



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO  
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

**Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS  
Mestrado em Museologia e Patrimônio**

# **MUSEU E INFORMAÇÃO EM ARTE NA PERSPECTIVA DE PATRIMÔNIO E MEMÓRIA EM COLEÇÕES DE HASSIS E CASCAES, NA CIDADE DE FLORIANÓPOLIS, SANTA CATARINA**

*Aline Carmes Krüger*

*Rio de Janeiro, Abril de 2016.*

# MUSEU E INFORMAÇÃO EM ARTE NA PERSPECTIVA DE PATRIMÔNIO E MEMÓRIA EM COLEÇÕES DE HASSIS E CASCAES, NA CIDADE DE FLORIANÓPOLIS, SANTA CATARINA.

*por*

***Aline Carmes Krüger***

*Aluna do Curso de Doutorado em Museologia e Patrimônio  
Linha 02 – Museologia, Patrimônio Integral e  
Desenvolvimento.*

Tese de Doutorado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Museologia  
e Patrimônio.

Orientadora: Professora Doutora Lena Vania  
Ribeiro Pinheiro

*UNIRIO/MAST - RJ, abril de 2016*

## FOLHA DE APROVAÇÃO

# MUSEU E INFORMAÇÃO EM ARTE NA PERSPECTIVA DE PATRIMÔNIO E MEMÓRIA EM COLEÇÕES DE HASSIS E CASCAES, NA CIDADE DE FLORIANÓPOLIS, SANTA CATARINA.

Tese de Doutorado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT, como requisito final para a obtenção do grau de Doutor em Ciências, em Museologia e Patrimônio.

### Aprovada por

Profa. Dra. \_\_\_\_\_  
Lena Vania Ribeiro Pinheiro - Orientadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_  
Ivan Coelho de Sá – PPG-PMUS

Profa. Dra. \_\_\_\_\_  
Diana Farjalla Correia Lima – PPG-PMUS

Profa. Dra. \_\_\_\_\_  
Rosane Maria Rocha de Carvalho - IPHAN – MINC

Prof. Dr. \_\_\_\_\_  
Eurípedes Gomes da Cruz Junior – MNBA

*Rio de Janeiro, 2016*

- K94 Krüger, Aline Carmes.  
Museu e informação em arte na perspectiva de patrimônio e memória em coleções de Hassis e Cascaes, na cidade de Florianópolis, Santa Catarina / Aline Carmes Krüger, 2016. 199 f. ; 30 cm
- Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.  
Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro ; MAST, Rio de Janeiro, 2016.
1. Museu Hassis. 2. Museu de Arqueologia e Etnologia Professor Oswaldo Rodrigues Cabral. 3. Museus de arte – Florianópolis (SC). 4. Patrimônio cultural. 5. Memória.  
I. Pinheiro, Lena Vania Ribeiro. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Mestrado em Museologia e Patrimônio. III. Museu de Astronomia e Ciências Afins. IV. Título.
- CDD – 708

## AGRADECIMENTOS

Muitos são os que de alguma maneira, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste doutorado e para minha formação, tanto acadêmica quanto pessoal.

Quero agradecer à minha orientadora, professora Dra. Lena Vania Ribeiro Pinheiro, pelo apoio, por acreditar na minha pesquisa, por sua dedicação, paciência e amparos constantes. Ao Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio PPGPMUS-MAST-UNIRIO, pela oportunidade de crescimento acadêmico e científico e aos professores deste programa pelos ensinamentos. Agradeço também ao meu supervisor do doutorado sanduíche, professor Dr. José Antonio Moreiro Gonzalez, por sua colaboração, conhecimentos compartilhados e por sua afeição. Uma importante consolidação teórica e acadêmica fez aqui, e nestas qualidades agradeço também a “Universidad Carlos III de Madrid” pela possibilidade de pesquisas que me foi disponibilizada.

O meu reconhecimento de gratidão estende-se também ao Departamento de Ciência da Informação, da Universidade Federal de Santa Catarina, pelo incentivo dado à minha formação profissional.

Agradeço ao Museu de Arqueologia e Etnologia Professor Oswaldo Rodrigues Cabral e ao Museu Hassis e suas respectivas equipes, que possibilitaram-me acesso à pesquisa no acervo.

As amizades edificadas durante esses anos de doutorado, à “Turma da Samambaia”, em especial as minhas colegas de longas conversas, dividindo angústias e alegrias, Flávia Klausing Gervásio e Lilian Mariela Suescun Florez, pelo prazer de suas companhias. E ao amigo mais que especial Eurípedes Gomes da Cruz Junior, por “patrimonializar” nossa amizade, por seu carinho, por não desistir de mim (!) e por me deixar fazer parte da sua vida.

Quero agradecer aqui a todos os meus familiares. Aos meus pais Paulo e Terezinha, que me apoiaram em todos os momentos, compreendendo minha ausência. Aos meus irmãos, cunhados e sobrinhos, tios e primos, por trazerem alegrias em momentos tão difíceis. Vocês são fundamentais na minha vida. E finalmente, gostaria de fazer um reconhecimento carinhoso e de gratidão ao meu

companheiro e marido Patrick, pelo seu amor. Meu maior incentivador e motivador!  
Sem ele, eu não estaria aqui hoje.

## RESUMO

KRÜGER, Aline Carmes. **Museu e Informação em Arte na perspectiva de patrimônio e memória em coleções de Hassis e Cascaes, na cidade de Florianópolis, Santa Catarina. Florianópolis. 2016. 198 p. Tese (Doutorado). Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.**

Orientador: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. UNIRIO/MAST. 2016. Tese.

Análise das obras de arte constituintes de dois museus da cidade de Florianópolis, Santa Catarina - Museu Hassis e Museu de Arqueologia e Etnologia Professor Oswaldo Rodrigues Cabral da Universidade Federal de Santa Catarina- que têm em sua coleção obras de um único artista, e a sua relação com a informação em arte, com o patrimônio e a memória da cidade. Os artistas estudados são, respectivamente, Hiedy de Assis Corrêa, conhecido como Hassis, e Franklin Joaquim Cascaes. As obras analisadas datam das décadas de 1960 a 1980. Foi traçado um panorama sobre as diferentes leituras de informação em arte, patrimônio e memória, a fim de fundamentar a análise das obras de arte. A metodologia desenvolveu-se em duas vertentes: pesquisa teórica voltada à memória, patrimônio e informação em arte, de abordagem sobretudo conceitual, recorrendo à revisão de literatura sobre o assunto; e pesquisa empírica e exploratória relativa às obras de arte das coleções dos museus selecionados. O conteúdo dos documentos pictóricos foi analisado a partir dos procedimentos metodológicos de Panofsky e relacionados à memória e patrimônio de Florianópolis. Panofsky desenvolveu um sistema que contempla tanto o valor informativo da imagem quanto seu valor documental e propõe três fases do método iconológico de análise das imagens: a descrição pré-iconográfica, a análise iconográfica e iconológica, e estas são observadas nesta tese. Conclui-se, a partir das análises desenvolvidas e dos resultados, que para os artistas estudados nesta pesquisa a memória se visualiza e se registra por meio de paisagens, cenas cotidianas, monumentos, manifestações culturais e religiosas de Florianópolis. Estão presentes nas obras dos artistas as modificações que estavam ocorrendo na cidade de Florianópolis durante as décadas de 1960 e 1980, com a especulação imobiliária e a perda das tradições locais. A pesquisa teórica sobre informação em arte, patrimônio e memória e a pesquisa empírica de análise da produção artística de Hassis e Cascaes permitiram, de forma articulada, conhecer a coleção dos dois Museus e as produções artísticas de Hassis e Cascaes. A contribuição desta pesquisa na manutenção da memória dos artistas e da história e cultura da Cidade pode converter-se em estratégias institucionais ou políticas públicas que estimulem e possibilitem a preservação do patrimônio de Florianópolis e dos seus artistas.

