidade de imigrantes gaúchos, alemães, italianos, portugueses, russos, holandeses e poloneses além de outros formando uma colcha de retalhos culturais estendida sobre uma superfície completamente acidentada e variada. São alemães na planície, no vale e no planalto; italianos em regiões montanhosas e no litoral, por exemplo, colorindo espetacularmente o solo cultural catarinense. Sendo assim, constituindo cada região um núcleo cultural riquíssimo em tradições e em potencialidade criativa, cada uma delas tem suas manifestações próprias, trazidas ou adquiridas no próprio habitat, bem diversa das demais, suas vizinhas catarinenses, mas ao mesmo tempo, impossibilitando a própria integração

cultural de Santa Catarina (MAIS UM..., 1971, n.p.).

Se, para o discurso empenhado em mostrar as essências regionais, a mudança de nome era estrategicamente importante, pois promovia um sentido de que o museu pertencia a todos os catarinenses, os objetivos de descentralização cultural, levados a efeito pelas ações políticas governamentais, precisam ser vistos com certa cautela. Quando, no ano de 1972, o Secretário de Cultura do Estado, Carlos Humberto Correia, noticia uma espécie de “marcha para o oeste” ao mesmo tempo em que se cogita criar mecanismos que tornem possíveis um desenvolvimento próprio das regiões interioranas de Santa Catarina, pretendia-se preservar a hegemonia da capital, ao expandir a sua influência cultural para estas regiões. Portanto, do ponto de vista de sua efetivação, as ações serviram também para manter o influxo cultural da capital. Não menos importante foi o fato de que retirar a referência à capital da terminologia do museu justificava questões da ordem dos investimentos públicos, pois as verbas ao espaço vinham do Governo do Estado.

O curioso é que em meio a este impulso dos anos de 1970, por outras vias, além das questões formais e de linguagem, o moderno ia apresentando sinais de saturação.

#### 4.5 ARTÍFICES DO ARQUIVO

O escritor e crítico de arte, Harry Laus, foi um dos diretores mais atuantes do MASC, tendo por duas vezes dirigido a instituição. Em meados dos anos oitenta, quando assumiu pela primeira vez este cargo, trazia entre outras experiências o desempenho jornalístico na crítica de arte do eixo Rio/São Paulo e de ter estado à frente do Museu de Arte de Joinville (1980/1982)<sup>138</sup>. Além das propostas para exposições (realizadas ou não), que merecem por si só um estudo específico pela criatividade e ineditismo, ele desenvolveu soluções museológicas interessantes no sentido de organizar e dinamizar as duas instituições desta natureza que dirigiu no estado. Entre as ideias planejadas em 1984 para serem executadas no MASC está a elaboração do primeiro

---

<sup>138</sup> Inaugurado em 1976, o MAJ foi criado pela Lei Municipal nº 1.271, de 15/05/1973, que transferiu à instituição o acervo de obras de arte do antigo Departamento de Educação e Cultura. (DADOS DO MAJ. Disponível em: <<http://museudeartedejoinville.blogspot.com.br/p/quem-somos.html>>. Acesso em 17 jun. 2012.)

regimento interno, a realização de levantamentos e divulgação de artistas, o intercâmbio com outros museus e a ampliação do acervo<sup>139</sup>.

Ao contrário de alguns dos diretores que lhe antecederam no posto, Harry Laus não pertencia apenas aos meios políticos e artísticos da capital e talvez por isso tenha dedicado esforços para abrir o museu para a produção de várias regiões<sup>140</sup>. Direto em suas afirmações, ele criticou abertamente - através dos documentos e textos que publicou em jornais e revistas de alcance local e nacional - o mau uso do dinheiro público em aquisições questionáveis para o acervo, denunciou o desaparecimento de obras importantes e se mostrou descontente com as nomeações feitas pelo governo estadual na área da cultura. Sua equipe fez frente a diversas áreas da atividade museal, a começar pelo levantamento da documentação retida ao longo do tempo. Esta ação, em particular, era condizente com aspectos da sua conduta pessoal, pois durante sua vida Harry Laus havia se dedicado atentamente a arquivar. De acordo com Vieira (2010), esta compulsão do escritor estava relacionada a um desejo de memória<sup>141</sup>. Neste sentido, ele guardava, a partir de critérios delimitados, desde uma anotação aparentemente sem importância até os documentos relevantes.

Podemos verificar essa característica marcante do escritor em todo o seu conjunto documental, por exemplo, na sua correspondência. Suas cartas eram arquivadas em pastas separadas com o nome de cada destinatário e conservadas cópias das mesmas. Também como confirmação disto, os artigos de jornais assinados por ele, eram arquivados em pastas, rigorosamente separadas, obedecendo à ordem cronológica, e por meio deste critério, definia os diversos períodos em que atuou como jornalista e crítico de arte em diferentes jornais brasileiros da época (VIEIRA, 2009, p. 16).

---

<sup>139</sup> Estas vinte ideias constam de um documento redigido por Harry Laus em março de 1984. Este documento, por sua vez, foi reunido juntamente com diversos outros no livro *Harry Laus, artes plásticas*, organizado postumamente por sua irmã Ruth Laus.

<sup>140</sup> Carlos Humberto Correia e Aldo Nunes (1969 -1981) foram diretores ligados à capital.

<sup>141</sup> O arquivo de Harry Laus está depositado no Núcleo de Pesquisa de Literatura e Memória (NULIME), do Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Como era um sujeito de registros, é compreensível a crítica do escritor às condições da documentação encontradas no museu que, segundo declarou na época, se constituía em um amontoado de papéis, aparentemente preservados de modo aleatório e assistemático. Corroborando a mencionada percepção de Lima (2011) sobre a ineficiência dos processos de arquivamento no museu, Harry Laus revelou uma visão negativa do estado da documentação<sup>142</sup>: “(...) seu arquivo era incompleto e confuso, praticamente impossibilitando o acesso a informações precisas sobre suas origens e sobre os dilemas de habitação e direção”<sup>143</sup>. Não obstante, além da confusão no arquivo mencionada por Laus, é possível considerar que, em anos anteriores a 1980, havia uma escassez de escrita sobre a rotina museal, apesar do MASC se tratar de uma instituição pública e como tal a produção e organização destes registros devesse ser uma regularidade no seu dia a dia<sup>144</sup>.

No espírito de colocar a casa em ordem, a equipe que atuava junto com Harry Laus fez frente à questão arquivística do MASC, tanto no sentido de um levantamento e ordenação dos documentos quanto a posterior escritura acerca do que foi encontrado. Em parte, o mérito desta realização é atribuído a Terezinha Sueli Franz, funcionária da Fundação Catarinense de Cultura (FCC)<sup>145</sup> que “restaurou nos mínimos detalhes a sua história de alguns altos e muitos baixos” (MEMÓRIA DE..., 1987, n.p.). Este movimento antecedeu as comemorações dos 38 anos do MASC e resultou na montagem de quatro exposições simultâneas para comemorar o acontecimento. No intuito de discutir as produções de memórias e discursos no museu, destacamos duas delas: a exposição apresentando as obras iniciais do acervo e a exposição histórica chamada *Memória Gráfica*. A primeira exposição pretendia replicar a cenografia montada em 1952, na mostra alusiva à reabertura do MAMF no respectivo ano. Como vimos, isto aconteceu depois de um período de graves dificuldades, especialmente pelo museu estar desde a

---

<sup>142</sup> Segundo indica a crítica elaborada nesta época, o museu não possuía também um sistema efetivo de tombamento de obras.

<sup>143</sup> LAUS, Harry. Texto datilografado com a indicação de ser usado na abertura de um futuro catálogo para o museu, mar. 1987.

<sup>144</sup> Como exemplo, temos a formação, já em 1955, do arquivo da Bienal de São Paulo, instituição derivada de um museu.

<sup>145</sup> Instituição criada em 1979, com vistas ao gerenciamento das instituições culturais de SC.

exposição inaugural de 1948 à espera de uma sede para poder funcionar efetivamente. Recuperar dados do interregno enevoado entre a exposição de Marques Rebelo no pátio escolar (1948) e a reinauguração do Museu na Casa de Santa Catarina (1952) foi um dos principais desafios da pesquisa feita nos anos oitenta, segundo escreveu o próprio Harry Laus<sup>146</sup>. Ainda sobre esta mostra, consta que, diante da impossibilidade de apresentar todos os exemplares daquela época (pois alguns haviam tomado rumo ignorado), optou-se na réplica expositiva: substituir as mesmas com pontos de interrogação. Já a segunda mostra, chamada de *Memória Gráfica*, apresentava em painéis, ordenados temporalmente, o resultado do trabalho de seleção e classificação da documentação, colocando o percurso da instituição MAMF/MASC numa perspectiva de historicidade.

A ‘memória do Masc’ é um levantamento da memória do museu e compõe cultura, e uma exposição de painéis com fotografias, recortes de jornais, catálogos e cartazes que permitirá uma revisão gráfica de toda a história do museu no período de 1949 a 1987 (MASC ABRE..., 1987, p.16).

A visão construída na ocasião sobre a história do MAMF teve ecos duradouros, pois se tornou basilar nos discursos posteriores. Daí pra frente são diversas as publicações, entre elas as que são feitas pelo museu, que revisitam constantemente a proposta apresentada nestas exposições, em geral, destacando os mesmos acontecimentos e personagens. A influência de *Memória Gráfica* está presente na composição do principal catálogo publicado pelo MASC, *Biografia de um museu*. Apesar do tempo decorrido entre ambos os acontecimentos (por volta de 20 anos), muitos textos foram ali republicados, tal qual haviam sido produzidos na época de Harry Laus e podem ser ainda localizados no acervo de pesquisa. *Biografia de um museu* oscila entre catálogo e livro de apresentação histórica. Na parte que antecede à catalogação das obras, foi organizada uma “síntese” que pretendeu contar a história do museu, incluindo os eventos anteriores a sua criação oficial em 1949. Nele constam também depoimentos memorialísticos

---

<sup>146</sup> Dados obtidos a partir de um texto datilografado, escrito e assinado por Harry Laus, destinado à abertura do catálogo da exposição comemorativa dos 38 anos do MASC. Acervo MASC.

que foram escritos por membros da cruzada modernista dos anos de 1940 e 1950 em Florianópolis, como Salim Miguel, Iaponan Soares e Alcídio Mafra de Souza (conforme trecho apresentado no capítulo 2).

Um dos problemas em tornar fundante a narrativa proposta pelo projeto *Memória Gráfica* é que se desconsidera desta forma que em todas as estâncias de um museu, inclusive do seu arquivo, estão presentes relações de poder. É preciso considerar que mesmo na época da realização do projeto já foi levantado o problema dos apagamentos sobre vários processos do museu nos seus trinta e oito anos de existência até ali, como, por exemplo, das políticas de aquisição e de tombamento de obras. Ao comentar a exposição *Memória Gráfica*, um jornal local noticiou que: “O atual diretor reconhece que tanto a remontagem da primeira exposição como o catálogo de apresentação estão incompletos, devido à confusão no arquivo do Museu, fato que Harry Laus constatou desde que assumiu em 85”(MEMÓRIA CONTURBADA, 1987, n.p.). A situação nos coloca diante dos dois impossíveis citados por Elisabeth Roudinesco:

Se tudo está arquivado, se tudo é vigiado, anotado, julgado, a história como criação não é mais possível: é então substituída pelo arquivo transformado em saber absoluto, espelho de si. Mas se nada está arquivado, se tudo está apagado ou destruído, a história tende para a fantasia ou o delírio, para a soberania delirante do eu, ou seja, para um arquivo reinventado que funciona como dogma (ROUDINESCO, 2006, p. 9).

A equipe que realizou as atividades em prol da história e memória do MASC, além de ter salvado os documentos então existentes de uma maior dispersão, instaurou também um regime de verdade que ainda preside o que é dito sobre o museu. Então, neste sentido, a preocupação aqui registrada não desconsidera a relevância do trabalho realizado na época, no enfrentamento da questão histórica, tampouco descarta a relevância do dado de memória, mas alerta para a necessidade de que outros decalques sejam propostos ao que já é discutido, de acordo com as demandas do presente, em que a memória seja objeto da história e não seu motivo.

## 5 POLÍTICAS MUSEAIS

### 5.1 APONTAMENTOS SOBRE A COMPOSIÇÃO DO ACERVO

A aquisição de obras para o MASC aconteceu por diferentes vias, como compras com o uso de verbas regulares, prêmios aquisitivos, doações de particulares, artistas, empresas e entidades, sem contar que o acervo também serviu como depositário do que, não tendo mais valor simbólico para o poder público, foi lá “encostado”. Nos anos iniciais, importantes doações deram propulsão ao acervo nascente. Entre os doadores estiveram figuras de proa no modernismo como Ademar de Barros, Francisco Inácio Peixoto, Marques Rebelo, Jorge Lacerda, Manoelito de Ornellas, entre outros. Havia também pessoas ilustres da sociedade local, das quais estas ações meritórias eram esperadas conforme registraram os jornais:

O museu, de fato, precisa de apoio dos nossos homens do comércio, da indústria e de todos que disponham de recursos e bom gosto, a fim de poder apresentar cada vez maior coleção de quadros (NOVA DOAÇÃO..., 1955, n.p.).

Nos anos de 1960, o empenho em prol da difusão cultural entre os países incrementou a onda de doações (especialmente de gravuras) e por meio delas o museu recebeu significativas coleções de governos latino-americanos.

Com relação às compras, sabemos, pelo levantamento feito a partir do catálogo *Biografia de Museu*<sup>147</sup>, que até junho de 2002 haviam sido adquiridas, com verba pública, 359 obras, das 1466 tombadas até então. Portanto, quase 25% do acervo foram obtidos a partir de recursos públicos. Isto mostra que houve investimentos oficiais neste processo, apesar das dificuldades materiais rotineiramente apregoadas relativas às instituições culturais do estado. Esta verba, cujo montante e regularidade em parte desconhecemos, foi concedida desde os anos iniciais (1950). Uma nota da revista *Sul*, menciona ser a Prefeitura Municipal a responsável pelo tal recurso: “A Prefeitura votou uma verba anual para aquisição de quadros” (REBELO, 1951, p.42). Além desta menção, uma carta de Marques Rebelo, publicada no *Jornal A Gazeta*, em 1952, antes

---

<sup>147</sup> Ressalvando-se algumas possíveis diferenças devido à inexatidão dos registros.

mencionada, denota o interesse em dotar a instituição com quantias regulares, tanto para a manutenção da casa quanto para a aquisição de obras. Neste ínterim, Rebelo pensava inclusive em adquirir telas no velho continente, para equipar o museu com exemplares da arte moderna europeia.

Nos anos sessenta, o então diretor Carlos Humberto Correia informava, no Colóquio MAC-USP, que a situação financeira do MASC não era das melhores. Na oportunidade, detalha o valor concedido anualmente para aquisição de obras:

A do ano passado foi de 10.000.000; este ano reduzida para 7.000.000 e ainda cortada em 45% pelo governo. Ficamos sem verba para exposições, conferências, etc. A verba para aquisições de obras é de 80.000 por ano (APONTAMENTOS *apud* LIMA, 2011, p.4).

O uso dos recursos era feito pelos órgãos públicos e pelos diretores do museu, às vezes por participação de ambos. As entidades oficiais que aparecem citadas como responsáveis pelas compras foram mudando e ganhando diferentes denominações. A documentação remanescente informa que nos primeiros anos as compras são feitas pela Prefeitura Municipal, pela Secretaria de Interior e Justiça (as compras realizadas por este órgão foram sugeridas por Marques Rebelo) e pelo próprio Governo do Estado. A FCC se encarregou desta tarefa, quando o MASC passou a ser a ela subordinado.

É preciso considerar que quem comprava não necessariamente o fazia por razão de um projeto artístico, ou pelo menos para as décadas de 1950 a 1980 não encontramos qualquer registro que pudesse esclarecer motivos e interesses por trás dos investimentos feitos pelos órgãos citados em obras de arte para o museu. Contudo, no cômputo dos fatores que levaram à compra de obras, não podemos deixar de considerar a influência pública, a exemplo do louvor feito por um jornal de Florianópolis em 1961, em prol da aquisição do quadro do pintor Eduardo Dias que estava exposto numa agência de passagens há alguns meses:

A tela, pintada por Eduardo Dias, um dos melhores artistas primitivos que Florianópolis já possuiu, finalmente foi adquirida para o MAM pelo Governo do Estado, por intermédio da Secretaria de Educação e Cultura. Estava exposta

há vários meses, numa agência de passagens desta cidade, quando agora o nobre gesto foi praticado, podendo assim o Museu de Arte Moderna mostrar aos turistas e ao próprio florianopolitano uma das maravilhosas pinturas, em estilo primitivo, de Eduardo Dias. Como se sabe Eduardo Dias faleceu nesta capital em 1947 e deixou uma infinidade de obras artísticas, que somente agora com o movimento da arte é que o povo está conhecendo e dando o valor merecido ao mestre Eduardo Dias (EDUARDO DIAS..., 1961, n.p.).

Os acervos também estão comprometidos com a mentalidade política de uma época. Esta razão explicaria o fato do acervo do MASC ser dotado ao longo do tempo com uma coleção heterogênea de retratos cuja tipologia das aquisições pendeu para os de cunho político. Dentro do montante maior de retratos que o museu possui, chama a atenção um conjunto executado pelo pintor catarinense Martinho de Haro. Reconhecido nacionalmente como uma das expressões mais importantes do modernismo brasileiro este artista figura na história da arte catarinense como um continuador da herança prestigiosa de Victor Meirelles. A história pessoal de Martinho de Haro estava ligada ao MAMF/MASC desde o início, tendo sido um dos entusiastas da ideia, inclusive presidindo a comissão que deu continuidade ao Museu depois de fundada a exposição de 1948. Em publicação recente, comemorativa do centenário de seu nascimento, o crítico José Roberto Teixeira Leite, avaliando os muitos territórios por ele explorados, assinala:

(...) além de considerável número de murais ele praticou a figura humana, o nu e o retrato, a pintura de animais, as cenas regionais e o folclore, o assunto literário e o religioso, a paisagem marinha e a vista urbana, a natureza morta e a pintura de flores, em cada um desses territórios chegando a resultados compreensivelmente desiguais, variando entre o satisfatório e o excepcional (LEITE *apud* MATTOS, 2005, p. 28).

Para um artista de tal porte e renome, foi cogitado em 2006 criar um museu exclusivo que deveria abrigar parte significativa de sua obra. "Tal museu seria aquele em que, pela fruição, a sociedade se resgataria, cumprindo o dever dos que se afirmam preocupados com a cultura,

posto que esta seja o lugar que espelha nosso autêntico semblante” (ANDRADE FILHO *apud* MATTOS, 2005, p. 113). Deste modo, pelo que se apura do prestígio de Martinho de Haro e da sua ligação com o museu, foi cabível e exemplar que o MASC tivesse feito investimentos em adquirir pinturas de sua autoria. Das treze telas deste artista que foram adquiridas, isto é, não doadas para o museu, sete delas são retratos de personagens políticos. Destes, excetuando-se o retrato do General Eurico Gaspar Dutra, as demais são de governadores de Santa Catarina. Um detalhe que paira sobre estes políticos é o fato de terem sido eleitos por voto direto entre 1947 e 1965, portanto, antes do Ato Institucional que determinou a eleição indireta para governadores, o AI-3<sup>148</sup>. Incluem-se nesta relação, os retratos repetidos ou quase idênticos de Jorge Lacerda e Irineu Bornhausen. Ao agrupar as imagens, percebe-se que o pintor seguiu convenções quanto ao enquadramento e os detalhes compositivos. Nem por isto, entretanto, deixou de buscar um toque de individualidade. A coleção de retratos oficiais pintados por Martinho de Haro, a seguir mostrada, foi composta segundo os dados de *Biografia de um Museu*.

---

<sup>148</sup> O AI-3 foi decretado em cinco de fevereiro de 1966.

Figura 18 - Fotos e retratos de políticos <sup>149</sup>



Fonte: Acervo MASC.

Segundo depoimentos de atuais funcionários, uma razão para a presença desta série no MASC é por ter sido o museu um depósito de pinturas que, uma vez descartadas pelas repartições públicas, teriam ficado aqui e acolá até que se achasse como solução incorporá-las ao acervo, o que explicaria as repetições. Se de fato tal remoção aconteceu (o que é aceitável, pois nos idos dos anos de 1970, a fotografia passou a substituir a pintura nesta função), ela não deixa de representar uma questão problemática, tendo em vista que, neste caso, o acervo seria um local de despejo daquilo que, em síntese, teria perdido sua utilidade simbólica para o poder público.

<sup>149</sup> Na fileira acima, a partir da esquerda: Fotografia da referência ao retrato do Gov. Heriberto Hulse feita sobre a pintura de Martinho de Haro, para o livro/catálogo *Biografia de um Museu*; Retrato do pres. Eurico Gaspar Dutra, s/d. óleo sobre tela, 73x61. Acervo Masc. Aquisição. Tombo: 340; Retrato do gov. Celso Ramos, s/d. óleo sobre tela, 67x56. Acervo MASC. Aquisição. Tombo: 501. Na fileira abaixo, a partir da esquerda: Retrato do gov. Aderbal Ramos da Silva, s/d. óleo sobre tela, 49,5x47. Acervo Masc. Aquisição. Tombo: 503; Retrato do gov. Irineu Bornhausen, s/d. óleo sobre tela, 71x 60,5. Acervo Masc. Aquisição. Tombo: 504; Retrato do gov. Jorge Lacerda, s/d. óleo sobre tela, 77,5x66. Acervo Masc. Aquisição. Tombo: 505; Retrato do gov. Jorge Lacerda, s/d. óleo sobre tela, 77,5x66. Acervo Masc. Aquisição FCC. Tombo: 705.

Talvez por constatações como estas, a legitimidade das compras feitas pelas secretarias estaduais do governo foi questionada nos anos oitenta por Harry Laus. Em ofício endereçado ao secretário adjunto de cultura e esporte, sobre a necessidade da aquisição de obras, ele alfinetou os governos anteriores por fazerem compras motivadas por razões como apadrinhamentos, ajuda e prestígio pessoal<sup>150</sup>.

1. Como é do seu conhecimento, a aquisição de obras de arte (pinturas, esculturas, desenhos, gravuras e tapeçarias) por parte das autoridades governamentais de governos anteriores, poucas vezes levou em conta uma série de critérios referentes à importância dos autores das obras e à variedade do elenco de artistas para que sejam preenchidos vazios existentes nos acervos oficiais.
2. A fim de proibir este abuso com dinheiro público, algumas vezes sob pretextos inconfessados de mero favor, descabida demonstração de prestígio ou bondade pessoais, acredito que o Senhor Governador poderia mandar estudar uma forma de ser regularizado o assunto para que os acervos oficiais recebam, realmente, obras de arte dignas de figurar em qualquer coleção como forma de se garantir, para o futuro o retrato fiel da qualidade da produção artística de Santa Catarina<sup>151</sup>, ou do Brasil no caso da aquisição de obras de artistas de outros estados.

---

<sup>150</sup> Por ordem cronológica os governadores até a época foram os seguintes: Aderbal Ramos da Silva (1947/51); Irineu Bornhausen (1951/56); Jorge Lacerda 1956/58; Heriberto Hulse (1958/61); Celso Ramos (1961/66); Ivo Silveira (1966/71); Colombo Machado Salles (1971/75); Antônio Carlos Konder Reis (1975/59; Jorge Konder Bornhausen (1979/83); Esperidião Amin Helou Filho (1983/ 87).

<sup>151</sup> Um aspecto presente no acervo do MASC com relação à coleção de artistas catarinenses é que nele constam diferentes aparições autorais em detrimento do que pensava Laus sobre reter uma feição heterogênea desta produção. Segundo levantamento feito a partir do catálogo *Biografia de um Museu*, portanto, de dados tornados públicos em 2002, verifica-se que a artista catarinense com maior representatividade de obras no MASC é Eli Heil (42), temos ainda Jayro Schmidt (26), Martinho de Haro (16), Luis Henrique Schwanke (16), Hassis (12), Meyer Filho (10), Hugo Mund (9), Max Moura (7) e Valda Costa (5). Nestes números constam aquisições e doações.

3. Levado este assunto à consideração da Comissão Consultiva do MASC, ponderou a mesma que propostas de aquisição deveriam passar por um crivo especializado que determinasse a conveniência ou não dessas aquisições, muitas vezes feitas sob caráter de apadrinhamento e auxílio pessoal que, no futuro, só irão prejudicar as coleções onde vão parar sob a forma de tombamento, por não possuírem qualquer valor artístico nem condições de durabilidade necessária à sua conservação.

4. A comissão consultiva do MASC, formada por um representante da FCC, o diretor do museu, representantes da UFSC, e da UDESC, da ACAP e de diversas associações da classe artística do interior do Estado, parece-me, salvo melhor juízo, estar apta a exercer vigilância sobre esse tipo de transação, dando parecer técnico sobre a qualidade da obra, interesse na aquisição, compatibilidade de preços, etc.

5. No caso de o senhor Governador não considerar o órgão sugerido como mais capacitado a essa função opinativa, que visa resguardar e valorizar o patrimônio cultural de Santa Catarina imagina que poderia ser criada uma comissão específica para esse fim, caso em que, no nosso entender, deveria sempre ser ouvido o diretor do órgão a que se destina a aquisição<sup>152</sup>.

Apesar do fomento constante do acervo, vemos que Harry Laus o via como um campo lacunar, cuja formação deveria resguardar o museu de problemas vindouros com tombamentos de valor artístico questionável e sem possibilidade de exemplificar certas tipologias artísticas que ele pensava serem importantes como a amostragem da arte regional. Para sanar o problema das políticas, ele sugeria que o processo de aquisição acontecesse de modo mais transparente e em diálogo com diversos especialistas do sistema de arte.

Não deixa de ser curioso que, passados 26 anos, o tom profético e o teor de suas sugestões não perderiam a atualidade. Eles são pontos anunciados em janeiro de 2013 pelo presidente da FCC, para regularizar

---

<sup>152</sup> OFÍCIO, s/n, 1987. Endereçado ao Sr. Altair Cascaes, Secretário Adjunto de Cultura e Esporte.

as ações referentes ao acervo no MASC, procurando, segundo colocado, se alinhar às diretrizes federais<sup>153</sup>. Da situação podemos levantar pelo

---

<sup>153</sup> Apesar de nosso estudo não focalizar as décadas mais recentes, sabe-se que, desde os anos noventa, as aquisições de obras para o acervo do MASC vinham acontecendo a partir de um sistema de concessão de prêmios aquisitivos de salões e outros eventos congêneres. Todavia, o museu ainda não tem um sistema formalizado, pois, conforme notícia veiculada pela FCC em 2013, ainda está em instauração um modelo aquisitivo. De acordo com a nota, está em estudo a institucionalização de parâmetros que vão ao encontro do que o escritor Harry Laus propusera em 1987: “Pela primeira vez, três museus de Santa Catarina terão uma comissão de acervo responsável por estabelecer a pauta de exposições de cada local e a política de compra e descarte de obras. O Museu de Arte de Santa Catarina (Masc), Museu Histórico de Santa Catarina (MHSC) e Museu de Imagem e Som de Santa Catarina (MIS) já tiveram comissões informais responsáveis por essas decisões, mas, pela primeira vez, existe uma legislação criada pela Fundação Catarinense de Cultura (FCC) regulamentando a questão. - A curadoria antes era feita ouvindo especialistas da área, consultando pessoas. Estamos seguindo uma tendência do governo federal que sugere uma atuação nos museus com uma maior transparência e com a participação da sociedade civil - explicou o presidente da FCC Joceli de Souza, em uma coletiva de imprensa realizada ontem no Centro Integrado de Cultura (CIC), em Florianópolis. As portarias que criam as comissões do Masc, MIS e MHSC estabelecem que nove pessoas farão parte de cada comissão. (...) Segundo Joceli de Souza, o foco dos museus continuará nos artistas de Santa Catarina e a qualidade do acervo deve ser melhorada. - A comissão será responsável pela política de incorporação e descarte de peças. Temos peças incorporadas aos acervos dos nossos museus que estão contaminando outras peças e que não tem a ver com o perfil da instituição. Temos coisas que precisam ser descartadas. Estamos restaurando quadros de Martinho de Haro do Palácio da Agrônômica e tem uma fila enorme de obras que precisam ser restauradas — frisou o presidente da FCC. (...) As comissões de acervo e pauta do MASC, MIS e MHSC terão: Do governo - Um administrador do museu como membro nato na comissão, que atuará apenas em caso de desempate; - O gerente de logística e eventos culturais da área de marketing da FCC; - Três técnicos especializados na área de cada museu. Da sociedade - Um membro da imprensa indicado pela ACI (Associação Catarinense de Imprensa); - Um membro da comissão da Associação de Amigos de cada museu; — Dois representantes que atuem na área do museu (artistas plásticos ou críticos de arte no caso do MASC; música, vídeo ou fotografia no caso do MIS e da área de história no caso do MHSC.”. (MUSEUS DE Florianópolis terão comissões fixas para a escolha das mostras e políticas de acervo. *Jornal Diário Catarinense*. Disponível em: < <http://diariocatarinense.clicrbs.com.br/sc/variedades/noticia/2013/01/museus->

menos duas proposições. Um delas seria o caráter visionário das ideias de Harry Laus, que levou, na época, ao desinteresse dos órgãos responsáveis. Uma segunda hipótese aponta a lentidão do poder público, mais especificamente da entidade que gere o museu, em considerar propostas legítimas e arrojadas nascidas dentro do próprio espaço.

Entre as posições de Harry Laus sobre a formação do acervo, consta o papel dos diretores no processo de aquisição das obras. Ele avalizava as escolhas por eles realizadas e defende que, caso não houvesse mudança no sistema aquisitivo do museu, que, pelo menos, o direito de opinião destes agentes fosse mantido. A posição de Harry Laus a este respeito fazia jus a uma situação conhecida, pois a participação dos diretores foi um fator manifesto na formação de muitos acervos. Ela se efetiva(ou) não apenas nas compras realizadas a partir do uso das verbas aquisitivas, como também no alcance de doações. Dessa maneira, é preciso considerar os diretores, agentes ativos da visualidade comunicada por estes espaços, pois sob o ponto de vista de um museu de arte, o legado deste trabalho resultou num arquivo de linhas, traços e pinceladas. No Brasil, exemplos do papel significativo dos diretores nos acervos podem ser observados no trabalho de coleta de plantas topográficas da cidade de São Paulo feitas por Afonso Taunay (1876 - 1958). O objetivo do visconde, segundo Brefe (2005), era poder ilustrar as transformações topográficas que a metrópole havia vivenciado no século XIX. Com relação aos museus de arte, temos a destacar o trabalho de Walter Zanini (1925), diretor do MAC-USP entre 1963 e 1978, que, segundo o estudo de Annateresa Fabris, colaborou decisivamente na ampliação do acervo desta instituição, tanto em direção à arte contemporânea quanto na construção de uma amostragem abrangente da produção moderna<sup>154</sup>. O exemplo de Pietro Maria Bardi (1900-1999) não pode ser esquecido, pois, vindo para o Brasil em 1946 – no movimento de desterritorialização ocasionado pela Segunda Guerra - contribuiu para que o MASP possuísse hoje uma coleção de arte europeia de reconhecido valor autoral. Operação que foi facilitada pela sua ampla circulação no circuito europeu de obras de arte. Num texto escrito com vistas a narrar sua busca por obras primas de mestres como

---

de-florianopolis-terao-comissoes-fixas-para-a-escolha-das-mostras-e-politicas-de-acervo-4026926.html>. Acesso em 30 jan. 2013.)

<sup>154</sup> Para aprofundar este assunto, sugiro consultar: FABRIS, Annateresa. Walter Zanini, o construtor do MAC-USP. Disponível em: <[http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha\\_2009\\_fabris\\_annateresa\\_art.pdf](http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_fabris_annateresa_art.pdf)>. Acesso em 18 jun. 2012.

Velasquez, Perugino, Utrillo e Ticiano, Bardi escreveu sobre a dimensão detetivesca e até apolôgica da sua cruzada:

O Museu começava com um plano museográfico ambiciosíssimo: a história, desde a pré-história, do mundo inteiro e a atualidade e a atualidade até os não-conformistas. O ordenador de tão portentoso `pantheon` não era um especialista, mas somente um conhecedor, há tempos bom repórter de arte e de jornais italianos, mais interessado nas aventuras dos achados, no efervescer das polêmicas, no manejar do objeto do que filosofia da arte (BARDI, 1966, p.24).

Cumprir frisar que o MASC teve, na figura do diretor Andrade Filho, um agente importante na composição do seu acervo, pois ele o proveu com inúmeras referências a outros espaços e tempos. Destaca-se que ele esteve na cidade pela primeira vez por volta de 1940, de passagem para Porto Alegre. Na ocasião, ele mencionou mais tarde o estranhamento com a paisagem predominante verde: “Eu tinha onze anos da primeira vez que vim para cá e o verde me cegou. Porque o verde lá do norte do Brasil não tem essa cor”.<sup>155</sup> Retornou em 1956, atendendo ao convite do governador Jorge Lacerda, para ocupar uma vaga de docente na Faculdade de Filosofia, junto com seu amigo Manoelito de Ornellas. Quando aconteceu a sua nomeação para a direção do MAMF, em 1958, o pêndulo da instituição estava elevado, pois feita a reforma na Casa de Santa Catarina, o museu foi lá (re) instalado e passou a contar com mais salas para suas dependências. À frente do MAMF, seus esforços se voltaram para duas direções: a composição do acervo e a missão formadora. O jovem diretor traçou planos para criar uma escolinha de arte, promover cursos de história da arte, constituir uma biblioteca e uma filmoteca, não apenas para apresentar filmes didáticos, mas também para arquivar os “maiores clássicos da cinematografia mundial”.<sup>156</sup> Suas ações foram respostas a uma visão da arte e do papel esperado dos acervos museológicos no

---

<sup>155</sup> ANDRADE FILHO, João Evangelista. 2010. *A arte em Florianópolis*. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 24 abr. 2010. Disponível no apêndice desta tese.

<sup>156</sup> Estas informações podem ser consultadas na Revista Roteiro. (MUSEU DE Arte Moderna de Santa Catarina. *Revista Roteiro*, Florianópolis, p. 6, ano III. n.º 5, 1961. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.)

contexto do pós-guerra, cuja tônica principal era a ilustração da cultura e o fator educativo/formativo. Apesar da apregoada falta de identificação entre a arte moderna e o público, atribuída a ignorância deste último, na gestão de Andrade Filho (1958-1961) não se fez notar uma preocupação especial quanto a este aspecto.

Eu convidei algumas pessoas verdadeiramente extraordinárias para dar cursos, tinha desde arte egípcia até o Renascimento, depois íamos começar com o Impressionismo e Arte Moderna. Eu ainda publiquei alguma coisa nos jornais sobre a arte egípcia, mas, os outros professores não publicaram nada. Depois fiz uma exposição que não tinha muita coisa porque não havia como fazer cópias em Florianópolis na época. Então, foram feitas fotos gigantescas e muito bem feitas. O Museu se abriu deste modo para a história da arte, pois junto com ela vai um pouco de cultura geral para a população, mesmo que ela acorresse lá por uma ínfima representação, já que os cursos nunca tinham mais de 20 alunos. Eu achava que aquilo era um começo. E de fato foi porque tivemos alunos da Universidade que se interessaram como o Carlos Humberto Correa que foi muito bom diretor do Museu (ANDRADE FILHO, 2010, n.p.).

Os eventos por ele propostos para o MAMF contaram com o apoio de parte da imprensa, naquele momento, prestando declarado apoio as atividades desenvolvidas no museu, mesmo porque elas eram identificadas como passos na caminhada rumo à sonhada modernização de Florianópolis.

Funcionado na ‘Casa de Santa Catarina’, ocupando, agora, maior número de salas, vem o Museu de Arte Moderna, de simples exposições de telas, para Museu didático, esta a orientação nova que lhe vem dando seu atual Diretor João Evangelista de Andrade Filho, professor da Faculdade de Filosofia. (MUSEU DE...,1961, p.6).

Com relação ao acervo, a impressão inicial do jovem diretor acerca das suas condições não foi muito animadora: “não era ainda um acervo, era muito fraco e pequeno. Eu achei que não podia ficar daquele jeito” (ANDRADE FILHO, 2010, n.p.). Seja nas doações ou nas compras efetuadas, as obras por ele conseguidas mostram os nexos com o contexto das vivências do diretor, seu lugar social de artista, intelectual, professor de história da arte e colecionador. Adverte-se, porém, que, para relacionar estas aquisições a atividade colecionista, que sabemos ser um fator influente nos museus, é preciso cautela, pois impõe-se limites metodológicos, já que diante da ausência de vestígios não há como mensurar as diferentes variáveis que influenciaram as suas escolhas. Sabemos, porém, que sua aproximação com esta prática, segundo o que foi informado pelo próprio Andrade Filho, acontecia desde criança quando colecionava reproduções arrancando-as das revistas do seu pai<sup>157</sup>.

O elenco da coleção articulada por Andrade Filho pode ser levantado através das informações do catálogo *Biografia de um museu*. Segundo nosso provisório arrolamento, ela é composta por 141 trabalhos com as mais diversas tipologias<sup>158</sup>:

- 70 gravuras enviadas pela Argentina, executadas em diversas técnicas;
- 48 gravuras procedentes do México, entre linóleos e litogravuras;
- 17 desenhos executados por Andrade Filho;
- 1 miniatura persa;
- 1 óleo sobre madeira de Mira Schendell;

---

<sup>157</sup> Conforme currículo datilografado pelo autor. Acervo MASC.

<sup>158</sup> Não se trata de uma lista definitiva, mas aberta a alterações tendo em vista que não há precisão nos registros deste catálogo. Possivelmente os números devam ser maiores, pois, ao verificar o único documento disponibilizado para a pesquisa referente à entrada das obras, percebemos que há trabalhos comprados no interregno entre 1958/61, porém sem maiores detalhes de quem foram o(s) agente(s) destas compras. Mesmo com relação às doações, é preciso considerar discrepâncias nos registros, uma delas foi apontada pelo próprio Andrade Filho ao se referir a um desenho de sua autoria, doado ao MAMF: “Tem aquele primeiro desenho que eu acho muito bom, eu gosto muito dele. É um desenho modernista de 1949, feito a pincel. Ele tava com o nome de outra pessoa, até que eu descobri e disse: este desenho é meu, tá com o J, A o F, João Evangelista de Andrade Filho” (ANDRADE FILHO, 2010, n.p.).

- 1 óleo sobre tela de Alice Esther Bruggemann;
- 1 óleo sobre tela de Rubens Costa;
- 1 guache sobre papel de Rodrigo de Haro;
- 1 nanquim sobre cartão de I.Moraes.

No empenho em ampliar o acervo, Andrade Filho imprimiu no processo seu perfil de colecionador e sua visão sobre o papel destas instituições, que, resumidamente, definiu pela vocação educativa e pela universalidade. Alçou estes patamares não apenas com os exemplares da arte moderna regional, mas reunindo o sinóptico e o extraordinário.

## 5.2 BIOGRAFIAS

Em 2002, foi lançado o catálogo *Biografia de um museu*, ocasião em que pela primeira vez o MASC investia numa publicação que contemplava a então totalidade do seu acervo. Como vimos, apesar do tempo decorrido desde os anos oitenta, muitos textos foram ali publicados, tal qual haviam sido produzidos na época das comemorações dos 38 anos do museu, e podem ser ainda localizados entre os documentos da instituição. Apesar da aparição tardia da obra, pois, quando publicado, em 2002 o MASC já contava com meio século, é preciso destacar que o desejo por um catálogo era antigo<sup>159</sup>. Andrade Filho escrevera num folheto editado para exposições em 1961 que tudo era modestamente registrado, tendo em vista que se aguardava a edição de um catálogo definitivo para o museu que “deverá abrigar todas as suas coleções - de pintura, de desenho, de gravura e de escultura – e será fartamente ilustrado com os trabalhos mais representativos do seu importante acervo” (ANDRADE FILHO, 1961, n.p.). Sobre a importância deste material, cumpre salientar que a catalogação é função fundamental de um museu e parte essencial da documentação museológica, pois é através dela que se dá a mediação entre o público e o acervo. É por meio dela que novas pesquisas são abertas e, porventura, se constroem abordagens e relações inéditas para os objetos que lá estão. De fato, da perspectiva ampla que o catálogo permite, se distinguem alguns indícios das políticas de aquisição e as imbricações estéticas e sociais que a ela se atrelam.

Apesar dos problemas com dados ali publicados, destacadamente,

---

<sup>159</sup> Até a edição deste seu primeiro catálogo geral, o acervo do MASC era uma entidade parcialmente desconhecida.



Num viés de nostalgia, uma pequena parte da coleção, mais precisamente 20 telas remanescentes das compras e doações iniciais, realizada por artistas expoentes do modernismo brasileiro e internacional é apresentada de modo distinto: individualmente e em cores<sup>160</sup>. Desta maneira, vemos que a organização do referido catálogo não buscou um discurso integrador da coleção. O destaque para este conjunto mostra que a elaboração histórica procurou circunscrever uma determinada linhagem moderna para a instituição e, a julgar pela seleção, as escolhas se pautaram em critérios como a fortuna crítica.

Figura 20 - Página do catálogo *Biografia de um Museu*, com a apresentação destacada do acervo



Fonte: MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. Catálogo *Biografia de um Museu*. BORTOLIN, Nancy (Org.). Florianópolis: FCC, 2002.

<sup>160</sup> Os artistas cujas obras foram destacadas são: Iberê Camargo, Jan Zach, Tomás Santa Rosa Junior, Mário Zanini, Fúlvio Pennacchi, Néelson Nobrega, Luiz Gonzaga Cardoso Ayres, Giuseppe Pancetti, Roberto Burle Marx, Emilio Pettoruti, Djanira Mota e Silva, José Maria Dias da Cruz, Alfredo Kubin, Alberto Rizzotti, Alfredo Volpi, Augusto Borges Rodrigues, Aldemir Martins, Athon Bulcão, Joaquim Lopes Figueira Junior e Bruno Giorgi.

Segundo Oliveira (2008), responsável pelo levantamento desta questão, a diferenciação no tratamento mostra a dificuldade do MASC em aceitar a polimorfia de seu acervo:

A escolha de apenas códigos modernistas para a representação de si, numa seleção política articulada, traz ao acervo um apagamento perigoso e que pode indicar que a instituição está ligada e comprometida com somente um sentido da história de sua coleção (OLIVEIRA, 2008 p.11).

Nessa projeção, a construção do mito fundador é arbitrária e seletiva, apagando os constrangimentos e arranjando uma unidade impossível para o presente.

### 5.3 BELEZA ROUBADA

Figura 21 - Foto do catálogo de 1953



Fonte: Foto do catálogo de exposição comemorativa de um ano da inauguração do MAMF na Casa de Santa Catarina, 1953. Acervo MASC.

A imagem que abre este texto se trata de uma reprodução obtida de um antigo catálogo, editado para a exposição comemorativa de um ano da reinauguração do MAMF em 1953. Ela é um efeito residual de um original desaparecido que os mecanismos de reprodutibilidade permitem existir. Não obstante, no seu papel de testemunho, ela ilustra

que o processo histórico é, ao mesmo tempo, tolhido e estimulado com a remoção do original, pois quando a cópia é tudo que restou do desaparecimento deste, como um fantasma, ela se transforma numa visão do que não pode mais ser apresentado à visualidade, retroalimentando o autêntico. Um sobrevivente que promove nossa relação com o passado<sup>161</sup>.

O original desaparecido tratava-se de um desenho de pequenas dimensões (20x19cm.) de autoria de Oswaldo Goeldi<sup>162</sup>, denominado no

---

<sup>161</sup> Os escultores romanos salvaram do desaparecimento exemplos notáveis da estatuária grega, através das cópias que fizeram dos originais de bronze. A de Pallas Atena, cujo original pertencia ao período clássico grego, foi realizada por Fídias (possivelmente entre 447 e 432 a.C.) A cópia romana sobrevivente encontra-se atualmente no Museu Arqueológico Nacional de Atenas. Como acontecia em geral com as peças oriundas da Grécia antiga, quando descoberta por volta do século XVI, ela causou *frisson* em estudiosos, admiradores e artistas, que passaram a copiá-las em vários suportes, inaugurando um *continuum* que perdura até os nossos dias.

<sup>162</sup> Oswaldo Goeldi (Rio de Janeiro RJ 1895 - idem 1961). Gravador, desenhista, ilustrador, professor. Filho do cientista suíço Emílio Augusto Goeldi. Com apenas um ano de idade, muda-se com a família para Belém, PR, onde vivem até 1905, quando se transferem para Berna, Suíça. Aos 20 anos, ingressa no curso de engenharia da Escola Politécnica, em Zurique, mas não o conclui. Em 1917, matricula-se na Ecole des Arts et Métiers [Escola de Artes e Ofícios], em Genebra, porém abandona o curso por julgá-lo demasiado acadêmico. A seguir, passa a ter aulas no ateliê dos artistas Serge Pahnke (1875 - 1950) e Henri van Muyden (1860 - s.d.). No mesmo ano, realiza a primeira exposição individual, em Berna, na Galeria Wyss, quando conhece a obra de Alfred Kubin (1877 - 1959), sua grande influência artística, com quem se corresponde por vários anos. Em 1919, fixa-se no Rio de Janeiro e passa a trabalhar como ilustrador nas revistas *Para Todos*, *Leitura Para Todos* e *Ilustração Brasileira*. Dois anos depois, realiza sua primeira individual no Brasil, no saguão do Liceu de Artes e Ofícios. Em 1923, conhece Ricardo Bampi, que o inicia na xilogravura. Na década de 1930, lança o álbum *10 Gravuras em Madeira de Oswaldo Goeldi*, com introdução de Manuel Bandeira (1886 - 1968), faz desenhos e gravuras para periódicos e livros, como *Cobra Norato*, de Raul Bopp (1898 - 1984), publicado em 1937, com suas primeiras xilogravuras coloridas. Em 1941, trabalha na ilustração das *Obras Completas* de Dostoievski, publicadas pela Editora José Olympio. Em 1952, inicia a carreira de professor, na Escolinha de Arte do Brasil, e, em 1955, torna-se professor da Escola Nacional de Belas Artes - ENBA, no Rio de Janeiro, onde abre uma oficina de xilogravura. Em 1995, o Centro Cultural Banco do Brasil realiza exposição comemorativa do centenário do seu nascimento, no Rio de Janeiro. (BIOGRAFIA DE OSWALDO GOELDI. Disponível em: <

catálogo da exposição de 1952 (figura 11) apenas de *Ilustração*. Se não fosse pelo detalhe espalhafatoso do chapéu, bem que poderíamos chamar o conjunto de “cangaceiro”, enxergando na complexa trama de riscos por trás da figura, o mar de areia do sertão brasileiro. Assim, sem muito esforço interpretativo, enquadraríamos a imagem como uma das representações dos tipos étnicos e regionais imortalizados pela arte moderna como a negra, o mulato, o gaúcho, o pescador. No entanto, o detalhe embaralha este suposto conteúdo tornando a imagem irreduzível a mostrar aquilo que desejaríamos ver: um pirata cangaceiro, mas isso somente seria um problema se buscássemos na figuração da imagem uma verdade sobre a obra, o que não é o caso.

Em seu livro “O corpo da liberdade” no qual apresenta um detalhado estudo do quadro *A Liberdade guiando o povo* de Eugene Delacroix, Jorge Coli menciona o quanto o terreno da história da arte é flutuante, no sentido das leituras que os historiadores realizam sobre as obras. Seu exemplo parte de uma situação curiosa que foi a de não ter encontrado os pelos nas axilas da figura da Liberdade, sob o qual o historiador Nicos Hadjinicolau construiu sua abordagem sobre a sexualidade no século XIX. Escreve Jorge Coli,

“Porque devo confessar descobrir sobre as axilas da Liberdade apenas uma depressão escurecida pela sombra e, por maiores esforços que faça, não consigo descobrir os pelos axilares. Mas, é certamente miopia ideológica de minha parte” (COLI, 2010, p. 108).

Segundo Scheila Cabo (2006), tanto o autor do desenho, Oswaldo Goeldi, quanto os personagens que sobressaem de seu trabalho, se distanciavam dos modelos institucionalizados pelo modernismo (o que explica porque o pirata não poderia ser um cangaceiro). Optando por um percurso poético menos referente às delimitações da brasilidade e, portanto, das particularidades regionais que queiramos enxergar na imagem, seu trabalho permanecia dentro da arte moderna, mas mantinha significados que se apartavam dos seus contemporâneos. O artista, segundo a mesma autora, pretendia evidenciar os danos da modernidade como o extravio, a miséria e a solidão dos lugares abandonados.

Traz a marca de uma via extraviada, como um caminho de solidão: único possível na modernidade. Goeldi apresenta-nos, assim, como verdade moderna, o mundo marginal e de solidão, o lado sombrio da vida. Mas com Goeldi passamos a entender, sobretudo, que a margem, a solidão e a sombra são as significações possíveis da arte moderna no Brasil, uma concepção em que arte e história se identificam (CABO, 2006, p.2).

Este sentido da obra de Goeldi chamou a atenção de autores da época. Ao visitar uma exposição do artista, no Rio de Janeiro em 1952<sup>163</sup>, o crítico Flávio de Aquino captou a “dureza” de sua obra e escreveu que o clima sentimental de seus trabalhos residia na simplicidade das formas que, segundo ele, nada escondiam ou disfarçavam.

Todos os seus símbolos Goeldi tirou-os dos objetos e seres que habitam o nosso pobre cotidiano. São casas velhas e desertas, ruas silenciosas e banais, homens anônimos e solitários, e todo esse pequeno mundo vem expresso nos seus contornos mais simples, nas suas formas mais despidas de acidentes, nos seus gestos menos decompostos (AQUINO, 1952, p.46).

Carlos Zilio (2010) escreveu que Guignard e Goeldi foram artistas capazes de revelar, em suas obras, as limitações modernistas. Ambos concretizaram uma produção com significados próprios e não meramente ilustrativa de um discurso. Além disto, rejeitaram os vícios do sistema de arte, distanciando-se das relações políticas e dos salões oficiais. Todavia, apesar do repertório, que para alguns estudiosos como Zilio estava cindido do ideário modernista, o artista conseguiu obter reconhecimento artístico já nos anos 50, como atesta sua premiação como gravador na Bienal de São Paulo de 1951. Exposições e premiações elevaram o interesse e o valor de suas obras, cuja presença poderia contribuir para a expressividade de um acervo de arte, sobretudo visando à arte moderna, como era o caso do jovem acervo do MAMF em formação.

---

<sup>163</sup> A exposição foi realizada na Galeria Langenbach & Tenreiro.

No contexto de afirmação do MAMF, no início dos anos de 1950, o museu recebeu a doação de cinco obras de Goeldi, desaparecidas no interregno deste tempo aos anos oitenta. Delas, restou o espectro solitário, cuja reprodução foi incluída na abertura deste texto. Entretanto, apesar de sua fantasmática aparição, a imagem permanece como um vestígio de polêmicas passadas da história da instituição. A situação sobre a qual vamos discorrer a seguir é uma pequena peça de um quebra-cabeça impossível de ser completado: o lamentável inventário do patrimônio (público) artístico brasileiro desaparecido. Esboçamos então o nosso fragmento, focalizando o final da década de 1980.

Quando o crítico de arte Harry Laus assumiu a direção do museu, uma questão embaraçosa veio à baila com a denúncia de que importantes obras do acervo estavam desaparecidas. Os desaparecimentos puderam ser constatados a partir do achado de um velho livro rasurado, na ocasião em que a equipe do diretor efetuava o antes mencionado levantamento documental no museu<sup>164</sup>. É preciso registrar que notas esparsas sugerem que os desaparecimentos eram conhecidos, pois, antes da polêmica levantada pela exposição de 1987 que nos referimos (mais precisamente em 1985), foi o próprio Harry Laus que contou, num artigo da revista *Tempos Modernos*, do Rio de Janeiro, que, durante os 12 anos que dirigiu o MAMF/MASC, o diretor Aldo Nunes<sup>165</sup> fez “descobertas sensacionais”, entre elas que haviam surrupiado o desenho de Goeldi da coleção Jorge Lacerda, exposto em 1953. A descoberta, ou apenas o anúncio de um fato já conhecido, não deixava de estarrecer, quando se confirmou o enxugamento da referida coleção, inicialmente composta por 25 peças, das quais haviam desaparecido nada menos que 17. Ao lamentar na nota a perda de importantes manifestações da arte brasileira o poeta Lindolf Bell fortalece a tese de que os sumiços eram conhecidos:

Trata-se aqui de colocar alguns pontos e, em público, sobre questões de extrema importância. Por serem de âmbito cultural e de propriedade pública. Informado, batalhador, inovador, Harry Laus, assume pela segunda vez a direção do Museu de Arte de Santa Catarina. Na primeira gestão, constatou o roubo de obras de arte

---

<sup>164</sup> O livro foi encontrado entre 1985/87. Cf. ofício 333/89. Acervo MASC.

<sup>165</sup> Aldo Nunes dirigiu o museu entre 03/1969 e 03/1981.

importantíssimas, de Grasmann a Goeldi e Djanira, por exemplo. Numa das movimentadas promoções, fez a denúncia dentro do Museu, numa exposição, através de lugares vazios, onde deveriam estar algumas das mais importantes manifestações plásticas da modernidade brasileira (BELL, 1989, p.18).

Com o evidente intuito de tornar conhecidos os desaparecimentos de obras que orgulharam o museu em 1952, a escolha dos organizadores da exposição dos anos oitenta foi substituir irônica e melancolicamente os trabalhos ausentes com um ponto de interrogação. A provocação mostrava que no passado da instituição havia questões abertas e irresolutas, ou, pelo menos foi este o tom que marcou as discussões públicas em torno do polêmico assunto, pondo em foco questões internas do museu, inclusive o desempenho das administrações anteriores na salvaguarda do patrimônio.

É preciso dizer que o roubo de obras é uma situação comum, e recorrente em muitos lugares. Ele acontece muitas vezes a despeito das exaustivas medidas de seguranças que são tomadas, principalmente quando se trata de obras consagradas. Não seria cabível responsabilizar o museu por ocorrências deste tipo. O que, todavia, parece ser o alvo das críticas é o silenciamento da instituição, quando seria necessário registrar oficialmente estes desaparecimentos. Outro fator que desponta nas críticas diz respeito à ausência de uma prática arquivística que pudesse garantir dados efetivos das obras contribuindo, talvez, com sua recuperação.

Na condição de diretor do MASC, Harry Laus se pronunciou publicamente sobre os desaparecimentos através da página de arte de um jornal da capital na qual era editor. Na oportunidade, reconheceu o sumiço e responsabilizou as constantes mudanças<sup>166</sup> de sede pelo

---

<sup>166</sup> A existência do Museu foi marcada por sérias dificuldades materiais. Logo após a fundação, evidenciaram-se os desacertos entre o “real” e o sonhado. Na década de setenta, a situação material do espaço não era nada animadora. “O fotógrafo Walmor de Oliveira foi encarregado de visitar o Museu de Arte de Santa Catarina, em suas provisórias instalações nos altos da rua Tenente Silveira, com o objetivo de documentar o patrimônio pictórico ali depositado. Do material eventualmente recolhido pretendia-se elaborar um ensaio fotográfico que resumisse o acervo do Museu em seu meio ambiente, proporcionando aos leitores uma visão global sobre as obras de arte reunidas ao longo dos 28 anos de existência da referida casa de cultura. Com o espanto e

ocorrido: “Sair em busca das obras perdidas será tempo perdido, tais os tropeços porque passou o Museu durante a peregrinação de tantos anos” (LAUS, 1989, n.p.).

O tom conformista da mensagem (que incomodou o poeta Lindolf Bell) e a aparente recusa do diretor em levar à frente o debate podem ser vistos como reconhecimento da inoperância em apurar responsabilidades. Sabemos que ele conhecia a situação precária dos registros documentais da instituição, dependentes de velhos livros rasurados encontrados ao acaso<sup>167</sup>. Além disto, por conhecimento da situação interna, sabia que os sumiços poderiam ser recorrentes, pois consta que, ao assumir a direção do MASC, encontrou 210 obras que não constavam dos registros<sup>168</sup>.

---

decepção constatou-se que as 72 chapas sacadas pelo fotógrafo apenas registram o abandono, a solidão a que foi condenado o patrimônio artístico de Florianópolis. Belas e tristes fotografias, cheias de vergonha, impublicáveis. Pelo Museu de Arte de Santa Catarina, páginas de silêncio” (Conforme recorte de jornal encontrado no MASC, datado do ano de 1977, quando o Museu estava domiciliado na Avenida Rio Branco nº 60, entre outubro de 1968 a janeiro de 1977). É preciso, porém, enxergar estas dificuldades não como uma particularidade do MAMF/MASC, mas como uma realidade compartilhada no país, onde, escreveu Lourenço (1999), as políticas públicas na área da cultura imputam aos museus dificuldades materiais, financeiras e carência de pessoal especializado, gerando crises de longa permanência. Mesmo sobrevivendo a tamanhos percalços, muitos museus, como escreveu Raul Antelo (2006), não compram nada e mal conseguem preservar o que possuem.

<sup>167</sup> Com relação aos problemas de produção e guarda de registros, a hipótese que levantamos é de uma continuidade, uma vez que a situação remonta ao MAMF e persistiu mesmo após a mudança para as atuais instalações do museu.

<sup>168</sup> Sobre estas obras, entretanto, não foi encontrado nenhuma relação ou quaisquer outros dados.

Figura 22 – Reportagens<sup>169</sup>



Fontes: Jornal Diário Catarinense e Jornal de Santa Catarina.

Uma vez que o assunto estava na imprensa, o poder público se manifestou formando uma comissão de inquérito administrativo. A comissão solicitou ao diretor do MASC cópias de documentos referentes às mudanças de sede e reproduções das obras desaparecidas. Em resposta, foi enviado um ofício, contendo uma relação baseada no que foi apurado no velho livro rasurado. Por meio dela, vemos que o conjunto desaparecido era assinado por nomes expoentes do modernismo brasileiro. Hoje, a coleção ausente representaria uma valiosa amostra da produção de desenhos e gravuras nacionais, importantes meios de expressão dos artistas modernos. Das imagens

<sup>169</sup> À direita, reportagem do Jornal Diário Catarinense (LAUS, Harry. Roubo de obras no MASC. *Jornal Diário Catarinense*, Florianópolis, [s/p] mar. 1989). À esquerda, reportagem do Jornal de Santa Catarina (BELL, Lindolf. Carta aberta a Harry Laus ou os quadros roubados do Masc. *Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, p.18, mar. 1989. Arquivo MASC.)

desaparecidas, o único vestígio encontrado é a reprodução da gravura de Goeldi. Eis a relação apresentada por Harry Laus em 1989<sup>170</sup>:

- Aldary Toledo, Adolescente, desenho a nanquim – 30x48cm.
- Alfredo Kublin, Salomé, desenho a nanquim - 30x48 cm.
- Athos Bulcão, O poeta e a lira, bico de pena – 20x22cm.
- Djanira, Crianças, desenho a nanquim – 20x22cm.
- Eros Gonçalves, Os anjos, desenho a nanquim – 20x30cm.
- Fayga Ostrower, Menino, desenho a nanquim – 11x20.
- José Maria, Flamengo, aquarela – 32x23cm.
- Marcelo Grassmann, A dança – xilogravura – 23x28cm.

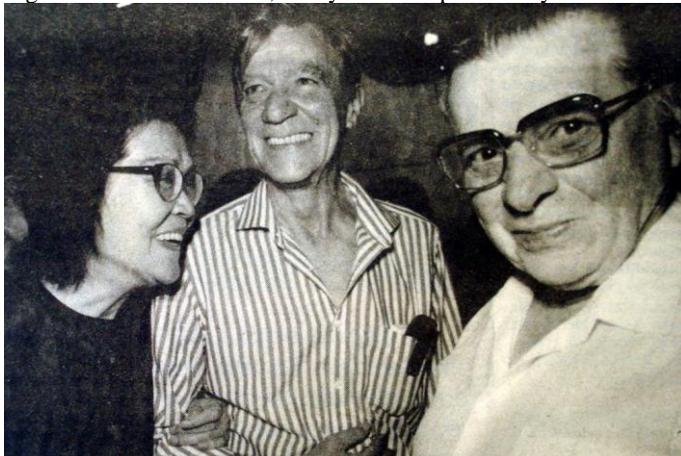
---

<sup>170</sup> Lista de acordo com o ofício nº 333/89 encaminhado ao Sr. Altair da Silva Cascaes Sobrinho, presidente da comissão de inquérito. É preciso observar que além de exemplares da coleção Jorge Lacerda, a listagem fornecida por Harry Laus informa ainda o sumiço de quatro trabalhos trazidos por Marques Rebelo para a exposição de 1948. Um detalhe a ser acrescentado é que possivelmente os limites da lista não encerrem o elenco dos desaparecimentos. Em 1964, Harry Laus fez uma visita ao Museu e posteriormente publicou no *Jornal do Brasil*, um relato do passeio. Na transcrição ele cita a existência de um quadro de Di Cavalcanti que todavia não consta do catálogo *Biografia de um Museu*, tampouco das obras dispostas no acervo *online* consultado em setembro de 2012. Vejamos a referência feita por Harry Laus a este trabalho: “Debaixo de uma chuva torrencial, em companhia dos jornalistas Zury Machado e Ester L. Bayer, fomos conhecer o Museu de Arte Moderna de Florianópolis. Além da porteira, uma velhinha simpática que nada sabia informar - ninguém. Pudemos ver calmamente o acervo exposto, em três boas salas, bem instaladas, mais uma quarta, onde, ao que tudo indica, funciona a Escolinha de Arte. O acervo exposto possui coisas de valor como dois Pancetti; um óleo de Roberto Burle Marx, de 1942, um Augusto Rodrigues, de 1945; uma ótima tela de Di Cavalcanti, *Pescadores*, de 1947;” (Laus, 1996, p. 52). A existência desta obra foi sinalizada também por Lourenço, ao se referir as obras trazidas por Marques Rebelo e adquiridas pela prefeitura por indicação do mesmo, onde consta haver: “De Di Cavalcanti, *Pescadores* (1942), com típicas deformações do período” (LOURENÇO, 1999, p. 164). Entre as discussões sobre as obras, em geral acompanhadas das respectivas imagens, não constou o trabalho em questão. Todavia, o fato da obra não constar não significa necessariamente que se trate de um furto. Pode ter havido trocas, estrago ou quiçá, algo desta natureza. Para sabermos precisamente seria necessário consultar o levantamento do acervo encomendado sob a atual direção, antes mencionado. Lembro que seus resultados, não estão disponíveis ao público conforme informou a administradora do Museu, Lygia Helena Roussenq Neves, em agosto de 2012.

- Noemi, Tinhorões, desenho a nanquim – 23x31 cm.
- Noêmia Mourão, Bahia, litogravura - 31x42cm.
- Osvaldo Goeldi, Lobos do mar, xilogravura - 28x21cm.
- Osvaldo Goeldi, Ilustração para um poema de Malarmé, desenho a nanquim -20x26 cm.
- Osvaldo Goeldi, Negro, desenho a nanquim - 20x26cm.
- Osvaldo Goeldi, Anjo, xilogravura - 15x23cm.
- Paulo Flores, Natureza morta, desenho a nanquim - 20x26cm.
- Ylen Kerr, Retirantes, desenho a nanquim - 26x19 cm.
- Ylen Kerr, Cabeça de negro, desenho a nanquim - 17x24cm.
- Noêmia Mourão, Mãe e filho, desenho - 34x24cm.
- José Siveira D`Avila, Gatos, água forte - s/d.
- Osvaldo Goeldi, Ilustração, desenho - 20x19cm.
- Tomaz Santa Rosa, Ilustração para um poema de Castro Alves, desenho - 18x18cm.

O escritor e poeta Lindolf Bell, notadamente incomodado com a situação, escreveu comentários cheios de revolta sobre os desaparecimentos acontecidos no museu. Em uma carta aberta, então dirigida ao diretor do MASC, ele expõe indignação quanto aos sumiços e pedia que as autoridades tomassem providências no intuito de buscar pistas que pudessem localizar no tempo a ausência das obras e, quem sabe, identificar os responsáveis.

Figura 23 - Tomie Ohtake, Harry Laus e o pintor Meyer Filho em Florianópolis



Fonte: Acervo MASC.

Através do conteúdo destas notícias, podemos identificar que havia reprovações a aspectos da ordem interna do MASC, inclusive quanto ao fato das administrações anteriores não discutirem a questão dos desaparecimentos. A falta de diretrizes para a rotina da instituição, também é mencionada, já que a mesma sequer incluía um estatuto interno que norteasse as suas ações. Sobre isto, menciona o texto de Bell que:

O que não fica vago nem incerto é que o Museu de Santa Catarina funcionou por longo tempo sem Conselho Consultivo. Como durante décadas funcionou sem estatuto interno, capaz de definir entre outros, o verdadeiro papel deste Conselho. (BELL, 1989, p.18).

Um detalhe a ser mencionado, e que parece ter incomodado especialmente o poeta, é a política de silêncio que se estabeleceu em torno do assunto em convivência com o antigo Conselho Consultivo<sup>171</sup>. Como membro de um conselho recém-criado que se deslocava então de toda Santa Catarina, ele informa não estar propenso a deixar o assunto dos desaparecimentos silenciar.

O novo Conselho empossado, reconstatou a ausência, por roubo, segundo voz corrente, do importante número de pinturas, gravuras e desenhos. E em nome dele, volto a tocar no assunto, desta vez em público, pois é impossível concordar com a direção do Museu de que é melhor não mexer no assunto ou ainda, deixar as coisas como estão, à medida que passou muito tempo e será difícil localizar o acervo desaparecido. Pode ser difícil, caro Laus. Mas deve ser tentado. Em nome de que? Pelo menos em nome deste conselho novo que se desloca de toda Santa Catarina para as reuniões e não pretende partilhar desta sonegação, camuflagem, indignidade, sustentada em silêncio e cumplicidade, por diretores de museu e conselhos consultivos durante muito tempo. Pode não se chegar a nenhuma luz no fim do túnel. Mas, não é

---

<sup>171</sup> Não foi pesquisada nenhuma documentação referente ao Conselho Consultivo.

correto deixar de procurá-la. É o mínimo que qualquer pessoa interessada em nossa cultura deverá exigir dos responsáveis pelos patrimônios públicos. Vai doar? Doa a quem doar. Basta de tantos planos inúteis, tantas palavras vazias, tanta mentira oficial sobre a cultura em Santa Catarina, cada vez mais à míngua, apesar de discurso e inaugurações. Tenho certeza, Laus, que abrir um inquérito para localizar o que sumiu, indevidamente, pode ser a resposta mais contundente e luminosa do Museu de Arte de Santa Catarina, aos quarenta anos de sua existência (BELL, 1989, p.18).

Nestes comentários indignados com relação às políticas culturais, Bell pedia que se apurassem responsabilidades. Pelo seu tom, se vê que o museu é acusado de não cumprir uma antiga prerrogativa de sua natureza institucional: de ser guardião do bem público. Para dar conta desta missão, seria necessário o aperfeiçoamento da instituição em atividades que deveriam ser parte da rotina museal, como a produção de documentos e ordenamento dos seus arquivos. O repúdio aos desaparecimentos e a publicidade dos problemas internos podem ser entendidos ainda como uma cutucada nas antigas administrações, muito mais ligadas à capital. Afinal, já nas disputas políticas em curso nas décadas anteriores, a cultura havia servido como campo de conflito em que várias forças atuavam. Se, quando criado, o MAMF havia representado um divisor de temporalidades para a cidade, o MASC era agora, nos idos dos anos oitenta, disputado como território de afirmação de outras forças da cultura catarinense.

Por outro lado, não existindo registros anteriores que pudessem dar conta das questões do tombamento do acervo, parece compreensível a resistência de Harry Laus em gastar tempo com uma procura inútil. Era uma causa perdida, de tal modo que ele anuncia as providências que vinham sendo tomadas para evitar o desaparecimento das obras: montar um banco digital de imagens.

Pois agora estou computadorizando (ou informatizando) todo o acervo e fotografando obra por obra, para que conste da ficha como manda o figurino. Assim, no caso de uma nova mudança e novos assaltos, teremos condições de lamentar a

perda vendo-lhe a imagem, como se faz com a foto de um defunto querido (LAUS, 1985, n.p.).

A fala do diretor era muito otimista sobre a informatização do acervo, pois somente em 2011, depois de alguns ensaios parciais, as obras do MASC foram finalmente digitalizadas, inclusive disponíveis para pesquisa online, mas eram outros tempos, e as possibilidades técnicas não estavam nos níveis acessíveis de hoje. Todavia, a proposta era acertada, pois se viesse a ser o caso, a existência de um inventário descritivo das obras poderia se transformar num importante aliado nas buscas pelas mesmas.

Do ponto de vista do acervo, como uma das formas de arquivamento da arte, a desapareição destas imagens modernistas instaurou uma lacuna de linhas, cores e formas. Este aspecto foi salientado por Harry Laus, quando escreveu que queria ter das imagens pelo menos uma mera cópia, pois ela permitiria lamentar a ausência do original, “como se faz com a foto de um defunto querido”(LAUS, 1985, n.p.). As cópias permitiriam ir além de uma representação do que não existe mais. De fato, a cópia da cópia da obra de Goeldi, mesmo destituída de qualquer originalidade, ainda hoje se mantém como uma chave de acesso ao passado, ao mesmo tempo em que “brinca” com impossibilidade dele ser acessado.

#### 5.4 AS CRUZADAS CULTURAIS

O MAMF, instituição fundada no clima do pós-segunda guerra, teve a tarefa educativa como um quesito frequentemente citado, desde os discursos de fundação, conforme as referências a este respeito feitas por Marques Rebelo. O “semeador de museus” lembrou em mais de uma oportunidade que estes espaços deveriam ser lugar de formação, com vistas a não apenas diminuir a distância entre o público e a arte, mas também fornecer as chaves de acesso a sua compreensão<sup>172</sup>.

O papel dos museus era mediar a comunicação entre ambos e para tal necessitava tornar a obra acessível do ponto de vista simbólico. O objetivo de atualização artística do público permaneceu como principal mote das instituições museais, que receberam destacados investimentos entre os anos de 1960 e 1970. Essa foi a época em que o

---

<sup>172</sup> Ainda que a questão educativa constasse dos objetivos iniciais do museu, ela começou a se tornar uma prática efetiva no MAMF a partir das ações de Andrade Filho.

MASC buscou também um alinhamento com o discurso museológico mais universal, segundo diretrizes apresentadas nos colóquios de museologia<sup>173</sup>.

Os museus eram pensados para além da função tradicional de guardar e expor objetos, mas, como instrumento de ciência, de deleite e de educação do grande público (NOSSO MUSEU, 1960, p.6).

Para dar conta destas incumbências, o MAMF/MASC precisou ampliar seu alcance de arquivamento da arte, expandir-se em direção à produção histórica universal, conforme o estatuto do museu imaginário pensado por André Malraux. Para driblar os limites materiais de sua condição, a instituição se valeu de um conjunto de reproduções, obtidas, na maioria, por meio da reprodutibilidade técnica como a fotografia. Isto não significa que o conflito original/reprodução instaurado pela arte moderna (conforme o que foi abordado no capítulo 1) fosse abolido ou estivesse distante, mas foi temporariamente contornado, enquanto as necessidades impostas pela missão pedagógica se sobrepuseram aos dilemas maiores da arte, da qual os museus eram caudatários<sup>174</sup>. A

---

<sup>173</sup> A presença do seu diretor (Carlos Humberto Correia) nestes colóquios, respectivamente nos anos de 1967 e 1966, é ilustrativa a este respeito.

<sup>174</sup> As cópias e reproduções sempre estiveram imbricadas na indústria da arte. Com o advento da arte moderna, estes artigos sofreram um duro golpe, pois, no novo panorama, elas perderam seu valor intrínseco e conseqüentemente o lugar que ocupavam na cultura. Sua posição nos museus será vítima deste arranjo. Podemos acrescentar que o desenvolvimento da sociedade industrial e de novos meios de produção e reprodução de imagens, propiciado pelas técnicas de gravação e pela fotografia, contribuiu tanto para reforçar o prestígio do original quanto para a banalização das reproduções. Nas primeiras décadas do século XX se experimentava a reprodutibilidade num espectro extremamente mais acelerado. Foi neste contexto que se deu a publicação de um dos mais conhecidos e citados textos de Walter Benjamin: *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Escrito em 1936, entre outras questões, o filósofo sinalizava para as mudanças que se operavam na cultura influenciadas pela reprodução massiva das imagens. De maneira sumária, a preocupação de Walter Benjamin, ou evidente desencantamento, não era simplesmente pela constatação da existência de cópias, o problema para o filósofo residia na noção de aura sob a qual, dentro da tradição repousava o valor de culto do objeto artístico. “O que caracteriza a autenticidade de uma coisa é tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. [...] Na era das técnicas de reprodução o que fica

condição de Florianópolis, como cidade excluída do circuito das grandes exposições, colocava em jogo a capacidade da instituição em possuir expressões artísticas cuja presença do original era inexequível. Aliás, até mesmo em âmbito nacional, a presença de obras de artistas com indiscutível fortuna crítica, como os mestres holandeses e italianos (cujo valor das obras atinge somas bilionárias), não é ainda hoje algo muito habitual. O original mais prestigioso que tem notícia em terras locais foi curiosamente do conterrâneo Victor Meirelles em 1999, com a exposição da pintura *A primeira Missa no Brasil*. O evento fez parte das ações do MASC, que no final do século passado procurou não apenas absorver a produção contemporânea como incluir o museu no circuito nacional dos megaeventos<sup>175</sup>. A exposição que colocava em destaque uma das pinturas mais conhecidas da simbologia nacionalista do século XIX atendia a uma carência existente, pois segundo dados extraoficiais, a mesma fez com que o MASC recebesse o número de visitantes mais expressivo de sua história.

O Estado de Santa Catarina dificilmente é incluído no roteiro das grandes exposições de artes plásticas. Apesar disso, sempre houve grande interesse por parte dos artistas e do público em geral e que, inconformados com a história de exclusão, obrigavam-se a procurar outros centros culturais, principalmente Curitiba e Porto Alegre<sup>176</sup>.

Nas situações mapeadas pela pesquisa, observamos que o emprego oficial de cópias e reproduções esteve então relacionado a objetivos didáticos e suas demandas em exposições regulares de caráter

---

atingido é a aura” (BENJAMIN, 1980, p. 07-08). A perda da aura, este substrato adquirido com o tempo, e a consequente colocação da obra dentro da esfera histórica e material da cultura, era uma situação que o crítico via com certa nostalgia, ainda que na balança pesasse o benefício social do acesso em grande escala.

<sup>175</sup> São exposições de obras de artistas renomados, com apelo mercantil e de mídia. O MASC ganhou destaque na década de 2000, por realizar exposições de envergadura, ao trazer, pela primeira vez a Florianópolis, a tela *A Primeira Missa do Brasil* e esculturas do artista francês Auguste Rodin, pertencentes à Pinacoteca de São Paulo.

<sup>176</sup> Ofício 0001 de 23/07/1996, encaminhado pela AAMASC ao IPHAN/SC. Acervo do MASC.

ilustrativo da história da arte. Com base nestas necessidades, o MAMF realizou o tombamento de várias reproduções que passaram a figurar entre seus próprios originais. Já na exposição de 1952, sabemos que o acervo contava com a presença de uma coleção de treze reproduções compradas pela Prefeitura Municipal. O elenco eclético (Bruegel, Reembrandt, Velasquez, Cézanne, Marie Laurencin, Renoir, Picasso, Matisse, Gauguin, Raul Dufy e Van Gogh) mantinha-se dentro de objetivos mais gerais: a exibição dos “valores do passado” e a produção dos artistas modernos. Nos anos sessenta, a receptividade do acervo pelas cópias fez o museu tomar um conjunto de reproduções de pinturas americanas doadas pelo Instituto Brasil Estados Unidos (IBEU)<sup>177</sup>. As peças chegaram ao MAMF em 1963 como parte da divulgação cultural realizada em várias capitais pelo órgão. A doação resumia a “nata” da arte moderna daquele país, com trabalhos de Jackson Pollock, Edouard Hopper, Georgia O’Keeffe, entre outros.

---

<sup>177</sup> O Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) foi fundado no dia 13 de janeiro de 1937 na sala de conferências do Palácio Itamarati e passou a funcionar como uma associação de caráter binacional especializada em difundir a cultura norte-americana e ensinar o idioma inglês.

Figura 24 - Páginas do catálogo da exposição de 1952 <sup>178</sup>



Fonte: Acervo MASC. Foto da autora.

A revelia do que possa parecer hoje, a elevação das reproduções à categoria de objeto museal não era na época um fato tão desprovido de sentido. Tal posição, em que o propósito voltado à missão educativa é colocado acima do objeto, foi defendida ao extremo por Mário de Andrade, quando desafiando a tradição pautada no valor do original, se posicionou a favor da montagem de um museu de reproduções onde retirada a exclusividade das elites, as obras estariam abertas a apreciação de amplos segmentos da população. Mario Chagas (1999) resumiu o pensamento do escritor a este respeito:

O plano de um museu de reproduções (não viabilizado) era alguma coisa absolutamente nova para a época. Com ele pretendia-se colocar ao nível das populações a produção artística consagrada pela civilização ocidental, esse plano

<sup>178</sup> À direita, página do catálogo da exposição de 1952, onde constam as obras pertencentes ao acervo. À esquerda, cópia do livro tomo, onde está registrada a inclusão das reproduções doadas pelo IBEU. Em ambos os casos, os registros assinalam se tratar de reproduções.

trazia para o mundo museológico uma discussão inovadora, à medida que desmitificava o original e elevava a réplica (ou reprodução) à condição do objeto museal. Essa proposta valorizava o conteúdo informativo dos objetos reproduzidos, em detrimento de um valor de aura que estaria cercando o original. O museu de reproduções radicalizava o debate em torno do falso e do verdadeiro, da réplica e do original, da imitação e do autêntico, do valor informativo e do valor aurático enquanto categorias definidoras do acervo museal (CHAGAS, 1999, p. 71).

Um dos usos mais frequentes das cópias e reproduções no MASC ocorreu na organização e funcionamento das exposições chamadas de didáticas. Além de estas exposições representarem uma etapa importante da história de alguns museus brasileiros, elas são um fenômeno pouco estudado. Seus objetivos devem ser compreendidos à luz da conjuntura que vai se desenhando depois da Segunda Guerra, quando os museus, visando serem centros culturais, passam a oferecer cursos, palestras e seminários. Foi em virtude da realização de um destes cursos, em 1960, que Andrade Filho contou com o apoio de reproduções fotográficas, depois expostas ao público.

Por sua recorrência, é de considerar que ainda está por ser avaliado o papel que as exposições didáticas tiveram na construção da visualidade e de uma determinada noção de história da arte socialmente compartilhada. Suas características variadas dificultam estabelecer-lhes um perfil único. Todavia, era comum que fossem acompanhadas de materiais de apoio como filmes e painéis fotográficos com textos explicativos. O formato obedecia mais ou menos ao padrão que Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi, seus precursores no Brasil, realizavam no MASP a partir de 1947<sup>179</sup>.

Essas exposições didáticas, tendentes a proporcionar aos estudiosos da matéria todos os pontos de referência de que necessitam para um completo conhecimento da história das artes-plásticas, desde as suas mais remotas manifestações até os nossos dias, constituirão um

---

<sup>179</sup> Para saber mais sobre a movimentação de exposições didáticas no MASP, ver POLITANO, Stela. *Exposição Didática e Vitrine das Formas*; a didática do Museu de Arte de São Paulo. Dissertação de mestrado. Campinas, SP: 2010.

acontecimento de importância capital não somente entre nós, mas mesmo em face de outras realizações levadas a cabo noutros países<sup>180</sup>.

No MAMF, as exposições didáticas aconteceram junto às mostras regulares, denominadas de culturais e tiveram destacada constância entre os anos de 1964, 1965 e 1966<sup>181</sup>. Apesar de apresentarem uma diferença inicial de objetivos, os dois modelos, além de conviverem, apresentaram interfaces, inclusive nas suas estratégias de realização, cujas empreitadas contaram com apoio de outras agências culturais como os escritórios diplomáticos<sup>182</sup>. Conforme Knauss (2008) escreveu, esta aproximação entre arte e diplomacia já vinha dando sinais desde o término da Primeira Guerra quando já haviam sido renovados os interesses sobre as exposições de arte que passam a ser um meio de propaganda do estado. A arte neste contexto era uma arena onde se travavam disputas políticas em torno da afirmação das nacionalidades e suas culturas<sup>183</sup>. Por isto, tanto no MAMF quanto em outros espaços congêneres no Brasil, o suporte material para que as exposições acontecessem era por vezes agenciado nos próprios países com o apoio da mesma diplomacia<sup>184</sup>. É evidente que por detrás do apoio estava a meta em difundir uma imagem do que havia de mais significativo nas realizações culturais da nação.

---

<sup>180</sup> Diário de S. Paulo, 13 de abril de 1947 *apud* POLITANO, 2010.

<sup>181</sup> Pelo que indicam os catálogos encontrados, é provável que o número de exposições feitas a partir de reproduções seja bem maior que as que aqui são citadas.

<sup>182</sup> Por *agência cultural* entendemos instituições como museus e outras que realizavam atividades voltadas para a cultura, a exemplo de organismos de caráter internacional como a UNESCO e os escritórios diplomáticos. A UNESCO, entidade criada nesta época, teve entre suas ações iniciais o foco voltado à preservação do folclore como meio de veicular as diferenças culturais entre os povos. Escolas de idiomas como IBEU e a Aliança Francesa, que tiveram uma profícua parceria com o MAMF, são entendidos como exemplos de agentes culturais na medida em que trabalharam na divulgação da cultura de seus países.

<sup>183</sup> Em tal processo de afirmação estiveram presentes as elaborações da crítica especializada que nos seus textos reforçava os interesses políticos envolvidos nestes agenciamentos.

<sup>184</sup> A doação de um conjunto de gravuras mexicanas e argentinas, acontecidas em 1961, é pertinente a estes interesses.

Para que esta exposição fosse realizada, como também as de `Obras primas da Escultura Francesa` e `Picasso`, que fizemos em maio e junho pp., tivemos a valiosa cooperação da Aliança Francesa de Florianópolis que, intercedendo junto a Embaixada da França, nos conseguiu o material (CORREIA, 1966, n.p.).