Palavras-chave: Museus de Arte; Informação em Arte; Patrimônio; Memória; Hassis; Cascaes; Florianópolis.

## ABSTRACT

KRÜGER, Aline Carmes. **Museum and Art Information in perspective of heritage and memory in the collection of Hassis and Cascaes, in the city of Florianópolis, Santa Catarina. Florianópolis. 2016. 198 p. Tese (Doutorado). Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.**

Orientador: Lena Vania Ribeiro Pinheiro. UNIRIO/MAST. 2016. Tese.

Analysis of art works of two museums located in the city of Florianopolis, Santa Catarina: Hassis Museum and Museum of Archaeology and Ethnology Professor Oswaldo Rodrigues Cabral at The Federal University of Santa Catarina. Both museums have in its collection works of a single artist, and its relationship with information on art and with the heritage and memory of the city. The artists studied are respectively Hiedy Corrêa de Assis, also known as Hassis, and Franklin Joaquim Cascaes. The works analyzed were produced between the 1960's and 1980's. An overview of the different readings of information on art, heritage and memory was outlined, in order to support the analysis of the works of art. The methodology was developed in two parts: theoretical research focused on memory, heritage and information on art, using mainly a conceptual approach, by means of literature review on the subject; and empirical and exploratory research on the works of art from the collections of nominated museums. The content of the pictorial documents was analyzed by the methodological procedures of Panofsky and related to memory and heritage of Florianopolis. Panofsky developed a system that includes both the value of information and the value of document of the image and suggests three phases of the iconological method of image analysis, which are observed in this thesis: the pre-iconographic description, the iconographic analysis and iconological analysis. We conclude from the analysis and results, that for the artists studied in this research, memory is seen and is recorded through the landscapes, the everyday scenes, the monuments and the cultural and religious manifestations of Florianópolis. The changes that were taking place in the city over the 1960's and 1970's due to real estate speculation and the loss of local traditions are present in the works of these artists. The theoretical research about information on art, heritage and memory, and the empirical research which analyzed the artistic production of Hassis and Cascaes allowed, pivotally, understanding the collection of both museums and the artistic productions of Hassis and Cascaes. The contribution of this research in maintaining the memory of the artists and the history and culture of the city can be converted into institutional strategies and public policies that encourage and enable the preservation of the heritage of Florianópolis and its artists.

Keywords: Art Museums; Information on art; heritage; Memory; Hassis; Cascaes; Florianópolis.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Sem título - 1956 - Acrílica sobre papel - 34 x 50 cm. ....	96
Figura 2 - Ponte - 1959 - Técnica mista sobre papel colado - 26 x 18 cm.....	99
Figura 3 - Sem título - 1959 - Grafite e acrílico sobre papel colado em base de papel Kraft - 41 x 54 cm. ....	102
Figura 4 - Fundo de Quintal. Largo 13 de maio - 1958 - Acrílica e giz de cera sobre papel colado em base de papel - 32 x 52 cm. ....	104
Figura 5 - Sem título - 1958(?) - Nanquim e crayon sobre papel - 42 x 58 cm. ....	107
Figura 6 - Sem título - 1956 - Acrílica sobre papel - 46 x 62,5 cm.....	110
Figura 7 - Sem título - 1957 - Aquarela sobre papel - 45,0 x 32,0 cm. ....	113
Figura 8 - Igreja de São Francisco - 1958 - Óleo sobre tela - 71 x 61 cm. ....	116
Figura 9 - Sem título - 1957 - Acrílica sobre papel - 42,5 x 28,0 cm.....	118
Figura 10 - Procissão VI - 1966 - Acrílica sobre papel colado em base de papel - 36,5 x 30,8 cm.....	120
Figura 11 - Sem título - 1957 - Guache sobre papel - 32,0 x 46,0 cm.....	122
Figura 12 - Café Ponto Chic - 1957 - Nanquim aguada sobre papel - 30,0 x 40,0 cm.124	
Figura 13 - Sem título - 1966 - Nanquim aguado sobre papel - 24,5 x 35 cm. ....	126
Figura 14 - Vento sul com chuva - 1957 - Guache sobre papel - 46,0 x 59,0 cm. ....	128
Figura 15 - Pombeiro Vendedor de Verduras, Legumes, Frutas, Ovos e Aves - Sem data - Grafite sobre papel - 51,7 x 66,4 cm.....	135
Figura 16 - Pesca da Baleia. Ilha de S. Catarina em 1772. Sem data. Nanquim sobre papel. 66,1 x 73,7 cm. ....	138
Figura 17 - Capelinha de Nossa Senhora dos Navegantes, hi de Itaguaçu, Hoje Boate. 1974. Nanquim sobre papel. 65,2 x 95,9 cm. ....	141
Figura 18 - Raspando mandioca – 1960 - Nanquim sobre papel - 25,5 x 34,8 cm....	144
Figura 19 - Saudosa Procissão das Tainhas na Barra da Lagoa da Conceição da Ilha de Stª Catarina - 1980 - Grafite sobre papel - 60,1 x 65,9 cm.....	147
Figura 20 - A Bruxa Grande - 1976 - Nanquim sobre papel - 65,0 x 43,1 cm.....	150
Figura 21 - Campanha Eleitoral de Janio Quadros - 1982 - Grafite sobre papel - 65,2 x 96,1 cm. ....	153
Figura 22 - Casa de seccos e molhados de Bilé Rita Lagoinha do Norte - 1968 - Grafite sobre papel - 45,6 x 66,5 cm.....	156
Figura 23 - Sem título - 1968 - Nanquim sobre papel. 38,1 x 65,0 cm. ....	158

Figura 24 - Maricota com cabeça de mamão - 1979 - Nanquim sobre papel e colagem - 35,9 x 18,5 cm.....	161
Figura 25 - Festa Junina, jogo da bacia com água, moeda e língua - Sem data - Nanquim sobre papel - 35,3 x 53,6 cm. ....	163
Figura 26 - Tempestade e Recolhimento - 1960 - Nanquim sobre papel - 47,1 x 32,8 cm. ....	165
Figura 27 - Carro de boi infantil feito com rama de mandioca - 1968 - Grafite sobre papel - 22,8 x 31,9 cm. ....	167
Figura 28 - O Boitatá - 1968 - Nanquim sobre papel - 47,8 x 64 cm. ....	168

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Níveis de análise da obra de arte segundo Erwin Panofsky.....	84
Tabela 2 - Níveis de análise da Figura 1. ....	96
Tabela 3 - Níveis de análise da Figura 2. ....	99
Tabela 4 - Níveis de análise da Figura 3. ....	102
Tabela 5 - Níveis de análise da Figura 4. ....	104
Tabela 6 - Níveis de análise da Figura 5. ....	107
Tabela 7 - Níveis de análise da Figura 6. ....	110
Tabela 8 - Níveis de análise da Figura 7. ....	113
Tabela 9 - Níveis de análise da Figura 8. ....	116
Tabela 10 - Níveis de análise da Figura 9. ....	118
Tabela 11 - Níveis de análise da Figura 10. ....	121
Tabela 12 - Níveis de análise da Figura 11. ....	123
Tabela 13 - Níveis de análise da Figura 12. ....	124
Tabela 14 - Níveis de análise da Figura 13. ....	126
Tabela 15 - Níveis de análise da Figura 14. ....	128
Tabela 16 - Níveis de análise da Figura 15. ....	136
Tabela 17 - Níveis de análise da Figura 16. ....	138
Tabela 18 - Níveis de análise da Figura 17. ....	141
Tabela 19 - Níveis de análise da Figura 18. ....	144
Tabela 20 - Níveis de análise da Figura 19. ....	147
Tabela 21 - Níveis de análise da Figura 20. ....	150
Tabela 22 - Níveis de análise da Figura 21. ....	153
Tabela 23 - Níveis de análise da Figura 22. ....	156
Tabela 24 - Níveis de análise da Figura 23. ....	158
Tabela 25 - Níveis de análise da Figura 24. ....	162
Tabela 26 - Níveis de análise da Figura 25. ....	163
Tabela 27 - Níveis de análise da Figura 26. ....	166
Tabela 28 - Níveis de análise da Figura 27. ....	167
Tabela 29 - Níveis de análise da Figura 28. ....	169

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	1
OBJETIVOS .....	13
Objetivo Geral.....	14
Objetivos Específicos .....	14
METODOLOGIA.....	15
Cap. 1 A CIDADE DE FLORIANÓPOLIS E SEUS MUSEUS .....	23
Cap. 2 EM BUSCA DE CONCEITOS: UM LUGAR DE PATRIMÔNIO .....	31
2.1 Um museu, muitos patrimônios: a patrimonialização da arte em museus .....	40
Cap. 3 EM BUSCA DE CONCEITOS: UM LUGAR DE MEMÓRIA.....	47
3.1 Fragmentos da memória por meio de uma narrativa visual: a relação entre imagem e memória .....	53
3.2 Quando nos identificamos no museu por meio da arte: a relação entre memória e identidade .....	57
Cap. 4 EM BUSCA DE CONCEITOS: UM LUGAR DE INFORMAÇÃO.....	62
4.1 Informação em Arte .....	66
4.2 Análise documental do conteúdo da imagem.....	76
4.2.1 Os estudos do conteúdo da imagem pictórica.....	80
4.2.2 Procedimentos analíticos de Panofsky .....	82
4.2.3 A metodologia de Panofsky e sua aplicação na análise do conteúdo da imagem.....	83
Cap. 5 ANÁLISE DAS OBRAS DE HASSIS .....	90
5.1 Festa do Divino Espírito Santo .....	96
5.2 A Ponte Hercílio Luz.....	99
5.3 O Mercado Público de Florianópolis.....	102
5.4 Fundo de Quintal.....	104
5.5 O lambe-lambe na Praça XV de Novembro .....	107
5.6 Engenho de farinha de mandioca .....	110
5.7 Catedral Metropolitana de Florianópolis.....	113
5.8 Igreja de São Francisco de Assis.....	116
5.9 A dança do boi de mamão .....	118
5.10 A Procissão do Nosso Senhor Jesus dos Passos.....	120
5.11 Trocando figurinhas.....	122
5.12 Café Ponto Chic.....	124
5.13 Brincadeiras infantis .....	126
5.14 Vento sul com chuva .....	128
Cap. 6 ANÁLISE DAS OBRAS DE FRANKLIN JOAQUIM CASCAES.....	133
6.1 Vendedores Ambulantes .....	135

6.2 Pesca da Baleia .....	138
6.3 Capelinha Nossa Senhora dos Navegantes .....	141
6.4 Raspando a mandioca .....	144
6.5 Saudosa procissão das Tainhas .....	147
6.6 A Bruxa Grande .....	150
6.7 Campanha eleitoral Janio Quadros .....	153
6.8 Casa de Secos e Molhados.....	156
6.9 Nossa Senhora e o siri.....	158
6.10 Maricota com cabeça de mamão .....	161
6.11 Festa Junina .....	163
6.12 Pescador .....	165
6.13 Carro de boi infantil .....	167
6.14 Boitatá.....	168
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	171
REFERÊNCIAS.....	176

# **INTRODUÇÃO**

## INTRODUÇÃO

*Agora, à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressado, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo.*  
(BAUDELAIRE, 1996, p.23 e 24)

Muitos pesquisadores, principalmente historiadores, fazem uso dos documentos escritos em suas investigações. Outros tantos têm feito averiguações valiosas à ideia de passado e o lugar que nele ocupa o material visual. Utilizando das imagens para alcançar os objetivos da tese, buscamos nesta pesquisa fazer uso das representações imagéticas num ponto de vista mais amplo, empregando o material visual para além dos limites da arte:

O interesse crescente da história por investigar o mundo da imagem tem muito que ver com a configuração das sociedades ocidentais no século XX como sociedades de uma densidade informativa e iconográfica extraordinária, e, portanto, com uma presença massiva da imagem unida pelos meios de comunicação. Pode-se afirmar assim que a história tem experimentado um processo de redescobrimto da imagem como fonte suscetível de ser analisada e dela obter dados sobre a realidade não aproveitados até agora (CUBERO, 1996, p.25)<sup>1</sup>.

No entanto, para este estudo, o foco será o uso da imagem para análise e aprofundamento da relação entre as Artes Visuais, a Memória, o Patrimônio e os Museus, a partir das coleções de arte constituintes de dois museus da cidade de Florianópolis, Estado de Santa Catarina. E no desenvolvimento do doutorado, observamos a necessidade de percorrer o caminho de estudos em Informação em

---

<sup>1</sup> Ver original: El interes creciente de la historia por investigar el mundo de la imagen tiene mucho que ver con la configuracion de las sociedades occidentales en el siglo XX como sociedades de una densidad informativa e iconográfica extraordinária, y, por tanto, con una presencia masiva de la imagen unida por los médios de comunicaci3n. Puede afirmarse así que la historia ha experimentado un proceso de redescubrimto de la imagen como fuente susceptible de ser analizada y de la que obtener datos sobre la realidad no aprovechados hasta ahora. (CUBERO, 1996, p.25) .

Arte, entendendo que esta área daria mais consistência e embasamento para o trabalho desenvolvido. A informação em arte é, segundo Pinheiro L.V. (2000, p. 7), “o estudo da representação do conteúdo informacional de objetos de Arte, a partir de sua análise e interpretação”. Nesse sentido, para a autora, a obra de arte é fonte de informação, uma vez que:

Esse procedimento, que abrange a análise e interpretação inclui linguagens e técnica artísticas, assim como a ambiência, o cenário, o contexto, sua inserção num determinado tempo e espaço (Historia da Arte), fluxos e transferência de informação em museus de Arte, especialmente em exposições, implantação de redes e sistemas em museus, impactos das tecnologias de informação e comunicação - TIC's em museus etc (PINHEIRO, L.V, 2008, p.10).

Percorremos nesta tese o estudo da informação relacionado a assuntos artísticos, pois este se constitui campo de grande importância para a pesquisa aqui desenvolvida, e está vinculado a outras questões da tese, como memória e patrimônio.