O conteúdo em geral era voltado para o estudo das manifestações artísticas do ocidente europeu e o que era considerado exótico ou diferente é colocado como “ilustração antropológica” em que o conceito não se situava no objeto em si, mas na sua apropriação simbólica como produtos do fazer humano<sup>185</sup>.

Na época de maior fluxo das exposições didáticas, acontecida na administração de Carlos Humberto Correia (1962 a 1969), há o empenho na atualização com o presente cultural e artístico. Os catálogos encontrados no MASC dão informações sobre esta movimentação, pois neles constam exposições que, além de fazerem a referência ao passado (desenhos dos séculos XV, XVI e XVII, uma coleção de autorretratos de todos os tempos, gravuras de Debret), procuram mostrar expressões mais atuais (gravuras da Blaue Reiter, pintura francesa do século XIX e uma exibição individual de trabalhos de Eugene Delacroix patrocinada pela Aliança Francesa<sup>186</sup>).

---

<sup>185</sup> Neste caso, temos como exemplo as exposições didáticas de arte asteca e inca.

<sup>186</sup> A Aliança Francesa de Florianópolis, criada em 1956, contribuiu tanto na exposição da pintura francesa como na mostra individual de Delacroix, fazendo a mediação necessária para obtenção dos materiais. No catálogo da exposição, este apoio foi laureado pelo diretor Carlos Humberto Correia.

Figura 25 - Catálogos de exposições didáticas com reproduções



Fonte: Acervo MASC. Fotos da autora.

Numa outra variante, as exposições didáticas eram pensadas a partir de noções caras para a arte moderna, como a de *gênio criador* e de *obra prima*. Desta forma, focalizavam a relação das obras com a vida do

artista. Este foi o ponto de vista observado num evento itinerante acontecido em 1962 que trouxe para Florianópolis reproduções de pinturas do afamado artista holandês Rembrandt van Rijn (1606-1660). A mostra internacional, patrocinada pela ONU e pelo Ministério da Educação, já havia corrido meio mundo antes de estender-se pela América do Sul. Conforme o comentário publicado na revista *Roteiro*, havia um projeto para futuramente levá-la para o interior, afinal, também na província as artes são admiradas.

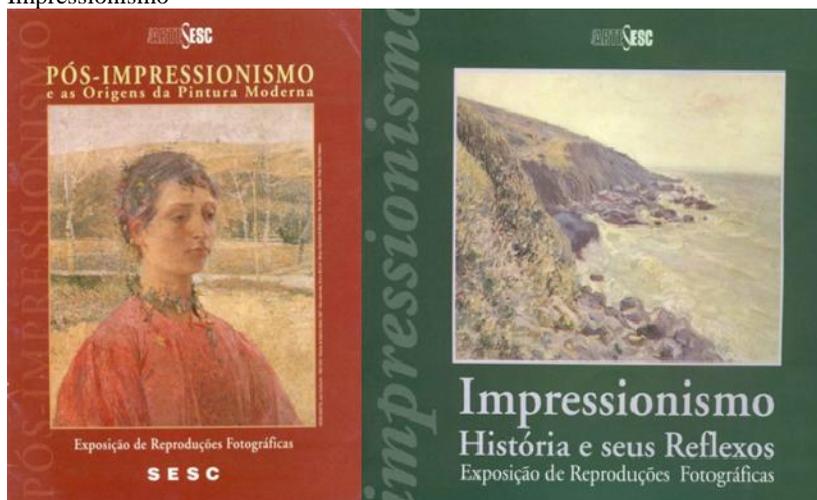
Aliás, para nós que não conhecíamos muito o autor e a obra, foi oportuna a ocasião; pelo texto, foram abordados certos `momentos` da vida do pintor, que decididamente marcaram sua obra. Explicados os `momentos`, logo vinham sucessivamente as criações (LENZI, 1962, n.p.).

Nas décadas seguintes, os museus de arte vão deixar de promover a questão educativa exclusivamente nos moldes aqui discutidos, e as exposições didáticas vão escassear. Do ponto de vista cronológico, arriscamos afirmar que elas aconteceram com frequência até os anos setenta do século passado, quando, por câmbios culturais e administrativos, o espaço procura se atualizar diante das novas prerrogativas museológicas. Este declínio das mostras didáticas com uso de reproduções já vinha sendo anunciado nas entrelinhas dos discursos articulados dentro do próprio museu em forma das ressalvas ao emprego destes objetos. Tais ressalvas podem ser observadas num dos escritos do diretor Carlos Humberto Correia:

(...) a primeira vista, parece que uma mostra de fotografias reproduzindo pinturas não está de acordo com a posição de um Museu de Arte Moderna; entretanto a finalidade destes museus não é só a de mostrarem ao público originais contemporâneos, mas também de mostrarem aquilo que de melhor foi feito, exprimiu o pensamento da época e influenciou a arte posterior. Contando com as numeras dificuldades em se conseguir originais por empréstimo de outros museus, mostramos reproduções (CORREIA, 1966, n.p. ).

Mesmo em sua descontinuidade futura, estas mostras foram um espaço propício a entrada de reproduções no museu.

Figura 26 - Catálogo da exposição de reproduções fotográficas sobre o Impressionismo<sup>187</sup>



Fonte: Acervo da autora.

Com relação ao acervo, observamos acontecer uma mudança mais radical, em que as reproduções passaram para a categoria de artigos indesejados e, conseqüentemente, foram excluídas. Ao ser consultado sobre o paradeiro das reproduções doadas pelo IBEU nos anos de 1960, um funcionário responsável pela área do acervo informou que elas foram descartadas provavelmente na década de 1990<sup>188</sup>. Sob este acontecimento não foi encontrado nenhum registro comprobatório. Tal ausência de informações torna indecifrável o motivo (ou motivos) que levou à atitude aparentemente radical de não manter as reproduções sequer como arquivo da história da arte, já que o museu dispunha de uma biblioteca que poderia abrigá-las. Ficamos com a conclusão provisória de que o rechaço as reproduções espelha, afinal, outras configurações para a questão educativa e o triunfo dos conceitos de autoria e originalidade.

<sup>187</sup> Catálogo da exposição de reproduções fotográficas sobre o Impressionismo, realizada pelo SESC, apresentada no MASC em 2001.

<sup>188</sup> Esta informação foi fornecida por Ronaldo Linhares em conversa com a autora em 2011.



## 6 A ENCICLOPÉDIA MÁGICA

O fascínio de uma coleção está neste tanto que revela e nesse tanto que esconde do impulso secreto que levou a criá-la (Italo Calvino, 2010).

O acervo do MASC corresponde a um arsenal imagético heteróclito, no sentido que se desvia de uma classificação corrente com uma tipologia artística<sup>189</sup>. Por isto mesmo, ele se constitui numa grande riqueza do museu, tanto com relação à arte moderna como de outras expressões. Porém, este labirinto de imagens é um território pouco estudado. Enquanto não for explorado, a maior parte dos objetos ali musealizados estará numa espécie de *quarto de despejo da memória cultural*<sup>190</sup>, e o museu, de lugar de construção do conhecimento, se torna um receptáculo de coisas velhas, distinto dos espaços vivos sonhados há décadas atrás por modernistas como Marques Rebelo e Mário de Andrade.

O objetivo deste capítulo foi discutir alguns objetos pertencentes ao acervo do MASC, pois, na medida em que nos voltamos para seu labirinto de imagens, timidamente, uma enciclopédia foi aos poucos se revelando. A metáfora para descrever este contato poderia ser a de uma cartola de mágico, da qual ele vai retirando coisas totalmente descabidas e que, apesar dos disparates do que dali é extraído, resulta em um conjunto que encanta pelo efeito caleidoscópico do tempo e das formas. Os objetos estudados são: uma miniatura persa, uma pintura barroca alemã datada de 1739, um retrato do poeta Cruz e Sousa, executado por Eduardo Dias, e alguns retratos pré-modernistas pintados por Gutmann Bicho. O conjunto final arrolado revela pouco de uma ordem comum de agrupamentos, que foi eleito não pelos nexos, mas justamente porque ilustra o caráter universalista e multitemporal das obras do museu. A maneira pela qual esta seleção se articulou faz referência ao pensamento de Michel Foucault em *As palavras e as coisas*, em que ele se refere à perturbadora enciclopédia chinesa imaginada por Jorge Luis Borges, escreveu Foucault:

Do riso que com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento – do nosso: daquele

---

<sup>189</sup> Segundo dados da FCC, o acervo atual é de 1776 obras.

<sup>190</sup> Expressão de Belting (2012).

que tem nossa idade e nossa geografia – abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro (FOUCAULT, 1966, p.7).

O acervo do MASC contém algo deste extraordinário que sacode nossas certezas do pensamento, mostrando que para além das fronteiras classificatórias dos estilos, linguagens e fortuna crítica, há uma linhagem transgressora nos acervos. Ela resulta de muitas variáveis, como antes procuramos mostrar, e vão desde as decisões políticas arbitrárias, até a aventura solitária dos colecionadores. Da perspectiva de um método para estudo de acervo, o que aqui realizamos foi apenas um exercício inspirado no texto *Desempacotando minha biblioteca*, em que Walter Benjamin reflete sobre o significado de colecionar, narrando, de um ponto de vista de colecionador, a conquista de alguns achados preciosos da sua coleção de livros (BENJAMIN, 1994, p. 227-235). A questão reaparece nas *Passagens* (Benjamin, 2009). Segundo tais ideias, o valor simbólico daquilo que é colecionado, a *enciclopédia mágica*, nos termos do filósofo, está também situado no tempo que antecede a sua entrada para a coleção. O que é lembrado deste passado é tornado parte da existência.

Tudo o que é lembrado, pensado, conscientizado, torna-se alicerce, moldura, pedestal, fecho de seus pertences. A época, a região, a arte, o dono anterior – para o verdadeiro colecionador todos estes detalhes somam para formar uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é destino do seu objeto (BENJAMIN, 2009, p. 237).

Embora as ideias de Walter Benjamin estejam focalizadas nas experiências de um colecionador individual - ele próprio, numa transposição de tal pensamento - o desempacotamento poderia ser uma perspectiva de estudo para o acervo. Seria a procura por aquelas lembranças evocadas pelo colecionador quando este retira os livros das caixas onde estão guardados, pois, na instigante coleta dos vestígios relacionados à vida anterior dos objetos, ou da enciclopédia mágica que se referia o filósofo, desvendam-se também aspectos da prática colecionista exercida nessas instituições que, por sua vez, tornam-se componentes importantes na construção dos significados acerca daquilo

que foi musealizado. Neste sentido, explica Appadurai (2008), as imagens têm uma história como artefato e, portanto, são possuidoras de uma biografia construída na sua vida na cultura.

A revelia dos esforços, nos ensaios aqui apresentados, pouco foi encontrado dos caminhos e do porquê das obras serem trazidas de seus lugares e tempos para se tornarem estas pequenas sínteses de mundo da nossa “coleção” (SCHEINER, 2012). Lembra a mesma autora que entre o que se vê e o que pode ser dito, nem tudo é decifrável e, do ponto de vista do acervo como um arquivo, sabemos que esquecimento e lembrança rondam sua constituição.

## 6.1 A MINIATURA PERSA

O livro do casal Erwin e Dora Panofsky, intitulado *A caixa de Pandora: as transformações de um símbolo mítico*, investiga os sentidos cambiantes que o mito grego assumiu, desde a sua retomada acontecida no Renascimento até 1950. Na obra citada é apresentada uma análise extremamente erudita que desvela, como por diferentes meios (literatura, gravura, pintura, escultura), o tema de *Pandora*<sup>191</sup>, que foi diversamente reelaborado na arte ocidental de acordo com as contingências políticas, científicas religiosas e filosóficas de cada época. Ricamente ilustrado, o livro é elucidativo do (controverso) método iconológico desenvolvido por Erwin Panofsky (1892/1968). Para esta proposta metodológica, a compreensão das imagens passa por distintos níveis. Entre eles está a etapa de situá-la dentro do contexto em que foi produzida, buscando a relação supostamente intrínseca entre as soluções figurativas e os valores simbólicos da cultura de onde a mesma provém.

---

<sup>191</sup> “Pandora, cujo nome significa todos os dons foi, com efeito, adornada por Hefesto e Atena, segundo as ordens de Zeus, com todos os dons, a imagem dos mortais. A intenção de Zeus era enviar um castigo a raça humana, após o ultraje cometido por Prometeu, que roubara o fogo divino. Assim, o rei dos deuses enviou Pandora a Epimeteu, irmão de Prometeu que, esquecendo as recomendações de seu irmão contra qualquer presente vindo de Zeus e seduzido pela jovem, decidiu aceitá-la e tomá-la como sua esposa (Pandora será mãe de Pirra, que desposará Deucalião, filho de Prometeu). Pandora transportara consigo um pote que deveria manter eternamente fechado. Mas Hermes colocara a curiosidade no coração de Pandora, levando-a a destapar o pote, de onde saíram todos os males que se espalharam, imediatamente sobre a terra. No fundo do pote restou, unicamente, a esperança a fim de confortar o gênero humano” (HACQUARD, George. Dicionário de Mitologia grega e romana. Lisboa: Hachette, 1996. p.232-233).

Para a realização desse trabalho, os autores dispunham de materiais e, evidentemente, de conhecimentos que permitiram discutir os costumes e tradições que envolveram as (re)elaborações do mito, e com isso esmiuçar o contexto histórico em que as imagens foram produzidas. Entretanto, do nosso lugar social, investigar a *miniatura persa* (figura 27), pertencente ao acervo do MASC, é um desafio. Isto porque pouco sabemos sobre a complexidade das manifestações artísticas a ela relacionadas, e até mesmo o que julgamos saber está envolto em distorções.

Escreve Edward Said (2008) que o oriente<sup>192</sup> é concebido em nossa cultura como uma generalidade abstrata, visão que perpassa inclusive os trabalhos acadêmicos em que, mesmo na contemporaneidade, a antipatia está disfarçada de rigor. A construção desta percepção foi se articulando no fluxo irregular dos contatos entre ambas as regiões (ocidente e oriente), todavia se cristalizou sob a égide do colonialismo no século XVIII. Esta percepção deturpada é definida pelo autor pela noção de “orientalismo” – um discurso pelo qual a cultura europeia produz o oriente e impõe o limite entre o que pode e não pode ser dito sobre ele. Ela se apresenta por meio de uma geografia imaginativa como uma “coleção de sonhos, imagens e vocabulários disponíveis para qualquer um que tenha tentado falar sobre o que está a Leste da linha divisória.” (SAID, 1996, p. 336). É evidente que as interações que estabelecemos com a arte estão sujeitas às mesmas generalizações e estereótipos arrolados no trabalho investigativo realizado pelo autor.

Com relação à arte, Cherem (2011) adverte que, apenas na segunda metade do século XX, a história da arte islâmica foi incorporada à história da arte ocidental como uma de suas subdisciplinas, o que aconteceu a partir de critérios indecisos que variaram entre fatores religiosos, geográficos, civilizacionais, étnicos ou compositivos<sup>193</sup>. Dessa maneira, se almejássemos fazer uma verificação sobre a correspondência do nosso exemplar com o que informa a

---

<sup>192</sup> O termo “oriente” usado neste texto vai além da acepção geográfica, pois é utilizado a partir das conotações políticas e culturais com que o mundo ocidental considera a região.

<sup>193</sup> Sobre os dilemas que envolvem essa incorporação, ver CHEREM, Youssef. *A história da arte do Islã*, em busca de uma identidade. VII - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE - UNICAMP 2011. Disponível em: <[http://www.academia.edu/1969893/A\\_HISTORIA\\_DA\\_ARTE\\_DO\\_ISLA-EM\\_BUSCA\\_DE\\_UMA\\_IDENTIDADE](http://www.academia.edu/1969893/A_HISTORIA_DA_ARTE_DO_ISLA-EM_BUSCA_DE_UMA_IDENTIDADE)>. Acesso em: 8 jun. 2012.

legenda que o classifica, segundo a tipologia proposta pelo MASC (que por sua vez não traz a data de produção e autoria), entraríamos num campo vago e indeterminado, cuja distância o restringe a poucos especialistas.

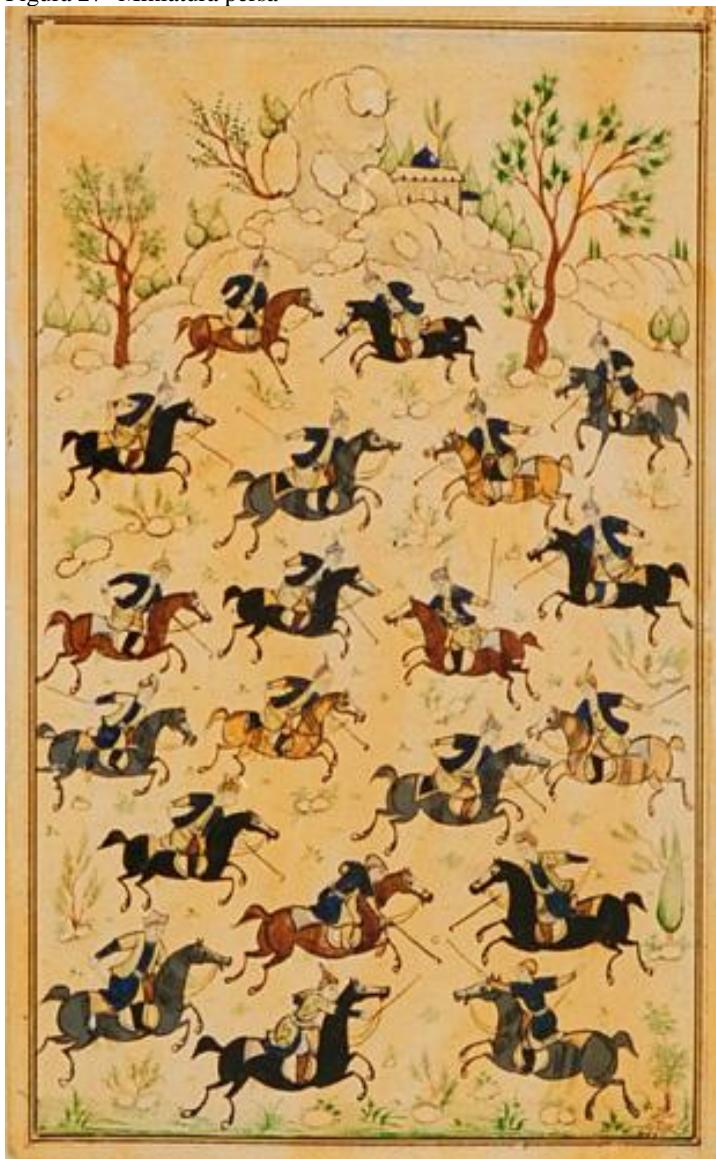
No material bibliográfico consultado, a definição obtida para uma miniatura persa é que ela pertence a uma tradição ligada à ilustração de álbuns e manuscritos, produzidos na Pérsia muçulmana (Irã) entre os séculos XII e XVI. Suas especificidades lhe garantiriam, deste modo, o pertencimento a um conjunto bem mais amplo de imagens, pois miniaturas vêm sendo produzidas na extensão da região, numa continuidade que remonta ao período pré-islâmico. Contudo, não há garantias que o “batismo” do exemplar do MASC não seja apenas uma referência generalista ao fato dele proceder da região que até 1935 era chamada de Pérsia – o atual Irã. Na verdade, nem mesmo essa procedência pode ser verificada devido às lacunas na biografia do nosso objeto. Sabemos, entretanto, que parte de sua vida social se deu na condição de mercadoria<sup>194</sup>, pois, como tal, foi adquirida na primeira gestão de Andrade Filho (1958 a 1963). Ao encontrar entre suas aquisições esta peça nos pareceu que, mais do que qualquer outro objeto por ele agenciado ao acervo, ela ilustrasse o interesse de um colecionador, pois apesar de possuir conhecimentos que o autorizassem a explicar sua compra por fatores como antiguidade ou valor histórico, quando questionado sobre os objetivos desta inclusão, apenas afirmou “vi gostei e comprei”<sup>195</sup>.

---

<sup>194</sup> A noção de mercadoria aqui utilizada é baseada em Appadurai (2008). O autor se opõe à definição frequente de que objetos deste tipo sejam apenas o resultado dos modos de produção e que as leis que as regulam sejam as da oferta e procura. Ele defende que, assim como as coisas, as mercadorias estão sujeitas às significações que lhe são atribuídas no percurso que fazem pela vida social. Para o autor, as mercadorias podem ser enquadradas em distintas categorias. Entre aquelas que são propostas, a miniatura persa seria uma *ex-mercadoria*, ou seja, uma coisa retirada temporária ou permanentemente do estado de mercadoria e colocada num outro estado – o museal.

<sup>195</sup> Esta informação foi feita na entrevista realizada em 2010.

Figura 27- Miniatura persa



Fonte: Autor desconhecido (anônimo). *Jogo de Polo*, s/d. Miniatura persa. Tinta sobre omoplata de elefante. Acervo MASC. Aquisição: João Evangelista de Andrade Filho.

O objeto de nosso interesse é uma pequena pintura (20,4 x 12,6 cm) cujo suporte - omoplata de elefante - é, em nossa opinião, o mais singular das obras colecionadas no museu por Andrade Filho. O detalhe adquire uma importância significativa se considerarmos a enciclopédia mágica que, segundo Walter Benjamim, os objetos do colecionador possuem. O assunto tratado na imagem é o desenrolar de uma partida de polo, disputada entre vinte jogadores que ocupam a maior parte da estrutura do suporte. O tema possui poucos vínculos com aquilo que em geral estamos acostumados a identificar como relacionado ao Oriente, já que, na atualidade, o jogo aparece via de regra associado à cultura britânica, todavia, era praticado na Pérsia já há muitos séculos antes de ser introduzido na Índia pela dinastia Mogol (XVI- XIX), de onde foi assimilado pelos ingleses<sup>196</sup>.

Por razão da distribuição das figuras, a composição pode ser desdobrada em dois cenários. Na parte que compreende o andamento da disputa, as figuras estão dispostas de modo a não deixar áreas vazias e para tal o artista cria um padrão de plantas e pedras que, apesar de serem pouco naturalistas, seus motivos não chegam a ser irreconhecíveis. O procedimento de ocupar os espaços vazios foi contido, se considerarmos que o emprego de padrões contínuos não é apenas uma característica decorativa, mas um fundamento pictórico da arte islâmica. O historiador da arte Ernst Gombrich escreveu que ele é fruto da concepção religiosa acerca da provisoriedade da vida terrena diante do infinito.

Existe nela tão pouca ilusão de realidade quanto na arte bizantina. Não há escorço nem tentativa alguma de mostrar um jogo de luz e sombra ou a estrutura do corpo. As figuras e plantas parecem ter sido recortadas de papel colorido e distribuídos pela página para formar um padrão perfeito (GOMBRICH, 1989, p. 103).

A outra parte do cenário dúplice localiza-se acima do conjunto dos jogadores, mais precisamente no palácio que é encimado por um céu, cujas nuvens são apenas sugeridas por soluções no emprego das cores. Poderíamos arriscar o palpite de que a cor azul intensa que destaca as cúpulas é uma referência à variedade decorativa aplicada na arquitetura islâmica, visando dissolver a materialidade dos volumes e afirmando a crença na eternidade.

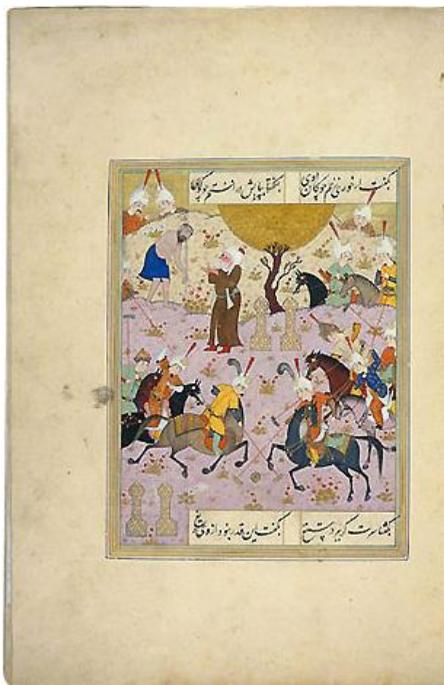
---

<sup>196</sup> Há registros de que o jogo era praticado na Pérsia desde o século IV a.C.

Apesar de considerarmos a possibilidade de um panorama dividido, é preciso frisar que a composição não exclui a intenção de criar a ilusão de figura-fundo em todo o conjunto. Esta sensação provém do uso da perspectiva vertical, sendo que os objetos mais próximos estão representados debaixo daqueles que o artista quis mostrar mais distante. Tudo se dá num jogo de transposição que ao mesmo tempo aceita e rejeita a representação naturalista. Por exemplo, a arbitrariedade com o mundo real pode ser conferida pela ligeira desproporção entre o tamanho dos cavaleiros e dos cavalos, que ocupam o primeiro plano da cena. Pequenos detalhes compositivos, porém, dão ao conjunto uma sensação de espaço e dinamismo como as variações nos movimentos dos cavalos e seus respectivos cavaleiros.

Talvez entendêssemos melhor estas ambivalências se tivéssemos pistas da origem e destino da imagem. Como o jogo de polo era um passatempo de príncipes, não é de todo improvável que a miniatura atendesse a alguma encomenda e objetivasse narrar um evento específico da vida de um personagem importante. Porém, o mais plausível é que se destinasse à ilustração de um texto literário, pois consta que o jogo foi também um tema frequente dos poetas, que o empregavam como metáfora do amor e união da alma com o divino. Além disso, sabemos que as miniaturas eram em geral confeccionadas para decorar manuscritos e álbuns chamados de *muraqqa*. Devido ao seu suporte, imaginamos que a miniatura do MASC tenha sido criada para figurar num destes álbuns. Em suas manifestações, as chamadas artes do livro no Oriente, alcançaram um alto grau de refinamento em seus processos (caligrafia, iluminura e encadernação) e o hábito de colecioná-los levou ao desenvolvimento de uma indústria gráfica muito proeminente em todo o Oriente. Na figura a seguir temos um exemplo da sugestiva combinação obtida entre a pintura e a caligrafia.

Figura 28 - Miniatura do manuscrito do Bustan de Sa'di



Fonte: Miniatura do manuscrito do “Bustan” de Sa’di. Pérsia, Chiraz, 1536-37. Tinta, pigmentos coloridos e ouro sobre papel 29,5 x 19 cm. Museu Calouste Gulbenkian. Disponível em: <<http://www.museu.gulbenkian.pt>>. Acesso em: 10 out. 2012.

Por estar integrada a bens de caráter privado, a tradição da miniatura permitiu ao artista uma maior liberdade de criação, revelando que a figuração (inclusive humana) era praticada livremente nos espaços particulares. Aliás, o preceito religioso que impedia a representação de coisas vivas, para alguns estudiosos, não passa de um mito que contribuiu para um maior desconhecimento do aspecto iconográfico da arte islâmica. Segundo estes, ele ficou reservado apenas às imagens do profeta Maomé e do interior das mesquitas. Sobre este falso mandamento, o estudioso da arte islâmica Ernst Grube registrou a seguinte observação:

A falsa impressão de que a cultura islâmica era iconoclasta ou anti-imagística, e que a

representação de seres humanos ou criaturas vivas em geral era proibida, ainda está profundamente enraizada, embora há quase meio século se conheça a existência da pintura figurativa no Irã. Não há proibição contra a pintura de formas vivas no Islã, e nem há menção disso no Alcorão (GRUBE, 1966, p.12).

Arrolados estes pontos, cumpre lembrar que a miniatura persa, na sua condição de objeto museal, requer um constante processo de atribuição de significados, cabendo uma reflexão constante para além do seu contexto histórico e conteúdos estéticos e formais. É importante refletir sobre a relevância de um objeto desta natureza dentro dos acervos de museus de arte. Para elucidar tal questão, tomemos emprestado o pensamento de Beatriz de Moraes Vieira (2001), quando advoga em favor do contato com os clássicos da literatura persa no mundo atual. Para a pesquisadora, este contato é fundamental. Se não for por razões intrínsecas à qualidade literária, que seja por

uma muito humana vontade de não deixar esquecer, a releitura da literatura persa hoje se faz como um gesto mnêmico, um registro de vozes e formas poéticas que se quer resgatar ao silêncio (seja o silêncio existencial ou os silenciamentos da História)<sup>197</sup>.

Não deixa de ser significativo que, por um gesto aparentemente desinteressado do colecionador, a imagem é recolocada na memória cultural através da conversão museal.

## 6.2 PRESENÇA BARROCA

Ao se deter na questão polêmica da autoria, procurando por uma genealogia desta relação que estabelecemos com os produtos da criação e do pensamento em nossa cultura, Michel Foucault (1992) assinala que, na antiguidade, escritos que hoje consideramos literários circulavam sem que se colocasse em questão quem eram seus autores.<sup>198</sup> Com relação às obras de arte, sabemos que o valor de autoria atribuído

---

<sup>197</sup> VIEIRA, Beatriz de Moraes. *Sutileza e memória: um olhar sobre a literatura persa clássica*. Poesia Sempre, Rio de Janeiro, v. 14, p. 121-132, 2001.

<sup>198</sup> Narrativas, contos, tragédias, comédias e epopeias.

às mesmas em nossa época nasceu junto com a cultura do patrimônio, com o museu e com a arte moderna. Isto não impediu que os museus com pretensões universalistas absorvessem muitos objetos de autoria desconhecida. Neles, o valor foi construído sobre a estrutura poética, ou o valor histórico, que se estabelece a partir da própria temática, das técnicas de feitura, ou das identificações que são diretamente influenciadas pelas instâncias reguladoras da arte em seu caráter eminentemente histórico.

O MASC se insere nesta lógica de ações e tem dentro do acervo uma coleção de anônimos, composta por onze objetos entre pinturas, gravuras e esculturas. Entre esses objetos há uma pintura alemã datada de 1739. Segundo dados catalográficos<sup>199</sup>, trata-se do objeto mais antigo que o museu possui. Colocada no acervo em circunstâncias desconhecidas, como as da miniatura persa, a pintura alemã bem que poderia resultar das escolhas individuais de um colecionador, e não seria estranho que num rastreamento de sua origem isto viesse a ser confirmado.

---

<sup>199</sup> Segundo o catálogo *Biografia de um museu* (2002).



fazem parte de um padrão prescrito pela igreja e obedecido pelos artistas. A aparente contradição entre delicadeza e inocência, frente ao prenúncio do sofrimento e morte feito através dos pregos atirados no chão, é parte da dinâmica cultural própria da sensibilidade barroca dirigida para o expectador, requerendo que ele se torne parte da obra.

### 6.3 OS DESAFIOS DA ARTE DE MICHELANGELO

No ano de 1918, quatro pintores de razoável renome estiveram em Florianópolis, três deles apenas o tempo necessário para uma rápida “vernissage”. Ao contrário destes, Galdino Gutmann Bicho permaneceu por cerca de um ano, o que pode ser considerado um período razoável para um artista de muitas andanças. Ao aportar na cidade, o que era feito literalmente, pois em 1919 o acesso à capital se dava quase exclusivamente pelo mar, Guttmann Bicho já tinha uma carreira razoavelmente bem sucedida. Em seu currículo constavam participações nas Exposições Gerais da ENBA onde conquistou menção honrosa (1906) e pequena medalha de prata (1912). Antes da escola, estudou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, para onde, segundo Durand (2010), seguiam inicialmente os estudantes menos apadrinhados. Outra influência a destacar em sua formação foi a função de assistente do pintor francês August Petit<sup>200</sup>, conhecido pela expressiva produção de retratos. Sua estada na capital de Santa Catarina foi uma breve pausa num itinerário prolongado que até ali incluía viagens a várias regiões do Brasil, inclusive para o norte, onde buscou elementos para a ilustração de um livro do historiador paranaense Rocha Pombo.

É provável que, ao convidar Guttmann Bicho, o governador republicano Hercílio Luz (1860/1924) estivesse ciente desta carreira pregressa, já que, do lado político, sua vinda se encaixaria dentro do conjunto de ações modernizadoras promovidas pelas administrações republicanas em tentativa de manter o passo com o fluxo mais geral das outras capitais. Sobre a relação entre a vinda do pintor à capital catarinense e a onda modernizadora, é preciso considerar que, no

---

<sup>200</sup> Auguste Petit (Chatillon-sur-Seine - França, 1844 - Rio de Janeiro, 1927) radicou-se no Brasil em 1864 e desenvolveu toda a sua carreira no Rio de Janeiro, participando com frequência das exposições gerais de belas artes (obtendo menção honrosa em 1882 e medalha de prata em 1884). Retratista, paisagista, pintor de naturezas-mortas e professor, com destaque para o primeiro gênero, ganhou medalha de ouro de 3ª classe no Salão Nacional de Belas Artes de 1898 e em 1901. Mantinha um ateliê, tendo como ajudante Guttmann Bicho.

entendimento do processo histórico, se faz necessário um olhar arqueológico sobre as fontes, pois, se levarmos em conta apenas as aparências construídas na superfície do que é noticiado, principalmente no jornal *A República* - importante veículo do partido no estado -, tudo parecia transcorrer na mais perfeita ordem. Evidentemente, tal situação é somente aparente, pois a onda modernizadora das primeiras décadas ocorreu em meio a uma série de oposições e conflitos. As condições sociais de Florianópolis replicavam o que acontecia nacionalmente quanto aos paradoxos da experiência de modernização, em seus ufanismos e desapontamentos.

Grosso modo, a elite urbana da cidade, que estava dividida entre a parte que vivia às expensas dos cargos públicos (aliás, distribuídos entre poucas famílias) e o grupo de pequenos e médios comerciantes, se aproveitou da temporada de Guttmann Bicho em Santa Catarina, apoiando o investimento material e simbólico do governador e seus partidários, como mais uma medida bem sucedida em prol da melhoria da capital: “É com muita satisfação que registramos os triunfos do apreciado pintor, cuja vinda ao nosso Estado foi um dos belos acertos da profícua administração do Exmo. Sr. Dr. Hercílio Luz” (GUTTMANN BICHO..., 1919, p.2).

Entre as razões para sua permanência em Florianópolis, temos as oportunidades profissionais abertas em duas esferas de atuação (entre aquelas que eram possíveis aos artistas): como professor no Liceu de Artes e Ofícios e pelo promissor mercado para venda de trabalhos, que eram feitos por meio de encomendas ou por telas já prontas e depois postas à disposição dos interessados. Para compreender sua nomeação para o ensino de desenho e pintura no Liceu de Artes e Ofícios, sabemos que para alcançar o objetivo de ser uma capital de destaque era de bom tom promover uma reorganização das instituições de ensino, missão encampada desde as primeiras administrações republicanas. O Liceu era o principal centro de formação de mão de obra industrial/manufatureira em Florianópolis e seguia os padrões de outros congêneres espalhados no país. Durand (2009) escreveu que estas escolas operaram num limite entre a criação artística e o utilitarismo. Este último em desvantagem pelas carências orçamentárias que impediram a montagem de oficinas práticas. Diante disto houve eventualmente o desequilíbrio que pendeu a favor da estética. Esta, ao que parece, foi a conjuntura do Liceu carioca onde Guttmann Bicho estudou, e mais tarde seria professor. O mesmo percurso aconteceu com o afamado pintor desterrense Victor Meirelles, professor de desenho na mesma instituição.

Entre as pinturas realizadas em sua estadia em Florianópolis, esclarecem as fontes encontradas, estavam retratos, naturezas e paisagens<sup>201</sup>. Nestas últimas, o pintor demonstrou interesse nas marinhas. Gosto que, segundo a escassa biografia disponível, foi despertado desde a infância vivida em Sergipe (SE). É lamentável que dentre as telas remanescentes desta permanência na cidade não figure nenhuma paisagem, pois consta, nos jornais pesquisados, que ele realizou várias delas expondo seu ponto de vista sobre panoramas locais, aparentemente muito bem aceitos por representantes da sociedade local que enxergaram nestas telas uma correspondência ao que já era entronizado pelas letras sobre a beleza edênica da natureza local.

Nas paisagens e marinhas que recordam recantos formosos de nossa Ilha, o Sr. Guttmann derramou todo o colorido intenso de nossa natureza; ora dando-lhe o cobalto do nosso céu lindíssimo nos claros dias de sol esplendente de luz, ora, refletindo nas águas rumorosas de nossas praias o lampejar verde da esmeralda; ora, semeando tonalidades berrantes pelos recôncavos floridos e verdejantes de nossos arrabaldes. Com fino poder de observação transmitiu as suas telas, tudo aquilo que constitui o justo orgulho dos catarinenses e o encantamento dos forasteiros: a natureza de Florianópolis, vibrando no soberbo colorido de suas tintas de um frescor suavemente delicado (GUTTMANN BICHO..., 1919, p.02).

Em Florianópolis, o ateliê do artista foi instalado no mesmo prédio do Liceu. De acordo com entusiasmadas notas jornalísticas, nas aulas ministradas na instituição, a inovação mais comentada do pintor foi a introdução do esquema de observação da natureza.

Desde que assumiu a direção do ensino de desenho e pintura naquele importante estabelecimento, o Sr. Bicho procurou substituir os métodos adotados. Neste sentido, mostrando a

---

<sup>201</sup> Pelo que sabemos até esta etapa da pesquisa, apenas três telas de sua autoria estão hoje disponíveis para a apreciação pública, pois integram o acervo do MASC: o retrato do governador Hercílio Luz, o de Anita Garibaldi e o de Giuseppe Garibaldi. Sobre estas obras a instituição possui poucos registros, inclusive de dados factuais sobre o seu processo de sua incorporação.

sua conveniência apresentou ao Exmo. Sr. Dr. Hercílio Luz grande número de estampas feitas pelos alunos que copiam do natural (S. EX. VISITOU..., 1919, n.p.).

Rapidamente o espaço se tornou ponto de visitação da elite, incluindo senhoras da sociedade e políticos proeminentes. “O ateliê do Sr. Guttman Bicho tem sido muito visitado por pessoas que se interessam pelo desenvolvimento do gosto artístico nesta capital” (S. EX. VISITOU..., 1919, n.p.). Os comentários jornalísticos sobre as atividades de Guttman Bicho em Florianópolis dão visibilidade para assuntos que extrapolam as questões meramente formais. Eles ilustram as demandas sociais da pequena elite urbana, como o aumento de espaços para exibição e apreciação crítica da arte. Neste contexto, a visita ao ateliê do pintor, e o contato direto com suas obras, se tornava uma experiência distinta e reveladora.

Nestes últimos dias, o atelier do ilustre pintor Sr. Guttman Bicho tem sido muito visitado por grande número de senhoritas e pessoas de destaque social. Ali, os apreciadores da fina Arte tiveram o ensejo de contemplar uma coleção de lindíssimas telas, reproduzindo aspectos da nossa linda Ilha, o Sr Guttman Bicho aumentou a sua galeria com mais 20 telas, de estudo, après de [sic] nature, em que se revelou o delicadíssimo pincel dos formosos quadros, já consagrados pela crítica dos competentes no Rio e S. Paulo (O `ATELIER´..., 1919, p.2).

Sobre o papel que a arte de Guttman Bicho desempenhou na construção de uma “civilité” em Florianópolis, estava o fornecimento de produtos de coesão e distinção social através de uma retratística com fins políticos e pessoais, pelo status de possuir as suas telas como objetos de exibição, ou ainda pelas possibilidades privadas de fruição que as imagens por ele criadas permitiam.

Quanto ao gosto artístico dos notáveis florianopolitanos, que efetivamente era o grupo que possuía recursos para comprar as pinturas, não tinha nada de inovador com relação ao século XIX, pois o mercado de quadros se mantinha voltado ao apreço pelas paisagens e pelos retratos. Em sua permanência na cidade, Guttman Bicho vendeu

algumas dezenas de quadros dentro dos gêneros<sup>202</sup>. Aliás, a demanda de pinturas como objetos simbólicos foi uma das estratégias de distinção e das ações de autopromoção política do grupo republicano. A partir de tais características regionais se estabeleceu um campo de atuação visado não apenas para os artistas locais, mas também para os viajantes que passavam rotineiramente pela cidade com suas exposições itinerantes.

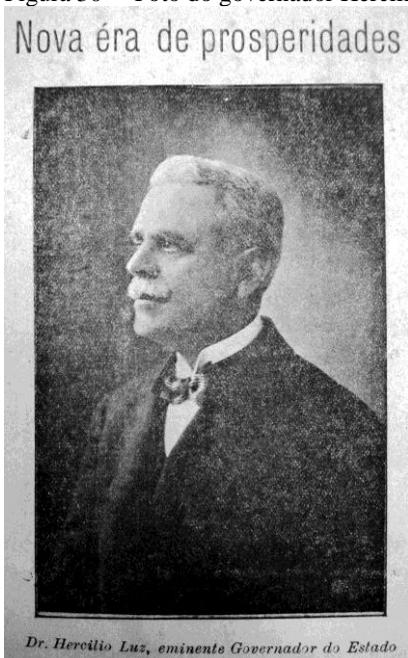
O gosto pelos retratos perpetuava uma demanda específica que, segundo Durand (2009), desde o século XIX garantira a sobrevivência de muitos pintores e que foi mantida após o advento da República. O afã por estas imagens teve sua entrada no século XX, entre outros fatores, pelo uso que as elites de todas as regiões do país faziam destes artefatos na busca por prestígio e distinção. Não é difícil contabilizar o interesse público nesses objetos simbólicos. Somente no ano de 1919, quando o pintor Guttmann Bicho estava na sua temporada em Florianópolis, foram inaugurados no estado retratos em repartições como escolas, casernas, associações culturais e instituições beneficentes<sup>203</sup>. As inaugurações públicas de retratos, hermas, efígies e estátuas eram ocasiões revestidas de pompa, sendo acompanhadas de discursos, bandas musicais e outros artifícios de solenidade. Na ausência de espaços oficiais em Florianópolis destinados à exposição, até mesmo as casas comerciais fizeram às vezes de galeria, expondo ocasionalmente retratos que, quando executados sem encomenda, ficavam à espera de seduzir algum interessado. A *Relojoaria Meyer* em Florianópolis foi um ponto tradicional de exposição.