As obras de arte de Franklin Joaquim Cascaes e Hiedy de Assis Correa, o Hassis, são estudadas nesta tese e, nesta pesquisa, nos deparamos com muitas obras destes indisponíveis para consulta, invisíveis aos olhos dos visitantes, estando desde muito tempo guardadas em reservas técnicas. Na intenção de compreender como as obras dos artistas pesquisados e os museus detentores de suas coleções operam as narrativas da memória, foram percebidas certas ausências. O Museu de Arqueologia e Etnologia da UFSC, detentor das obras de Franklin Joaquim Cascaes, não expõe a obra do artista pesquisado em suas instalações há muitos anos. Por isso, pensar que as obras de arte, quando musealizadas, tornam-se já permanentes e conhecidas pode ser ilusório. Neste sentido, esta tese fundou-se no propósito de compreender como dois museus com coleções de arte de um único artista na cidade de Florianópolis, narram suas coleções e o conteúdo informacional das obras de arte. Há deficiência de exposições desses artistas, nos próprios Museus e quando há exposições permanentes de longa duração, no caso do Museu Hassis, não há mudança das obras expostas por longa data. Assim, existem ausências e silêncios, entendendo o silêncio como uma possível forma de esquecimento. Estudaremos, portanto, as narrativas presentes nas obras dos artistas em questão, apontando elementos que indiquem a existência de memórias, especialmente relativa à cidade de Florianópolis, integrantes de seus desenhos e pinturas.



Em sua trajetória, a museologia vem buscando abordar os diferentes temas que perpassam a área. Como as ciências em geral, a Museologia está sempre em movimento, e constitui-se na interface entre os demais saberes e práticas sociais. Alguns estudiosos e teóricos, aqui serão ressaltados, pela relação mais forte de suas ideias com o conteúdo desta tese, o que não significa que outros também não tenham relevante contribuição.

A museologia, a partir da década de 1950 assumiu uma nova abordagem teórica e terminológica, que até o momento tinha uma aproximação funcionalista. Como veremos nos estudos realizados pelos autores aqui citados, a museologia não privilegia mais somente o estudo sobre os museus, mas sim, sua relação entre o homem e o objeto, com a memória e com a musealidade.

De acordo com Stransky, como nos transcreve Mensch (1994, p.12), o objeto de estudo da museologia é a musealidade:

Uma abordagem específica do homem frente à realidade cuja expressão é o fato de que ele seleciona alguns objetos originais da realidade, insere-os numa nova realidade para que sejam preservados a despeito do caráter mutável inerente a todo objeto e da sua inevitável decadência, e faz uso deles de uma nova maneira, de acordo com suas próprias necessidades.

Para Lima (2003, p.52), em estudos realizados sobre museologia e interdisciplinaridade, “a musealidade é um atributo que assume caráter definidor e valorativo, uma ‘especificidade’ outorgada por condição do campo da Museologia pela sua via expressiva de representação”. Para a autora, o Museu é o elemento mediador do meio social e sua realidade construída, dos bens culturais e naturais e do patrimônio.

Outro pesquisador que aproxima o Museu do meio social e da interdisciplinaridade é Rivière, citado por Mairesse (2006). Este autor afirma que a museologia tende a explorar a origem e o papel dos museus na sociedade como uma ciência interdisciplinar. Na literatura francesa de museologia, outro autor, Deloche (2007) destaca, nessa mesma linha de pensamento, que:

O museu é uma função específica, que pode ter ou não a figura de uma instituição, cujo objetivo é garantir, por uma experiência sensível, o arquivamento e a transmissão da cultura entendida como todas as aquisições que fazem um ser geneticamente um homem e humano (2007, p.3).

Segundo Guarnieri (2010, p.78), a museologia “é a ciência do museu e das suas relações com a sociedade; é também, a ciência que estuda a relação entre o homem e o objeto, ou o artefato, tendo o Museu como cenário desse relacionamento”. A Museologia é, pois, uma área específica, centrada no estudo do museu e da sociedade, ou seja, da vinculação entre o homem e o objeto. Como veremos no capítulo sobre o patrimônio, os objetos organizam a percepção que temos de nós mesmos e da sociedade.

Ainda sobre a área, Scheiner (2009, p.49) ressalta que o fundamento da Museologia consiste na percepção complexa do real: "campo disciplinar que trata das relações entre o fenômeno museu e suas diferentes aplicações à realidade". Assim, compreendendo os conceitos de museologia e musealidade, faremos uso das imagens nos museus, utilizando-as como representação de uma determinada realidade construída, que inseridos numa outra realidade que é o Museu, tornam-se bens culturais, ou seja, patrimônios.

E realizando os estudos que nos aproximam da arte e do museu nos perguntamos, quando o Museu acontece. Segundo Scheiner<sup>2</sup>, o museu se torna existente "quando entro na sala e me desvelo em emoção". Para a autora, "o museu não acontece porque tem um objeto lá, o museu acontece em processo. O ser do museu é imaterial, ele é atravessado pela pulsão e pela emoção". Apreendemos assim, que o museu é um fenômeno, identificável por meio de uma relação muito especial entre homem, espaço, tempo e memória, religando os sujeitos ao mundo. A grande originalidade do museu está na forma de mostrar e trazer ao público as experiências sensoriais.

O museu tem uma história e, ao longo dos anos, muitas modificações ocorreram na forma de pensá-lo, tanto no campo teórico, quanto na maneira de executá-lo, nas suas práticas expositivas e no trato com o acervo. Siqueira (2010, p.2879), em artigo elaborado para o 19º Encontro da Associação Nacional de

---

<sup>2</sup> Discussão apresentada durante a disciplina de Teoria da Museologia com a profa. Dra. Teresa Scheiner, no primeiro semestre de 2012.

Pesquisadores em Artes Plásticas, levanta alguns questionamentos a respeito do papel do museu, “que espécie de lugar ou não lugar seria, então, o museu? Teria como missão colocar a obra em circulação ou retirá-la do livre trânsito da vida?”. Compreendemos que o papel do museu é ser um intermediário, mediador na relação ambiente cultural, homem e objeto, servindo de meio para proporcionar condições na relação homem/objeto e espaço/tempo.

A referência ao tempo e à memória é uma constante em museus, podendo estar relacionado a questões patrimoniais, memoriais e contemporâneas. De acordo com Chagas (2006, p.45), sendo o “museu um lugar privilegiado de construção de memória, não seria também um baluarte da tradição? Em que sentido um museu pode ser ruptura? Como são tratadas as ideias de coleção e museu pelo artista?”.

Sobre os museus de arte de Florianópolis nos perguntamos constantemente se os mesmos não deveriam enfrentar o conformismo e romper a tradição. Estes são questionamentos importantes para se pensar esta tese de doutorado e a importância da reunião de um acervo no seu local de criação, buscando-se demonstrar a possibilidade de participação do museu e das coleções na geração de informação, do conhecimento histórico, artístico e cultural da cidade de Florianópolis, bem como da formação e preservação de sua memória.

Contudo, ao refletir sobre o acervo do museu, é necessário que se questione os objetos que compõem esse acervo, ou seja, a sua coleção. Mas o que vem a ser coleção? O que caracteriza e constitui uma coleção? Pomian (1984) considera que os objetos que formam a coleção dependem do local em que são acumulados, da sociedade, suas técnicas e modos de vida. Segundo o autor (1984, p.53), coleção é qualquer conjunto de objetos “mantidos temporariamente ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para este fim”.

Embora as coleções do museu possam diferenciar-se umas das outras em conteúdo, partilham outras características semelhantes: todas contêm inúmeros objetos individuais, vários tipos de objetos, espécimes, artes, documentos e artefatos, todos representativos do “patrimônio natural, cultural e científico” (Código de Ética para Museus do ICOM, 2004). Reunir coleções é uma das funções primárias do museu, e os objetos que constituem o acervo tornam-se os seus atrativos mais importantes. A preservação, pesquisa e gestão do acervo, sobretudo relativa à disseminação das

informações sobre as coleções, além de acessibilidade, preenchem as responsabilidades públicas do museu.