---

<sup>202</sup> Consta nos jornais que na exposição organizada antes da sua partida para a Capital Federal em novembro de 1919, havia 62 telas das quais 50 eram paisagens e os demais retratos.

<sup>203</sup> Conforme se apura nos jornais da época, para suprir a demanda por retratos estavam em permanente atividade entre 1919 e 1920, além dos visitantes ocasionais, o fotógrafo Fritz Sorge, Eduardo Dias, Joaquim Margarida e Guttmann Bicho.

Figura 30 – Foto do governador Hercílio Luz



Fonte: Foto Governador Hercílio Luz, reproduzida em *O Estado*, 01/01/1919. Acervo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

Este aspecto do comércio de arte, ou seja, este apreço e consequente consumo de retratos, trouxe desafios ao meio artístico, impondo aos pintores a coexistência com a fotografia, cuja maneira rápida e confiável de captar a fisionomia havia criado desde o Segundo Reinado uma demanda generalizada por retratos em formato de cartão postal. O aparecimento da fotografia, grande novidade do século XIX, foi um fator decisivo para o estabelecimento da arte moderna, pois sua capacidade de produzir verossimilhança fez com que a pintura repensasse sua tradicional função de reproduzir o real. A fotografia foi paulatinamente adentrando nos domínios da arte. Não é à toa que no percurso da estética moderna conste que os artistas tenham se voltado cada vez mais para a forma em detrimento do conteúdo. Sobre este quesito, Annateresa Fabris (2011) assinala que quando a fotografia adentrou no terreno da pintura, os pintores foram motivados a buscar poéticas autorreferenciais.

A despeito do que antecipavam arautos críticos da modernidade como Charles Baudelaire, a fotografia não determinou o fim da pintura, pelo contrário, antes de avançar na conquista de sua autonomia como forma de arte ela foi usada de diversas maneiras pelos pintores, entre as quais, como um arquivo de referências fisionômicas, articulando semelhanças com o “real” que não derivavam integralmente de um ponto de vista do artista<sup>204</sup>. Séculos antes, procedimento similar era usado pelos pintores e escultores quando tomavam emprestadas de antigas moedas as fisionomias dos imperadores romanos ali retidas.

Gracias al estudio de las monedas, los anticuarios e historiadores se familiarizaron por vez primeira con la idea de que las fuentes figurativas les permitirían establecer un estrecho y estimulante contacto con aspectos del pasado inaccesibles, al parecer, por cualquier otro camino (HASKELL, 1993, p.26).

As fotografias traziam também facilidades para a execução de retratos, por permitir maior agilidade e desembaraço na confecção dos quadros, inclusive diminuindo ou eliminando a necessidade do retratado posar. Outra vantagem deste poderoso arquivo de semelhanças era “manter vivas” as chances de conseguir um retrato confiável de uma figura ilustre ou alguém saudoso já falecido, como faz pensar a execução de um retrato póstumo do filho do governador, o jovem Aldo Luz, falecido poucos meses antes.

O distinto pintor patricio Guttmann Bicho, concluiu ontem, um grande retrato a óleo do saudoso jovem e nosso inesquecível amigo Aldo Luz. É um trabalho perfeito, em que o artista foi feliz, reproduzindo com toda fidelidade, na tela, a fisionomia atraente do desventurado moço. O retrato de Aldo, vai ser, por estes dias, exposto na Relojoaria Meyer (UM RETRATO..., 1919, p.1).

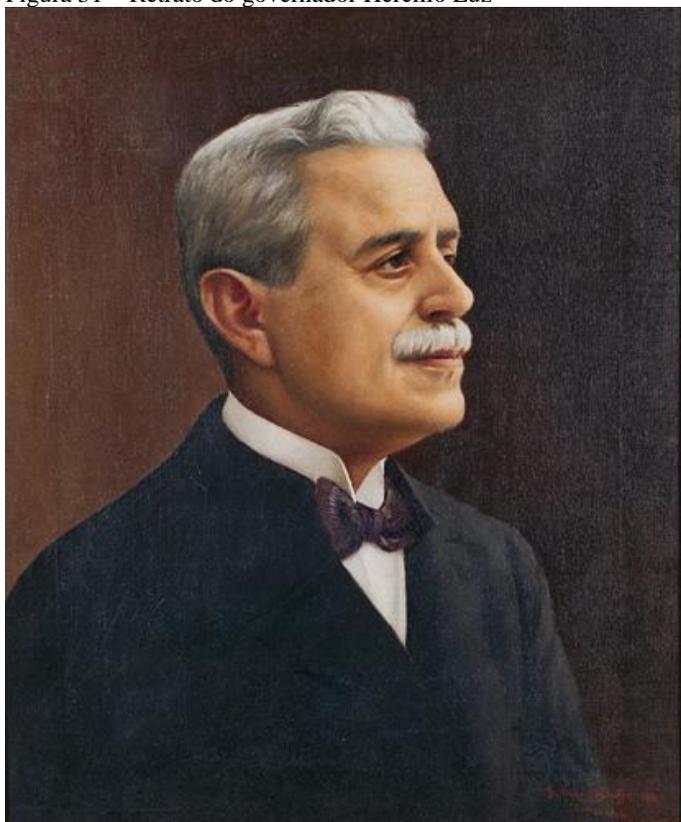
Na relação entre pintura e fotografia vemos que o pintor Guttmann Bicho soube tirar partido desta ferramenta, pois, no retrato que pintou do governador Hercílio Luz, é evidente a semelhança com

---

<sup>204</sup> Nos anos de 1960, a fotografia entra definitivamente no Museu como forma de arte.

uma fotografia que circula amplamente em jornais e revistas em 1919 (figura 30). Nela o político aparece na mesma pose imóvel e circunspecta do retrato por ele pintado no mesmo ano. Na tela, assim como na fotografia, não há outro elemento além da figura em meio corpo do governador.

Figura 31 – Retrato do governador Hercílio Luz



Fonte: BICHO, Galdino Gutmann ( 1888-1955): Retrato do governador Hercílio Luz, 1919. Óleo sobre tela, dimensões 49,5 x 60 cm. Acervo MASC.

O empenho de Guttman Bicho foi manter o foco voltado para o rosto, de onde buscou elaborar uma representação fidedigna que, segundo escreveu certa Madame Puy sieux, teria captado “os traços lhanos da fisionomia do grande político catarinense...” (MADAME PUY SIEUX..., 1919, n.p.).

## 6.4 DILEMAS PINTURESCOS

Quando considerados em sua temática, vemos que a realização dos três retratos por Guttmann Bicho, que hoje pertencem ao MASC, se orientou também para o mercado revelando que o artista soube tirar proveito do que ditava o contexto cultural da época. Todavia, é preciso reconhecer que diferentemente do retrato do governador Hercílio Luz, os de Anita e de Giuseppe Garibaldi são parte de uma trama mais complexa em que se imbricaram questões políticas e estéticas relacionadas ao universo discursivo na época propagado. Ambas são pinturas referentes a um processo surgido com a República, no qual a arte terá um papel fundamental, ainda que circunstancialmente imerso em controvérsias, como discutiremos. Por ora, cabe frisar o notável interesse republicano em criar uma galeria de heróis próprios, evidentemente distintos daqueles cultuados no império. Tal objetivo levou à invenção de laços de continuidade com movimentos políticos coloniais de teor emancipatório, como a Inconfidência Mineira, de onde foi gerada a heroicização de Tiradentes<sup>205</sup>. No caso dos retratos de Giuseppe e de Anita Garibaldi, havia algo além do desejo de legitimação<sup>206</sup>. Segundo Souto (2010), por representarem a família mista italo-brasileira, ambos se tornaram foco de interesse histórico objetivando a cooptação dos grupos imigrantes que, não obstante terem membros na classe média e na elite brasileira, eram vistos como parte ainda a ser arrigimentada pelo projeto republicano.

---

<sup>205</sup> Sobre este assunto, ver: CASTRO, Maraliz. *A narrativa de Pedro Américo sobre a Conjuração Mineira*. II Encontro de História da Arte, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de Março de 2006, Campinas, SP. Disponível em [http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/\(20\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/(20).pdf). Acesso em 02 dez. 2011.

<sup>206</sup> O culto à memória de Anita e Giuseppe Garibaldi aconteceu em vários estados brasileiros, como Rio Grande do Sul e São Paulo. Há uma série de monumentos também espalhados no Uruguai e Itália. Estes monumentos apareceram em formatos diversos, como tombamento de imóveis onde residiu o casal, construção de hermas e estátuas, quadros pintados, homenagens honoríficas (como nomes de cidade), estampas de selos e edições de cartões postais.

O fato do militar italiano ter sido um dos protagonistas da Guerra dos Farrapos<sup>207</sup>, e, localmente, a questão de Anita haver nascido em Laguna (SC), onde fora instalada a sede da efêmera República Juliana, dava ares de dever cívico à cruzada memorialística em torno de ambos. Portanto, o interesse (quase delirante), especialmente pela “heroína dos dois mundos”, já está delineado ao final do XIX, quando aparecem monumentos, romances, livros, poesias e peças teatrais. Em sua maior parte, estes materiais propunham visões diferenciadas para a biografia de ambos. Em Florianópolis, o esforço mais veemente foi o de Henrique Boiteux, membro da elite política e intelectual do estado. Ele publicou em 1898 o seu *Anita Garibaldi - a Heroína Brasileira*, reeditado seguidamente em 1906 e 1939. Em 1918, foi a vez de o poeta Virgílio Varzea publicar, no boletim do IHGSC, uma narrativa para a batalha acontecida na cidade catarinense de Laguna, evento que marcou a fundação da República Juliana naquela cidade.

Os idos de 1919, quando Guttmann Bicho permanecia em Santa Catarina, prenunciavam as comemorações do centenário da independência. Neste contexto não era de estranhar a mobilização política para a construção de um monumento à Anita, encomendado ao paulista Antônio Matos e efetivamente inaugurado em Florianópolis no ano seguinte. Evidentemente que a questão está revestida de interesses políticos de várias partes, que não convém esmiuçar neste momento. O que é relevante destacar é que, em meio a esta mobilização, a produção de discursos oscilava entre possíveis anitas: a combatente destemida, a mulher apaixonada, a mãe abnegada, entre outras. Nas visões que se edificam na literatura com pretensões históricas, o fato de Anita ter abandonado o primeiro marido<sup>208</sup> para acompanhar Garibaldi é omitido ou então justificado por meio de elaborações que beiram a fantasia. A confirmação do dado biográfico tornou-se um fator irreconciliável com a perspectiva histórica que se lançava sobre a personagem:

Companheira, senão inspiradora – afetuosa até à idolatria, heroica até o martírio devotada até à morte, Anita Garibaldi foi o exemplo máximo do que pode o amor de mulher, esposa e de mãe (ANNITA GARIBALDI..., 1919, p.3).

---

<sup>207</sup> Revolta acontecida no sul do país no início do império que deu origem à República Juliana.

<sup>208</sup> O primeiro casamento era incontestável, pois a certidão foi encontrada pelo próprio Henrique Boiteux em 1907.

Do ponto de vista formal, podemos dizer que ambos os retratos são trabalhos contidos, mantendo-se fiéis a preceitos em voga pelo menos desde o século XIX em que, em algum período indistinguido, o retrato de Anita é ambientado. Nele, o pintor nos apresenta uma dama trajando um requintado vestido, no qual Guttmann Bicho mostrou possuir muita habilidade no tratamento dos detalhes, destacadamente do esmerado grafismo em relevo monocromático do tecido. Este talento era reconhecido como faz pensar o comentário escrito em *A República* que informa que “o Sr. Guttmann Bicho é também de um gosto finamente artístico na contextura delicada das rendas, a que aplica muito do seu carinho e do seu talento” (GUTTMANN BICHO..., 1919, p. 2). Ainda no retrato, a pose *blasé* combina com a altivez com que a mulher fita o expectador. Os traços abasileirados do rosto destoam da imagem criada pelo uruguaio Gaetano Galinno décadas antes, supostamente elaborada quando Anita estava no país vizinho. Segundo reza a lenda teria sido seu próprio filho a reconhecer que esta era a fisionomia que mais se aproximava das feições verdadeiras da mãe<sup>209</sup>.

Já a paisagem proposta na pintura de Guttmann Bicho está organizada por diferentes planos, podendo se tratar de Santa Catarina, do Uruguai ou alguma paragem italiana por onde andou a protagonista da história que o pintor quis contar. No entanto, a generalidade dos elementos acaba por nos lembrar de que no final das contas se trata de um quadro.

---

<sup>209</sup> RETRATO DE ANITA FEITO POR GALLINO. Disponível em: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anita\\_Garibaldi\\_-\\_1839.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anita_Garibaldi_-_1839.jpg)>. Acesso em: 26 dez. 2011.

Figura 32 – Retrato de Anita Garibaldi



Fonte: BICHO, Galdino Guttmann (1888-1955): *Retrato de Anita Garibaldi*, 1919. Óleo sobre tela, 90 x 122 cm. Acervo MASC.

Ainda que não tenha sido encontrada nenhuma referência direta a esta questão, os julgamentos feitos sobre outras imagens de Anita, postas em circulação na mesma época, permitem supor que a tela de Gutmann Bicho foi na contracorrente do que a tradição memorialística almejava. Um exemplo a destacar foi a aclamada recepção da tela do pintor Dakir Parreiras (1894 - 1967) executada para o Governo do Rio Grande do Sul, na qual está “retratado” um episódio da vida de Anita Garibaldi jamais confirmado pelas fontes. Trata-se de uma suposta fuga a cavalo empreendida pela destemida Anita, quando o acampamento de um contingente farroupilha comandado por Giuseppe Garibaldi é surpreendido pelas forças legalistas. O que contou no citado apreço ao trabalho, manifestado pela crítica de Florianópolis, foi a capacidade do pintor em registrar o acontecimento como um instantâneo:

O que nesse belo trabalho, desde logo impressiona o observador é a concepção feliz do pintor interpretando o fato histórico com uma fidelidade digna de nota (DAKIR PARREIRAS..., 1919, p.2).

Figura 33 – Fuga de Anita Garibaldi a cavalo

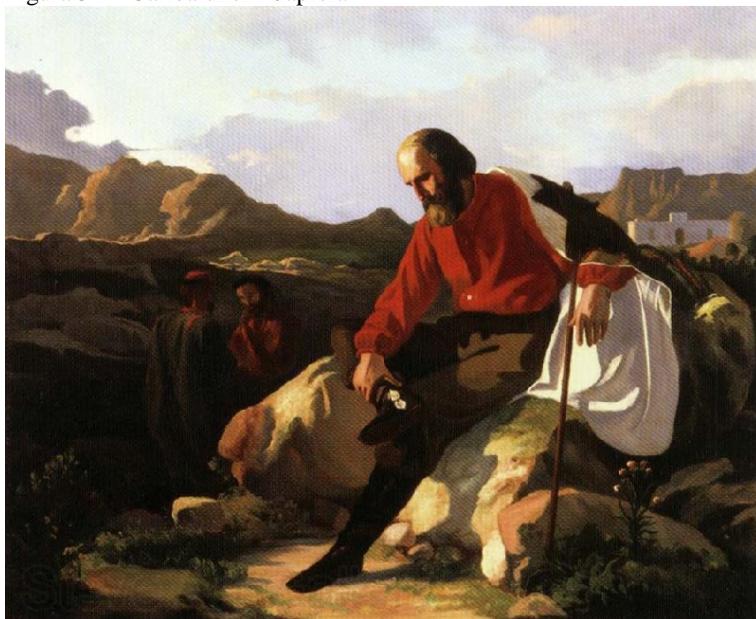


Fonte: PARREIRAS, Dakir. *Fuga de Anita Garibaldi a cavalo*, s/d. óleo sobre tela, 2,16 x 1,70 cm. Museu Histórico Farroupilha do Piratini. Foto da pintura reproduzida em *O Estado*, 05/12/1919. Acervo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

Em nosso entendimento, o retrato de Anita Garibaldi realizado por Guttmann Bicho se precipitou num curioso desencaixe. Seria considerado um retrato aceitável se descrevesse a heroína Anita Garibaldi e não a dama, ou seja, estava dentro de padrões estéticos aceitos socialmente, mas não cumpria o papel de consagrar imagisticamente as histórias que estavam sendo construídas sobre ela. Afinal, era o retrato de uma heroína, e os retratos eram objetos simbólicos, como tal tinham uma função determinada dentro da cultura da época. Executado dentro da fórmula tradicional do retrato afrancesado, território que o artista conhecia por ofício, ele entrou em contradição com as narrativas históricas, investidas cada vez mais de um imaginário moralizante e supramundano da personagem.

O *Retrato de Giuseppe Garibaldi* por seus componentes intrínsecos e extrínsecos, entre estes o título (que não se sabe se foi dado pelo pintor ou incorporado posteriormente) poderia se enquadrar tanto no gênero do retrato como da pintura histórica. Em alguns detalhes compositivos, ele se aproxima de outras imagens da iconografia do militar italiano, em que ele aparece em idade avançada na ilha de Caprera (Itália), quando, afastado dos combates, se dedicou a escrever suas memórias. A composição compartilha da mesma opção do pintor italiano Vincenzo Cabianca que retratou o ex-combatente na referida ilha, sentado sobre uma pedra com aspecto absorto.

Figura 34 – Garibaldi em Caprera



Fonte: CABIANCA, Vincenzo (1827 - 1902), *Garibaldi em Caprera*, 1870. Gallery of Modern Art Florence. Disponível em: <<http://it.paperblog.com/dacaprera-corrispondenza-a-vercelli-612898/>>. Acesso em: 12 jul. 2012.

Entretanto, se os detalhes compositivos da tela de Gutmann Bicho se identificam com o aspecto físico e com a indumentária usada recorrentemente para representá-lo, a estrutura narrativa nos leva a uma enigmática encenação, na qual ele utilizou aspectos gestuais explorados por pintores desde o Renascimento, embora, de acordo com Baxandal (1991), não haja dicionários para conhecer a linguagem dos gestos desta época, mas apenas outros tipos de fontes, como os catálogos elaborados por monges e pregadores que fizeram voto de silêncio. Dos muitos sinais arrolados nestes documentos, e discutidos por Baxandal, pelo menos dois são observados na posição de Garibaldi criada por Gutmann Bicho, respectivamente a intenção de afirmar e demonstrar determinados sentimentos. O que seria indicativo de afirmação é a posição do braço moderadamente levantado, deixando as costas da mão voltadas para o observador. Já a intenção de demonstrar é indicada na mão se abrindo na sua própria direção.

Sobre o rosto da figura em primeiro plano, o pintor criou uma luz suave que nos deixa ver as linhas firmes, sustentadas por uma vasta

barba branca. Recostado sobre algumas rochas, o homem de feições quase bíblicas aponta gentilmente para uma direção, enquanto a outra mão repousa sobre o que parece ser uma bengala ou quiçá uma espada. Neste caso há uma pálida alusão à figura combativa e heroica já solidificada na memória histórica. A cabeça está voltada para a imagem de uma mulher, quase um vulto, que, encara o expectador e o convoca a participar da cena. Parece evidente que o vulto da mulher é uma referência à Anita que, apesar de ser uma lembrança, aparece materializada como suporte da estrutura narrativa. Supomos que a função maior da narrativa remete à intenção do pintor em dotar a união do casal de um sentimento de eternidade, que ultrapassaria a própria morte extemporânea de Anita.

Figura 35 – Retrato de Giuseppe Garibaldi



Fonte: BICHO, Galdino Guttmann. *Retrato de Giuseppe Garibaldi*, 1919. Óleo sobre tela, 90 x 118 cm. Acervo MASC.

É preciso destacar que pouco depois que deixou Florianópolis, precisamente em 1921, Gutmann Bicho obteve com o quadro *Panneau decorativo* a mais ambicionada premiação concedida aos artistas na primeira República, o prêmio de viagem ao estrangeiro. Por meio desta conquista permaneceu dois anos em Paris, onde, segundo parte da crítica, teria assimilado as tendências modernas, e por tal, segundo Artur Valle, se construiria sua fortuna crítica junto à genealogia do modernismo brasileiro. Para este autor, esta aproximação foi determinante para que seus trabalhos fossem analisados pelo aspecto puramente visual, excluindo os valores semânticos que, todavia, foram uma inclinação do artista e, neste sentido, o retrato de Giuseppe Garibaldi seria exemplar.

Sem se ater a fronteiras, os trabalhos executados em Florianópolis por este pintor confirmam que ele transitou em vários universos e manteve um profícuo diálogo entre tendências passadas e futuras. Assim, ao mesmo tempo em que desafiou os discursos oficiais pintando uma Anita elegante e mundana, animava a clientela cidadina com suas paisagens pintadas *après nature* ou, como fez em sua derradeira exposição na cidade (novembro de 1919), apresentando frutas que causaram admiração e convidavam a degustação pelo seu naturalismo.

Entre os 62 quadros expostos, há um reproduzindo duas nonas. É um trabalho lindíssimo. As duas frutas parecem colhidas há poucas horas e colocadas ao apetite dos gulosos. O Sr. comandante Lucas Boiteux, ao vê-las, disse com muito acerto: aqui estão frutas que deviam ter uma anotação <não me coma>. Tal é a sua perfeição (GUTMANN BICHO..., 1919, p.02).

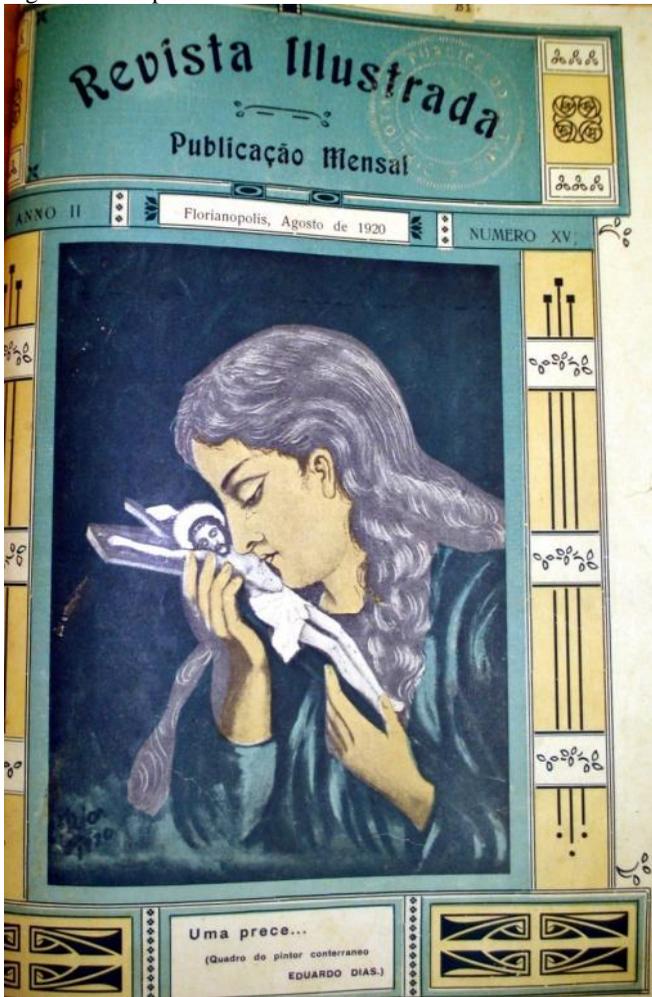
Quando enxergada nestes processos singulares, a movimentação artística das primeiras décadas do século passado revela-se irredutível a bipartições simplistas, aos rótulos e as periodizações que lhe são impostas, conforme exposto no início deste texto. À guisa de um estudo da arte brasileira das primeiras décadas do século XX, vemos que as escolhas feitas por Guttmann Bicho nos retratos apresentados desviam-se de um caminho mais seguro e por isto mesmo revelam a linha estreita entre a liberdade criativa e as regras normativas do sistema de arte da época.

## 6.5 EDUARDO DIAS: O MESTRE SEM MESTRE

O artista e artesão Eduardo Dias, nascido na antiga Vila de Nossa Senhora do Desterro, ao longo dos muitos anos em que esteve em atividade trabalhou com múltiplos suportes. As diversas habilidades eram uma necessidade, pois, nas primeiras décadas do século XX, se constituía num privilégio de poucos artistas viverem apenas do trabalho criativo. Desta maneira foi comum para aqueles mais pobres e sem formação institucional abraçar ocupações diversificadas. Nesta época, a produção de bens ainda oscilava fortemente entre o artístico e o utilitário, mas a conjuntura temporal era de avanço da técnica e de cisão no modo de produção. Cenário que foi visivelmente desfavorável ao artesão.

No ramo fronteiro entre arte e arquitetura, ele executou ornamentos elaborados como a escultura para fachadas de edifícios públicos e particulares. Como se apura pela diversidade de sua produção, o artista supriu não apenas a demanda de bens simbólicos, mas também de produtos efêmeros, o que o levou a aventurar-se em trabalhos comerciais como a fabricação de sapatos e outros artigos que esboçavam a convivência ainda primordial da arte com os meios de comunicação de massa, como a feitura de cartazes para os cinemas locais e a ilustração de revistas. Como seus afazeres não eram somente relativos à pintura de quadros, eles exigiam o domínio de diferentes materiais para o trabalho com papel, tecidos e até em paredes, cuja técnica era necessária na decoração em residências, popularizada entre o Segundo Reinado e os anos cinquenta do século XX. Num momento em que a produção de ornamentos para construções ainda não havia migrado para a produção em série, ela foi uma necessidade suprida em Florianópolis em parte pela sua oficina.

Figura 36 - Capa da Revista Ilustrada



Fonte: Capa da Revista Ilustrada, nº 15, ano 3, agosto 1920. Acervo da Biblioteca Pública do Estado.

Em uma das capas que Eduardo Dias criou para a *Revista Ilustrada* percebemos como o artista trabalhava a partir de uma miríade de influências, que resultaram numa imagem carregada de citações a outros tempos e lugares. No centro da composição temos o perfil de uma criança, que poderia também ser um anjo. Ela beija um pequeno crucifixo. Se entre ambos há proximidade narrativa, não é possível ficar

indiferente à distância percebida entre os dois elementos. Isto advém do tratamento distinto das cores, pois, como o crucifixo é banhado por uma luminosidade etérea, cria-se assim um jogo desconfortável com a materialidade da imagem da criança. No seu todo, o conjunto remete às iluminuras medievais, não apenas pelo seu simbolismo, mas pelos aspectos mais formais da composição como a posição de perfil da figura da criança, o traçado dos seus olhos e o descaso pela naturalidade das mãos. Acrescenta-se também a relação entre texto e imagem, atestada pela inclusão de uma legenda com a inscrição “Uma prece...” seguida da referência ao autor. Todo o complexo está circunscrito em uma moldura delineada por uma série de padrões ornamentais, entre figuras abstratas, traços, flores e folhas. É possível arriscar o palpite de que o artista aplica estes ornamentos procurando preencher a maior parte dos espaços num certo *horror vacui*<sup>210</sup>. Este apelo ao ornamento esteve no âmago de um prolongado debate (aproximadamente entre 1850-1950) que, segundo Paim (2000), envolveu o ornamento e sua desqualificação pela estética moderna. Com o *status* do ornamento colocado em cheque pelas alegações modernistas, em sua defesa apareceram ideias como a de Alois Riegl (1858-1905), defensor de que o impulso ornamental, por permitir o exercício livre da fantasia, expressava de modo mais autêntico do que o mimético a verdadeira criação artística. O vínculo entre o ornamento e as formas naturais ocupou também um papel de destaque nas discussões sobre a procedência dos padrões ornamentais em uso.

Alheio e, ao mesmo tempo, parte constituinte deste debate, Eduardo Dias desafiava conformidades se aventurando pelo emprego de suportes pouco convencionais, em que conjugava de maneira muito própria a relação entre natureza e pintura: “O nosso talentoso conterrâneo e modesto pintor Eduardo Dias pintou em vários troncos de arvores varias paisagens e silhuetas” (TRABALHOS DE..., 1919, p.2).

Durante os anos que esteve a serviço da elite local, Eduardo Dias criou imagens sacras, cenas históricas, paisagens e principalmente retratos afinados com o gosto popular. Entre os seus retratados estavam personagens relacionadas a sua cidade natal, como é o caso de Cruz e Sousa. Ao que parece, seu retrato foi pintado a partir de uma das poucas

---

<sup>210</sup> Conforme Paim (2000) se trata da compulsão a preencher todos os espaços disponíveis de uma composição ornamental.

fotografias<sup>211</sup> que se tinha do autor de *Antifona*. Embora o destino trágico tenha marcado a vida do mais famoso poeta catarinense, o pintor optou por mostrá-lo destituído de qualquer tensão e com uma feição serena. No rosto de olhar generoso parece constar a intenção de um sorriso, característica ausente na fotografia que supostamente inspirou o retrato.

Figura 37 - Retrato de Cruz e Sousa



Fonte: DIAS, Eduardo. *Retrato de Cruz e Sousa*, s/d, óleo sobre tela, 24x35. Acervo MASC. Aquisição.

---

<sup>211</sup> FOTO DE CRUZ E SOUSA. Disponível em: <<http://www.revistaafro.com.br/destaques/cruz-e-souza-icone-da-resistencia-negra-e-precursor-do-simbolismo/>>. Acesso em: 03 mai. 2012.

Do emprego das cores e da singeleza da composição do retrato resulta a similaridade com a pintura barroca, tão pontualmente notada por Cherem (2010)<sup>212</sup>, pesquisadora responsável pelas análises que considero mais pontuais sobre a obra de Eduardo Dias. Segundo a autora, o artista realizava seu trabalho distante dos círculos legitimados, sua pintura não estava próxima do academicismo, tampouco dos ideais modernistas. A sua singularidade residia na forma com que retinha influências costumbristas, barrocas e outras “agilidades figurativas”, como a dos cartões postais, refletindo com sua “pintura analfabeta” - expressão cunhada pela autora - distintos universos da sua experiência de vida como a cultura popular e europeia, a exemplo da atmosfera encontrada na capa da *Revista Ilustrada*.

No que diz respeito às relações com a clientela de sua cidade natal, afirmam Cherem e Silva (2003) que foi como pintor de quadros que ele alcançou mais prestígio. Com base neste dado, é de deduzir que a presença nos negócios da concorrência vinda de fora tenha acirrado a disputa pelas oportunidades de trabalho que a cidade oferecia. Apesar da atividade incansável, os registros mostram que sua vida foi marcada por constantes dificuldades financeiras, inclusive motivadas pela baixa remuneração que obtinha pelos seus serviços, a contar pelos quadros às vezes negociados por valores inexpressivos ou apenas trocados por algo de sua necessidade. Esta situação explica as ações públicas de apoio visando socorrê-lo de dificuldades financeiras. Tais gestos partiram de moradores notórios e contaram com o apoio da imprensa. Esta, diga-se de passagem, sempre divulgou notas em favor do artista nos jornais e revistas de Florianópolis. Atitudes deste tipo fundamentam a proposição de Cherem e Silva (2003) de que ele teve seu talento reconhecido em vida, mas que tal reconhecimento não lhe acenou para uma vida materialmente tranquila. As adversidades são dessa maneira recorrentemente citadas no que foi escrito a seu respeito<sup>213</sup>. Elas

---

<sup>212</sup> CHEREM, Rosângela. *Eduardo Dias: visualidade onírica e pintura analfabeta*. Texto digitalizado fornecido pela autora, 2010.

<sup>213</sup> No ano de 2005, os escritores Amílcar Neves e Francisco José Pereira programaram para acontecer, no Centro Integrado de Cultura (CIC), o lançamento da peça teatral *No Tempo de Eduardo Dias - Tragédia em 4 Tempos*. O argumento da narrativa está centralizado em supostas polêmicas envolvendo Eduardo Dias e os artistas de fora. Em uma das cenas, que versa sobre um suposto encontro no antigo Café Rio Branco, estariam reunidos vários personagens do meio social de Florianópolis. Em dado momento, ocorre uma

recobrem com certo ar de injustiça a relação com a sua cidade natal e daí pode ser proveniente o sentido de reparação promovido nos anos posteriores a sua morte.

Com o tempo, distintos significados foram sendo incorporados à obra de Eduardo Dias principalmente a sua inclusão numa genealogia de artistas catarinenses, em que foi alçado à condição de elo entre Victor Meirelles e Martinho de Haro. Sabemos que o projeto ganhou corpo com Harry Laus em 1987, quando, após pesquisa, foi organizada nas comemorações dos 38 anos do MASC uma grande exposição reunindo um total de 70 trabalhos emprestados por colecionadores e familiares. Já o projeto genealógico, segundo o próprio Harry Laus, teria partido de conversas com Martinho de Haro, a quem, lembramos, também cabe o mérito de ter trazido o pequeno quadrinho do pintor na Exposição de 1948. Sobre o assunto escreveu Laus:

Esta intenção vinha de 1976 quando voltamos para Santa Catarina e nos deparamos com um aparente vazio entre a pintura de Victor Meirelles (1832-1903) e a de Martinho de Haro (1907-1985). Martinho falou-me então, com entusiasmo, sobre Eduardo Dias (1872-1845). Seria este o elo de ligação que faltava? Quando Victor morreu no Rio, onde passou a maior parte de sua vida, Eduardo tinha 31 anos; quando Martinho veio morar em Florianópolis, tendo vivido sempre fora daqui até 1944, Eduardo já estava com 72, morrendo no ano seguinte. Cronologicamente, portanto, o elo estava definido (LAUS, 1987, n.p.).

---

discussão em que, entre outros desabafos, uma personagem reclama da afetação da elite local frente às novidades que vêm de fora. Segundo o argumento dos autores, enquanto os estrangeiros desfrutavam de privilégios, inclusive para ocupar as vagas no ensino artístico, “a gente da terra ainda tem que aturar desaforos e sofrer, como é o caso de Eduardo com os sarcasmos deste verme sentado aqui ao lado” (NEVES; PEREIRA, 2008, p.68). Os pintores forasteiros citados eram Galdino Gutmann Bicho e Estanislau Traple. O evento de lançamento do livro foi ocasião de uma interpelação da justiça. Para saber mais sobre a interpelação judicial, consultar: FRENTE EM DEFESA DA CULTURA CATARINENSE.

Disponível

em:

<<http://frentedaculturasc.blogspot.com/2007/07/francisco-jos-pereira-e-amilcar-neves.html>>. Acesso em: 27 abr. 2011.

Lembramos também que coube também a Martinho de Haro, o mérito de ter trazido o pequeno quadrinho do pintor Eduardo Dias, para a Exposição de 1948.



## 7 IMAGENS DA AMÉRICA

### 7.1 AS DOAÇÕES LATINO-AMERICANAS

Um dos feitos marcantes de Andrade Filho na direção do MAMF foi a conquista de obras para o acervo, tendo contribuído com a instigante diversidade do acervo atual, que acolhe não apenas a arte moderna e contemporânea, mas também objetos pertencentes a outros tempos e linguagens. Entre suas aquisições consta a obtenção de uma significativa amostra da gravura produzida, sobretudo entre os anos de 1940 e 1960, em duas importantes capitais artísticas da América Latina, respectivamente Argentina e México. As mesmas foram doadas em 1961, mediante um pedido que partiu do museólogo<sup>214</sup>, pedido que, como antes mencionado, era condizente com a política internacional dos anos sessenta.

Para as exposições de apresentação das gravuras ao público florianopolitano no mesmo ano de sua chegada, dois catálogos foram “modestamente” editados<sup>215</sup>. Neles Andrade Filho registrou que a obtenção das obras para o acervo do MAMF representava um avanço na direção do objetivo maior, que era de alcançar de toda a América “um quadro satisfatório de suas modalidades plásticas expressas através da gravura”<sup>216</sup>. Por estas informações se apura que a movimentação se deu num sentido reverso ao feito por Marques Rebelo na exposição de 1948 na sua empreitada de levar aos “vizinhos” um panorama da arte brasileira<sup>217</sup>.

---

<sup>214</sup> Sobre o pedido, segundo informou Andrade Filho, não há cópia da carta escrita e tampouco dos papéis que acompanharam as gravuras quando chegaram ao MAMF. Ele informou que a solicitação foi feita também a Cuba, porém, o museólogo acredita que, por questões políticas do período, a correspondência sequer deve ter chegado aquele país. Por sua vez, os nomes dados às coleções foram homenagens aos presidentes dos respectivos países doadores: Adolfo López Mateos (1909-1969), presidente do México entre 1958 e 1964, e Arturo Frondizi, que ocupou a presidência da Argentina entre 01 de maio de 1958 e 29 de março de 1962.

<sup>215</sup> Andrade Filho é autor do conteúdo e também do layout destes catálogos que hoje podem ser consultados no MASC. Neles consta uma listagem das obras com informações relativas à autoria, títulos e dimensões das gravuras.

<sup>216</sup> ANDRADE FILHO. Catálogo da exposição da coleção *Lopes Mateos*, 1960.

<sup>217</sup> Este empenho sinóptico por uma visualidade latino-americana foi afirmado por Andrade Filho na entrevista concedida a autora em 2010, que está no apêndice desta tese.

Estas gravuras estão organizadas em duas coleções. A coleção *Lopes Mateos* (estudada mais adiante) exemplifica parte da gravura política realizada no mais destacado clube de gravura da América, o *Taller de Grafica Popular* (TGP)<sup>218</sup>. Ela contabiliza 48 trabalhos entre linóleos e litogravuras. Já a coleção *Fronzizi*, a ser parcialmente apresentada neste texto, possui 70 gravuras feitas em diversas técnicas<sup>219</sup>.

Embora sejam produtos de um momento específico, é preciso considerar que as gravuras têm a ver com um arco temporal maior, em cujo desdobramento a sociedade havia sido impactada por uma série de crises, tanto de ordem econômica, como política e social<sup>220</sup>. Evidentemente que por elas afetados, países como Argentina e México tinham realizado, até então, percursos próprios no seu processo de modernização, porém comungavam de dificuldades comuns geradas pelas relações de dependência decorrentes dos séculos de colonialismo e da sua continuidade na estrutura geopolítica surgida após as independências. Como assinalou Fabris (2002), “se a América é constituída por uma multiplicidade de dessemelhanças, o que é comum a todos os países que a integram é o fato de estarem situados na periferia do modelo ocidental de modernidade” (FABRIS, 2002, p. 89). Cumpre destacar que o termo América Latina, incapaz de definir a heterogeneidade dos países que compõe a região, não se refere apenas a um território geográfico, mas historicamente representou uma construção ideológica sujeita a usos diversos ao longo do tempo. Nas

---

<sup>218</sup> A partir de agora as referências a esta instituição serão feitas pela sigla.

<sup>219</sup> Este número, entretanto, apresenta discrepância com relação ao catálogo de exposição da coleção *Fronzizi* realizada em 1961, pois o mesmo registra que a doação argentina foi de 83 obras. Desta relação não foram localizadas no acervo online (conforme pesquisa feita em 15/07/2011) e no catálogo *Biografia de um museu* (2002) as seguintes obras: BARRERA, Fernandina, *Noturno* [s/d.], aquatinta, 039m x 0,42m. BLANCO, Francisco, *La barca*. s/d., água-forte, 0,25m x 0,20m. BUCCI, Domingo. *Icaro*, s/d., água-forte, 0,50m x 0,45m. CARTASSO, Juan José, *Óbito*, s/d., xilogravura, 0,20m x 0,25m. CASCELLA, Alicia, *Martin Pescador*, s/d., xilografia. DELLA VALLE, Delia Carmen Otaola, *Del regreso*, s/d., água-forte, 060m x 010m. ITUARTE, Gregorio. *Damisela*, s/d., xilografia, 031m x 0,17m. LARRAVIDE, Ana Elvira, *Taberna*, s/d., água-forte, 0,50m x 0,35m. POSORON. Interior, s/d, monocópia, 0,55m x 020m. ROCA Y MARSAL, Pedro. *La madre*, s/d, água-forte 0,18m x 0,27m. TERREGNI, Dora A. *Vendedoras saltinas*, s/d, litografia, 0,30m x 0,40m.

<sup>220</sup> Entre elas podemos citar a quebra da Bolsa em 1929, a ascensão dos regimes totalitários na Europa e a Segunda Guerra Mundial.

duas primeiras décadas do século XX, época em a maioria dos artistas havia nascido, a ideia de América Latina constava como princípio unificador dos interesses continentais na construção de uma política que visava fazer frente às potências hegemônicas. O momento era de afirmação interna dos países e também de busca por construir um espaço para a região no “concerto das nações”. Segundo a interpretação mais recorrente (e nem por isso unânime), a modernidade artística foi vivida concomitante a este processo e teve seu *boom* nos anos de 1920.