Na Antiguidade, as coleções de objetos foram reunidas devido às suas associações pessoais ou coletivas. Os Museus Públicos surgem em função do espírito enciclopédico na Europa, no século XVIII, que já manifestava a preocupação com a memória. Em sintonia com o caráter enciclopedista surgem os gabinetes de curiosidade, que são lugares de memória por excelência (POSSAS, 2010). No ato de colecionar, o objeto é separado de suas funções originárias, para que possa se aproximar e manter uma relação mais íntima com quem agora o guarda, ou seja, o colecionador. Para Baudrillard (2004, p.95), a coleção “pode nos servir de modelo, pois é nela que triunfa este empreendimento apaixonado de posse, nela que a prosa cotidiana dos objetos se torna poesia”.

Outro conceito de coleção é o formulado por Siqueira (2010), que estudou a coleção de Castro Maya. Nessa pesquisa, a autora relaciona a coleção com as narrativas do colecionador, apresentando características do colecionador em um grupo de objetos que inicialmente são despojados de originalidade, mas que a partir de uma reunião sistemática passam a conversar conosco:

Seja como emanção de personalidades, seja como reflexo da história do gosto coletivo, seja como forma transcendente de vida humana, a coleção é percebida como um grupo de objetos desprovidos de personalidade. [...] A forma que o colecionador imprime ao conjunto de peças reunidas, entretanto, não se refere apenas ao seu olhar sobre elas, mas, sobretudo à construção da possibilidade destas nos olharem, dialogarem conosco. Pois sem retorno do olhar na direção do colecionador, os objetos não passariam de meros suportes de significados, ausentes de interesse (2010, p.56).

A coleção muitas vezes está associada a uma ação voluntária, “em que o sujeito elege os objetos como parte reveladora de sua existência, seja por lazer, capricho, amuleto ou vaidade” (LOURENÇO, 1999, p.13). Assim, mais do que reunir objetos, a coleção produz uma narrativa, diálogos com o expectador e colecionador. Na construção dessa narrativa, o olhar do colecionador impõe significado às peças e o ato de colecionar, ao lado do desejo de expor a coleção marca, assim, o surgimento do museu. A partir de literatura desenvolvida sobre vários artistas, pode-se deduzir que muitos deles (ou seus familiares), ao planejarem suas coleções, objetivam ter um

museu onde pudessem deixar o seu acervo.

Nesta pesquisa de doutorado foram estudadas coleções de artistas que estão instaladas em museus na cidade de Florianópolis e foram produzidas por artistas locais, ou que vieram a residir nessa cidade. Observaremos, por meio de um olhar museológico, a construção de uma coleção, lembrando a maneira como este olhar nos ajuda a decifrar, a partir do presente, o cotidiano de culturas. Embora reconhecendo que os artistas aqui estudados não têm repercussão nacional - como Lasar Segall e Cândido Portinari - procuramos trazer para Florianópolis a valorização dos seus artistas, a exemplo do que é dado aos artistas citados, que tem em seus museus obras de suas coleções que alimentam e moldam formas de identidades regionais e nacionais. Interpretamos, nas obras dos artistas pesquisados e dos museus detentores de suas coleções, um olhar sobre nosso passado e a criação da memória afetiva e sensibilidade em relação ao que estava à nossa volta. Pretendemos, portanto, observar um movimento memorialístico, no qual alguns artistas buscam preservar determinadas narrativas com os seus trabalhos; narrativas estas que articulam memórias provindas da experiência de si, a partir da constituição de uma coleção de arte.

O colecionador é uma das figuras alegóricas a que Benjamin (1980) recorre para pensar a experiência da modernidade. Mas diferente da concepção de coleção pessoal, elaborada por Benjamin, estudaremos as coleções que hoje se constituem como coleções públicas, organizadas e destinadas ao pertencimento de todos, consolidando o conhecimento sensível e passageiro do artista.

As coleções estudadas nesta pesquisa não são coleções decorrentes do que se pode chamar de “ato de colecionar”, mas sim, a nosso ver, do conceito desenvolvido por Siqueira (2010), de viajante colecionador. De acordo com a autora, a lógica do viajante é a de olhar para o mundo com interesse narrativo, como o escritor Ribeyrolles e o pintor Frond, no livro “O Brasil Pitoresco”. Os artistas aqui estudados, assim pensando, estão entre o que se dedicaram a “recolher tipos, cenas, paisagens, olhando para a cidade com interesse típico de frequentadores de museu” (2010, p.59).

A coleção é uma forma de recordação prática, materializada aqui em obras de arte. Assim, as coleções podem ser institucionalizadas por interesses do artista, de familiares ou governamentais, ou seja, de onde partiram os esforços para torná-las públicas. Nos museus, um passado comum com diferentes registros de memória dos artistas abre a possibilidade de participação do museu e do objeto museológico na

preservação do patrimônio.

As reflexões sobre o passado estão presentes em pesquisas na arte e na museologia, tomando como ponto de partida conhecimentos acerca da memória. É possível observar, em uma série de trabalhos artísticos, a preocupação com o passado e com a memória. Neste contexto, as imagens têm sido um fenômeno visual vivo que atua na história, transformando aspectos da vida do homem e da sociedade. Os estudiosos de história da arte, por exemplo, se vêem imersos em um mundo bibliográfico extenso, composto das mais diversas interpretações e explicações do mundo estético. Para muitos pesquisadores, a imagem é um auxiliar no seu trabalho, a imagem tem seu lugar nas disciplinas humanísticas e é fonte e recurso básico na pesquisa.

A obra de arte será aqui estudada no ponto de vista dos métodos e análises escolhidos para a pesquisa, para chegarmos aos objetivos propostos nesta tese. Assim, a ênfase que se adota é aquela que enfoca a imagem sob perspectiva documental e informacional, na qual destacamos a pintura e o desenho como aqueles de maior interesse para esta pesquisa, por serem estas as modalidades mais recorrentes nos trabalhos dos artistas estudados. A pintura e o desenho são aqui apresentados como testemunhos do passado, como fonte de informação para a reconstrução da memória em articulação teórica entre Ciência da Informação, Memória, Museu e Patrimônio.

Os museus carecem de visibilidade social, e os da cidade de Florianópolis estão longe das grandes *vernissagens* e grandes exposições. Esta pesquisa busca dar visibilidade a instituições ímpares, de menor reconhecimento, de âmbito mais regional e local. Delinearemos, nesta tese, a história dos museus estudados, pontuando a respeito da institucionalização das coleções nestes museus, sem abordar o tratamento da documentação, como conservação, restauração ou classificação das coleções.

É necessário investigar o tema escolhido, por tratar-se de enfoque novo sobre assunto já conhecido e porque o mesmo tem interesse para a Museologia. Nascendo e morando em Florianópolis, vimos despertar o problema relativo à área de Museologia. Formular um problema científico não é tarefa fácil. A imersão sistemática do objeto, o estudo da literatura e discussão com as pessoas que acumulam muita experiência prática na área de estudo contribuíram para o resultado desta pesquisa.

Esta pesquisa lança, para estudiosos em Museologia e Patrimônio, um olhar inédito aos Museus de Arte da cidade de Florianópolis, especificamente o Museu de Arqueologia e Etnologia Professor Oswaldo Rodrigues Cabral e o Museu Hassis, e sua importância está na singularidade de suas coleções. Para Kandinsky (2002), a obra de arte tem a capacidade de provocar na alma de quem contempla uma emoção basicamente análoga à do artista. Os colecionadores se identificam em suas coleções, e esta característica de identificação está presente em artistas que participam da construção da memória local, que colecionam a si mesmos, colecionam coisas de si, o que é uma relação do artista com sua cidade e sua vida.

No capítulo inicial, intitulado “A cidade de Florianópolis e seus museus de arte”, apresentamos de forma concisa a história política de formação da cidade e a constituição dos seus museus de arte. Aqui podemos observar o desenvolvimento tardio da cidade se comparado às grandes metrópoles no Brasil, bem como sua formação artística cultural. Enfatizamos aqui que para que as obras de arte sejam conhecidas e valoradas elas devem ser pesquisadas, exibidas e disseminadas. Damos destaques para o Museu de Arte de Santa Catarina, com obras de arte de artistas locais e nacionais; apresentamos o Museu de Arqueologia e Etnologia Professor Oswaldo Rodrigues Cabral da Universidade Federal de Santa Catarina, com a coleção “Elisabeth Pavan Cascaes” com obras do artista Franklin Joaquim Cascaes; expusemos também o Museu O Mundo Ovo de Eli Heil, com obras da artista Eli Heil; não poderíamos deixar de mencionar o Museu Victor Meirelles, com obras do consagrado artista Victor Meirelles, mas que também possui em seu acervo obras de arte contemporânea; e por fim, o museu Hassis, analisado nesta tese, com obras do artista Hiedy de Assis Correa.

No capítulo seguinte evidenciamos as discussões em torno do Patrimônio. Discorreremos sobre o desenvolvimento do conceito de patrimônio e do objeto, hoje classificado como patrimônio cultural, e a sua expansão para outras áreas, como a Museologia. Ressaltamos que os objetos não apenas desempenham funções identitárias, mas organizam a percepção que temos de nós mesmos individual e coletivamente. Buscamos conhecer neste capítulo o percurso do conceito de patrimônio, e como no Brasil temos discutido e abordado as noções de patrimônio. Ao aproximar a museologia e o patrimônio fazemos neste momento uma abordagem sobre a musealidade, conferindo suas definições por meio de diversos autores.

Na sequência os conceitos de memória são abordados, por meio dos estudos desenvolvidos por Halbwachs, Pollack, Bergson, Le Goff e Ricoeur. A relação entre imagem e memória é ponto de discussão neste momento. Ainda neste capítulo veremos que os museus estão ligados a percepção da identidade, e abordaremos as obras de arte como patrimônio, pois são valoradas como feitos históricos, de acordo com alguns critérios de autenticidade e de qualidade. A partir do desenvolvimento teórico apresentado reconhecemos como patrimônio artístico as obras de arte instaladas nos Museus: Museu Hassis, com obras do artista Hiedy de Hassis Correa e o Museu de Arqueologia e Etnologia da UFSC, com as obras do artista Franklin Joaquim Cascaes.

A informação em arte é assunto do capítulo intitulado “Em busca de um conceito: um lugar de informação”, onde definimos conceitos e apresentamos diferentes abordagens para imagem. São estudados os fundamentos teóricos e a natureza da representação da Informação em Arte. Veremos assim, que a biblioteca, tão conhecida por gerir e disseminar a informação, não é a única responsável por esta prática. A informação pode estar entremeada em diferentes ambientes, como o Museu. A metodologia utilizada para a análise documental do conteúdo da imagem é desenvolvida aqui. O objetivo da análise da obra de arte é explicar o seu conteúdo. Veremos que o primeiro procedimento é prestar atenção às técnicas, ao estilo, às estruturas das composições tanto como aos temas. Buscamos um modelo teórico de análise, que identifica e analisa os contextos de produção, uso e recepção da imagem; conhecimentos metodológicos relacionados ao modo de ver, descrever, identificar e interpretar a imagem. Por fim neste capítulo apresentamos a metodologia de Panofsky, utilizada na tese para estudar o conteúdo transmitido pela imagem.

Para as obras analisadas temos os dois últimos capítulos. Primeiramente é apresentado o artista Hiedy de Assis Correa, o Hassis e o Museu que leva o seu nome. Fizemos o estudo, classificação e aplicação do significado das imagens, por meio do método iconográfico desenvolvido por Panofsky, e as relacionamos com os conceitos estudados de memória e patrimônio. O mesmo se deu no capítulo subsequente, com as obras do artista Franklin Joaquim Cascaes acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia Professor Oswaldo Rodrigues Cabral, da Universidade Federal de Santa Catarina. A descrição, identificação e interpretação são realizadas em todas as obras analisadas.





## **OBJETIVOS**

## **OBJETIVOS**

A questão que conduziu os objetivos foi: Como dois museus com coleções de arte de um único artista na cidade de Florianópolis (Hassis e Cascaes), narram suas coleções por meio da memória, do patrimônio e do conteúdo informacional das obras de arte.

### **Objetivo Geral**

O objetivo geral desta tese é analisar a informação em arte nas coleções de Hassis e Cascaes, constituintes de dois Museus da cidade de Florianópolis, Santa Catarina, e a sua relação com o patrimônio e a memória da cidade.

### **Objetivos Específicos**

- Estudar os traços biográficos de Hassis e Cascaes, a sua produção artística nas décadas de 1960 a 1980, os aspectos históricos dos Museus selecionados e seu significado para Florianópolis;
- Traçar um panorama sobre as diferentes leituras de informação em arte, patrimônio artístico e memória, a fim de fundamentar a análise das obras de arte;
- Analisar o conteúdo dos documentos pictóricos a partir dos procedimentos metodológicos de Panofsky e relacioná-lo à memória e patrimônio de Florianópolis.

# **METODOLOGIA**

## METODOLOGIA

Buscamos, nesta pesquisa, proporcionar respostas aos problemas propostos. De tal modo, identificamos e selecionamos museus na cidade de Florianópolis que têm em seu acervo obras de um único artista, conforme mencionado. A formação desses acervos pode ser por manifestação ou desejo do artista ou de sua família em ter um museu onde pudesse legar a sua coleção. A natureza da pesquisa é documental, com base na literatura em museus, memória, patrimônio e informação em arte, proporcionando melhor visão do problema. Recorremos às obras de arte como documentos, procurando extrair informações, após investigar, examinar e usar de metodologias adequadas para sua análise e interpretação, conforme recomendam Gaio, Carvalho e Simões (2008, p.148):

Para pesquisar precisamos de métodos e técnicas que nos levem criteriosamente a resolver problemas. [...] é pertinente que a pesquisa científica esteja alicerçada pelo método, o que significa elucidar a capacidade de observar, selecionar e organizar cientificamente os caminhos que devem ser percorridos para que a investigação se concretize.

A pesquisa documental é um procedimento metodológico em ciências humanas e sociais, e nesta tese temos as obras de arte como base para a investigação.

A metodologia desenvolveu-se em duas vertentes: pesquisa teórica voltada à memória, patrimônio e informação em arte, de abordagem sobretudo conceitual, recorrendo ao levantamento bibliográfico, complementada por pesquisa empírica e exploratória relativa às obras de arte das coleções dos museus selecionados.

A pesquisa empírica consistiu no estudo das obras de arte, bem como análise das imagens que estarão articuladas com o quadro teórico desenvolvido. Esta é uma questão importante na metodologia da pesquisa e estará relacionada à historicidade da imagem artística como fonte para a pesquisa museológica e de informação em arte.

O estudo exploratório deu-se de maneira a identificar e selecionar nas obras de arte dos artistas pesquisados, cenas do cotidiano, que incluem natureza e arquitetura, e manifestações culturais da cidade de Florianópolis representadas nas obras dos artistas selecionados. Essas obras aqui apresentadas, não representam, contudo a preocupação exclusiva dos artistas com assuntos locais. Interessados em experimentações, técnicas e assuntos diversos, ambos construíram um grandioso acervo resultante de uma constante pesquisa visual.