Esta renovação foi “teorizada” por uma pulsante literatura em forma de revistas e manifestos, em que artistas e intelectuais expressavam suas posições críticas, entre elas a percepção que nutriam diante da influência exterior, principalmente europeia. É preciso considerar que o contato mantido com a arte do velho continente fora sempre incessante e se deu pela circulação de publicações e pelo constante ir e vir dos artistas, muitas vezes com idas e vindas definitivas. Mas, com relação às vanguardas dos anos vinte, das quais as gravuras são esteticamente tributárias, o papel dos artistas latino-americanos não foi somente o de absorver as linguagens que chegavam. Devido aos intensos intercâmbios e trânsitos, os movimentos não tiveram um caráter puramente europeu, mas desenrolaram-se internacionalmente a partir de influências mútuas<sup>221</sup>. Paradoxalmente, o processo foi marcado por uma vontade geral de romper com vínculos de subordinação, pois mesmo depois das independências os modelos tradicionais europeus continuaram a exercer influência principalmente através das academias. Como resposta a esta condição, escreve Muñoz (2002) que alguns artistas trilham caminhos próprios e, ao mesclar as influências exógenas com elementos locais, elaboraram sínteses genuínas. O mesmo autor cita como exemplo o trabalho de Pedro Figari.

No intuito de resumir a impressão geral causada pela coleção *Fronidzi*, seria condizente afirmar que ela se trata de um conjunto variado e que, formalmente, os artistas autores transitavam por uma

---

<sup>221</sup> É necessário destacar que não compartilhamos com a noção de que há uma arte específica da América Latina. Como apontou Diana Wechsler (2002), ao criticar propostas que operam nessa perspectiva totalizadora, uma reunião deste tipo esta fadada a produzir uma *falsa totalidad*, expressão que se refere ao título da comunicação *Exposiciones de Arte latinoamericano: la (falsa) totalidad*, apresentada no II Colóquio *História e Arte: Imagens da América na Latina*, realizada na UFSC, em setembro de 2009.

variedade de pesquisas estéticas<sup>222</sup>. A marcante presença da abstração constitui uma de suas características tendo em vista que ela fazia parte do panorama da arte argentina nos anos de 1950. Escreve Amélia Bulhões (2002) que os anos de 1945 e 1960 foram o momento de consolidação internacional da abstração. Um dos fatores que explica este fluxo na curva do século foi a influência da política cultural dos Estados Unidos, que no campo das artes plásticas tinha como carro chefe a abstração. Como uma das razões para o desenvolvimento da abstração naquele país, estavam os movimentos de desterritorialização causados pela ascensão das ideologias totalitárias da Europa,

O fluxo da emigração intelectual aumenta quando, deflagrada a guerra, os nazistas invadem quase toda a Europa. Agora, os Estados Unidos tornam-se os depositários, em nome da democracia, dos valores da inteligência e da cultura; porém, no exato momento em que os adota, adapta-os à sua estrutura social, ao seu `modo de vida`. A tensão ideológica e polêmica, que opunha a arte moderna ao conservadorismo europeu, já não tem ou parece ter razão de ser no quadro do modernismo e do progressismo americano. A vanguarda, que na Europa andava contra a corrente, nos Estados Unidos segue *pari passu* com o avanço tecnológico, mas perde o gume polêmico da vanguarda. As tendências não figurativas, sendo as mais imunes a conteúdos e características nacionais, são naturalmente as mais seguidas (ARGAN, 1992, p.525).

Este movimento coincide com a difusão da corrente em toda a América Latina, o que acontecerá sob as especificidades de cada região. No caso argentino, esta inserção encontrará um campo fértil que vinha se estruturando desde a vanguarda dos anos de 1920. Na coleção *Fronidizi*, a abstração comparece em diferentes níveis, desde situações fronteiriças, quando o artista cria entre os universos da figuração naturalista e da geometrização, e em composições totalmente abstratas,

---

<sup>222</sup> Com relação à autoria, a documentação da coleção *Fronidizi* revela que seus gravuristas buscavam projeção no cenário exterior, sendo que pelo menos 20 deles já haviam participado de bienais e outras exposições internacionais. Os artistas que haviam participado de eventos internacionais são: Alda Maria Armagni, Laico Bou, Alberto Juan Borzone, Domingos Bucci, Juan José Catasso, Enrique Guillermo Dohme, Miguel Angel Elgarte, José Horacio Martinez Ferrer, Ana Gradis, Ofélia de Jofre, Maria Angelica Moreno, Celia Cornero Latorre, Alberto Nicasio, Adan L. Pedemonte, Eliana Querel, Victor L. Rebuffo, Hebe Salvat, Francisco A. de Santo e Elena Tarasido.

em que a superfície do suporte foi um espaço para inserção de formas puras<sup>223</sup>.

---

<sup>223</sup> Para Damián Bayón (1991), entretanto, havia em Buenos Aires uma nítida resistência à abstração, tanto que, por volta dos anos quarenta, em suas galerias predominava a presença da pintura figurativa. De fato, a escolha pela abstração pura foi vista com receio por parte da crítica da época. Romualdo Brughueti (1958), no seu *Geografía Plástica Argentina*, livro escrito entre os anos de 1952 e 1955, considera positivamente a ampliação de tendências e também a maior liberdade criadora que, segundo sua perspectiva, era vivenciada naquele momento pelos artistas. Porém, ao abordar a evidência de que entre os pintores argentinos havia um grupo de jovens convertidos à abstração pura, salientou os perigos que esta escolha acarretava: “Sólo que esta actitud de absoluto, esta unilateral exaltación de las condiciones de su teórica, ajena a la realidad-mundo y a sus vivientes vibraciones, arrostra peligrosos hartos ostensibles. A parte de la deshumanización que esa actitud implica, el pintor se vale de un repertorio de signos muy limitados, conclusos em sí y por lo tanto esterilizantes...”(BRUGHETTI, 1958, p. 65).

Figura 38 - *Pueblo, Duente Diurno e Formas em el espacio*



Fonte: PINERO, Emma Alvarez. *Pueblo*, 1959, gravura em metal sobre papel (29,5 x 26 cm). Acervo MASC. ZELAYA, Daniel. *Duente Diurno*, 1958, xilogravura sobre papel. (39,5 x 23,5 cm). NICASIO, Alberto. *Formas em el espacio*, s/d., linoleogravura sobre papel, s/d., (46,5 x 33 cm). Coleção Frondizi. Acervo MASC.

Por outro lado, vemos uma proximidade com tradições representativas mais antigas, em algumas composições que combinam influências dos modos de apreensão característico da arte dos viajantes<sup>224</sup>. Evidentemente que, sob a conjuntura política/estética do século XX, os objetivos desta “captura” da paisagem eram distintos daqueles nutridos pelos artistas viajantes e mesmo pelos artistas locais que deram continuidade a produção chamada de costumbrista no século XIX. Todavia, como se verifica na figura 39, é possível perceber tais influências tanto no emprego do fundo paisagístico, quanto no detalhamento dos animais e plantas que compõe o cenário. Para os personagens, o artista adotou uma expressão menos individualizada e mais documental do conjunto, enfatizando gestos e comportamentos.

---

<sup>224</sup> A arte dos viajantes é uma categoria recente na história da arte, surgida em meio às expedições científicas do final do século XVIII. Diener e Costa (2008) escrevem que Alexander Von Humboldt (1769-1859) foi quem formulou a primeira teoria acerca deste gênero das artes plásticas. Seus postulados, ainda que comprometidos com a tradição clássica, de onde retira seus modelos de beleza, liberaram o artista dos ditames que submetiam os ilustradores dos setecentos, cujo registro era realizado mediante a indicação dos estudiosos que acompanhavam as expedições. Sob um novo status, o artista viajante alcançou autonomia no registro visual, que consistia, em geral, na realização *in loco* de um esboço voltado à descrição da paisagem, e nela incluída as figuras humanas.

Figura 39 - *Ballecito em el norte*

Fonte: SANTO, Francisco de. *Ballecito em el norte*, 1956, gravura em metal (43,2 x 49,2 cm). Coleção Frondizi. Acervo MASC.

No seu variado elenco temático, encontramos na coleção *Frondizi*, assuntos que englobam desde uma diversificada iconografia urbana até as paisagens, os estados de alma, a condição humana na modernidade com suas celebrações e desencantamentos. Pelo seu repertório e tratamento figurativo, notamos a aproximação entre arte e política que se deu principalmente depois de 1930, quando o fator

político havia se transformado num elemento ativo da vida intelectual. Focalizando esta situação na Argentina, analisa Diana Wechsler (2002), que o contexto ficou polarizado entre realismo socialista e o surrealismo.

Estos conflictivos años treinta son a nivel de las artes plásticas tiempos de búsquedas: el realismo socialista aparece como una de las opciones, otra es la del surrealismo, implicado también políticamente aunque em debate com las líneas estéticas normadas desde la URSS. Entre estas dos posiciones la propuesta del muralismo mexicano aparece como outro espacio de exploración y eventualmente de síntesis (WECHSLER, 2002, p.61 ).

As disputas estéticas excederam os limites puramente artísticos e absorveram diversas utopias, entre elas o desejo de um mundo melhor. De diferentes maneiras, os artistas compartilharam este sentimento e se colocaram na contingência de assumir uma posição ativa frente aos problemas de seu tempo. A partir de uma preocupação com a função social de sua produção, eles viveram esta questão de diferentes modos. Alguns chegaram à militância declarada, como é o caso da coleção mexicana (a ser analisada adiante), outros buscando uma expressão universal, fazendo da sua arte um palco de exposição do drama social mostrado com ou sem lirismo.

Figura 40 – *Subúrbio* e *La mendiga*



Fonte: RAFFO, Nello. *Subúrbio*, s/d. Técnica: gravura em metal sobre papel, 8,5 x 34,8 cm. VOCOS, Laura Del Carmen Bustus. *La mendiga*, 1959. Técnica: xilogravura (Dimensões: 37 x 29 cm.). Coleção *Fronzizi*.

A questão nacional esteve em voga na América Latina desde antes das independências, sendo alimentada principalmente pelos interesses das elites crioulas. No início do século XX, em locais como Argentina e México, a temática nacionalista era abordada com ênfase no aspecto histórico e geográfico, de acordo com a vinculação existente entre o conceito de nação e de território. Na pauta dos movimentos dos anos de 1920, este pensamento sofreu reformulações, e o elemento definidor da nacionalidade ia se identificando cada vez mais com a ideia de povo. Isto desenvolveu nos artistas latino-americanos um interesse pelas etnias invisibilizadas, pela valorização da mestiçagem e pela integração dos imigrantes. Apesar da sua heterogeneidade de posições, os artistas membros destas vanguardas atacaram a ideia da inferioridade cultural e biológica dos povos colonizados, dando visibilidade às fisionomias indígenas, negras e mestiças e aos seus referentes culturais. Uma das críticas à produção desencadeada por tais interesses é que muitos de seus exemplares permaneceram rendidos, como outrora, ao típico e ao popular.

Figura 41 - *Família norteña*



Fonte: DOHME, Guillermo Enrique. *Família norteña*, s/d. xilogravura sobre papel (55 x 44 cm). Coleção *Fronzizi*. Acervo MASC.

As especificidades dos contextos urbanos com suas condições políticas e seus mecanismos institucionais foram também fatores determinantes na produção dos artistas. Se tomarmos como exemplo algumas das imagens da cidade que constam na coleção *Fronzizi*, vemos que elas demonstram os modos plurais de olhar a urbe. Nesta categoria temática, boa parte das imagens faz referência direta a Buenos Aires; que é compreensível, pois esta capital, reconhecida pelo seu internacionalismo artístico, era desde a primeira metade do século XX um catalizador da produção regional. As gravuras são contemporâneas do processo de modernização que aconteceu nesta, e em boa parte das capitais ocidentais, e teve como um dos seus resultados a remodelação da paisagem urbana. Beatriz Sarlo (2005) escreve sobre este contexto em Buenos Aires afirmando que, num curto espaço temporal, seus habitantes experimentaram mudanças abruptas:

A cidade é vivida a uma velocidade sem precedentes, e as consequências desses deslocamentos rápidos não são apenas funcionais.

A experiência da velocidade e a experiência da luz modulam um novo elenco de imagens percepções: que tinha pouco mais de 25 anos em 1925 podia recordar a cidade da virada do século e constatar as diferenças (SARLO, 2005, p.203).

Portanto, em um breve lapso, a cidade presente era algo radicalmente distinto do passado. Este tipo de ruptura foi captado pelos artistas que executaram as gravuras da coleção *Fronidizi*, resultando numa visualidade comparativamente ambígua, em que a cidade aparece ao mesmo tempo como o lugar de celebração do novo e também o lugar da nostalgia do antigo, vividos como duas faces de um mesmo processo. É neste sentido que algumas imagens, ao preconizar futuros “lugares de memória”, mostram também o percurso desigual da implementação dos aparatos modernizadores. Em algumas paisagens da cidade portuária<sup>225</sup>, tanto a arquitetura quanto os habitantes parecem não ter sido tocados por qualquer onde transformadora: “Hay ciudades que se gozan de su gloria: la vida parece estar pendiente de sus arquitecturas, de sus monumentos, de sus recuerdos” (BRUGUETTI, 1958, p. 21).

---

<sup>225</sup> A despeito da conotação bucólica da figura 42, consta que a região portuária de Buenos Aires tivera uma forte efervescência política de conotação anarco-socialista.

Figura 42 - *Bordegon del Riachuelo e Caminito*



Fonte: BORDINO, Miguel José. *Bordegon del Riachuelo* (Boca), s/d, gravura em metal sobre papel (48 x 30cm). RAMELLA, Maria Esther. *Caminito*, 1960, gravura em metal sobre papel (50,3 x 29,4 cm). Coleção *Fronzizi*. Acervo MASC.

Entretanto, há imagens em que a cenografia da cidade proposta pelo artista (figura 43) se distancia de qualquer nota memorialista, e ela aparece plena em seu desenraizamento:

Otras ciudades - de signo americano - viven una perpetua evolución. Son ciudades dinámicas; un barrio de hoy será substituído por otro mañana, y así desde anos y por anos. Son ciudades que crecen, que han tenido infância y tendrán juventude y madurez (BRUGUETTI, 1958, p. 21).

Nelas, resultado de um projeto de modernização, a fisionomia urbana se edifica triunfante numa composição dinâmica, organizada em

distintos planos, em que estão em destaque os grandes edifícios e o ferro manipulado em linhas retas e curvas. Na sua totalidade, a proposta da figura 43 acena para dois itens relevantes nas intenções construtivas do urbanismo moderno: a técnica e o transporte. O novo espaço em sua marcha de fins imprevisíveis com suas ramificações futuristas estabelecia um sentido diferente de distância e acenava para novas tendências de deslocamento e mobilidade.

Figura 43 - *El puente y la ciudad*



Figura 42 - KIERMANN, Maria A. Moreno. *El puente y la ciudad*, 1960. Xilografura sobre papel (52,5 x 37 cm). Coleção Frondizi. Acervo MASC.

Mesmo na pálida aparição aqui reunida, vemos que a coleção *Frondizi* remete a complexas questões da arte da América Latina: sua

diversidade de linguagens, seus diálogos entre tradição e vanguarda, os contatos com as correntes externas e suas lutas políticas em sua conformação a uma estética. Se submetidas a um estudo mais aprofundado, creio que elas poderiam corresponder ainda mais com a expectativa traçada por Andrade Filho em 1961, quando escreveu que “estando reunida no Museu uma linguagem artística mais universal, talvez melhor se compreendesse as inquietudes de nossa modernidade”<sup>226</sup>.

## 7.2 EMBLEMAS DA CULTURA

No período anterior a sua vinda para Florianópolis, Andrade Filho tivera contato com distintas discussões sobre a história da arte, seja frequentando os espaços acadêmicos e culturais da capital gaúcha ou no contexto dos estudos realizados na França, onde fez pós-graduação em História da Arte na *Ecolé des Hautes Études*, às expensas de uma bolsa concedida pelo governo francês. Em Paris, teve aulas com professor André Chastel<sup>227</sup>, historiador da arte especializado em renascimento italiano. Foi sob sua orientação que estudou o quadro *A Primavera* de Sandro Botticelli<sup>228</sup>, publicando anos mais tarde, nos *Cadernos do MASC*<sup>229</sup>, um ensaio em que estão expostas algumas concepções sobre a obra de arte, inclusive a defesa de sua dúplice

---

<sup>226</sup> ANDRADE FILHO. Catálogo da exposição da coleção *Lopes Mateos*, 1960.

<sup>227</sup> Além da produção bibliográfica, André Chastel (1912-1990) aplicou-se, desde os anos de 1960, na elaboração das bases teóricas e organizativas do projeto de um inventário de bens artísticos e patrimoniais na França. Foi por volta desta época que André Malraux, então Ministro da Cultura francês, criou a Comissão nacional encarregada do Inventário Geral dos monumentos e obras de arte daquele país.

<sup>228</sup> Sandro Botticelli (1445/1510) artista do renascimento italiano, que desde cedo se dedicou à pintura, elegendo como temas as cenas religiosas e mitológicas. Em suas obras estão presentes aspectos da cultura grega e romana. De acordo com estudos mais recentes, a pintura em destaque foi encontrada em 1499 no palácio citadino de Lorenzo di Pierfrancesco.

<sup>229</sup> Os *Cadernos do MASC* são duas publicações organizadas por Andrade Filho. O primeiro, *Arte contemporânea* (2001), objetivou registrar um programa de doze exposições voltadas à divulgação da arte feita em Santa Catarina, acontecidas nos dois anos anteriores. O segundo caderno, *Arte no Museu* [200?] traz estudos do acervo e de exposições realizadas nos anos que antecederam a publicação. Ambas as publicações fornecem uma visão do pensamento crítico de Andrade Filho sobre a arte e sobre o cenário da arte catarinense.

condição de imanência e transcendência. A abordagem assim colocada se situa dentro dos campos de investigação de imagens desenvolvidas pelo historiador da arte Aby Warburg (1866-1929), principalmente sua defesa à ideia de que certos valores expressivos permanecem na imagem, como camadas justapostas que sobrevivem como um patrimônio sujeito a leis de transmissão e recepção<sup>230</sup>. Pelo que expõe sobre o quadro de Botticelli, é certo que Andrade Filho se aproximou destas concepções (provavelmente com André Chastel), pois em suas colocações sobre a pintura do artista florentino encontram-se duas noções fundamentais no pensamento de Aby Warburg, respectivamente: *nacheleben*, a pós-vida das imagens na cultura, e *phathosformel*, que se refere à transmissão de uma memória coletiva de imagens<sup>231</sup>.

La primavera, como qualquer outro exemplo, representa um elo na historicidade. Contudo, também se investe da qualidade de pertinência única e, como tal, instaura um mundo ímpar. O patronato dos mentores: literatos, pensadores, moralistas, têm limite imposto pelo valor 'espiritual' da pintura mesma, e, dentro deste limite, ela se manifesta em comunhão com anônimos contemporâneos e com a cumplicidade, por vezes também incógnita, de longa série de antepassados. Em tal sentido podemos aceitar que

---

<sup>230</sup> Giorgio Agambem usa a figura de uma espiral para explicar o círculo hermenêutico daquilo que chamou de ciência inominada, que tem no historiador alemão seu precursor. Segundo ele, esta ciência "se desenrola sobre três níveis principais: o primeiro é o da iconografia e da história da arte; o segundo é o da história da cultura e o terceiro, o mais vasto, é precisamente o da 'ciência sem nome', que visa a um diagnóstico do homem ocidental através de suas fantasias, a cuja configuração Warburg dedicou toda a sua vida (AGAMBEM, p.139, s/d).

<sup>231</sup> Não sem ressalvas e bifurcações de caminhos, tais ideias foram continuadas pelo Instituto Warburg de Londres. Em 1929, com a sua morte, seu colega e professor Fritz Saxl (1890-1948) assumiu a direção e transformou a coleção de Warburg num instituto de pesquisa, a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, filiada à Universidade de Hamburgo. Sob o regime nazista em 1934, o Instituto mudou-se de Hamburgo para Londres. Em 1944, foi associado à Universidade de Londres. Atualmente, frente ao descentramento dos modelos racionalistas, estão sendo retomados numa revisão crítica dos procedimentos e métodos da história da arte. Na onda suscitada pela divulgação destes estudos, surgem cada vez mais abordagens que transitam por campos como a filosofia, a história e a antropologia.

o artista encarne-se como o catalisador das potencialidades esparsas na multidão, ou pelo menos disseminadas nas classes sociais, com seus respectivos gostos, modos de pensar e de reagir. Por via das enigmáticas empatias, as pinturas e esculturas revivem o curso do tempo, recuperando-se (ANDRADE FILHO, 2007, p. 237).

A opção teórica em amenizar a questão sociológica, em favor de um entendimento mais atemporal e poético da imagem que se sobressai no texto, nos indica um caminho que, se opondo a circunscrever a obra pelo estilo, nega as bases meramente formalistas para o estudo da arte. Porém, estas bases que operaram sob outros significados influenciaram a organização temática da série de palestras organizadas (e em parte proferidas) por Andrade Filho no MAMF em 1961<sup>232</sup>. Tal taxonomia estava presente na apresentação das linhagens seriais das obras, iniciada pela arte egípcia, seguida pela pré-helênica, pela grega e pela romana. Paralelamente, pela via do Impressionismo, pretendia-se realizar o estudo da arte moderna e suas variantes. Na concepção das palestras, predominou, portanto, uma concepção linear, expressando o modo como a disciplina vinha sendo estruturada a partir dos estudos de Heinrich Wölfflin (1864-1945) e sua perspectiva formalista. No âmbito dos estudos, a história da arte era sugerida como um grande arquivo de datas organizado linearmente<sup>233</sup>.

Com sutileza cada vez mais apurada devemos tentar, desta forma, revelar a relação da parte com o todo, para que possamos chegar à definição dos tipos individuais de estilo, não apenas na forma do desenho, como também no tratamento da luz e das cores. Compreenderemos, então, como uma determinada concepção formal está necessariamente ligada a certa coloração e aos poucos entendemos o complexo global das características pessoais de um estilo como a

---

<sup>232</sup> Parte dos textos, referentes às palestras realizadas no museu, foram publicados no jornal *O Estado* em março de 1961. Acervo da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

<sup>233</sup> A partir do estudo da pintura e da arquitetura, Wölfflin esquematizou um modelo de compreensão da arte renascentista e barroca.

expressão de certo temperamento (WOLFFLIN, 1984, p.7).

Nesse modelo, que apesar de criticado foi continuado por todo o século XX, o estilo é o elemento fundamental e apriorístico de análise, cabendo ao estudioso captar o que os artistas teriam em comum com as tendências mais amplas de um determinado período. Acreditava-se ser possível identificar formas por sua vez compartilhadas nas artes de toda uma sociedade ou época. Desta maneira, as obras estariam dispostas a comunicar uma visão de mundo e de espaço para além de si próprias.

Ao explicar a esfera cultural em torno da célebre ninfa de Botticelli, Aby Warburg mostra que o início da modernidade se singulariza como um tempo privilegiado de reelaboração da cultura antiga. O incremento repentino no conhecimento do grego em meados do século XV favoreceu o processo<sup>234</sup>. Nessa mesma época, José Emilio Burucua estabelece o aparecimento das *pathosformeln* do riso e do cômico. Escreve o autor argentino que assim como aconteceu com *las pathosformen de la Ninfa o del varon em combate contra el animal*, a síntese cômica destas permanências seria originária da produção estética, literária e figurativa da antiguidade (BURUCUA, 2011, p.22). Neste sentido, não é errôneo considerar que a marca de uma visão de mundo particular e específica foi transposta para o repertório iconográfico forjado no período. Michel Foucault, ao estudar as bases organizativas do conhecimento nos últimos séculos, atribuiu a este período da modernidade a vigência da episteme pré-clássica.

Muito populares no Renascimento, as imagens alegóricas<sup>235</sup> mostram em sua dinâmica elementos visíveis das sobrevivências antigas e também do processo de recombinação de elementos que aparecem neste tempo. Para Hansen (2006), foi com os florentinos que a alegoria sofreu um deslocamento e passou a ser

---

<sup>234</sup> Somente com a chegada dos doutos bizantinos à Europa no século XV, iniciou-se o estudo e tradução do grego ( Blum, 2000).

<sup>235</sup> Cumpre assinalar que não se teve a pretensão de desenvolver uma análise da alegoria como figura de linguagem, aliás, um assunto de raízes muito antigas que vem sendo teorizado desde os gregos. O termo *alegoria* aqui mencionado diz respeito a um tipo de imagem oriunda das artes plásticas, em voga no Renascimento. Apesar das influencias antigas, ele difere do seu âmbito em que consta como tradução figurada de um sentido próprio, ou como veículo de uma revelação no medievo.

um procedimento referido a arqueologia, na operação de recuperar um sentido oculto num monumento; ela é também artístico-poética, como modo de formar; e também científica, pois teoria, cálculo mágico, simpatia generalizada (HANSEN, 2006, p.121).

Sobre a relação das alegorias com a imagética antiga, é preciso lembrar que o contato dos artistas com esculturas, relevos e pinturas de épocas remotas era escasso no início da modernidade. A proximidade com o patrimônio clássico foi se dando lentamente no avanço da arqueologia nos séculos seguintes e com a abertura das coleções privadas. O contato aconteceu muito mais pela leitura dos clássicos que passou a significar, para o grupo que Garin (1993) definiu como humanistas, um padrão de idealidade a ser buscado<sup>236</sup>. Do ponto de vista da história, a mudança de mentalidade que se opera no período, embalada pelo pensamento humanista, inaugurou uma nova e peculiar forma de ler o passado que, diga-se de passagem, se mantém até hoje como um dos pilares da ciência histórica: a tradição de distanciamento com as fontes, cujo papel será o de descortinar experiências parciais e particulares.

O conteúdo das alegorias expressaram visões de mundo renascentistas, pois foi nas circunstâncias desta época que o universo da figuração emblemática foi investido de um corpo conceitual, que permaneceu influenciando a feitura dessas imagens nos séculos seguintes. Nesta época, as imagens alegóricas se tornaram alvo de estudos que procuraram estabelecer um sistema fixo para seus significados. Um dos mais populares trabalhos sobre o tema surgiu no século XVI, com o manual do italiano Cesare Ripa<sup>237</sup>. Suas prescrições

---

<sup>236</sup> Segundo Reale e Ansieri (1990), o termo *humanismo* é usado pela primeira vez no século XIX. Por sua vez, a palavra *humanista* já aparece citada a partir do século XV e definia aqueles estudiosos dedicados à gramática, retórica, poesia, história e filosofia moral. *Studia humanitatis* e *studia humaniora* eram as maneiras como o orador romano Cícero (106-43 a.C.) e o escritor erudito, crítico literário e gramático Aulo Gélcio se referiam ao conjunto destas disciplinas. No século XIV, o interesse em torno das *humanae literae* ou *studia humanitatis* é renovado, pois, entendiam os humanistas, que, diferentemente dos estudos teológicos, as mesmas estavam centradas naquilo que os próprios homens haviam realizado.

<sup>237</sup> A sua *Iconologia* apareceu em 1593 e estabeleceu parâmetros que por muito tempo vão vigorar na interpretação da simbologia das imagens alegóricas.

para a feitura de imagens alegóricas versam sobre itens como a disposição das figuras e a adequação dos gestos e posições ao que se quer representar. A função do artista que se incumbia de alegorias seria de produzir um equilíbrio entre dois vetores: a *forma*, adquirida mediante a organização de seus conteúdos estéticos, e o *fim*, percepção visual de um conceito abstrato que se pretendia alegorizar.

Com o interesse pelas descobertas, as imagens alegóricas foram muito influentes na consolidação do imaginário europeu sobre a América. Na série de alegorias que circularam na Europa sobre a América encontraremos evidências desse receituário de emblemas. Chicangana-Bayona (2010) escreve que a visão inicial da América foi forjada por artistas que nunca haviam estado nestas terras. Para se realizar uma alegoria, a fonte mais utilizada eram os relatos dos viajantes que, além da alusão a exuberância e abundância da natureza, traziam narrativas das práticas antropofágicas, razão de repulsa e estranhamento. É preciso lembrar que estes relatos não diferenciavam canibalismo de antropofagia. Desde as primeiras alegorias que circulam sobre a região elas são personificadas por figuras femininas (em geral uma índia adornada com penachos e tanga) acompanhadas de emblemas, que, segundo o olhar europeu, eram característicos aos povos da região, como o canibalismo.

El cráneo humano que aplasta con los pies muestra bien a las claras cómo aquellas gentes, dadas a la barbarie, acostumbran generalmente a alimentarse de carne humana, comiéndose a aquellos hombres que han vencido en la guerra, así como a los esclavos que compran y otras diversas víctimas, según las ocasiones (RIPA, *apud* HANSEN, 2002, p. 108-109).

As imagens sobre o “novo mundo” precisam ser compreendidas dentro destes imaginários, segundo os quais a América é concebida como exótica, inferior, primitiva, inferno ou paraíso perdido. Estes não serão os únicos, mas os pensamentos mais recorrentes sob o qual o artista elabora as gravuras, desenhos e pinturas alegóricas da América.

Figura 44 - *A Argentina y sus imigrantes*



Fonte: CANCELLO, Cecília Antonia. *A Argentina y sus imigrantes*, s/d, gravura em metal (31 x 51,5 cm). Coleção Frondizi. Acervo MASC.

Lentamente, estas alegorias sofreram mudanças no seu esquema de elaboração, por exemplo, quando no século XVIII a menção ao canibalismo dá lugar à ideia de riqueza, abundância e variedade natural. A nova ocorrência está relacionada tanto ao aparecimento de uma

produção autóctone, que faz com que as imagens passem a exibir um conteúdo autorreferente que já esboça um projeto identitário, quanto pelo fato de que a barbárie é transferida para os habitantes das regiões do Pacífico Sul, recentemente encontradas. Nas independências, as alegorias foram (re)significadas em símbolos de liberdade, de identidade e da pátria. As novas produções, todavia, não deixaram de “beber” nas antigas tradições e mantiveram parte do repertório advindo do mundo europeu quinhentista.

Esta “sobrevivência” se corporificou também na arte latino-americana do século XX e pode ser verificada numa das gravuras da coleção *Fronzizi*. Trata-se de uma imagem alegórica em que está inscrito (supostamente para que não houvesse dúvida quanto ao seu propósito) o seguinte título: *A Argentina y sus imigrantes*, de autoria de Cecília Antonia Canciello. A nação é nela personificada por uma figura feminina cujo vestido diáfano e transparente deixa ver a silhueta curvilínea, ostentando densos e longos cabelos, cujas mechas se assemelham a cipós retorcidos que parecem partir também do pé esquerdo da figura. Envolvendo a mulher numa espécie de moldura, desenrola-se um imenso papiro, que supomos ser uma referência à constituição republicana. Na imagem, o papiro é mantido em suspenso por dois pássaros. Assim como as espigas de trigo que simbolizam a fartura e a prosperidade, eles significam a leveza e a conexão entre o céu e a terra.

A imagem artificial do corpo coletivo é enfatizada pela figura feminina e seus emblemas, em sua relação desproporcional com os imigrantes que compõe o grupo diminuto e espremido do lado inferior esquerdo da composição. A construção dialoga diretamente com a antiga prescrição representativa e, como a figura central, parece flutuar (já que como matéria ela deve parecer imortal). A América tal como foi inventada alegoricamente no século XVI, uma sibila selvagem e seminua, mantivera-se apesar dos câmbios e adaptações mostrando que como objetos estas imagens permaneciam saturadas de cultura.

Ao mesmo tempo em que a alegoria argentina se baseava em emblemas pertencentes a uma longa tradição, a imagem também dialogava com questões do contexto político social de onde provinha. Do ponto de vista de sua funcionalidade, a alegoria acenava como possibilidade de afirmar valores políticos universais ligados a uma

questão que se entrecruzava ao nacional, pois o país havia recebido um número expressivo de imigrantes entre 1850 e 1950<sup>238</sup>.

A Argentina ocupa o segundo lugar entre as nações que receberam maior imigração europeia nos 100 anos que vão desde meados do século XIX até a década de 1950 deste século. Se levarmos em conta o contingente de imigrantes em relação ao conjunto da população que o recebe, o caso da Argentina é ainda mais destacado, pois foi o país com maior impacto migratório europeu no período de referência (LATTE; SAUTU *apud* SARLO, 2005, p. 204).

Em virtude disto devia haver uma demanda de discursos que promovessem a adesão consentida à nacionalidade, como também a renovação constante das promessas de proteção e prosperidade aos imigrantes. A alegoria consagrava imagisticamente esta perspectiva libertária. Entretanto, havia outra com destacado peso na balança: o rechaço. As duas deram o tom contraditório do processo de incorporação dos imigrantes.

### 7. 3 O TALLER DE GRÁFICA POPULAR NO MASC

O fio de Ariadne que liga a doação argentina e mexicana ao MAMF começou a ser tecido anos antes pelas vivências de Andrade Filho, especialmente sua convivência no Clube de Gravura de Porto Alegre (CGPOA<sup>239</sup>) nos anos de 1950. Sobre o papel deste Clube no cenário brasileiro, escreveu Sérgio Miceli que “a experiência exemplar permaneceu sendo a gaúcha, que chegou a ter mostras temporárias em outros países” (MICELI; RUBINO, 1992, p.34). As gravuras criadas no CGPOA se destinavam inicialmente a custear a publicação da revista *Novo Horizonte*, filiada ao PCB. Ambos, a revista e o Clube de Gravura, seguiram nos primeiros anos o programa ideológico e estético do realismo socialista para quem “a figuração realista era entendida como o único meio de a arte se comunicar diretamente com o povo, e as

---

<sup>238</sup> O elenco de artistas da coleção *Fronzizi* ilustra a diversidade de nacionalidades.

<sup>239</sup> O Clube de Gravura de Porto Alegre foi fundado em 1951 por Vasco Prado e Carlos Scliar. Suas atividades encerraram no ano de 1956. A partir de agora, as referências ao clube serão feitas pela sigla CGPOA.

linguagens abstratas eram classificadas como manifestações de uma arte burguesa e decadente” (GONÇALVES, 2006, p.35). A realização de um ideal político através da criação artística cobrava seu quinhão, pois exigia dos artistas a observância dos cânones determinados pelo realismo socialista<sup>240</sup>. Porém, apesar da simpatia pela esquerda, nem todos os agregados do CGPOA eram filiados ao PC e, mesmo quando eram, nem sempre compartilhavam do mesmo entusiasmo, especialmente após a morte de Stalin e as denúncias das atrocidades cometidas pelo regime soviético<sup>241</sup>. Os anos de 1950, segundo Gonçalves (2006), foram de uma maior autocritica por parte dos membros do CGPOA, fazendo com que alguns deles procurassem mais tarde minimizar sua proximidade com o PC. Portanto, se inicialmente o CGPOA agiu em prol da difusão da ideologia partidária, aos poucos começou a desenvolver uma arte que, embora voltada para a realidade social, buscava maior liberdade de pesquisa para os artistas, cujo enfoque se voltou mais aos temas narrativos e regionais.

No CGPOA, Andrade Filho conviveu com vários artistas, inclusive Glênio Bianchetti<sup>242</sup> que, por sinal, colaborava com ilustrações para a *Reflets*<sup>243</sup>, revista cultural fundada e dirigida por Andrade Filho.

---

<sup>240</sup> A designação diz respeito ao estilo artístico aprovado pelo regime comunista da ex-URSS, por ocasião do 1º Congresso de Escritores Soviéticos, em 1934. Elaborado por Andrej Zdanov, braço direito de Stalin (1879 - 1953) na área cultural, o realismo socialista converte-se, entre 1930 e 1950, em arte oficial que referenda a linha ideológica do Partido Comunista. Teatro, literatura e artes visuais deveriam ter um compromisso primeiro com a educação e formação das massas para o socialismo em construção no país. (REALISMO SOCIALISTA. Disponível em:

<[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=403](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=403)>. Acesso em: 13 jul. 2012.)

<sup>241</sup> Em 14 de fevereiro de 1956, três anos após a morte de Joseph Stalin, foi instalada, no Palácio do Kremlin, a cerimônia de abertura do XX Congresso do Partido Comunista, com a presença de delegados do mundo inteiro. Na oportunidade, Nikita Kruchev então secretário-geral do Comitê Central do PCUS, leu um relatório confidencial que apontava Joseph Stalin como mandante de crimes, perseguições e atrocidades. O relatório é considerado o ponto de partida para um racha nos partidos comunistas de diversos países, inclusive no Brasil.

<sup>242</sup> Glênio Alves Branco Bianchetti (RS, 1928) pintor, gravador, ilustrador e professor. Foi aluno de Iberê Camargo no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Seu trabalho começou a ser conhecido na década de 1950, quando participou da fundação, em 1951, do Clube de Gravura de Bagé, ao lado de Glauco Rodrigues e Danúbio Gonçalves. No mesmo ano, com Carlos Scliar e

No ambiente modernista da capital, conviveu também com Vasco Prado e Carlos Scliar, com quem relata ter tido desavenças que o motivaram a abandonar a instituição. De acordo com suas memórias, foi a partir destas convivências que tomou conhecimento da produção de gravuras feitas em distintas regiões da América e soube reconhecer que “as gravuras mexicanas eram um caso a parte por causa da importância histórica que extrapola a artística. Era uma gravura de esquerda” (Andrade Filho, 2010, n.p.). Este entusiasmo pela gravura realizada no México se convertera numa inspiração para os fundadores e afiliados do CGPOA, cuja relação com o mais destacado clube de gravura mexicano, o *Taller de Gráfica Popular* (TGP)<sup>244</sup>, aconteceu pelo contato de Carlos Scliar e Vasco Prado<sup>245</sup> com Leopoldo Mendez<sup>246</sup>, um dos artistas

Vasco Prado, Glênio fundou o Clube de Gravura de Porto Alegre. No início dos anos 60, mudou-se para Brasília, onde participou da formação da Universidade de Brasília, sendo responsável pelo ateliê de artes e o setor gráfico da universidade. (BIOGRAFIA DE GLÊNIO BIANCHETTI. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/Enc\\_Artistas/artistas\\_imp.cfm?cd\\_verbete=1949&imp=N&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Artistas/artistas_imp.cfm?cd_verbete=1949&imp=N&cd_idioma=28555)>. Acesso em: 14 jun. 2012.)

<sup>243</sup> Na revista foram publicados textos de autores importantes da época. Ao comentar a importância editorial da publicação, Andrade Filho afirmou: “Lá em Porto Alegre eu tinha muitos contatos e fiz várias coisas, inclusive dirigi essa revista de cultura que era a mais importante de lá, depois da *Revista Província São Pedro*. Quando o Jorge de Lima escreveu *A Invenção de Orfeu*, ele mandou excertos para nós antes de publicar o poema” (ANDRADE FILHO, João Evangelista. 2010. *A arte em Florianópolis*. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 24 abr. 2010. Disponível no apêndice desta tese.). Os cinco exemplares que guardou da revista foram doados por Andrade Filho a Celso Mindlin e fazem parte do acervo da biblioteca Celso Mindlin, hoje incorporada à biblioteca Brasileira USP.

<sup>244</sup> A partir de agora, as referências serão feitas pela sigla.

<sup>245</sup> Vasco Prado Gomes da Silva (RS 1914/1998). Gravador, escultor, tapeceiro, ilustrador, desenhista, professor. Estuda por um breve período na Escola de Belas Artes de Porto Alegre, em 1940. Inicia pesquisas em escultura como autodidata. Em 1941, constrói seu primeiro ateliê e é assistido pelo pintor Oscar Boeira (1883-1943). Estuda em Paris, entre 1947 e 1948, como bolsista do governo francês. É aluno de Fernand Léger (1881 - 1955) e frequenta por um curto período o ateliê de gravura da École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Em Paris, entra em contato com o artista mexicano Leopoldo Mendez (1902-1968), dirigente do *Taller de Gráfica Popular*. Retorna ao Brasil em 1949, e, no ano seguinte, funda o Clube de Gravura de Porto Alegre. (BIOGRAFIA DE VASCO DA SILVA. Disponível em:

exponencias do TGP. Os encontros com Mendez aconteceram pelo menos em duas ocasiões: no Congresso Mundial de Intelectuais em Defesa da Paz, em 1948 na Polônia, e em 1952 em Paris.

Quando esta aproximação aconteceu, o TGP já era uma profícua oficina gráfica, reconhecida como a mais importante da América. Sua história inicial estava atrelada ao Partido Comunista Mexicano e a um grupo de artistas que compunham suas fileiras nos anos 30. Estes artistas fundaram em 1933 a *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR). Segundo Musacchio (2007), foi de David Alfaro Siqueiros (1896/1974) a proposta de desmembrar a Liga e criar um “ateliê escola” de artes plásticas em 1935. Dado ao caráter multidisciplinar da escola, dois anos depois se acordou por separar a seção de gravadores, dando origem ao TGP fundado por Leopoldo Mendez, Pablo O’Higgins e Luis Arenal<sup>247</sup>.

A história da instituição (ativa ainda hoje) demandaria um estudo específico devido a sua duração e complexidade das questões que nela confluíram. É seguro afirmar que nos primeiros anos a associação atuou

<[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=3473&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3473&cd_idioma=28555)>. Acesso em: 13 jun. 2012.)

Carlos Scliar (RS-1920/RJ-2001) mudou para São Paulo em 1940, ali realizando sua primeira exposição individual. Em 1950, fundou o Clube de Gravura de Porto Alegre. Foi animador de movimentos artísticos e de defesa da cultura. Dedicou-se à execução de ilustrações para diversos livros entre os quais alguns romances de Jorge Amado. Desde 1956, tendo abandonado a gravura, dedicou-se, exclusivamente, ao desenho e à pintura. (BIOGRAFIA DE CARLOS SCLiar. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=1362&cd\\_item=1&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1362&cd_item=1&cd_idioma=28555)>. Acesso em: 13 jun. 2012.)

<sup>246</sup> Leopoldo Méndez (México, 1902/1969) artista mexicano, dirigiu o TGP por 25 anos. Foi membro do Partido Comunista Mexicano e tinha a convicção de que a arte devem ser usada como uma arma para os movimentos sociais.

<sup>247</sup> Pablo O’Higgins (EUA 1904 - México 1983), pintor, muralista e ilustrador, conheceu Diego Rivera nos EUA, auxiliando-o na execução de murais naquele país. Emigrou para o México em 1924 e se tornou membro ativo do Partido Comunista Mexicano se filiando em 1927 e mantendo sua filiação partidária até 1947. Luis Arenal (México 1909/1985) foi membro fundador da LEAR em 1934. Três anos mais tarde participou da fundação do TGP. Como gravador, trabalhou com técnicas de madeira e litografia.

como parte da estratégia pós-revolucionária que dava prioridade a obra pública destinada à massa<sup>248</sup>.

Neste sentido, sua expressão mais conhecida foi o muralismo mexicano iniciado nos anos de 1920 e tão logo convertido na mais destacada corrente estética da arte moderna daquele país. A gravura não recebeu do estado o mesmo apoio dado aos muralistas, o que para alguns críticos permitiu maior liberdade de expressão.

Por outra parte, cabe subrayar que el arte gráfico supera la atractiva pintura mural em um aspecto: era y es independiente del apoyo del sector publico. Es por eso que rebasó la capacidad del muralismo para expresar de maneira más directa los acontecimientos del momento (PRIGNITZ, 1992, p. 11).

Por meio das exposições e dos vários modos de intercâmbios culturais, segundo levantamento de Prignitz (1992), as gravuras elaboradas pelos artistas do TGP circularam amplamente pela América, Europa e países comunistas. Sem conseguir abandonar o interesse pelas questões locais ou o impulso criativo que levava para outra direção, tanto a obra dos gravuristas mexicanos quanto as dos gaúchos receberam pareceres desfavoráveis dos analistas de Moscou.

La critica soviética actuaba siguiendo el libreto del realismo socialista, que obligava a maquilar la vida proletária y a embellecer a sus personajes.

---

<sup>248</sup> Havia uma relação direta da arte com os ideais da Revolução Mexicana (1910/1920), evento que contou com a decisiva participação das massas trabalhadoras, camponesas e operárias reunindo o sul rural e o norte semi-industrializado sob a mesma luta. Em geral (e não sem muitas ressalvas), a história da Revolução é dividida em três fases. A primeira, iniciada em 1910 derrubou o ditador Porfírio Díaz; a segunda iniciada por volta de 1913 é quando tem início a fase política da revolução e a terceira que tem como marco o ano de 1914. Esta última fase pode ser considerada a mais problemática do processo revolucionário, com a fragmentação das forças antes conjuntas e a radicalidade das facções camponesas que se opunham aos constitucionalistas. Os conflitos se arrastariam com vitórias e derrotas para todos, levando o Estado Mexicano a exaurir suas economias. A convocação para a eleição de uma Assembleia Constituinte em 1917 dá um rumo à política nacional, contudo a briga pelo poder gerou uma onda de violência, que perdurou até 1920. A partir daí, a Revolução seria institucionalizada.

Los artistas del TGP, mayoritariamente de extracción popular, por experiencia propia conocían la realidad y reiteradamente declararon su vocación realista, pero evidentemente sabían que los seres humanos estaban hechos de una pasta defectuosa y que se rendía un mal servicio al pueblo poniéndole disfraces (MUSACCHIO, 2007, p. 27).

No caso mexicano, o interesse propagandístico procurava se valer da memória da Revolução, cujo imaginário caracterizava não somente a produção do TGP, mas incidia sobre toda a arte social realizada no México. Esta apropriação não foi exclusiva deste momento ou governo, mas sim uma constante que se reformulou em todo século XX. Particularmente os anos 1950/60 foram de amplo investimento na difusão de uma ideia de identidade nacional mexicana e para tal os esforços do governo foram no sentido de instalar uma complexa rede de museus e financiar projetos artísticos ligados à memória da Revolução<sup>249</sup>.

---

<sup>249</sup> Vasconcellos (2007) mostra que o Museu Histórico Nacional da Cidade do México foi um espaço contínuo de elaboração de representações sobre a Revolução Mexicana entre 1940 e 1982. O museu, no papel de guardião do passado nacional, refletiu por meio destas representações a originalidade das relações entre museologia, história e política.

Figura 45 - Fotografia da visita do Presidente Adolfo Lopez Mateos ao Brasil em 1959



Fonte: Fotografia da visita do Presidente Adolfo Lopez Mateos ao Brasil em 1959. Foto: *O Cruzeiro*. Disponível em: <<http://fotolog.terra.com.br/tororo:83>>. Acesso em: 18 fev. 2011.

A visita, na qual o presidente mexicano chegou a desfilarem em carro aberto pelas ruas do Rio de Janeiro, se realizava no mesmo ano em que Andrade Filho remetia o pedido. Portanto, os fatores que pesaram na escolha da coleção mexicana enviada ao MAMF não foram aleatórios, pois, de acordo com Vasconcellos (2007), Lopes Mateos se empenhou em revitalizar os ideais revolucionários, misturando-os com práticas populistas<sup>250</sup>. Nesta época, a relação da presidência com o TGP

---

<sup>250</sup> Num registro coberto das tradicionais cordialidades encontramos detalhes sobre a vinda das gravuras para Santa Catarina. “Sua excelência valeu-se dos serviços eficientes e interessados do Dr. Leopoldo Zea, da Direção Geral de Relações Culturais, Departamento de Difusão Artística, que obteve do “Taller de Grafica Popular”, instituição formada por alguns dos gravadores mais notáveis do México, a doação. Esta visava incrementar as relações culturais entre ambos os países, México e Brasil, através do nosso Museu. O incansável Sr. Encarregado dos Negócios da Embaixada do México, Dr. Pedro Inzunza, não poupou esforços para que o bom êxito da promoção fosse prova da amizade que une mexicanos e brasileiros e fez-nos chegar às mãos os trabalhos que tão

oscilava entre aproximações e repúdio. Para alguns membros que apoiaram sua candidatura, a aproximação era vantajosa, pois, eleito, Lopes Mateos criou o *Fondo de La Plástica Mexicana* que fornecia subsídios para publicações. Para outros, estas ações apenas dissimulavam a tendência de direita de seu governo que não tardaria a revelar sua face opressora, com a repressão violenta aos movimentos grevistas sindicais e estudantis.

#### 7.4 AS GRAVURAS MEXICANAS

Segundo Ades (1997) foi nas primeiras décadas do século 20 que a busca por uma arte acessível levou a recuperação e valorização da gravura no México, cuja técnica viera na bagagem dos primeiros colonizadores<sup>251</sup>. De acordo com esta autora, coube aos muralistas como Orozco e Rivera, reconhecer e salvar de um possível esquecimento o trabalho de Jose Guadalupe Posada<sup>252</sup>. Sua marca registrada, as

---

bem representam a expressão cultural de seu país”. (ANDRADE FILHO. Catálogo da exposição da coleção *Lopes Mateos*, 1960, n.p.)

<sup>251</sup> Gravar é uma atividade muito antiga, conhecida pelos egípcios e chineses. No século XIV, a gravura aparece na Europa. Huizinga (s/d) escreveu sobre o papel que elas exerceram na cruzada evangelizadora da Igreja durante a Idade Média, se impondo a partir do século XV sobre o manuscrito e a iluminura. No início da modernidade, a produção de cartas de baralho e de imagens sacras vai expandir a técnica de gravar em madeira, conhecida como xilogravura. Havia, entretanto, entraves e proibições exercidos pelas corporações de ofício sobre as etapas de produção, por exemplo, os gravuristas não poderiam cobrir a superfície da gravura, pois isso deveria ser feito pelo pintor e assim por diante. Na renascença italiana surgiu a gravura de reprodução, com o trabalho do bolonhês Marco Antonio Raimondi (1480-1534), nesta modalidade o artista-artesão grava e documenta imagens que não são de sua autoria. Por volta deste período, a gravura se expande para além do domínio religioso e passa a ser usada como registro de estudos na área de botânica, anatomia, na documentação de hábitos e costumes e, inclusive, para documentar as regiões recém-descobertas. Nos séculos seguintes seu uso e técnicas se amplificaram. Não obstante sua utilidade na documentação e registro, a gravura foi também um importante meio de expressão, despertando interesse de artistas como Durer, Mantegna, Ticiano, Reembrandt, entre diversos outros. Do ponto de vista da vida social, um dos efeitos mais impactantes da gravura foi a maior democratização no acesso às imagens. Consta que no México em 1537 já estava estabelecida a primeira prensa.

<sup>252</sup> José Guadalupe Posada (Aguascalientes, 2 de Fevereiro de 1852 - Cidade do México, 20 de Janeiro de 1913).

tradicioanis *calaveras*, eram esqueletos vivos que serviam como substitutos da figura humana, usados para comentar questões políticas e sociais. O artifício de usar as caveiras permitia que as gravuras tivessem maior recepção com a população pela referência de longo tempo com as tradições populares<sup>253</sup>. Na cultura europeia, a caveira não tinha o mesmo sentido destas representações nas regiões americanas em que constavam no repertório de várias culturas (olmeca, tolteca, mixteca, zapoteca, asteca, maia e nas civilizações andinas como a inca). Um bom exemplo vem do México pré-colombiano, onde Coatlicue, deusa da terra e genitora de Huitzilopochtli (importante deus do panteão asteca), era representada em geral com uma caveira humana junto ao cinto. Na representação de Tlaltecuhli, também do panteão asteca, igualmente constavam caveiras. Os maias, por sua vez, além de usá-las em sua arte, tinham por hábito reutilizar e manipular caveiras. Nessas regiões acreditava-se que os mortos têm a capacidade de proteger as colheitas das chuvas fortes. Jose Guadalupe Posada satirizou através das caveiras todos os estratos da sociedade mexicana, especialmente as classes abastadas e as figuras políticas do governo. A *Catrina*, caveira humanizada criada pelo artista, era representada como dama da alta sociedade mexicana que se vestia à moda europeia. Essas imagens simbolizam a ideia de morte como condição igualadora, pois, embora houvesse distinção entre classes, todos partilhariam de um mesmo destino.

---

<sup>253</sup> As caveiras estão presentes na produção cultural e simbólica de várias culturas, inclusive na iconografia antiga grega e romana. As naturezas mortas com crânio, chamadas *Vanitas*, foram muito populares na Europa no século XVII e, entre outras questões, simbolizavam a finitude da vida.

Figura 46 - *Gran batalla de calaveras*

Fonte: POSADA, Jose Guadalupe. *Gran batalla de calaveras*, s/d, talla de reserva sobre metal tipográfico. Disponível em: < <http://www.mapi.org.uy>>. Acesso em: 25 jan. 2012.

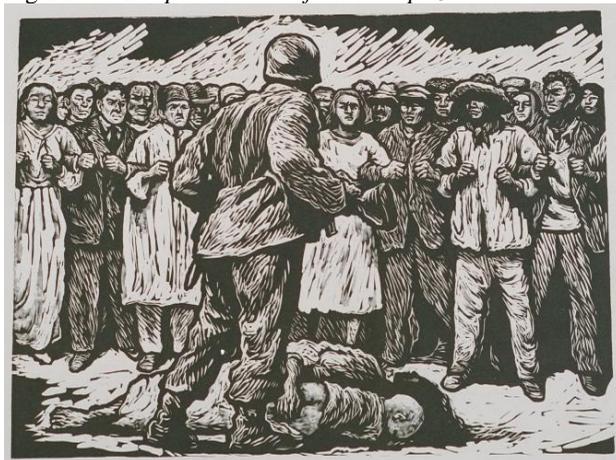
Sua obra se constitui de uma vasta produção de desenhos e gravuras que, geralmente sob a forma caricatural e burlesca, mostravam a brutalidade e corrupção no governo bem como as mazelas do processo de modernização. Parte de sua obra foi publicada nos jornais de oposição que, apesar da censura e perseguição do governo floresceram no México desde a primeira metade do século XIX. Suas criações tiveram ampla circulação mesmo entre um público analfabeto, também sob a forma de volantes que eram vendidos a preços módicos pelas principais ruas da Cidade do México onde viveu por 25 anos, contribuindo com inúmeros periódicos e outras publicações. O ponto de interesse tanto dos muralistas quanto dos artistas do TGP pela obra de Posada incidia sobre o fato de a mesma fornecer uma ligação com o passado revolucionário, pois, como um cronista, ele registrou muitas vezes *in loco* as batalhas.

Em seu trabalho Posada se nutriu do arquivo Casasola<sup>254</sup>, uma importante coleção de fotografias que documentaram a vida cotidiana da Revolução Mexicana, inclusive a face violenta do campo de batalha, dos assassinatos e fuzilamentos. Estas imagens também inspiraram mais

<sup>254</sup> Os álbuns foram iniciados pelo fotógrafo Agustin Casasola (1874-1938) e continuado por seus descendentes. Seu filho Gustavo Casasola Zapata organizou e publicou os álbuns pela primeira vez em 1942.

tarde os artistas do TGP, e delas saíram temas para a criação de gravuras inclusive de alguns exemplares da coleção do MASC.

Figura 47 - *Los pueblos en defesa de la paz*



Fonte: MENDEZ, Leopoldo. *Los pueblos en defesa de la paz*.  
Linoleogravura.s/d, 78 x 35. Coleção *Lopes Mateos*. Acervo MASC.

O MASC possui uma imagem bastante conhecida de Mendez intitulada de *Posada* (datada no ano de 1956)<sup>255</sup>. A gravura que fazia parte de um projeto coletivo do TGP, o *Album de La Revolución*, acena para a admiração que Mendez sentia por Posada, embora o título seja apenas uma correspondência e não uma equivalência. Ao olharmos para uma fotografia (figura 49) em que Posada aparece em frente a sua oficina, parece evidente que Mendez buscava uma semelhança com o “retratado”. Além da aparência, as duas imagens quase nada compartilham. A mão no bolso dá um ar informal a Posada e destoa do tom sério da fisionomia que vemos da gravura de Mendez. A feição circunspecta mostrava-se mais condizente com o valor histórico e o caráter testemunhal que se atribuía, naquela época, a ele e a sua obra, e que interessava o gravurista do TGP perpetuar.

Este detalhe é importante se considerarmos que se relaciona ao processo de fatura da obra, pois, diferente do imediatismo com que um rosto pode emergir de uma pintura, de um desenho ou uma fotografia, na elaboração de uma gravura na sua luta com a luz, há princípios

<sup>255</sup> Na apresentação desta e das demais imagens foram mantidos os dados que constam nos documentos do acervo do MASC.

inerentes como a marca, a transferência e a reprodução, que demandam um tempo próprio<sup>256</sup>.

Para Caplow (2007), autora de uma volumosa pesquisa sobre Leopoldo Mendez, o artista não se contentava com um tratamento simplesmente icônico, agregando em suas gravuras textos narrativos sobre diferentes modos. Podemos conferir esta prática pela mensagem escrita no papel que a personagem posicionada à direita, e em segundo plano com relação a Posada na figura 48, segura. No texto consta a seguinte frase: *No habrá leva, ese pretexto conque los actuales caciques arrancan de su hogar a los hombres a quienes odian.*

Figura 48 - *Posada*



Fonte: MENDEZ, Leopoldo. *Posada*, s/data, linoleogravura s/papel (35x78cm). Coleção *Lopes Mateos*. Acervo MASC.

Na mesma gravura, vemos ainda a figura que representa Posada em primeiro plano. A mesa onde trabalha é banhada por uma luz que incide sobre as ferramentas de gravador. Ele observa através de uma janela, em que Mendez usou como elementos da sua encenação do passado, os violentos conflitos em torno do recrutamento obrigatório realizado nas ruas. Sobre a sua cabeça, uma nota assinala o ano de 1902. No seu papel de testemunha, Posada instantaneamente retém o que se passa “lá fora”, através das marcas feitas na placa de madeira em que trabalha. Nas artimanhas, jogos e inversões inventados por Mendez, as

<sup>256</sup> A gravura tradicional é um múltiplo de uma obra que se reproduz a partir de uma matriz cuja durabilidade determina a sua capacidade de edição. Diferente de um pôster que tem processos gráficos automáticos, a gravura é artesanal e demanda a intervenção do artista nas etapas gerais do processo resultando em uma imagem única.

noções de tempo e autoria, assim como as de ficção e verdade, se embaralham. À revelia de nossos esforços interpretativos, as imagens se colocam como irredutíveis a um discurso verbal que tenta apreendê-las, afinal de contas, escreveu Maurice Blanchot, *falar não é ver*.

Figura 49 - Fotografia de Jose Guadalupe Posada em frente a sua oficina



Fonte: Fotografia de Jose Guadalupe Posada em frente a sua oficina, s/data, fotografia. Disponível em: <<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Posada4.Workshop.jpeg>>. Acesso em: 25 jan. 2012.

O artista trabalha dentro de um limite instável entre o que é herdado de outras épocas e o que é ditado pelo seu tempo. Sobre isto, Svetlana Alpers (1999), num estudo da arte holandesa do século XVII, mostrou que o seu modo cartográfico deve ser considerado em relação à especificidade do acesso à terra naquele país, cuja inexpressividade do caráter senhorial e liberdade nas formas de acesso foram, no seu entender, uma espécie de particularidade no Ocidente. A técnica pictórica que se desenvolveu, influenciada por este aspecto, destacou a admiração pela natureza, alimentada pela ausência do conflito entre campo e cidade. Sabe-se que tais condições foram de fato uma particularidade, pois as relações entre os povos e a propriedade da terra se desenrolaram nos últimos séculos em grande parte à mercê de lutas e conflitos. Na América Latina, mesmo após as independências, restaram marcas estruturais como o problema da distribuição desigual da riqueza, e, destacadamente, da terra. Este fator manteve excluído um grande

contingente de pessoas. No livro em que analisa a diáspora caribenha após a Segunda Guerra Mundial, Stuart Hall (2003) mostra que a história dos povos colonizados está marcada pelas rupturas mais violentas e abruptas, e que isto marcou as identificações que são construídas na cultura.

A paisagem se constitui num gênero de pintura que estabelece valores e julgamentos estéticos sobre a própria paisagem cuja construção se trata de uma ação repleta de significados que ilustram a expressão coletiva e social da experiência humana. Como parte da cultura, a paisagem traz os sinais da reprodução social neste contexto geográfico e sociológico. Não é à toa que ela está presente em 19 das 49 gravuras do conjunto mexicano produzido no TGP. Por meio delas evidencia-se o caráter histórico da paisagem e torna-se possível entender melhor o diálogo dos artistas com seu tempo e também com os elementos de uma cultura paisagística fortemente enraizada nas artes plásticas e na literatura. Faz-se notar nestas imagens certo atavismo na narração do lugar e seus habitantes. Isto se dá pela inclusão de elementos naturais e culturais, como espécies vegetais, vestimentas e formas de trabalho. Todavia, na sua figuração, a organicidade do conjunto vem de uma maior preocupação com o ser humano em relação à natureza. Na imagem de Arturo Bustus<sup>257</sup> (figura 50), cujo título *Campesino com tierra* já assinala se tratar de uma exortação da agricultura, pondo a figura do camponês em primeiro plano, ele é a presença dominante que transforma o solo e cria o cenário que sustenta a vida pelo ciclo da plantação e colheita. O campo cultivado que aparece no panorama da moldura/janela faz recuar a natureza selvagem.

---

<sup>257</sup> Arturo Bustus nasceu na cidade do México em 1926. Começou a estudar pintura aos 15 anos. Foi influenciado pelo trabalho de Diego Rivera e Frida Kahlo. Ao ingressar no TGP em 1945 passou a adotar técnicas de Leopoldo Mendez, porém com características mais intimistas e menos agressivas (PRIGNITZ, 1997).

Figura 50 - *Campesino com tierra*



Fonte: BUSTUS, Arturo. *Campesino com tierra*. s/d. Linoleogravura sobre papel (30,4x40). Coleção *Lopes Mateos*. Acervo MASC.

Estas imagens, ao mesmo tempo em que exprimem continuidade com períodos artísticos anteriores, quando os pintores projetaram as suas visões de mundo a partir de um ponto de vista ligado à natureza e ao mundo rural, não deixam de ser uma nota sombria ao tortuoso avanço dos processos de modernização das estruturas sociais e econômicas da América Latina. Além de expor a visão do trabalho agrícola, ainda como ação fundamental para sobrevivência, as gravuras fazem referência aos modos extenuantes deste trabalho. A composição de Sarah Jimenez intitulada *Tallador* (figura 51) insinua a força necessária para obtenção das raspas da folha do *henequén*, variante mexicana de uma planta da família dos agaves, cujas fibras eram usadas pelas civilizações pré-coloniais. A atividade foi integrada à economia internacional no século XIX graças ao cultivo em larga escala e a exploração da mão de obra de camponeses pauperizados. O cultivo destas fibras teve seu correspondente dramático no Brasil quando, a partir dos anos sessenta do século XX, o “ouro branco do sertão”, como era chamado o sisal, se difundiu em regiões do estado da Bahia, consumindo, em árduas jornadas de trabalho, a infância de milhares de crianças. A imagem de Sarah Jimenez tem um ar monumental pelas proporções avantajadas, pela solidez com que a figura do homem e suas ferramentas de ofício se

fixam ao chão e pelo contraste dinâmico entre preto e branco<sup>258</sup>. As veias intumescidas das mãos e do punho são partes retorcidas da mesma dinâmica que envolve os outros elementos da composição. Nela tudo se curva e retorce num movimento incessante e ancestral entre natureza e cultura.

Figura 51- *Tallador*



Fonte: JIMENEZ, Sarah. *Tallador*, s.d. Linoleogravura s/papel (34,4x28cm). Coleção *Lopes Mateos*. Acervo MASC.

Nas gravuras mexicanas temos uma visão impactante dos modos de exploração da força de trabalho que mantém distante qualquer nota idílica acerca da labuta no campo, como na gravura *Cosechadora de*

<sup>258</sup> O uso frequente do linóleo pelos artistas do TGP trazia muitas vantagens. Era um suporte de baixo custo, se comportava bem diante da incisão, além de possibilitar um bom contraste entre preto e branco.

*Algodón* (figura 52) em que tudo é mínimo e essencial. A cabeça da mulher parece se ampliar junto à aba do chapéu, ambos pairam acima do torso excepcionalmente magro, que nem mesmo o delicado abotoamento do casaco disfarça. A obra é simples e direta no seu fluxo descontínuo entre linha e espaço, e dela emana uma emoção incômoda. Em entrevista concedida em 1990, a artista autora, Elizabeth Catlett<sup>259</sup>, comentava que seu objetivo era dar algo para as pessoas pensarem e atingir os que sofriam não só no México, mas em de outras partes do mundo.

Figura 52 - *Cosechadora de algodón*



Fonte: CATLETT, Elizabeth. *Cosechadora de algodón*, s.d. Linoleogravura s/papel, 44,8x42,3cm. Coleção *Lopes Mateos*. Acervo MASC.

<sup>259</sup> Elizabeth Catlett (1915), artista estadunidense, chegou ao México em 1946. Em 1947 já como integrante do TGP, Catlett realizou uma série de gravuras sobre a discriminação de mulheres negras nos EUA. Graças à interação com TGP, as fisionomias destas mulheres passaram a constar da produção do TGP. A entrevista mencionada é: CATLETT, Elisabeth. Form That Achieves Sympathy - A Conversation with Elizabeth Catlett. *Revista Sculpture*, vol.22, n. 3, abr, 2003. Entrevista concedida a: Michael Brenson. Disponível em: <<http://www.sculpture.org/documents/scmag03/apr03/catlett/cat.shtml>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

Outra gravura de Elizabeth Catlett, intitulada *Maternidade* (figura 53) pode ser combinada a uma longa série de imagens que aparecem na cultura visual desde antes das primeiras *Madonas* pintadas na Renascença.

O motivo da Mãe e Filho aparece primeiro em tempos pré-históricos; persiste através dos tempos e quanto mais estilisticamente transformado, mais parece a mesma coisa – um arquétipo da maternidade, da fertilidade, a propagação da espécie humana na terra. Só um motivo com essa significação fundamental poderia ter persistido por tanto tempo se se esgotar, sem morrer de inanição. É por vezes estilizado a tal ponto que se torna difícil reconhecer sua significação, e por vezes (sobretudo nas épocas recentes) tão sentimentalizado que perde toda sua força de significação. Mas surge então um grande artista, como Giotto, Michelangelo, ou Henry Moore, e restabelece a significação primordial do motivo ( READ, 1983, p. 126).

Na composição, se sobressai o tratamento cuidadoso do jogo entre luz e sombra. Neste jogo, por uma equilibrada contraposição, repousa a atmosfera de suavidade que emana do conjunto. O resultado é um arranjo formal que coloca em evidência uma dramaturgia pautada na comunhão e afeto entre mãe e filho, possível fragante da intimidade burguesa. Todavia, a imagem também pode ser combinada a uma série de aparições originadas nos primórdios do Cristianismo<sup>260</sup>. Seja qual for o caso, o punho cerrado da criança não deixa de pulsar como tensão, mostrando que a vida das imagens na cultura, ao mesmo tempo em se inscreve nos processos de seu tempo, conjuga outras temporalidades, como afirmou Aby Warburg nas suas considerações sobre a permanência de valores expressivos que sobrevivem na imagem.

---

<sup>260</sup> A imagem mais antiga de que se tem registro, cujo tema é *Maria com o menino Jesus*, data do século II e localiza-se nas catacumbas de Santa Priscilla em Roma. Para consultar esta imagem, ver: AS CATACUMBAS de Roma – O culto da Santa. Disponível em: <<http://catolicosribeiraoartehistoria.blogspot.com.br/2013/02/as-catacumbas-de-roma-o-culto-da-santa.html>>. Acesso em: 25 fev. 2013.

Figura 53 – *Maternidade*



Figura 51 - CATLETT, Elizabeth. *Maternidade*, s/d. litografia s/papel (43,6x3cm). Coleção *Lopes Mateos*. Acervo MASC.

A gravura *Cabeza* (figura 54), de Célia Calderon<sup>261</sup>, faz parte de uma série de cinquenta cópias. Nela vemos o delicado rosto de uma jovem, cujo queixo se inclina timidamente sobre o peito. A impressão da imagem, em desalinho com o suporte, é um dado que se soma à inquietação provocada pelos grandes olhos da garota. Como um artifício astuto, estes olhos veem aquilo que pode ser especulado *ad infinitum*, mas nunca será visto. Na composição, o olho está para o tempo, como a janela para a paisagem. Além do exímio exercício de inventividade, a gravadora deu destaque à fisionomia dos grupos étnicos nativos ou não

---

<sup>261</sup> Celia Calderon de La Barca (México 1921/1969) é mais conhecida por sua obra gráfica, porém, foi também pintora e aquarelista. Como gravadora convidada a ingressar no TGP em 1952, empregou diversas técnicas, especialmente a litografia.

européus, que por várias outras figurações se inscrevem tanto no repertório das gravuras mexicanas quanto nas imagens da coleção argentina.

Figura 54 – *Cabeza*



Fonte: CALDERON, Célia. *Cabeza*, s/ d, litografia s/papel (55x41cm). Coleção *Lopes Mateos*. Acervo MASC.

Na medida em que o nacionalismo se fortalecia, buscou aproximações e apropriações com a cultura nativas e populares. No caso do México, a Revolução fora exitosa ao criar uma noção de identidade nacional que reconhecia os valores culturais legados pelos grupos camponeses, indígenas e populares, ainda que, como crítica a este respeito, pese o fato de que isto não necessariamente se converteu numa melhoria derradeira das suas condições de vida. Desta forma, as fisionomias indígenas, negras e mestiças foram um tema abraçado pelas gerações vanguardistas latino-americanas desde o século XIX.

Como dissemos, uma significativa parcela da “arte revolucionária” foi depositária da esperança que os artistas nutriam com

relação ao futuro, em que as injustiças seculares seriam reparadas, e as culturas conviveriam irmanamente. Bem sucedidas em testemunhar o processo de elaboração imagética destes valores pelos artistas, as gravuras mexicanas mantêm acesas estas questões, mas advertem - através de uma cenografia de lutas, protesto e combates - para o caráter expiatório do caminho que leva à superação deste quadro. Gestos como punhos cerrados podem ser vistos na gravura *Manifestacion* (figura 55) de autoria de Xavier G. Iñigues<sup>262</sup>, em que as figuras dos manifestantes exprimem solidez e determinação<sup>263</sup>. Sobre suas cabeças, o artista criou um céu de linhas curtas e tensas. As zonas limítrofes entre claro e escuro são um obstáculo a ser transposto num percurso que, a despeito da determinação dos caminantes, não deixa de parecer sombrio.

Em meio a isto, a mulher se distingue pelo gesto preocupado com que esconde e protege a criança, mantida junto ao seu peito. Estes vestígios impedem que as obras sejam reduzidas aos fatores políticos, pois o artista convoca sentidos profundos. As gravuras têm, portanto, uma lógica própria que inclui desvios e contradiz as expectativas de uma mera representatividade do social.

---

<sup>262</sup> Xavier Gonzalez Iñigues (1932/1979) estudou artes e arquitetura na cidade do México. Em 1954 colaborou com o mural da central elétrica de Oaxaca. Foi membro do TGP entre 1956 e 1959.

<sup>263</sup> O avanço firme implacável do grupo que vem à frente na composição de Iñigues é sem dúvida uma referência ao emblemático quadro do pintor italiano de Giuseppe Pellizza de Volpedo (1868/1907) intitulado *O Quarto Estado* (Il Quarto Stato)<sup>263</sup>. Trata-se de uma tela de grandes proporções (293 cm X 545) cujo nome é uma referência à Revolução Francesa, e a vitória da burguesia sobre o clero e a nobreza, respectivamente, primeiro e segundo estado. *O Quarto Estado* exposto pela primeira vez em 1902, em Turim, refletia uma síntese artística das posições políticas do autor na sua aproximação com as ideias socialistas, era o símbolo da revolução social do proletariado.

Figura 55 - *Manifestacion*

Fonte: IÑIGUES, Javier. *Manifestacion*, 1957. Linoleogravura s/papel (30,5x42cm). Coleção Lopes Mateos. Acervo MASC.

Acusada de ter uma atmosfera sombria, a arte produzida pelo TGP recebeu críticas, pois se julgava que seu aspecto não propagava a imagem adequada do México. Sem dúvida que, no conjunto da obra, está manifestado certo sinal melancólico, fator que se amplifica na sua fisionomia mais geral, por conta do vasto conjunto que é composto por muitas fotografias, filmes, cartazes e pinturas, que “documentaram” a recorrência da violência como um *modus operandi* da modernidade política, o que não é apenas do México, mas de toda a América Latina.

Pese a su inequívoca filiação política, el trabajo de Taller era bien apreciado en Estados Unidos, pero no en la Unión Soviética. En 1940, en Moscú, la exposición de un centenar de grabados fue objeto de una áspera crítica, pues se exigía que las obras se alejaran de las interpretaciones subjetivas de la realidad, desaprobada las influencias expressionistas y condenaba `la esquematización que se deriva de los principios del arte cubista`.

Especialmente, señala Helga Prignitz, en las obras de Alfredo Zalce se criticaba lo `patológico` de sus representaciones que `recuerdan a manicomios o pesadillas con figuras grotescas`. Para los críticos de la URSS, resultaba lamentable que no hubiera en aquella muestra una sola obra `en la que el campesino o el obrero se manifieste dotado de rasgos de belleza moral o física` (MUSACCHIO, 2007, p.27).

Se o século XIX consolidou o mito do progresso, podemos afirmar que a Primeira Guerra Mundial deixou evidentes os sinais de descrédito quanto a essa crença. Para quem viveu nos anos iniciais do século XX, como o filósofo Walter Benjamin, restava a tentativa de compreender como as mudanças, que se operavam sobre o próprio caráter geral da sociedade, alteravam a cultura e a percepção sobre a arte. O autor via com pesar muitas das mudanças e alertava para a miséria narrativa nas modernas sociedades capitalistas, assunto que se tornou tema central de um dos seus textos mais conhecidos: *O narrador*. Na constatação expressada por Benjamin, a impossibilidade de compartilhar experiências numa cultura crescentemente individualista e fragmentada não somente inviabilizava a memória comum, mas decretava o fim de um extenso tecido narrável. Este mundo instável e catastrófico viu a expansão das linguagens populares, como o cinema, a televisão e os quadrinhos, responsáveis por parte do imenso arsenal imagético da cultura visual. Estes meios influenciaram gerações, porque as imagens são fecundas de experiência e deste modo fornecem elementos materiais e simbólicos para o pensamento.

No início dos anos 60, o cinema já fazia parte dos modos de sociabilidade de muitas cidades latino-americanas. Nas cidades menores e periféricas, ele se constituía, muitas vezes, numa das poucas formas de acesso ao mundo das imagens, cuja capacidade de reprodução aumentava cada vez mais. Em contrapartida, os meios de acesso a elas permaneciam limitados, como lembrou Andrade Filho a respeito da escassa circulação de livros em Florianópolis nos anos de 1960.

É triste dizer, mas é a realidade. Tinha pouca coisa, não circulavam livros de arte. Até em Porto Alegre, que é uma cidade próxima de Buenos Aires, o que tinha nas livrarias era a coleção Skira e Venturi, que era maravilhosa e cara (ANDRADE FILHO, 2010, n.p.).

Nesta época, o faroeste era um gênero cinematográfico ou narrativo de cunho popular que foi exportado em geral pelos Estados Unidos e apreciado por vários públicos em diversas regiões do globo. Além de fixar um imaginário sobre a extensa região oeste dos EUA, entre produções banais e de maior calibre, estes filmes propagavam uma visualidade representativa do *ser mexicano* que se fez por estereótipos básicos como o bandoleiro desenraizado ou o camponês desafortunado, à mercê da tutela ou da justiça de um herói, quase sempre um indivíduo moral e fisicamente mais poderoso. Destituídos de qualquer sentido libertário, estes enredos eram apresentados a partir da figuração de elementos comuns do modo de vida da população, como a paisagem e as vestimentas.

Como as gravuras mexicanas da coleção *Lopes Mateos*, os filmes se nutriram também de uma iconografia originada na própria Revolução Mexicana e tinham como um dos itens a figura emblemática do trem. Ela aparece em duas gravuras elaboradas por Ignacio Aguirre<sup>264</sup>. Em uma delas, intitulada *Trem revolucionário*, excluindo o cachorro que se coloca em frente do homem a cavalo, os movimentos das demais personagens são desencontrados, como a figura da mulher que parece caminhar alheia ao que se passa no restante da cena. Com exceção da jovem sentada lateralmente, que se distingue pelo perfil emoldurado por longos cabelos, as pessoas apinhadas no vagão de madeira estão imersas na indolência que é ditada pela espera. O trem revolucionário, carregado de retirantes, desafiava a distância e aridez da terra, mas dentro de certos limites. Como observado pelo historiador Aby Warburg (2005), em viagem a região onde viviam os índios *Pueblo*, as ferrovias não haviam conseguido alcançar as aldeias mais distantes. Nelas, as práticas mágicas dos habitantes mais antigos deste território sobreviviam assim como teimosamente as tempestades de areia cobriam os trilhos que simbolizavam a modernidade confusa desses tempos.

---

<sup>264</sup> Ignacio Aguirre (1900/1990) participou das lutas revolucionárias entre 1915 e 1917. A partir de 1929 lecionou em várias escolas e academias de arte mexicanas e realizando murais. Ingressou na LEAR em 1934 e participou da fundação do TGP, instituição da qual se desligou em 1965.

Figura 56 - *Trem revolucionário*



Fonte: AGUIRRE, Ignacio. *Trem revolucionário I* –s/d. Linoleogravura sobre papel, 30,7x42. Coleção *Lopes Mateos*. Acervo MASC.

Nos seus diálogos mais amplos, as gravuras mexicanas se aproximam das experiências vividas pela maior parte da população latino-americana, como a violência, a luta pelo reconhecimento de suas identidades, pela terra e pelo anseio por uma situação social mais justa. O caráter de permanência e universalidade destas necessidades vai além das fronteiras ideológicas e temporais de qualquer discurso nacionalista. Estes assuntos, que certamente ainda falam ao nosso tempo, ganharam forma a partir de narrativas individuais e diferentes linhas, das quais as coleções que hoje pertencem ao MASC são uma expressão.

Elencadas estas questões, cumpre traçar alguns apontamentos sobre a vida museal destas imagens depois de chegadas ao MAMF, a partir da verificação de que nos anos subsequentes elas foram apenas ocasionalmente expostas<sup>265</sup>. A reduzida frequência com que vieram a

<sup>265</sup> As gravuras foram expostas em 1961 quando chegaram ao MAMF e depois em 1989, pois consta na programação daquele ano que as mesmas seriam expostas entre 14/08/89 a 08/09/1989. Não localizamos nenhum outro registro,

público é uma condição comum a muitos objetos museais, entre outras questões pela falta de estudos investigativos. Para Andrade Filho contribuiu para isto o fato dos interesses locais, tanto dos artistas quanto do gosto público, estarem voltados para outras preocupações estéticas, além da ausência de uma tradição da gravura, que só viria se desenvolver em Florianópolis duas décadas depois da chegada das coleções ao MAMF. Entretanto, arriscamos afirmar que as razões para a pouca visibilidade das gravuras, tanto as mexicanas quanto as argentinas, vai mais além da falta de estudos. Uma das hipóteses pode ser a sua vinculação a ideias políticas revolucionárias e aos seus canais de circulação. É preciso lembrar que o momento em que as gravuras chegaram ao MASC preconizava tanto o desastre político dos próximos anos, com a instauração da ditadura militar no Brasil, como também as tendências mais ecléticas e aderentes da arte pós-moderna.

Junto às mudanças ditadas pelas transformações da arte, o eclipse destas gravuras no MASC nos anos de 1970 condizia com o clima de censura sob as manifestações artísticas, sobretudo daquelas cujo conteúdo era explicitamente contestador, como mostram as gravuras mexicanas; se não por uma censura intencional e declarada, digamos que em forma de desinteresse pela sua mensagem, pois, por volta dos anos de 1960/70, as preocupações do museu estão mais voltadas ao planejamento de atividades didáticas e à montagem de um ateliê de restauração. Quando foi feito o levantamento do acervo na gestão de Harry Laus nos anos de 1980, as gravuras foram expostas apenas para exemplificar a quantificação do mesmo e, portanto, desacompanhadas de um estudo que assegurasse o seu valor dentro do arsenal da arte moderna.

Por fim, a situação de eclipse que as gravuras ainda estão sujeitas na atualidade não deixa de ser um resultado indesejável do aspecto unívoco das relações entre os museus e a sociedade. Vistas no contexto político e social da América Latina em que foram criadas (entre os anos de 1940 e 1960), estas gravuras tinham objetivos não apenas estéticos, mas pretendiam conscientizar e chamar a atenção para as desigualdades sociais, para a marginalização das populações desfavorecidas. Dos diálogos que as gravuras suscitam com o seu antes e depois, resta saber como a promessa anterior de uma América livre, justa e próspera se consolidará frente às narrativas descentradas da cultura pós-moderna, assim como tem sobrevivido a urgência em promover a reforma agrária,

---

além destas duas ocasiões. No entanto, isto não significa que no futuro sejam encontrados documentos que contradigam esta suposição.

a educação e a inclusão das populações marginalizadas, lamentáveis continuidades no seu processo histórico.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao ser fundado como uma instituição pública, ficou o MAMF/MASC numa condição dúbia. Por um lado, isso lhe permitiu sobreviver com o tempo e, em diferentes graus, firmar sua legitimidade institucional<sup>266</sup>. Por outro lado, a dependência teve consequências devido aos fatores que incidem sob os modos de institucionalização da cultura, refletindo, em muitas situações, mais as disputas políticas e econômicas de diferentes grupos do que as preocupações com a cultura. Embora não haja estudos específicos sobre o assunto, acreditamos que um dos problemas causados pela dinâmica da relação entre o poder público e o museu foi a dificuldade da instituição em conquistar uma necessária autonomia. Este problema foi visto por Harry Laus que, com a proximidade de quem havia dirigido a “casa”, emitiu um juízo assinalando que:

O Museu de Arte de Santa Catarina, apesar de ser o principal organismo de preservação e divulgação da arte catarinense e brasileira em nosso Estado, não dispõe de autonomia administrativa nem de orçamento próprio (LAUS, 1996, p. 217)<sup>267</sup>.

A destinação dos espaços culturais deve ser uma questão aberta, a ser decidida em sintonia com a sociedade que é, ao fim de tudo, a razão pela qual sua existência é justificada nas sociedades democráticas. A partir do olhar retrospectivo que procuramos exercitar neste trabalho, vimos que, acertadas ou não, decisões que impactaram os rumos do MAMF/MASC foram tomadas nos gabinetes oficiais. Entre elas podemos destacar a mudança de terminologia e a transferência para o CIC. O museu foi também palco de jogos políticos de afirmação,

---

<sup>266</sup> A noção de política cultural em Santa Catarina para os anos de 1950 deve ser compreendida não apenas em termos de ideias e ações, mas também quanto aos investimentos no plano material.