Este eletivo selecionado nos proporciona uma temática demarcada, com funcionalidade e finalidade comunicativa explícita e com articulação estrutural bem definida. Dentro destes gêneros, podemos analisá-los a partir de observação privilegiada para poder satisfazer os objetivos propostos. Elaboramos uma metodologia especificamente documental de análise de conteúdo da imagem artística. A seleção da mostra foi realizada atendendo um critério cronológico que vai da década de 1960 a 1980, onde observamos uma produção intensa em seus trabalhos que se justifica pela observação do crescimento urbano da cidade de Florianópolis neste período.

Assim, fez-se necessário um levantamento de dados tanto das fontes documentais, quanto da observação das obras de arte dos museus em Florianópolis. O mote investigativo foi como já explicitado, a partir da seleção dos museus que possuem coleções de um único artista na cidade de Florianópolis, estabelecer uma relação entre a Informação em Arte, a Memória, o Patrimônio e os Museus.

A seguir apresentamos os suportes artísticos, os artistas e os museus pesquisados nesta tese. As obras analisadas para a presente pesquisa são os estudos, esboços e obra final em pintura, gravura e desenhos pertencentes aos museus da cidade de Florianópolis. Os museus investigados e seus respectivos artistas são o Museu Hassis, e as obras do artista Hiedy de Assis Correa e o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina, e as obras do artista Franklin Joaquim Cascaes.

O critério utilizado para a seleção das imagens que compõem esta tese foi a de reunir aquelas que me pareciam mais relevantes para a temática da cidade, unindo seu valor como testemunho de tipos, costumes, formas de vida e morte de Florianópolis no período de 1960 a 1980. Para a seleção das imagens investigadas, tomamos os trabalhos que tem mais de narrativo, documental e espelham o que já não existe, sua capacidade invocadora e sua força para lembrar o tempo esquecido.

Dentro do grande leque de opções que a imagem artística possui, escolhemos no trabalho dos artistas estudados o nanquim e grafite sobre papel para Cascaes, a aquarelas e crayon para Hassis. E dentro de um significativo número de obras de arte que estes artistas produziram, optou-se por estudar a pintura de gênero, que fazem referência às representações da vida cotidiana, do mundo do trabalho e dos espaços domésticos. O total das obras de Hassis, croquis, garatujas, estudos, esboços e obras em papel e telas, verificamos a existência de 2.361 obras, estas aguardam pela aprovação de projetos que visam justamente a contratação de profissionais para a

realização da conservação e catalogação deste material. Na coleção de desenhos em grafite e nanquim sobre papel de Franklin Joaquim Cascaes, entre estudos, esboços e obra final contamos com um total de 1179 desenhos tombados em 944 suportes (Cascaes costumava desenhar na frente e no verso do papel). De todos estes, para aquelas que se aproximam da temática que queremos estudar extraímos uma amostra de 14 trabalhos de cada artista, com a data delimitada dos anos de 1960 a 1980. Estas podem ser consideradas altamente representativas, quantitativa e qualitativamente, como objeto de estudo.

Os artistas estudados nesta tese, embora sejam de pouca ou nenhuma visibilidade nacional, apresentam temas significativos em seus trabalhos obras expressivas para a história de Florianópolis, para a história da arte de Santa Catarina, para os museus deste Estado, e para o patrimônio local. Nestes vislumbramos a importância da preservação da identidade cultural dos indivíduos. O que nos interessa, principalmente nestes estudos, como enfatizado por Argan (2005), é a historicidade peculiar destes artistas e de suas obras:

O problema que nos interessa, entretanto, não diz respeito à incontestável legitimidade de considerar os artistas como personagens históricos e as obras de arte como significativas para a história civil, política, religiosa ou do saber, mas sim, à possibilidade e à necessidade de uma história especial da arte, que explique de maneira satisfatória os fatos artísticos, ou seja, que descreva através de uma metodologia específica, sua historicidade peculiar. (2005, p. 23)

Ao analisar os Museus em Florianópolis privilegiou-se um estudo sobre as coleções em museus de artistas locais. Ao versar o local, foram destacadas as imagens artísticas nos museus do município catarinense, com ênfase na relação entre memória e patrimônio constituída a partir das coleções de arte, entendendo o artista como produtor privilegiado de memória.

Nem todas as obras de arte, patrimônios nas cidades onde se localizam, transcendem o reconhecimento local ou regional. Alguns museus de obras de arte exprimem peculiaridades voltadas para os seus costumes locais, gostos e aspirações, com grande apelo para a história local: “as culturas locais normalmente são subjugadas pelas culturas dominantes, pois as diferenças culturais dificultam o livre mercado, além de impedirem a criação de uma cultura dita nacional, ou até mesmo universal” (PINHEIRO, M.J. 2004, p.84)”.

A investigação teórica inclui a contextualização histórica, os conceitos de memória, patrimônio e informação em arte, em artigos, teses, comunicações em congresso, livros e capítulos de livros. Foi consultado, ainda, material veiculado na mídia sobre as coleções escolhidas para o estudo (divulgação científica ou artística). De início, foi realizado um estudo sobre os elementos fundamentais desta pesquisa: história da cidade de Florianópolis, imagens, museus, memória, patrimônio e informação.

Reconhecemos a importância das ideias de Pierre Nora e Jacques Le Goff para a compreensão de um todo coesivo na identificação e entendimento dos museus como espaço de memória institucionalizada, como lugar de memória.

Para os estudos da imagem, apontamos as reflexões de Makowiecky (2003), que nos diz que a utilização da imagem é algo recente no campo da pesquisa:

Ao usar a imagem como o próprio objeto de pesquisa, de acordo com a leitura realizada, pode-se verificar tensões, ambiguidades e contradições entre a imagem visual, o texto escrito e o contexto social de uma época, tornando-se necessário caminhar em novas direções de interpretação (2003, p.25).

A presente pesquisa não aborda a História da Arte porque reconhecemos não ser seu objeto, no entanto, constatamos diferentes correlações entre história e imagem, o que pode contribuir em muito para os estudos museológicos. A partir da década de 1960, surgiram na História da Arte propostas teóricas e metodológicas que incluíam a cultura visual em seu rol de fontes, efetivando um importante passo de aproximação com a arte e a história da arte. Segundo Fisher (1987, p.158), o conteúdo é mais do que o assunto ou tema, o conteúdo de uma obra de arte “não é determinado tanto pelo que está pintado, isto é, pelo modo segundo o qual o artista, consciente ou inconscientemente, expressa as tendências sociais do seu tempo”. O conteúdo é aquilo que a imagem representa, assim como seu significado, contendo os valores da mente humana e da sociedade de uma época. Portanto, qualquer que seja o significado de uma pintura, é sempre mais do que um assunto. Estudamos assim as imagens, ligando-as a fatos, manifestações culturais, religiosas, arquitetura e a identidade da cidade de Florianópolis.