<sup>267</sup> Hoje a proximidade do museu com a sua entidade gestora (FCC) é também física, já que ambos são vizinhos no prédio do CIC. As implicações (ou vantagens) dessa proximidade é um assunto aberto. Do ponto de vista da atual administradora do MASC, Lygia Helena Rousseny Neves (contrária à impressão de Harry Laus), isto não traz nenhum comprometimento. Esta informação foi dada em conversa realizada no MASC em agosto de 2012.

contrariando o fundamento de que eles devem existir para o benefício e o adiantamento do povo (conforme era o pensamento dos anos cinquenta). Se os organismos que gerem a instituição vêm tendo a preocupação de estabelecer uma proximidade com a população, não é possível identificar por parte dela um pleno reconhecimento disto. Em maio de 2009, uma nota publicada pelo governo estadual dava ciência da reforma do CIC, com promessa de reabrir o complexo num prazo de 240 dias. Segundo informado, o museu era uma das prioridades iniciais:

Essa primeira etapa inclui a reforma do Museu de Arte de Santa Catarina, que passará por ampla reformulação interna, a reforma das Oficinas de Arte, a ampliação dos camarins do Teatro Ademar Rosa, a reforma do hall de entrada, inclusive com novas localizações para as bilheterias do teatro e do cinema, e reforma dos banheiros e dos espaços até então ocupados pelas administrações do CIC e da Fundação Catarinense de Cultura. Essa etapa ainda inclui a reforma da cobertura, de toda a parte elétrica e hidráulica, e da climatização<sup>268</sup>.

Enquanto as atividades ali realizadas ficaram parcialmente paradas, o CIC sediou uma mostra decorativa de arquitetura e decoração de uma empresa privada<sup>269</sup>. Segundo Anita Pires, na época presidente da Fundação Catarinense de Cultura (FCC), entidade responsável pelo CIC, a ideia, ao aceitar a parceria com a empresa, era promover no espaço um evento de porte nacional, atraindo visitantes e renovando o contato com o público, afastado pela reforma. Sobre isto afirmou: “É uma

---

<sup>268</sup> CENTRO INTEGRADO de cultura. *Dados da FCC*. Disponível em: <<http://www.alquimidia.org/fcc4/index.php?mod=pagina&id=7259&grupo=28>>. Acesso em: 09 mai. 2009.

<sup>269</sup> A referida mostra, que foi noticiada numa revista de arquitetura do Estado, teve como apelo mercadológico as culturas locais. A escolha do local, portanto, casou com o foco da Casa Cor, que é divulgar as atividades culturais junto às novidades do setor de arquitetura e decoração, vanguarda e design. Segundo os organizadores, as culturas locais estão na moda no mundo todo, portanto, é o momento para divulgar a de Florianópolis e Santa Catarina. Além disso, as duas partes ganharão com essa união, pois a Casa Cor trará benefícios físicos e melhorias para o CIC. (CASACOR. Disponível em: <[www.casacor.com.br/santa\\_catarina/.../florianopolis.htm](http://www.casacor.com.br/santa_catarina/.../florianopolis.htm)>. Acesso em: 14 mai. 2012.)

oportunidade de criar eventos dentro da cadeia produtiva da cultura catarinense<sup>270</sup>.

Se para a empresa que organizou a mostra houve um ganho simbólico por ocupar um espaço ligado à promoção e difusão das “culturas locais em moda no mundo todo”, o que o CIC e, indiretamente, o MASC e a grande maioria da população de Florianópolis (que não faz parte do público alvo da empresa) ganharam nessa empreitada é difícil saber no momento, pois não tivemos acesso a nenhuma informação adicional a este respeito, além daquelas que apareceram na imprensa; boa parte delas refletindo o descontentamento com a demora na devolução do espaço à sociedade florianopolitana. O que aconteceu é que depois do evento, as águas rolaram, e o espaço continuou fechado muito mais tempo do que o noticiado (05/2009 a 06/2011). Neste período, o CIC abrigou em seu estacionamento um circo, cuja presença no local contribuiu para acirrar a atmosfera de desgosto de segmentos do público<sup>271</sup>.

Enquanto a reforma não ataca nem desata, o governo tem emprestado o CIC ou partes dele, para empreendimentos privados, numa demonstração do que parece mesmo ser puro deboche. Deixaram os caminhões de externa da Globo usar o estacionamento e, com seu peso, acabaram de acabar com o que havia de calçamento, deixaram que fosse feita uma exposição comercial de decoração de interiores, capitaneada pela RBS. E agora deixam usar

---

<sup>270</sup> Partes da entrevista estão disponíveis em: <<http://acontecendoaqui.com.br/posts/24868>>.

<sup>271</sup> A turnê do circo *Le Magic International Festival* aconteceu de 11 a 29/05/2011 e teve o apoio da Prefeitura Municipal de Florianópolis, Secretaria Municipal de Turismo, Fundação Franklin Cascaes, Fundação Municipal de Esporte e Secretaria de Cultura, Turismo e Esporte de Santa Catarina. Segundo noticiado, o evento era gratuito para alunos da rede municipal de ensino, idosos e portadores de necessidade especiais. (PREFEITURA MUNICIPAL DE FLORIANÓPOLIS. Disponível em: <<http://www.pmf.sc.gov.br/entidades/turismo/?pagina=notpagina&menu=3&no ti=4304>>. Acesso em: 10 jul. 2012.)

novamente o estacionamento, para que um circo se instale<sup>272</sup>.

Em meio aos prós e contras, é fato que a lógica do capital se insere cada vez mais nas ações culturais, tornando indefinidas as fronteiras entre cultura e “mercado”. Assim, se um dos princípios dos museus modernos era educar para a cultura, na sociedade do entretenimento, a função do museu se volta cada vez mais para a diversão<sup>273</sup>. Diante das controvérsias e antes de definir qual museu será o MASC, caberia perguntar à sociedade catarinense que tipo de museu ela projeta para o futuro, o do espetáculo, o de memória das obras...

Figura 57 - Sala de exposições Lindolf Bell, decorada para o evento Casacor



Fonte: Sala de exposições Lindolf Bell, decorada para o evento Casacor.

Disponível em: <[http://www.casacor.com.br/santa\\_catarina/](http://www.casacor.com.br/santa_catarina/)>. Acesso em: 15 set. 2012.

<sup>272</sup> BLOG DE OLHO NA CAPITAL. Disponível em: <<http://www.deolhonacapital.com.br/2011/05/09/e-o-palhaco-quem-e/>>. Acesso em 13 jul. 2012.

<sup>273</sup> As megaexposições organizadas pelos museus, sob o pretexto de ampliar quantitativamente o público, tem se reproduzido a partir de novas estratégias de mídia e investimento privado.

Quando reabriu em 2011, o MASC contava com melhorias em suas instalações, principalmente na reserva técnica<sup>274</sup>. Isto deu ao MASC uma situação material bem diferente da precária vida cigana de outrora. As benfeitorias colocavam um termo final a um problema que durante muitos anos espreitou o museu. No entanto, a despeito da importância disto e mesmo reconhecendo que as instalações sejam itens essenciais nos museus, o sucesso de uma instituição junto ao público não decorre apenas desse quesito. Em nosso julgamento, uma vez enfrentado o problema das instalações, a questão a ser desafiada pelo MASC na atualidade é a de promover uma maior integração com a comunidade de Florianópolis e do estado<sup>275</sup>. É preciso, entre outras coisas, que ele seja acessível no sentido múltiplo que o termo carrega.

Para a ocasião de reabertura do espaço em 2011, foi realizada uma dupla exposição: *Tempo, espaço e arte* e *Linhas artísticas*. A primeira apresentava a história do museu desde a sua criação até a definitiva instalação no CIC. Do ponto de vista de seu conteúdo, tanto os painéis afixados no salão de exposição quanto o texto que compõe o (muito bem ilustrado) catálogo do evento, praticamente, não trazem nada de novo, uma vez que foram parcialmente reeditadas as já conhecidas histórias sobre a fundação, sobre a relação deste acontecimento com o *Gupo Sul*, sobre a suposta incompreensão local da arte moderna, entre outras. Em geral, são os mesmos discursos dos nos anos oitenta, cujos limites já mencionamos<sup>276</sup>. Como é usual, as autoridades públicas destacaram nesta reabertura a importância do MASC, reafirmando algumas expectativas com relação ao espaço. A

---

<sup>274</sup> A bem aparelhada sala foi mostrada com orgulho pela atual administradora, Lígia Roussenq Neves, em visita realizada em junho de 2011.

<sup>275</sup> Do ponto de vista de aproximação física com o público, uma das medidas fundamentais para isso é, como foi antes mencionado, facilitar o acesso de modo mais democrático criando para tal uma parada de ônibus.

<sup>276</sup> Um detalhe a destacar, que seguramente se tratou de um esquecimento sem intenção, foi a ausência de qualquer referência à relevante administração realizada por Andrade Filho entre 1958 e 1962, quando o museu funcionou na Casa de Santa Catarina (antigo clube *Germânia*). Informa o texto: “O MAMF ficou sediado por 16 anos no local (abril de 1952 a outubro de 1968). Nele teve como diretores Sálvio de Oliveira, seguido por Martinho de Haro (1955 -62) e Carlos Humberto Pederneiras Correia (1962-69)” (MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA, 2011, n.p.). O detalhe ausente serve para lembrarmos o quanto é preciso desconfiar das fontes, e que o arquivo de que dispomos sobre o passado precisa ser constantemente interrogado e cruzado a outros registros.

este respeito, se pronunciou o presidente da FCC, com a seguinte declaração:

Com esse evento de memória simbolizada, o Governo do estado, por meio da Fundação Catarinense de Cultura, entrega o MASC dinamizado e equipado, com inovações que o colocam definitivamente no circuito nacional, no padrão de outros equipamentos brasileiros do gênero, e que, por certo, levará á ampliação das possibilidades de construção de identidades e a percepção crítica acerca das realidades artísticas e culturais. (MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA, 2011, n.p.).

Com relação à mencionada construção de identidades destacada na mensagem do presidente da FCC, sabemos que no passado isto aconteceu muito mais pelas interferências do governo do que pelas apropriações simbólicas que a população projetou no museu. Na atualidade, isto se torna um objetivo polêmico e duvidoso, pois a cidade mudou consideravelmente e, apesar de toda nostalgia sentida pelos antigos moradores, ela mantém apenas um pálido reflexo da urbe de 70.000 habitantes em 1950<sup>277</sup>. Hoje, a área metropolitana de Florianópolis possui por volta de um milhão de pessoas e tem enfrentado os problemas estruturais desta expansão, inclusive a carência de espaços culturais. Além disso, afirma Ulpiano de Menezes (1993), as noções de identidades culturais são problemáticas, entre outras razões, por pressuporem uma lógica de pertencimento e, como tal, estabelecerem diferenças que fundam defesas e privilégios. Transformada em palavra de ordem no museu, cabe-lhe o desafio de produzir discursos, ou seja, lugares de identificação que, alheios às históricas exclusões, contemplem a diversidade, atendendo a demanda plena da sociedade e não apenas de determinados grupos<sup>278</sup>. Em síntese, a questão é: Como fazer com que os significados, a serem construídos em tal processo,

---

<sup>277</sup> Em 2011, segundo estimativa do IBGE, Florianópolis possuía uma população de 427.298 habitantes. Sua região metropolitana contava em 2010 com 1.012.831 de habitantes.

<sup>278</sup> Estas situações de exclusão são evidentes em alguns museus históricos criados após as independências, invisibilizando populações inteiras, como as negras e indígenas.

expressem um futuro de democracia cultural ao mesmo tempo em que não maquiem a desigualdade do presente?

Quando, no início dos anos setenta, o MAMF se transformou num museu de arte, se lançou a uma universalidade que, de certa forma, estava (e está) mais condizente com a expressão heterogênea do seu acervo. Porém, como salientou Lima (2011), esta transição de nomenclatura, que coincide com o abraço a arte contemporânea, aconteceu sem resolver os vazios de significado que encobriam o acervo.

A crítica de Oliveira (2008) também foi dirigida ao acervo, ou mais propriamente às políticas adotadas para sua gestão, pois, segundo o autor, a maneira pela qual o MASC busca articular sua identidade institucional - a partir da tipologia da arte moderna - relega a uma obscuridade os demais componentes da sua coleção, ou seja, o estudo do acervo não pode ficar paralisado na recriação nostálgica do passado. É preciso acolher adequadamente a diversidade.

A estas problemáticas gostaríamos de acrescentar que, a despeito das grandes potencialidades, o acervo do MASC é, em grande parte, uma entidade desconhecida. Em nosso ponto de vista, a principal razão disso é a falta de pesquisas que incluam, entre outros propósitos, uma interação com diversas áreas de conhecimento. Estes estudos devem ser realizados por um grupo de profissionais especializados, como historiadores, críticos, curadores, antropólogos e artistas. Eles devem contemplar as múltiplas possibilidades do ambiente cultural e não apenas se concentrem no gosto ou na fortuna crítica de uma produção.

Para que seja possível estabelecer tal situação de estudos no MASC, ele terá que operar sobre os problemas do seu vazio documental, principalmente sobre o processo de incorporação das obras, pois, a dispersão de registros tornou, com o passar dos anos, cada vez mais fugidia a possibilidade de compor uma narrativa de formação que tenha por base a vida das obras antes da sua conversão a objeto museal, ainda que este não seja o único caminho possível para estudá-las.

Neste sentido, a expectativa é que o movimento recente de levantamento<sup>279</sup> encomendado pela atual administração seja parte de um movimento maior que traga a lume a potência imagética, bem como o enfrentamento de outras questões polêmicas relacionadas ao acervo<sup>280</sup>.

---

<sup>279</sup> Como foi antes mencionado, a atual administradora informou que os resultados deste levantamento não estão à disposição.

<sup>280</sup> O descarte é uma destas questões. Ele é decorrente, entre outras razões, do fato de o museu ter guardado coisas que não escolheu. Este procedimento que

Remexer os próprios bolsos é, portanto, um dos desafios futuros do MASC, pois um museu não pode ser lugar apenas de armazenamento das coisas. Lá as obras são colocadas para serem lembradas e não esquecidas. É no processo de estudo que elas têm seus sentidos legitimados e se atualizam. Na sua vida na cultura, as imagens expressam os seus próprios pensamentos, instaurando um mundo que passa a viver por si mesmo. Como disse Jorge Coli<sup>281</sup>, uma vez findada a sua gênese, a obra deixa de ser objeto e se torna sujeito, pois, ao criá-la, o artista introduz no mundo um ser pensante. Uma vez mantidas na invisibilidade labirintica da reserva técnica tudo isto permanece apenas como latência.

A expressão “Considerações Finais” (que abriu este texto) traz o conforto de retirar o peso de algo tão peremptório quanto tecer juízos conclusivos sobre o que foi investigado. Gostaria de finalizar a reflexão esclarecendo que a perspectiva adotada neste estudo foi sempre a de procurar ir além das razões mais aparentes e cristalizadas, buscando apontar as rasuras, desvios e deformações entre os discursos e seu arquivo. Em nenhum momento tive pretensões de que os temas tratados fossem totalizadores ou definitivos, o que se apresentou foram ideias e percepções provisórias sobre as duas instâncias sobre as quais se assentou a pesquisa (a instituição e o acervo). Estas ofereciam muitos caminhos, e aqueles que estudamos representam uma ínfima parcela das entradas possíveis. É preciso assinalar que o envolvimento com a história da instituição nos levou a uma fatia maior do que era originariamente pretendido. Para que não excedêssemos os limites da proposta, certos assuntos foram apenas esboçados, sem o aprofundamento investigativo que lhes fizesse justiça, entre os quais estão: a presença dos artistas locais no acervo, a escolinha de arte, os Cadernos do MASC, a fundação do ATECOR e a atuação dos conselhos consultivos.

---

faz parte da rotina dos museus não pode ser reflexo de situações arbitrárias ou de cunho personalista. Sabemos que ela fez parte das preocupações de Harry Laus e também do museólogo Andrade Filho, que, na segunda vez que dirigiu o MASC propôs uma exposição intitulada de *A a Z* que, segundo ele, consistia em fazer com que todo o elenco do acervo fosse exposto em ordem alfabética. Na oportunidade, com mediação de especialistas e o público, seria então determinada a permanência da obra no museu. Segundo apuramos na pesquisa, a referida exposição não chegou a acontecer.

<sup>281</sup> Palestra proferida no *I Colóquio História e Arte: trânsitos da modernidade*. Realizado na Universidade Federal de Santa Catarina em setembro de 2008.

Com relação à história do MASC, pretendemos discutir com uma visão crítica e não apenas com o olhar elogioso e ufanista que, em meu entendimento, tem contribuído pouco para que o museu alcance maturidade institucional e exerça com mais plenitude o seu papel social frente às urgências da sociedade contemporânea. Isto não significa que o museu não deva olhar para o seu “passado”, mas este olhar não pode ficar apenas na recriação nostálgica, senão imobiliza o presente.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A PALAVRA do Desembargador Henrique da Silva Fontes. *Jornal a Gazeta*, Florianópolis, p. 4, 26 abr. 1953. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

AS CATACUMBAS de Roma – O culto da Santa. Disponível em: <<http://catolicosribeiraoartehistoria.blogspot.com.br/2013/02/as-catacumbas-de-roma-o-culto-da-santa.html>>. Acesso em: 25 fev. 2013.

ADES, Dawn. *História da Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac e Naify, 1997.

AGAMBEM, Giorgio. *Aby Warburg e a ciência sem nome*. In: Dossiê Warburg. Organização Cezar Bartholomeu. ENBA. [s/d]. Disponível em <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e19:dossi e.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2011.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever*. São Paulo: Edusp, 1999.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê*. A preocupação social na arte brasileira. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ANDRADE FILHO, João Evangelista (Org.). *Arte Contemporânea em Santa Catarina*. Cadernos do MASC. MASC/FCC. Florianópolis: Agnus, 2001.

\_\_\_\_\_. 2010. A arte em Florianópolis. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 24 abr. 2010. Disponível no apêndice desta tese.

\_\_\_\_\_. Catálogo da exposição das gravuras *Lopes Mateos*, 1961.

\_\_\_\_\_. Um moderno na província. In: MATTOS, Tarcísio; *Construtores das artes visuais: 30 artistas de Santa Catarina em 160 anos de expressão*. Florianópolis: Tempo Editora, 2005

\_\_\_\_\_. Artes visuais em Santa Catarina. In: MATTOS, Tarcísio; *Construtores das artes visuais: 30 artistas de Santa Catarina em 160 anos de expressão*. Florianópolis: Tempo Editora, 2005.

\_\_\_\_\_ (Org.). *Arte contemporânea em Santa Catarina*. Cadernos do MASC. MASC/FCC. Florianópolis: Agnus, 2001.

\_\_\_\_\_ (Org.). *Caderno Arte no Museu*, [200?].

ANDRADE, Carlos Drummond. *Espelho carioca* Memórias de Marques Rebelo. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 1984. Impresso.

ANTELO, Raul. *Potências da Imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

ANNITA GARIBALDI, A heroína dos dois mundos. *Jornal A República*, Florianópolis, p.03, 06 abr. 1919. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

AQUINO, Flávio. Por uma arte autoctone. *Revista Sul*, Florianópolis, p. 5, 1952. Arquivo MASC.

\_\_\_\_\_. *Três fases do movimento moderno*. Ministério da Educação e Saúde - Serviço de documentação. Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mario Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac e Naif, 2004.

\_\_\_\_\_. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARAUJO, Adalice Maria. *Mito e magia na arte contemporânea*. Paraná. Monografia. p.56. CEART, UDESC, 1977.

ARAUJO, Hermetes Reis de. *A invenção do litoral: reformas urbanas e reajustamento social na Primeira República*. São Paulo: PUC, 1989. Dissertação de Mestrado.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

ARTIGAS, Vilanova. A Bienal como expressão da decadência burguesa. *Revista Novo Horizonte*, nº 9, [s/p], Porto Alegre, set. 1951.

ASSUNÇÃO, Clóvis. O museu de Arte Moderna de Florianópolis. *Jornal A Gazeta*, Florianópolis, p.04, 05 abr. 1953. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

BALLSTAED, Élio. Ouvindo Moacir Fernandes. *Revista Sul*, Florianópolis, nº 11, p. 16, 1950. Arquivo MASC.

BARBOSA, Ana Mae. Arte Educação no Brasil: do modernismo ao pós-modernismo. *Revista Digital Art&*, nº0, out. 2003. Disponível em: <<http://www.revista.art.br/>>. Acesso em: 14 jun. 2012.

BARDI, Pietro Maria. *Meu museu* (texto de apresentação). In: *O mundo dos museus*: Museu de Arte de São Paulo. Editora Codex, 1966.

BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas*: filosofia da imaginação criadora. Petrópolis: Vozes, 1993.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BAUDRILLARD, J. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAYÓN, Damián. *Aventura Plástica de hispanoamerica*. México: FCE, 1991.

BELL, Lindolf. Catálogo da Exposição Arte Barriga-Verde, p. 25, 1978.

\_\_\_\_\_. Carta aberta a Harry Laus ou os quadros roubados do Masc. *Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, p.18, mar. 1989. Arquivo MASC.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac e Naif, 2006.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 2).

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

BIOGRAFIA DE ALEIJADINHO. Disponível em:  
<<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/>>. Acesso em 13 mai. 2012.

BIOGRAFIA DE ALTINO FLORES. Disponível em:  
<[http://www.cfh.ufsc.br/~simposio/Catarinense/Discurso\\_catarinense\\_texto\\_mega/98sc00027.html](http://www.cfh.ufsc.br/~simposio/Catarinense/Discurso_catarinense_texto_mega/98sc00027.html)>. Acesso em: 14 jun. 2012.

BIOGRAFIA DE CARLOS SCLIAR. Disponível em:  
<[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=1362&cd\\_item=1&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1362&cd_item=1&cd_idioma=28555)>. Acesso em: 13 jun. 2012.

BIOGRAFIA DE ESTANISLAU TRAPLE. Disponível em:  
<[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=1681&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1681&cd_idioma=28555)>. Acesso em: 14 jun. 2012.

BIOGRAFIA DE GLÊNIO BIANCHETTI. Disponível em:  
<[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/Enc\\_Artistas/artistas\\_imp.cfm?cd\\_verbete=1949&imp=N&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Artistas/artistas_imp.cfm?cd_verbete=1949&imp=N&cd_idioma=28555)>. Acesso em: 14 jun. 2012.

BIOGRAFIA DE GUSTAVO CAPANEMA. Disponível em:  
<[http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/glossario/verb\\_b\\_gustavo\\_capanema.htm](http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/glossario/verb_b_gustavo_capanema.htm)>. Acesso em: 14 jun. 2012.

BIOGRAFIA DE GUSTAVO BARROSO. Disponível em:  
<[http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/gustavo\\_barroso](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/gustavo_barroso)>. Acesso em: 14 jun. 2012.

BIOGRAFIA DE GUTTMANN BICHO. Disponível em:  
<[http://www.dezenovevinte.net/bios/bio\\_gb.htm](http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_gb.htm)>. Acesso em: 14 jun. 2012.

BIOGRAFIA DE HARRY LAUS. Disponível em:  
<<http://harrylausvivo.blogspot.com/>>. Acesso em: 14 jun. 2012.

BIOGRAFIA DE LINDOLF BELL. Disponível em:  
<[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_lit/definicoes/verbete\\_imp.cfm?cd\\_verbete=5216&imp=N](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/definicoes/verbete_imp.cfm?cd_verbete=5216&imp=N)>. Acesso em: 14 jun. 2012.

BIOGRAFIA DE MARTINHO DE HARO. Disponível em:  
<[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/Enc\\_Artistas/artistas\\_imp.cfm?cd\\_verete=2754&imp=N&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Artistas/artistas_imp.cfm?cd_verete=2754&imp=N&cd_idioma=28555)>. Acesso em: 14 jun. 2012.

BIOGRAFIA DE OSWALDO GOELDI. Disponível em:  
<[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=2961](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2961)>. Acesso em: 14 jun. 2012.

BIOGRAFIA DE PAULO ALMEIDA. Disponível em:  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo\\_Mendes\\_de\\_Almeida](http://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo_Mendes_de_Almeida)>. Acesso em: 14 jun. 2012.

BIOGRAFIA DE VASCO DA SILVA. Disponível em:  
<[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=3473&cd\\_idioma=2855](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3473&cd_idioma=2855)>. Acesso em: 13 jun. 2012.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita, a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2007.

BLOG DE OLHO NA CAPITAL. Disponível em:  
<<http://www.deolhonacapital.com.br/2011/05/09/e-o-palhaco-quem-e/>>. Acesso em 13 jul. 2012.

BLOM, Philipp. *Ter e manter – uma história íntima de colecionadores e coleções*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BLUM, Paul Richard. (Org.). *Filósofos da renascença*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

BOENKE, Michaela. *Leon Batista Alberti – Filosofia da vida privada e pública, bem como da arte*. BLUM, Paul Richard. (Org.). *Filósofos da renascença*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

BOMENY, Helena. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In. \_\_\_\_ (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

BORGES, Maria Elisa Linhares (Org.) *Inovações, coleções, museus*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BORTOLIN, Nancy. *Indicador Catarinense de Artes Plásticas*. 2. ed. Itajaí: UNIVALI; Florianópolis: UFSC, FCC, 2001.

BOSI, Alfredo. *O modernismo de Mario de Andrade*. Banco de Dados da Folha. Acervo Online. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/bosi3.htm>>. Acesso em: 12 jun. 2012.

BRANDÃO, Arnaldo. O Museu de Arte Moderna de Florianópolis. *Jornal A Gazeta*, Florianópolis, [s/p], 26 abr. 1953. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

\_\_\_\_\_. Portinari. *Jornal A Gazeta*. Florianópolis, p.3, 26 abr. 1953.

BREFE, Ana Claudia Fonseca. *O museu paulista*. São Paulo: Unesp, 2005.

BRUGHETTI, Romualdo. *Geografia Plástica Argentina*. Editorial Nova, 1958.

BUENO, Maria Lucia. *Do moderno ao contemporâneo: Uma perspectiva sociológica das artes plásticas*. Disponível em: <[http://www.rcs.ufc.br/edicoes/v41n1/rcs\\_v41n1a3.pdf](http://www.rcs.ufc.br/edicoes/v41n1/rcs_v41n1a3.pdf)>. Acesso em: 04 abr. 2012.

BULHÕES, M. A.; KERN, M. L. (Orgs.). *America Latina: territorialidade e práticas artísticas*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Cosac Naify, 2008.

BURUCUA, Jose Emilio, Las Pathosformel do cômico y el grabado europeo a comienzos de la modernidad. In: FLORES. Bernardete Ramos; VILELA, Ana Lúcia. (Org.). *Encantos da imagem: estâncias para a prática historiográfica entre história e arte*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

\_\_\_\_\_. *História, arte, cultura*. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

CABO, Scheila. *Oswaldo Goeldi: uma modernidade extraviada*. 2006.

CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. São Paulo: Cias das Letras, 2010.

CAPLOW, Débora. *Leopoldo Mendez: Revolutionary Art And The Mexican Print*. Texas: University Press, 2007.

CASACOR. Disponível em:

<[www.casacor.com.br/santa\\_catarina/.../florianopolis.htm](http://www.casacor.com.br/santa_catarina/.../florianopolis.htm)>. Acesso em: 14 mai. 2012.

CASTRO, Eloah Rocha Monteiro. *Jogo de formas híbridas: arquitetura e modernidade em Florianópolis na década de 50*. Florianópolis, 2002. 143 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina. Catarina. Florianópolis: Tempo Ed., 2003.

CASTRO, Maraliz. *A narrativa de Pedro Américo sobre a Conjugação Mineira*. II Encontro de História da Arte, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de Março de 2006, Campinas, SP. Disponível em:

<[http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/\(20\).pdf](http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/(20).pdf)>. Acesso em: 02 dez. 2011.

CATÁLOGO PINACOTECA DO ESTADO: um acervo centenário, 2005. Acervo da autora.

CATÁLOGO MIRA SCHENDEL: Óleos e desenhos. Apresentação de Mário Schenberg. São Paulo: Galeria Astréia, 1964. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 19 fev. 2012.

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO: *Arte Mexicana Museu de Monterey*. Junho - Agosto 1997. Acervo da autora.

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO: Pós-Impressionismo e as origens da Pintura Moderna, exposição de reproduções fotográficas. SESC, [s/d].

CATLETT, Elisabeth. Form That Achieves Sympathy - A Conversation with Elizabeth Catlett. *Revista Sculpture*, vol.22, n. 3, abr, 2003.

Entrevista concedida a: Michael Brenson. Disponível em: <<http://www.sculpture.org/documents/scmag03/apr03/catlett/cat.shtml>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAVERNAS DE AJANTA. In: Infopédia. Porto: Porto Editora, 2003-2013. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$cavernas-de-ajanta](http://www.infopedia.pt/$cavernas-de-ajanta)>. Acesso em: 19 jun. 2013.

CENTRO INTEGRADO de cultura. *Dados da FCC*. Disponível em:<<http://www.alquimidia.org/fcc4/index.php?mod=pagina&id=7259&grupo=28>>. Acesso em: 12 jul. 2012.

CHAGAS, Mário. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mario de Andrade*. Chapecó: Argos, 2006.

CHEREM, Rosângela. *Eduardo Dias: Visualidade onírica e pintura analfabeta*. Texto digitalizado fornecido pela autora, 2010.

CHEREM, Rosângela; SILVA, Mauricio Higino. Eduardo Dias: fragmentos da obra, faces da cidade. *Revista ÁGORA*, n.º 24. 2003. Disponível em: <[agora.emnuvens.com.br/ra/article/download/174/pdf](http://agora.emnuvens.com.br/ra/article/download/174/pdf)>. Acesso em: 13 mai. 2012.

\_\_\_\_\_. Notação para uma história da pintura na América Latina. *Revista Esboços*, nº 19, UFSC. 2008. Dossiê história, arte e imagem. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/viewArticle/9341>>. Acesso em: 8 jun. 2010.

CHEREM, Youssef. *A história da arte do Islã*, em busca de uma identidade. VII - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE - UNICAMP 2011. Disponível em: <[http://www.academia.edu/1969893/A\\_HISTORIA\\_DA\\_ARTE\\_DO\\_ISLA-EM\\_BUSCA\\_DE\\_UMA\\_IDENTIDADE](http://www.academia.edu/1969893/A_HISTORIA_DA_ARTE_DO_ISLA-EM_BUSCA_DE_UMA_IDENTIDADE)>. Acesso em: 8 jun. 2012.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. La India de la libertad: de las alegorías de América a las alegorías de la patria. Argos, Caracas, v. 27, n. 53, dic. 2010. Disponível em: <[http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0254-16372010000200007&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-16372010000200007&lng=es&nrm=iso)>. Acesso em: 25 nov. 2012.

CINTRÃO, Rejane. *Algumas exposições exemplares – as salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930*. Porto Alegre, Zouk, 2011.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*: Cosac Naify, 2010.

CORRÊA, Amélia Siegel. Alfredo Andersen: um pai norueguês para a pintura paranaense. *Revista 19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n.2, abr. 2009. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artistas/andersen\\_asc.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/andersen_asc.htm)>. Acesso em: 13 mai. 2012.

CORREA, N. (Org.). *Democracia e nação*: Discursos Políticos e Literários. Rio de Janeiro: Ed. J. Olympio, 1960.

CORREIA, Carlos Humberto. Catálogo da exposição: *A pintura francesa do século XIX*, 1966.

COUTO, Maria de Fátima Morety. *Por uma vanguarda nacional*. Campinas: Unicamp, 2004.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CUNHA, Maria Teresa Santos; CHEREM, Rosangela Miranda (Orgs.). *Refrações de uma coleção fotográfica*. Florianópolis: UDESC, 2011.

DADOS DA ALFÂNDEGA. Disponível em: <<http://www.acap.art.br/acapfunda%E7%E3o.htm>>. Acesso em: 18 ago. 2012.

DADOS DO MAJ. Disponível em:

<<http://museudeartedejoinville.blogspot.com.br/p/quem-somos.html>>. Acesso em 17 jun. 2012.

DADOS DO MUSEU VICTOR MEIRELLES. Disponível em:

<[http://www.eravirtual.org/pt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=9&Itemid=16](http://www.eravirtual.org/pt/index.php?option=com_content&view=article&id=9&Itemid=16)>. Acesso em: 24 jun. 2012.

DAKIR PARREIRAS. *Jornal A República*, Florianópolis, p.02, dez. 1919. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

DALLABRIDA. Norberto; VIEIRA, Letícia. Trajetórias Sociais de Egressas do Ensino Secundário do Colégio Estadual Dias Velho (1951-1960). Disponível em:

<<http://www.revistas.udesc.br/index.php/EnsinoMedio/article/viewFile/2351/1784>>. Acesso em: 20 fev. 2013.

DÉOTTE, Jean- Louis. *Las ruínas, Europa, el museu*. Editorial Cuarto Proprio: Santiago, 1998.

D'ÉÇA, Othon. Notas e ecos. *Jornal A República*, Florianópolis, p.01, 07 out. 1919. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

DIAS, Rafael Damaceno. *Lembrança e nostalgia nos desacordos da memória: a cidade de Florianópolis nas últimas décadas do século XX*. Revista Espaço Plural • Ano VIII • Nº 17 • 2º Semestre 2007 • ( ) • ISSN 1518-4196. Acessado em:

DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO DAS CIÊNCIAS DA SAÚDE NO BRASIL. Disponível em:

<<http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/P/verbetes/musnac.htm>>. Acesso em: 14 jul. 2012.

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

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. A arte de viajantes: de documentadores a artistas viajantes. Perspectivas de um novo gênero. *Revista Porto Arte*, 78, Porto Alegre, v. 15, nº 25, nov. 2008.

DOAÇÃO AO Círculo Católico. *Jornal A República*. Florianópolis, 04 fev. 1920. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

DUARTE, Pedro. *Estio do tempo*. Romantismo e estética moderna. Rio de Janeiro Zahar, 2011.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo, Perspectiva, 2009.

EDUARDO DIAS no M.A.M. *Jornal A Gazeta*, Florianópolis, [n.p.]. 1961. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

ECO, Humberto. *A vertigem das listas*. São Paulo: Record, 2010.

ELIAS, Norbert. *A peregrinação de Watteau à ilha do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

\_\_\_\_\_. Duas cartografias da América Latina: Joaquín Torres Garcia e Anna Bella Geiger. In: BULHÕES, M. A.; KERN, M. L. (Orgs.). *América Latina: territorialidade e práticas artísticas*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_. *Walter Zanini, o construtor do MAC-USP*. 2009.

Disponível em:

<[http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha\\_2009\\_fabris\\_annateresa\\_art.pdf](http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_fabris_annateresa_art.pdf)>.

Acesso em 18 jun. 2012.

\_\_\_\_\_. (Org.) *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Porto Alegre: Zouck, 2010.

\_\_\_\_\_. *O desafio do olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FAVERI, Marlene de. *Memórias de uma (outra) guerra*. Cotidiano e medo durante a Segunda Guerra em Santa Catarina. Florianópolis, UFSC, 2002.

FERREIRA, Félix. *Belas artes estudos e apreciações*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre Zouk: 2012.

FERREIRA, Hamilton Abade Valente. In: MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. Catálogo *Biografia de um Museu*. BORTOLIN, Nancy (Org.). Florianópolis: FCC, 2002.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. *A farra do boi* – palavras, sentidos, ficções. 2 ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.

FLORES, Maria B. R.; LEHMKUHL, Luciene; COLLAÇO, Vera (Org.). *A casa do baile*: estética e modernidade em Santa Catarina. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006.

FLORES, Bernardete Ramos; VILELA, Ana Lúcia. (Org.). *Encantos da imagem*: estâncias para a prática historiográfica entre história e arte. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

FONTES, Henrique. Sinfonia Verde do Minho no Instituto Histórico e Geográfico. *Jornal A Gazeta*, Florianópolis, p.4, 26 abr. 1953. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

FOSTER, Hall. *Arquivos da arte moderna*. 2002. Disponível em: <[http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e19:hal\\_foster.pdf](http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e19:hal_foster.pdf)>. Acesso em: 13 mai. 2012.

FOTO DE CRUZ E SOUSA. Disponível em: <<http://www.revistaafro.com.br/destaques/cruz-e-souza-icone-da-resistencia-negra-e-precursor-do-simbolismo/>>. Acesso em: 03 mai. 2012.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de Antônio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Rio de Janeiro: Passagens, 1992.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

FRENTE EM DEFESA DA CULTURA CATARINENSE. Disponível em: <<http://frentedaculturasc.blogspot.com/2007/07/francisco-jos-pereira-e-amilcar-neves.html>>. Acesso em: 27 abr. 2011.

FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. *Alicerces da memória: 60 bens tombados pelo Estado de Santa Catarina*. Florianópolis: Tempo, ed., 2003.

GARCIA JUNIOR, Edgar. *Práticas Regionalizadoras e o Mosaico Cultural Catarinense*. Florianópolis: UFSC, 2002.

GARIN, Eugênio. *Ciência e vida civil no Renascimento italiano*. São Paulo: Ed. UNESP, 1994.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. Morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOMBRICH. E. H. *História da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1993.

GONÇALVES, Cassandra de Castro Assis. *O Clube de Gravura de Porto Alegre: Arte e Política na modernidade*. ANAIS DO IV FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE - Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2004.

GRUBE, Ernst. *O mundo da arte Islâmica*. Enciclopédia das artes plásticas de todos os tempos. Livraria José Olímpio, 1966.

GUERRA, Rogério F., BLASS, Arno. Grupo Sul e a Revolução Modernista em Santa Catarina. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, EDUFSC, Volume 43, Número 1, p. 9-95, abril de 2009.

GUTMANN BICHO. *Jornal A República*, Florianópolis, p. 02, mar. 1919. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

HACQUARD, George. *Dicionário de Mitologia grega e romana*. Lisboa: Hachette, 1996. p. 232 -233.

HALL, Stuart. Pensando a Diáspora (Reflexões Sobre a Terra no Exterior). In: *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Liv Sovik (Org.). Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas Hedra, 2006.

HARGER, Simone. In: FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. *Alicerces da memória: 60 bens tombados pelo Estado de Santa Catarina*. Florianópolis: Tempo, ed., 2003.

HASKELL, Francis. *La historia e sus imagenes, el arte y la interpretación del pasado*. Madrid: Alianza, 1993.

HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Rio de Janeiro: Ulisséia. [s/d].

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

INAUGURAÇÃO DAS novas instalações do Museu de Arte Moderna, *Jornal A Gazeta*, Florianópolis, p. 03, 08 abr. 1953. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

IBGE - Censos Demográficos do Estado de Santa Catarina de 1940, 1950 e 1960. IBGE - Censo Demográfico - Santa Catarina – 1970. Sinopse Preliminar do Censo Demográfico – 1980 - Vol. 1 – Tomo 1 – Número 1.

JORNAL A GAZETA. Florianópolis, p.3, 1952. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

JORNAL A REPÚBLICA. Florianópolis, [n.p.]. 1921. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

JUNIOR, Raul Rebello Vital. O Partido Comunista e a Revista Horizonte: a negação da produção na tradição. *Revista Ciências e*

*Letras*. Porto Alegre, n.41, p.319-334, jan./jun. 2007. Disponível em: <<http://www.fapa.com.br/cienciaseletras/publicacao.htm>>. Acesso em: 13 mar. 2012.

KNAUSS, Paulo. Os sentidos da arte estrangeira no Brasil: exposições de arte no contexto da Segunda Guerra Mundial. *Revista Esboços*, nº 19. Dossiê história, arte e imagem.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LAUS, Harry. Crítica aos órgãos da cultura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, [n.p.], fev. 1966. Arquivo MASC.

\_\_\_\_\_. Roubo de obras no MASC. *Jornal Diário Catarinense*, Florianópolis, [n.p.], mar. 1989.

\_\_\_\_\_. Um museu de província. *Revista Tempos Modernos*. Rio de Janeiro, [n.p.], nov. 1985. Arquivo MASC.

\_\_\_\_\_. Texto datilografado para abertura do Catálogo da Exposição de 1987. Arquivo MASC.

LAUS, Ruth. *Harry Laus: artes plásticas*. Rio de Janeiro: Cervantes, 1996.

LEHMKUHL, Luciene. *Imagens além do círculo: O Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis e a positivação de uma cultura nos anos 50*. Dissertação. Florianópolis: UFSC (Mestrado em História), 1996.

LEITE, José Roberto Teixeira. A flor, o mar e a charrete. In: MATTOS, Tarcísio; *Construtores das artes visuais: 30 artistas de Santa Catarina em 160 anos de expressão*. Florianópolis: Tempo Editora, 2005.

LENZI, Silveira. Reembrandt em Florianópolis. *Revista Roteiro*, Florianópolis, nº 8, [n.p.], março/abril. 1962. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

LIMA, Sueli. *Arquivo, Museu, Contemporâneo*. A fabricação do conceito de arte contemporânea no Museu de Arte de Santa Catarina -

MASC/SC. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, 2011.

LISBOA, Antonio Adolfo. Os açorianos. *Revista Luso-Brasileira*. Florianópolis, ano 6, nº 56, out. 1967. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

MADAME PUYSIEUX, Arte. *Jornal A República*, Florianópolis, 02 fev. 1919. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

MAIS UM veículo de integração cultural no Estado. *Revista Catarinense*, Florianópolis, nº 20, [n.p.]. 1971. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

MALHEIROS, Eglê. In: MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. Catálogo *Biografia de um museu*. Nancy Therezinha Bortolin (Org.). Itajaí: Univali; Florianópolis: FCC, 2002.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.

MATTOS, Tarcísio. *Construtores das artes visuais: 30 artistas de Santa Catarina em 160 anos de expressão*. Florianópolis: Tempo Editora, 2005.

MARITAIN, [?]. A palestra do escultor Bruno Giorgi. *Revista Sul*, Florianópolis, ano 2, nº 10, [n.p.], dez. 1949. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

MARTINS FILHO, Carlos Botelho. *Introdução ao conhecimento da gravura em metal*. Rio de Janeiro: PUC, Solar Grandjeande Montigny, 1982.

MASC ABRE 3 exposições e revive sua história. *Jornal A Notícia*, Florianópolis, p.16. 12 mar. 1987. Arquivo MASC.

MAYER, Arno J. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime (1848-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MEMÓRIA DE percalços. *Jornal O Estado*, Florianópolis, [n.p.], 07 mar. 1987. Arquivo MASC.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto do conhecimento*. Anais do Museu Paulista Nova Série NQ1 1993. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v1n1/a14v1n1.pdf>>. Acesso em: 10 mai. 2012.

MEMÓRIA CONTURBADA. *Jornal Diário Catarinense*, Florianópolis, [n.p.], mar. 1987. Arquivo MASC.

MICELI, Sergio; RUBINO, Silvana. *A metrópole e a arte*. São Paulo Prêmio, 1992.

MIGUEL, Salim. Dois casos. *Revista Sul*, Florianópolis, nº 13, p. 42-43, 1951. Arquivo MASC.

MINDLIN, José. *Uma vida entre livros: reencontros com o tempo*. São Paulo: Edusp/Cia das Letras, 1997.

MORAIS, Frederico. *Arte na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979.

MUMFORD, Lewis. *Arte e técnica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

MUÑOZ, Miguel Ángel. Territorios de la modernidad, territórios de identidad. México y Argentina em los años 20 em la obra de Carlos Mérida y Pedro Figari In: BULHÕES, M. A. KERN, M. L. (Orgs.). *América Latina: territorialidade e práticas artísticas*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

MURAD, Jorge Mussi; ALBERTON, Josicler O. *Recortes urbanos: a perda do patrimônio moderno em Florianópolis*. Disponível em: <[www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/171.pdf](http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/171.pdf)>. Acesso em: 14 jun. 2012.

MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. *Catálogo Biografia de um Museu*. BORTOLIN, Nancy (Org). Florianópolis: FCC, 2002.

\_\_\_\_\_. *Indicador Catarinense das Artes Plásticas*. Florianópolis: MASC – FCC Edições; 1988.

\_\_\_\_\_. Catálogo da exposição *Tempo, espaço e arte e Linhas Artísticas*, 2011.

MUSEU DE Arte Moderna de Santa Catarina. *Revista Roteiro*, Florianópolis, p.6, ano SI. n.º 5, 1961. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

MUSEUS DE Florianópolis terão comissões fixas para a escolha das mostras e políticas de acervo. *Jornal Diário Catarinense*. Disponível em: <  
<http://diariocatarinense.clicrbs.com.br/sc/variedades/noticia/2013/01/museus-de-florianopolis-terao-comissoes-fixas-para-a-escolha-das-mostras-e-politicas-de-acervo-4026926.html>>. Acesso em 30 jan. 2013.

MUSACCHIO, Humberto. *El Taller de Gráfica Popular*. México: FCE, 2007.

NEVES, Amílcar; PEREIRA, Francisco José. *No tempo de Eduardo Dias: Tragédia em 4 tempos*. Florianópolis: Garapuvu, 2005.

NEVES, Cabral Archibaldo. Marques Rebelo e a exposição de pintura contemporânea em Florianópolis. *Revista Sul*, Florianópolis, [n.p.], nº11, dez. 1948.

\_\_\_\_\_. Pintura contemporânea. Santa Catarina na exposição de Belo Horizonte. *Revista Sul*, Florianópolis, nº 6, p.08, dez. 1948. Arquivo MASC.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Tradução: Yarn Aun Khoury. São Paulo, 1993.

NOSSO MUSEU. *Jornal A Gazeta*, Florianópolis, p.6, 02 jul. 1960. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

NOVA DOAÇÃO ao Museu de Arte Moderna. *Jornal A Gazeta*, Florianópolis, [n.p.], 27 ago. 1955. Arquivo MASC. Pasta Memória.

O 'ATELIER' de um pintor. *Jornal A República*, Florianópolis, p. 02, 25 mar. 1919. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

O MUSEU, este conhecido. *Jornal A Gazeta*, Florianópolis, p.4, 26 abr. 1953. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

O MUSEU e uma carta de Marques Rebelo. *Jornal A Gazeta*, Florianópolis, [n.p.], 06 abr. 1952. Arquivo MASC. Pasta Memória.

O MUSEU de arte moderna. *Jornal A Gazeta*. Florianópolis, 20 abr. 1952. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLEIAS, Valmir José. *O Lazer no Aterro da Baía Sul em Florianópolis: o Abandono de um Grande Projeto*. Dissertação de Mestrado em Sociologia Política, UFSC, 1994.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio. Um acervo de arte moderna e contemporânea e a identidade institucional. *Revista História em Reflexão*, v. 2, n.4, UFGD – dourados. Jul/dez. 2008. Disponível em: <[www.historiaemreflexao.ufgd.edu.br](http://www.historiaemreflexao.ufgd.edu.br)>. Acesso em: 10 fev. 2012.

OLIVEIRA, Henrique Pereira. *Artes plásticas nos anos 60/70: o espaço sem lugar*. Texto digitalizado fornecido pelo autor. [s/d].

OLIVEIRA, Carlos Gomes de. Língua e nacionalidade. *Revista Atualidades*, Florianópolis, nº 7, [n.p.], julho. 1948. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

ORNELLAS, Manoelito. Discurso oficial proferido no 1º Congresso Tradicionalista do Rio Grande do Sul, em Santa Maria, 02/07/1954. Disponível em: <<http://www.wizolinadarosamellominhaspoesias.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 24 fev. 2013.

PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita - o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright. Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

PAMUK, Orhan. *O museu da inocência*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

PATERNOSTRO, Zuzana. *Impressionismo História e seus reflexos*. Apresentação Oswaldo Kilzer da Rocha. Prefácio Heloisa Aleixo Lustosa. Rio de Janeiro: SESC, 1998, 28 p.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_. *Panorama da pintura moderna*. Ministério da Educação e Saúde - Serviço de documentação. Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

PEDROSO, Néri. O longo caminho da arte. In: MATTOS, Tarcísio. *Construtores das artes visuais: 30 artistas de Santa Catarina em 160 anos de expressão*. Florianópolis: Tempo Editora, 2005.

PEREGRINO, Junior. *O movimento modernista*. Ministério da Educação e Saúde - Serviço de documentação. Departamento de Imprensa Nacional, 1954.

PEREIRA, Lucésia. *Florianópolis década de trinta: ruas, rimas e desencantos na poesia de Trajano Margarida*. Florianópolis, UFSC, 2000. Dissertação de Mestrado.

PEREIRA, Valdélia. *A poesia modernista catarinense na década de 40 e 50*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.

PIAZZA, Maria de Fátima. *Os afrescos nos trópicos*. Portinari e o Mecenato Capanema. Florianópolis, UFSC, 2003. Tese de Doutorado.

PLÉTICOS, UMA reabilitação formal. *Jornal O Estado*, Florianópolis, p. 22, 13 jul. 1986. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

POLITANO, Stela. *Exposição Didática e Vitrine das Formas; a didática do Museu de Arte de São Paulo*. Dissertação de mestrado. Campinas, SP: 2010.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional /Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

PREFEITURA MUNICIPAL DE FLORIANÓPOLIS. Disponível em: <<http://www.pmf.sc.gov.br/entidades/turismo/?pagina=notpagina&menu=3&noti=4304>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

PRIGNITZ, Helga. *El Taller de Grafica Popular en México* (1937-1977). México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.

REALISMO SOCIALISTA. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=403](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=403)>. Acesso em: 13 jul. 2012.

READ, Herbert. *Arte e alienação*. O papel do artista na sociedade. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

REIS, M. Florianópolis tem um museu de arte moderna. *Jornal A Gazeta*, Florianópolis, [n.p.], 10 jul. 1955. Arquivo MASC. Pasta Memória.

REVISTA CATARINENSE, Florianópolis, nº 20, [n.p.]. 1970. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

REVISTA ARS. São Paulo, vol.6, nº.12, Jul/Dez. 2008. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202008000200003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202008000200003&script=sci_arttext)> Acesso em: 15 jun. 2012.

REBELO, Marques. Uma carta de Marques Rebelo. *Revista Sul*, Florianópolis, nº11, [n.p.]. 1950. Arquivo MASC.

\_\_\_\_\_. Conversa do Dia - Última Hora. Rio, 25/04/52. Reproduzido na *Revista Sul*, Florianópolis, nº 16, p. 78, jun. 1952. Arquivo MASC.

\_\_\_\_\_. Marques Rebelo fala. *Jornal A Gazeta*, Florianópolis, [n.p.], 20 abr. 1952. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

\_\_\_\_\_. *Revista Sul*, Florianópolis, nº 13, p. 42, abril 1951. Arquivo MASC.

RETRATO DE ANITA FEITO POR GALLINO. Disponível em: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anita\\_Garibaldi\\_-\\_1839.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anita_Garibaldi_-_1839.jpg)>. Acesso em: 26 dez. 2011.

ROUDINESCO, Elizabeth. *A análise e o arquivo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

S. EX. VISTOU o 'ateliê' do pintor Bicho. *Jornal A República*, Florianópolis, [n.p.], 25 mar. 1919. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

SAID, Edward. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. *Poder e aparência: novas sociabilidades urbanas em Florianópolis de 1950 a 1970*. 2005. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. Naturezas mortas: o Museu Nacional e a construção da nação na encomenda de D. Pedro I para o ultramar. *Revista 19&20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/nm\\_parracho.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/nm_parracho.htm)>. Acesso em: 20 set. 2012.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. As megaexposições no Brasil: Democratização ou banalização da arte? *Cadernos de Sociomuseologia*, nº 19, 2002.

\_\_\_\_\_. Museus e política cultural. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. – vol. 19, nº 55, 2004.

\_\_\_\_\_. Os museus brasileiros e a constituição do imaginário nacional. *Revista Sociedade e Estado*, vol.15, nº2. Brasília, Jun./Dez. 2000.

SANTOS, C. R. & LAGE, C. F. *Cataguases: patrimônio da modernidade*. In: Seminário Nacional DOCOMOMO, 3, 1999. São Paulo. Disponível em: <[www.vitruvius.com.br/arquitextos](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos)>. Acesso em: 10 jun. 2012.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: Edusp, 2005.

SAYÃO, Thiago Juliano. *Nas Veredas do Folclore: Leituras sobre política cultural e identidade em Santa Catarina 1948-1975*. Florianópolis, 2004.

SCHEINER, Tereza C. Moletta. Museus e Exposições em um Mundo em mudanças: novos desafios, novas inspirações. *Revista Museu*.

Disponível em:

<<http://www.revistamuseu.com.br/18demaio/artigos.asp?id=32832>>.

Acesso em: 04 set. 2012.

SCHMIDT, Jayro. *Os artistas nos anos 70*. 2008. Entrevista concedida a autora. Florianópolis, 30 set. 2008. Acervo da autora.

SOARES, Doralécio. *A guerra*. 1997. Entrevista concedida a autora, Florianópolis, 26 mar. 1997. Acervo da autora.

SOARES, Iaponan. In: MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. Catálogo *Biografia de um Museu*. BORTOLIN, Nancy (Org). Florianópolis: FCC, 2002.

SOFKA, Vinos. A pesquisa no museu e sobre o museu. *Revista Museologia e Patrimônio*, vol.II, n. 1, jan/jun de 2009. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.80.br/index.php/ppgpmus>>. Acesso em: 09 ago. 2012.

SOUTO, Cintia Vieira. *Anita Garibaldi: heroína mas virtuosa*.

Disponível em:

<[http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/C/Cintia\\_Souto\\_42.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/C/Cintia_Souto_42.pdf)>.

Acesso em: 15 jan. 2012.

SOUZA, Alcídio Mafra de. MASC: Reencontro meio século depois. In: MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA. Catálogo *Biografia de um Museu*. BORTOLIN, Nancy (Org.). Florianópolis: FCC, 2002.

SOUZA, Jéssica Pinto de Souza. *Um plano modernista para Florianópolis*. Disponível em: <

[www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/185.pdf](http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/185.pdf)>. Acesso em: 14 jun. 2012.

TARCÍSIO; Corrêa Neto, Ilmar; ANDRADE FILHO, João Evangelista (Orgs.). *Martinho de Haro*. Florianópolis: Tempo Editorial, 2007.

TRABALHOS DE pintura. *Jornal A República*, Florianópolis, p.02, 25 de jan. 1919. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

UM RETRATO a óleo de Aldo Luz. *Jornal A República*, Florianópolis, p.01, 10 mai. 1919. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

UMA RELÍQUIA de Eduardo Dias, o saudoso artista conterrâneo. *Revista Atualidades*, junho de 1948. Acervo da Biblioteca Pública do Estado. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

VALLE, Arthur. O Ciclo de Pinturas de Guttman Bicho no CAPS Ernesto Nazareth. Ilha do Governador/RJ. *Revista 19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 1, jan. 2007. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad\\_gb\\_caps.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_gb_caps.htm)>. Acesso em: 17 jan. 2012.

VASCONCELOS, Camilo de Mello. *Imagens da Revolução Mexicana*. O Museu Nacional de História do México (1940-1982). São Paulo: Alameda, 2007.

VEIGA, Elaine Veras. *Florianópolis memória urbana*. Fundação Franklin Cascaes, 2010.

VELLOSO. Monica Pimenta. *História e modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

VIANA, Alice de Oliveira. *A persistência dos rastros*. Florianópolis, UDESC, 2011.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. Sutileza e memória: um olhar sobre a literatura persa clássica. *Poesia Sempre*, Rio de Janeiro, v. 14, p. 121-132, 2001.

VIEIRA, Maria Aparecida Borges. *Os Papéis de Harry Laus: Um Perfil do Crítico de Arte no Jornalismo Brasileiro*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e

Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, p. 16, 2009.

VILELA, Ana Lúcia; BOPPRÉ, Fernando C. *Entrevista com João Evangelista de Andrade Filho: sobre artes visuais e museus*. *Revista Esboços*, Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC. n. 19, v. 15, ISSN 1414-722x. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/9341/9183>>. Acesso em: 07 jun. 2010.

WARBURG, Aby. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. *Revista Concinnitas*, ano 6, volume 1, número 8, julho. 2005.

WECHSLER, Diana. Buenos Aires 1933 - París 1937: Práticas estéticas, identidades políticas. In: BULHÕES, M. A. KERN, M. L. (Orgs.). *América Latina: territorialidade e práticas artísticas*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais de história da arte*. São Paulo Martins Fontes, 1984.

ZILIO, Carlos. A questão política no modernismo. In: FABRIS, Annateresa (Org.) *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Porto Alegre: Zouck, 2010.

## **OUTRAS FONTES DOCUMENTAIS CONSULTADAS**

### **Arquivo Memória do MASC (1948 a 1989)**

1948 - Exposição de “Pintura Contemporânea”, MAMF. Catálogo, setembro, 1948. Texto datilografado sobre Marques Rebelo e a história inicial do museu, sem autoria.

1952 - Exposição de “Reinauguração Museu de Arte Moderna”, abril, 1952.

Exposição de “Óleo, aquarela e gravados de Jan Zach”, MAMF. Catálogo, agosto, 1952.

1959 - Exposição do “Cartaz Polonês”, MAMF. Catálogo, dezembro, 1959.

1961 - Exposição de Gravuras Argentinas Coleção Presidente Arturo Frondizi, MAMF. Catálogo, junho, 1961.

Exposição de Gravuras Mexicanas Coleção Presidente Lopes Mateos, MAMF. Catálogo, agosto, 1961.

1965 - Exposição “ A pintura Francesa do século dezanove” Catálogo, setembro, 1965.

1966 - Exposições Temporárias de 1966. Catálogo. Encadernação contendo todos os catálogos de exposições realizadas em 1966.

Exposição “Vecchietti Tapeçaria”, MAMF. Catálogo, dezembro, 1967.

1968 - Exposições Temporárias de 1968. Catálogo. Encadernação contendo todos os catálogos de exposições realizadas em 1968.

1969 - Exposições Temporárias de 1969. Catálogo. Encadernação contendo todos os catálogos de exposições realizadas em 1969.

1978 - Exposição “Arte Barriga Verde” Salão de exposições do BADEP, catálogo, 1978.

1980 - Exposição “Desenhos João Evangelista”, MASC. Catálogo, novembro, 1980.

Exposição do Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis, MASC. Catálogo, outubro, 1980.

1987 - MASC 38 anos 1949-1987. Catálogo histórico. Harry Laus e Terezinha Franz, 1987.

1989 - MASC 40 anos 1949-1989. Catálogo histórico.

Programação de exposições de 1989. Documento datilografado.

### **Arquivo Administrativo - MASC**

[s/d] - Texto datilografado com currículo de Harry Laus.

1980- Exposição “Desenhos João Evangelista”, MASC. Catálogo, novembro, 1980.

1985- Cópia do livro tombo, 1985.

1986- Texto digitalizado com balanço das atividades de Harry Laus entre jul.85 e jul.86.

1987- Ofício sem nome referente à aquisição de obras de arte.

1987- Texto digitado de abertura do projeto Memória do MASC.

1989 - Texto “Arte de Santa Catarina”, Harry Laus. Documento digitado, 1989.

1989 - Relação dos diretores do Museu de Arte de Santa Catarina, texto digitalizado.

[s/d] -Texto datilografado contendo dados biográficos de João Evangelista de Andrade Filho.

1989- Ofício SECE nº 1042, 11/04/1989, FCC.

1989 - Ofício nº 333/89. Contendo a relação de obras desaparecidas. MASC.

1989 - Ofício SECE nº 1041, 11/04/1989, FCC.

2005 - Carta de João Evangelista ao Superintendente da FCC com a proposta de abertura do Museu Municipal do Objeto Decorativo e do Design.

## **USP**

MAC USP. Arquivo MAC USP. Fundo da Associação dos Museus de Arte do Brasil: (Dossiê Colóquio dos Diretores de Museus de Arte, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo (SP) entre 27 e 28 setembro de 1966). Texto sem identificação arrolando questões discutidas no encontro, sem assinatura, [setembro 1966].



## APÊNDICE A – ENTREVISTA COM ANDRADE FILHO

Artista, crítico, professor de arte e diretor de museu, João Evangelista de Andrade Filho foi uma personagem ativa no cenário da produção cultural não apenas em Santa Catarina, mas em cidades como Porto Alegre e Brasília. Em Florianópolis, administrou o atual Museu de Arte de Arte de Santa Catarina - MASC em duas oportunidades (1958 a 1963 e 1999 a 2002). Foi em sua primeira gestão (quando o museu ainda se chamava Museu de Arte Moderna de Florianópolis - MAMF) que João Evangelista obteve uma significativa doação de gravuras, enviadas pelos gabinetes presidenciais da Argentina e do México. Pouco conhecidas do público que frequentou o MASC nestes cinquenta anos decorridos de sua chegada, as coleções *Lopes Mateos* e *Fronidzi* foram expostas em raras oportunidades. Nesta entrevista concedida em 28 de abril de 2010, nas dependências do museu, ele falou sobre esta doação e revelou outros detalhes instigantes sobre a história inicial do acervo do MASC. Detalhes que extrapolam as (quase tradicionais) narrativas, em geral centradas na coleção “Marques Rebelo”. A partir destas lembranças, foi possível percorrer o labirinto da reserva técnica do MASC, visibilizando obras, e com isto confirmando que, apesar do empenho de muitos estudiosos, ainda sabemos pouco sobre os trânsitos e convivências da modernidade artística da América Latina.

### **L- Como era a cidade de Florianópolis no final dos anos cinquenta?**

**JEAF** - Quando eu cheguei em 1958 não se conhecia nada. Neste tempo, digamos que Florianópolis estava começando a sair do açorianismo, ou seja, sair de um processo cultural para “entrar na modernidade”. Hoje eu tenho como impressão pessoal que o açorianismo só resiste no boi-de-mamão, na festa do divino e como ideologia de alguns grupos. Mas não há mais nada, isto aqui é outra coisa. É uma cidade cosmopolita. O momento em que o afluxo de elementos exógenos (inclusive culturais) aconteceu, foi quando a Universidade foi fundada em 1960. Com ela vieram muitos gaúchos. Mas, aqui havia também pessoas ilustríssimas como o Henrique Fontes que era uma pessoa fora de série, absolutamente fora do tempo dele. Apesar de ser ligado ao século XIX pela mentalidade ética, ele olhava para o futuro.



Vista de Florianópolis, 1960. Foto disponível em:  
 <<http://www.velhobruxo.tns.ufsc.br/Albuma04.htm>>. Acesso em 10 jun. 2010.

**L: O que havia para fazer em Florianópolis nesta época?**

**JEAF** - Eu estudava para dar aulas e trabalhava no museu, não havia mais nada. Se levava dois dias para ir daqui a Porto Alegre, porque tinha que parar e dormir em Tubarão, quero dizer que era isolado, uma ilha no sentido próprio do termo.

**L: Neste momento já se falava da beleza natural de Florianópolis?**

**JEAF** - O bisavô do meu bisavô foi a única pessoa a nascer na Fortaleza de Anhatomirim em 1774. Ele passou 17 anos aqui como militar e depois foi pra São Paulo. Eu tinha essa coisa atada com Florianópolis. Eu aportei aqui pela primeira vez em 1941 com 11 anos, não em 1957. Neste tempo isto aqui era paradisíaco. Não tinha nada, era o Carl Hoepcke e mais nada. Eu tinha onze anos da primeira vez que vim para cá e o verde me cegou. Porque o verde lá do norte do Brasil não tem essa cor. O bucolismo da cidade me interessou mais na segunda vez, quando voltei já formado de Porto Alegre, na segunda vez eu fiquei encantado com o bucolismo, pensei: esta terra não precisa de mais nada.

**L: Quem eram os seus interlocutores na cidade?**

**JEAF** - Eu só me ligava eventualmente aos membros do Grupo Sul. Quem era professor não tinha muito tempo, eu estudava muito. Professor novo tinha que mostrar serviço. Além disso, eu tinha que cuidar do museu.

**L: Circulava literatura sobre arte latino-americana na região?**

**JEAF** - Não. É triste dizer, mas é a realidade. Tinha pouca coisa, não circulavam livros de arte. Até em Porto Alegre, que é uma cidade próxima de Buenos Aires, o que tinha nas livrarias era a coleção Skira e

Venturi, que era maravilhosa e cara. Nela conheci os expressionistas. A editora Ateneu de Buenos Aires mandava alguma coisa para Porto Alegre, inclusive uma obra que eu acho muito importante para a formação dos desenhistas que é o livro do Harold Speed “A arte do desenho”. Tinha ele e aquela coleção cara de que eu te falei antes. Mas você sabe, artistas que são verdadeiramente empenhados, que são essencialmente artistas, não se importam com o dinheiro e compravam o livro. Veja, São Paulo já era um lugar muito atrasado com relação a Europa e a província aqui do Sul, tanto Florianópolis quanto o Rio Grande eram muito atrasados com relação a São Paulo. Curitiba eu não sei.

**L: Você acha que os artistas e intelectuais partilhavam de um pensamento artístico latino-americano?**

**JEAF** - Não. Eu não posso falar por todos, para saber melhor você teria que perguntar para eles, para o Salim Miguel que pode lhe dar o depoimento sobre este ponto. Mas, eu não via a preocupação com a latinidade nem aqui nem em Porto Alegre, somente entre escritores e sociólogos, não por parte dos pintores. Eu próprio adorava o Pedro Figari e o Rufino Tamayo e tinha contato com estes artistas, mas não foi através das artes plásticas que eu tomei consciência da latino-americanidade dessa produção. Eu tinha contato com isto através da *inteligencia*; com o Manoelito de Ornellas que era um sociólogo gaúcho importante, muito meu amigo. O Manoelito foi aluno do Silvio Julio, o maior professor que o Brasil teve de literatura hispano-americana. O Manoelito vivia esta questão toda. Ele veio comigo para Faculdade de Filosofia e foi a partir da causa dos escritores que eu tomei esta consciência da produção latino-americana. Os artistas por sua vez estavam preocupados com o Expressionismo, com a *Blaue Reiter*. Era uma influência mais européia. Os modelos eram Modigliani e Morandi. Se você observar a iconografia vai ver que o Modigliani está por trás de tudo. Isto acontece até que chega a Mira Schendel e vai dar uma sacudida. Eu até doeie para o Museu o trabalho que ela tinha me dado. A Mira era muito polêmica, uma criatura combativa. Ela era também poeta. O seu primeiro poema brasileiro eu publiquei numa revista que se chamava “Reflets”. Era uma revista franco-brasileira. Eu tive que brigar com a Aliança Francesa para colocar o poema dela em italiano porque ela tinha optado por este idioma, apesar de ser uma suíça da parte alemã. Lá em Porto Alegre eu tinha muitos contatos e fiz várias coisas inclusive dirigi essa revista de cultura que era a mais importante de lá, depois da Revista Província São Pedro. Tanto que quando o Jorge de Lima

escreveu “A Invenção de Orfeu” ele mandou excertos para nós antes de publicar o poema.



O escritor Manoelito de Ornellas veio para Florianópolis em 1954, ingressando na Faculdade Catarinense de Filosofia, onde lecionou História da Arte.



Carlos Scliar, A cidade, 1940. Óleo sobre tela 48x34. Doação do escritor Monoelito de Ornellas. Acervo MASC.

**L: Como surgiu a ideia de solicitar gravuras para o então Museu de arte Moderna de Florianópolis?**

**JEAF** - Apesar de ser paulista fui para Porto Alegre e por isto a minha formação foi feita lá. Daí vem o meu contato com os artistas gaúchos, quer dizer os modernistas. Foi daí que eu tive a ideia de pedir gravuras,

eu conhecia todos os artistas do Clube de Gravura e só não fiquei nele (eu também era artista plástico) porque briguei com o Carlos Scliar. Ele queria dirigir com muito mandonismo e que eu fizesse as coisas da forma dele. Mas o Glênio Bianchetti é meu grande amigo até hoje. Ele foi meu colega em Brasília. Em 1958 quando eu assumi o Museu ele estava em condições difíceis. O Martinho de Haro tinha feito uma direção muito rápida, então me pediram pra assumir. Eu era professor novo da Faculdade Catarinense de Filosofia, tinha feito mestrado em história da arte. Foi necessário começar do zero, primeiro sanando o que estava feito errado como, por exemplo, as obras no porão sujeitas a intempéries e uma série de outras coisas desagradáveis que era preciso reparar. Mas, eu não tinha funcionário só tinha uma secretária, a Diva Olsen da Veiga e a senhora do cafezinho, que era a dona Onedina. Éramos três pessoas. Depois mandaram um funcionário, mas, ele não fazia nada, eu mesmo ia pregar os cartazes na Praça da Figueira. Havia muito pouca coisa no Museu. Na verdade não era ainda um acervo, era muito fraco e pequeno. Eu achei que não podia ficar daquele jeito. Como não havia dinheiro, me ocorreu escrever cartas pedindo diretamente aos presidentes da América Latina que mandassem coleções de gravuras. Fiz um pedido especialmente de gravuras, porque era mais fácil o transporte. Como Florianópolis era uma aldeia naquela época eu tentei, foi uma espécie de balão de ensaio cujo objetivo era conseguir material para o acervo.

**L: Existem registros da correspondência ou outros documentos referentes ao pedido?**

**JEAF** - Não. Também não temos nenhum registro das cartas, mas eu escrevi pro Lopes Mateos, Fidel Castro e Arturo Frondizi. Este último foi solícito e mandou logo. O presidente do México também. Já com o Fidel Castro eu não sei o que houve. Naquele tempo havia o problema político da segregação contra Cuba. Eu também não sei se ele recebeu a correspondência, pois, neste caso, eu penso que ele teria mandado. Acho que pode ter havido alguma interceptação, eu não sei.

**L: Você acha que estas coleções pertenciam aos gabinetes diplomáticos?**

**JEAF** - Da Argentina, creio que era um material que eles tinham. Talvez viesse não de uma secretaria diplomática, mas de uma secretaria de cultura. Eu não sei qual foi a origem das coleções, mas eu sei bem da solicitude das autoridades máximas em atender o pedido.

**L: Junto com as gravuras vieram outros materiais ou documentos?**

**JEAF** - Uma carta e uma listagem. O que ficou daquela época foi o livro tomo onde registrei que recebi tais e tais obras, só isto.

**L: O que aconteceu quando as gravuras chegaram?**

**JEAF** - Quando elas chegaram, fizemos duas exposições. Uma com a coleção argentina e outra com a mexicana, porque são coleções heterogêneas. Isto quanto a sua qualidade também, principalmente a Argentina. Mas, era uma produção que registrava aquele momento e a Argentina, tirando três ou quatro expoentes, nunca foi o país das artes plásticas. Já o México era diferente, a gravura mexicana tem peso. Eu penso que as gravuras mexicanas são um caso a parte por causa da importância histórica que extrapola a artística. Era uma gravura de esquerda.

**L: Você conhecia alguns dos artistas mexicanos?**

**JEAF** - Não. Eu conhecia o Vasco Prado, que na época já era um senhor artista, eu sabia da existência do Taller de Grafica Popular do México. Eu tinha alguma esperança que viessem obras de lá.

**L: Qual foi o interesse dos artistas locais pelas gravuras?**

**JEAF** - O pessoal das artes plásticas daqui, em geral, não mexeu com gravuras até as oficinas dos anos de 1980. Nesta época os artistas queriam pintar, o Hassis, o Jair Platt e o Meyer Filho desenharam bastante, é claro. Quase todos partiram do desenho, faziam uma pintura que era um desenho colorido.

**L: Como você se sente com relação a esta doação para o acervo do MASC?**

**JEAF** - Eu acho que é uma satisfação o fato de as pessoas se disporem a ceder este material, compreendendo que há uma cidadezinha, perdida no Cone Sul, que se interessa. Creio que eles pensaram que era uma oportunidade de fazer alguma coisa. Eu ia escrever aos outros presidentes para fazer a coleção latino-americana. Ia escrever pro Uruguai, por exemplo, que é aqui do lado e tem bons gravadores para a Bolívia; enfim, eu ia pegar toda a América Latina. Este era o projeto. Mas aí me chamaram de Brasília e eu achei que era uma oportunidade. Então me mudei e não foi possível continuar.

**L: Você acha correto afirmar que estas gravuras tiveram uma vida obscura no MAMF e depois no MASC?**

**JEAF** - Eu diria que ficaram isoladas, que ninguém se lembrou de expor. Elas somente foram expostas quando a questão temática impunha, mas não como acervo. Lembro de duas ocasiões: a exposição da temática da “morte na cultura brasileira” e a exposição da “criança na arte”. Da minha parte eu acho que eu estava assoberbado com a ideia de fazer as exposições temáticas. Eu queria fazer esta da morte e queria fazer uma sobre o *kitch*, depois eu desisti de fazer a do *kitch* porque alguém já tinha feito em São Paulo. Eu tinha pensado nela há cinquenta anos atrás, e, trinta anos depois alguém fez.



Pablo O'Higgins, “La vela”, 1958. Litografia s/papel, 51x38,5cm. “Coleção Lopes Mateos”. Acervo MASC.

**L: Além da ideia de ampliar o acervo quais eram ou outros objetivos com relação ao MAMF na sua primeira administração?**

**JEAF** - Eu queria fazer um museu mais universal, que tivesse um papel educativo importante. Esta era a minha ideia. Eu convidei algumas pessoas verdadeiramente extraordinárias para dar cursos, tinha desde arte egípcia até o Renascimento, depois íamos começar com o Impressionismo e Arte Moderna. Eu ainda publiquei alguma coisa nos jornais sobre a arte egípcia, mas os outros professores não publicaram nada. Depois fiz uma exposição que não tinha muita coisa porque não havia como fazer cópias em Florianópolis na época. Então, foram feitas fotos gigantescas e muito bem feitas. O Museu se abriu deste modo para a história da arte, pois junto com ela vai um pouco de cultura geral para a população, mesmo que ela acoresse lá por uma ínfima representação, já que os cursos nunca tinham mais de 20 alunos. Eu achava que aquilo

era um começo. E de fato foi porque tivemos alunos da Universidade que se interessaram como o Carlos Humberto Correa que foi muito bom diretor do museu.

**L: O museu teve alguma publicação regular?**

**JEAF** - Na época não tinha revistas nem pesquisas. Somente quando eu voltei é que comecei a fazer uma atrás da outra, foram os Cadernos do MASC, mas só saíram dois volumes, agora vem o terceiro depois o quarto. Já estou com o material todo e vou ver com a direção geral se dá para publicar. Mesmo não tendo mais nada a ver, vou brigar para que saia a próxima.

**L: Como era a relação do MAMF com os artistas locais?**

**JEAF** - Eles acorriam ao museu procurando mais o aval de uma pessoa que tinha feito um curso em Paris e que tinha sido professor da universidade. Fora o Martinho de Haro, todos eles procuravam o museu fazendo dele uma espécie de casa. O museu era o espaço onde o debate estético sobre o modernismo aconteceu. Salim Miguel, Tércio Gama e o Hassis, todos eles foram pro museu. Eu dei muito valor ao Meyer Filho. A Eli Heil também foi descoberta por mim. Havia por parte de todos eles, uma vontade deliberada de ingressar naquilo que era o modernismo dos anos 40. Uma espécie de modernismo brasileiro que era leve e bem comportado, sem grandes arroubos. Eles queriam ser chamados de modernistas. Já na época (no início dos anos 60), isto era muito notório e visível. Como eles tinham esta preocupação, foi sorte ter havido um encontro orientador como a Revista e o Grupo Sul. Aquilo realmente foi um marco importante para esta mudança de mentalidade. Toda aquela turma era autodidata, com exceção do Martinho de Haro que já era um modernista consagrado. Mas, não havia um fórum de arte moderna, isto acontecia na prática, suscitada naturalmente. Porque, se não fosse no Museu, onde é que eles iam discutir? Não tinha outro lugar, quando a Revista Sul sumiu e o Grupo Sul já não tinha uma atuação, a luta deles tinha passado, a coisa estava mais pulverizada nos valores individuais.

**L: Você concorda com a afirmação de que o MAMF e depois o MASC, ficou por muito tempo pautado no moderno, se fechando pra outras propostas estéticas?**

**JEAF** - Era um problema das origens. O primeiro acervo foi trazido pelo Marques Rebelo. Ele trouxe porque divulgava estes artistas. Apesar de achar que sim, eu não posso dar uma resposta taxativa porque não acompanhei todo o processo. Eu saí daqui no início de 1963 para fundar

a cadeira de História da Arte da Universidade de Brasília, fui trabalhar com Assis Rocha Miranda e com Oscar Niemeyer.

**L: Em Brasília você se distanciou do museu?**

**JEAF** - Totalmente, mas levei artistas daqui pra lá como o Vecchietti. Fizemos também uma retrospectiva gigantesca da Eli Heil. Mas, é assim quando a gente vira a página. Eu tinha que contribuir com Brasília, com os alunos novos, era uma coisa nova.



Célia Calderon, Mujer de Mitla. s/d. linoleogravura s/papel, 54x39.  
“Coleção Lopes Mateos”. Acervo MASC.

**L: Você sentiu diferenças entre o trabalho em Brasília e o trabalho aqui no MAMF?**

**JEAF** - Lá era terrivelmente resistente, quase hostil. Esta exposição da Eli Heil realizada lá, eu consegui pedindo diretamente ao Ministério da Cultura para o meu amigo Fabio Magalhães, que era importante por lá. Ele me deu uma boa nota. Então a fundação requisitou o dinheiro, razão pela qual eu me demiti. Tiraram a verba e a exposição ficou sem catálogo. Mas de Brasília eu trouxe a experiência de fazer exposições temáticas importantes. Eu trouxe ainda, a arte popular pois achava que Florianópolis desprezava a arte popular, que não havia aqui.

**L: Como foi a sua segunda gestão no museu?**

**JEAF** - O meu projeto na segunda gestão era dar visibilidade ao museu, entrosá-lo com o circuito nacional, também trazer exposições

importantes pra cá, tanto que veio a Primeira Missa, a coleção Gilberto Chateaubriand... Mas então da parte das gravuras argentinas eu não via um motivo qualitativo para expor o conjunto, e não teve oportunidade porque foi uma verdadeira loucura, a gente fazia uma exposição por mês. Eu me batia por isto e pelas publicações porque é o que fica.

**L: Na segunda vez que você veio para Florianópolis, quais foram as maiores diferenças notadas?**

**JEAF** - Ah, era um outro mundo, tinha gente que foi fazer o doutorado fora e artistas que afluíram como o Fernando Lindote. Achei muito importante a criação da UDESC, do setor de artes. Já faz anos que eu estou aqui e a cidade não deixa nada a dever ao eixo Rio/São Paulo. Lá pode ter mais propaganda e uma melhor divulgação, mas realmente, como qualidade eu acho que os catarinenses fizeram muito bonito nos Salões que a gente realizou. Apesar do que o Salão é uma coisa discutível mas é preferível ser discutível e ser feita do que não ser feita.

**L: Aconteceram muitos salões em Florianópolis?**

**JEAF** - Eu organizei quatro. Eu pretendia levar a coisa para o resto de Santa Catarina. Então fizemos exposições itinerantes. As coisas aconteciam também em Joinville, Chapecó e Lages. Isto era importante para não ficar só aqui, ser estadual.

**L: Os outros meios de circulação cultural em Florianópolis traziam coisas de fora, como cinema, revistas?**

**JEAF** - O cinema local era uma coisa bem levada aqui pelo esforço do Gilberto Gerlach, ele deu uma orientação corretíssima nesta parte.

**L: Os seus trabalhos artísticos estão relacionados de algum modo à cidade de Florianópolis?**

**JEAF** - Não, eu expus em Porto Alegre com onze anos, foi logo assim que eu cheguei de São Paulo. Tem aquele primeiro desenho que eu acho muito bom, eu gosto muito dele. É um desenho modernista de 1949, feito a pincel. Ele tava com o nome de outra pessoa, até que eu descobri e disse: este desenho é meu tá com o J, A o F, João Evangelista de Andrade Filho. Tem também a série do Delfim Neto que eu não gosto. Eu tinha verdadeiro ódio dele e da ditadura. Fui perseguido lá em Brasília, então eu fiz uma série terrível, cáustica contra o Delfim. Foi quando eu resolvi deixar tudo porque era o caos. Eu não produzi muito só de dez em dez anos, como aconteceu com a poesia a que eu me dediquei a partir do ano 2000, quando lancei meu primeiro livro.

**L: Você acha que a cidade é grata ao trabalho que se faz pela cultura aqui?**

**JEAF** - Só posso falar pelo meu caso, acho que sim. Eu não espero nada, meu pai dizia todos os dias, meu filho não conte com ninguém. Então é uma surpresa, uma gratificação muito forte quando gente recebe gratidão das pessoas pelos olhares e pelos sorrisos. Além disso, eu sei que é uma bobagem, mas o conselho estadual me deu uma medalha Cruz e Sousa. Não é uma bobagem não, porque é um reconhecimento do Estado. Então eu acho que da minha parte houve reconhecimento. Agora sei que há valores e valores, uns são cultuados demais outros são desvalorizados.

## **APÊNDICE B - CRONOLOGIA E DIRETORES DO MAMF/MASC**

### **Cronologia do MAMF/MASC**

1948 - Exposição de arte moderna organizada por Marques Rebelo no pátio do Colégio Dias Velho em Florianópolis.

1949 - Criação do Museu de arte Moderna de Florianópolis por meio do Decreto Estadual nº433 de 18 de março de 1949.

1952 - Inauguração do MAMF na Casa de Santa Catarina.

1958 - Reforma da Casa de Santa Catarina.

1968 - Mudança do MAMF para sede na Avenida Rio Branco.

1970 - O Museu de Arte Moderna de Florianópolis passa a ser denominado Museu de Arte de Santa Catarina (Decreto SE – 9.150, de 4 de junho de 1970).

1977 - Mudança para Rua Tenente Silveira, nº 120.

1979 - Mudança para o prédio da antiga Alfândega no centro de Florianópolis.

1982 - Mudança para o Centro Integrado de Cultura – CIC.

2009 - Fechamento do CIC para reforma.

2011- Reabertura do MASC.

### **Diretores do MAMF/MASC**

1950 a 1955- Sálvio de Oliveira

1955 a 1958 - Martinho de Haro e comissão consultiva

1958 a 1962 - João Evangelista de Andrade Filho

1962 a 1969 - Carlos Humberto Pederneiras Corrêa

1969 a 1981 - Aldo Nunes

1981a 1983 - José Silveira d´Avila

1983 a 1985- Humberto José Tomasini

1985 a 1987 - Harry Laus

1987 a 1988 - Hugo Mund

1988 a 1989 - Edson Busch Machado (interino)

1989 a 1992 - Harry Laus

1992 a 1998 - Maria Teresa Lira Collares

1998 a 1999 - Rubens Oestroem

1999 a 2008 - João Evangelista de Andrade Filho

2008 - Lygia Helena Roussenq Neves (administradora)