Utilizando a imagem como suporte de informação potencialmente útil, faz-se uma abordagem histórica destes registros. A imagem, diferentemente da palavra, supõe certas soluções técnicas específicas para a resolução de problemas visuais de



representação. De acordo com Loizos (2002), o pioneiro desta metodologia foi o trabalho do historiador social Ariès que empregou pinturas e gravuras para mostrar como, na Europa pré-industrial, concepções de crianças e da infância diferiam daqueles das épocas mais recentes:

A imagem, com ou sem acompanhamento de som, oferece um registro mais poderoso das ações temporais e dos acontecimentos reais – concretos, materiais. Isto é verdade tanto sendo uma fotografia produzida quimicamente ou eletronicamente, uma fotografia única, ou imagens em movimento. [...] O mundo em que vivemos é crescentemente influenciado pelos meios de comunicação, cujos resultados, muitas vezes dependem de elementos visuais. Conseqüentemente “o visual” e “a mídia” desempenham papéis importantes na vida social, política e econômica. Eles se tornaram fatos sociais, no sentido de Durkheim. Eles não podem ser ignorados (LOIZOS, 2002, p.137 e 138).

De maneira geral, a memória visual é um registro sensorial de grande efeito. Torna-se possível, portanto, a leitura da cultura e identidade local a partir de imagens, gravuras ou desenhos existentes e expostos nos museus Hassis e de Arqueologia e Etnologia da UFSC. Somente um trabalho de pesquisa fundamentado em fontes desta natureza poderá vir a auxiliar no reconhecimento de uma Museologia em Florianópolis, havendo interdisciplinaridade de áreas de interesse: patrimônio, memória, informação, artes e museus.

Observamos que a imagem artística nos proporciona um leque de possibilidades e discussões dentro da cultura visual e da musealização. Ao ampliar a sua atenção para os mais variados aspectos da experiência humana, a produção museológica acadêmica buscou informações em diferentes tipos de documentos como, por exemplo: jornais, depoimentos orais, fotografias, *folders*, filmes, pinturas, desenhos, obras literárias, correspondências pessoais, patrimônios arquitetônicos, entre outros. As fontes principais desta pesquisa encontram-se na cidade de Florianópolis, nos seus Museus. Trataremos o museu como local de memória e de história. A trajetória da museologia em Florianópolis deve ser vista, conhecida e valorizada no contexto da história dos museus no Brasil.

Nós veremos a cidade sob o olhar do artista, a cidade impregnada de sua subjetividade, de sua memória, de sua vivência, mas também da criação de uma identidade e das transformações modernas que estavam ocorrendo em Florianópolis, nas décadas de 1950 e 1960, e tudo isso representado em seus museus. Mas também veremos no trabalho dos artistas uma memória formada a partir da diversidade dos povos e culturas que promoveu o encontro de identidades plurais. Na

dialética das relações sociais, as pessoas formam-se no contraponto das imagens recíprocas, como um jogo de espelhos, compreendendo-se ou opondo-se. Aí se revelam identidades e alteridades, diversidades e desigualdades, acomodações e oposições. As ciências sociais e as artes, assim como a filosofia e a história, participam contínua e decisivamente da formação, conformação e transformação do homem e da mulher, vistos como indivíduos e coletividades. Hassis e Cascaes interessam-se pelos homens e pelos grupos sociais aos quais se identificam, fazendo uma história do cotidiano. A narração e a representação das imagens produzidas pelos artistas se dão através de diferentes formas, oscilando entre o registro de um acontecimento e a ficção. Mais do que conclusões, o que ora apresentamos são possibilidades de leitura de obras de um acervo multifacetado.

A disciplina que se propõe a estudar a história das imagens é a iconologia. Para utilizar a imagem não apenas como coadjuvante, como mera função ilustrativa, referência histórica ou curiosidade nesta pesquisa, mas sim, como base e sedimento das reflexões, lançamos mão dos procedimentos analíticos de Erwin Panofsky, autor que desenvolveu uma proposta metodológica que enfatiza todos os aspectos relacionados com o significado das artes visuais. Por um critério de estrita utilidade, selecionamos entre os distintos métodos de leitura de imagem, um que nos parece especialmente adequado para realizarmos as análises de nosso entorno visual. O sistema de Panofsky descreve objetos, personagens e cenários. Depois, desta descrição faz-se uma análise dos aspectos da imagem, uma descrição global. Panofsky desenvolveu um sistema que contempla tanto o valor informativo da imagem quanto seu valor documental, propõe, como veremos detalhadamente a diante no capítulo sete, três fases do método iconológico de análise das imagens, primeiro a descrição pré-iconográfica, posteriormente as análises iconográficas e iconológicas.

Panofsky estabeleceu três momentos claros de análise de obras de arte em seu trabalho, ou podemos também falar em três métodos distintos, que realizamos aqui nesta tese. Primeiro a descrição pré-iconográfica, que identifica os objetos, as formas expressivas presentes em uma representação. Também conhecida como primária ou natural, aqui observamos linha, cor, objetos naturais, formas puras. Num segundo momento, conhecida por secundária ou convencional, temos a análise iconográfica, que desvendava as histórias, alegorias, os temas e conceitos referidos pelos objetos e por eles representados. E por fim a interpretação iconológica que revelava o significado mais íntimo das imagens, de seu papel simbólico, contendo os valores da mente humana. Igualmente denominada intrínseca ou de conteúdo, nesta etapa estuda-se a mentalidade básica de uma nação, época, classe social, crença

religiosa ou filosófica em uma determinada obra artística. Estes são os três níveis de significados utilizados por Panofsky e aplicados nesta pesquisa. Mas é importante esclarecer que nem todas as obras artísticas são suscetíveis de receber os três níveis de análises.

Fazemos referência, assim, à análise da obra de arte como fonte de informação para a geração do conhecimento, por meio de seu conteúdo informacional, que pode ser alcançado aplicando os níveis de análise da obra de arte desenvolvidos por Panofsky.

## **CAPÍTULO 1**

# **A CIDADE DE FLORIANÓPOLIS E SEUS MUSEUS**

# 1. A CIDADE DE FLORIANÓPOLIS E SEUS MUSEUS DE ARTE

A historiografia florianopolitana carece de bibliografias que reúnam sua história, que mostrem o que foi Florianópolis desde antes da sua criação. Neste momento, nos deteremos apenas a conhecer um pouco da cidade e a criação de seus museus detentores de coleções de arte.

Como em todo território brasileiro, antes da chegada dos europeus, a Ilha de Santa Catarina, e o continente anexo (parte continental da Ilha), era habitada por indígenas. Em 1534, com a divisão do território brasileiro em capitanias, coube a Pero Lopes de Sousa a denominada capitania de Santo Amaro e Terras de Sant'ana. De acordo com Corrêa (2005, p.35) esta capitania compreendia quase todo o atual litoral catarinense: "Este quinhão começava, ao norte, na barra da baía de Paranaguá, prolongando-se por 40 léguas ao sul, até a altura de Laguna, onde deveria passar a linha de Tordesilhas".

Foi no século XVII, no ano de 1673, que ocorreu a fundação da Nossa Senhora de Desterro, atual Florianópolis, por Francisco Dias Velho. O povoado da ilha de Santa Catarina foi elevado à categoria de Vila, em 26 de março de 1726, com a denominação de Vila de Nossa Senhora do Desterro, até então somente chamada de "Ilha de Santa Catarina" (Corrêa, 2005, p.47). Em 1730, conseguindo alcançar alguma organização religiosa e política, passa a se chamar Freguesia de Nossa Senhora do Desterro.

A prosperidade é evidente na Ilha de Santa Catarina, no período de 1830 a 1880, coincidindo com a elevação à categoria de cidade, em 1823, e também a visita de D. Pedro II, em 1845, vindo a motivar, de acordo com Makowiecky (2012, p.121) "o início de algumas medidas de saneamento básico, urbanização e calçamento das principais ruas". Em 1894, já no regime republicano e no governo de Hercílio Luz, a capital recebe a denominação de Florianópolis.

A cidade de Florianópolis, como outras do país, passou por um processo de construção e afirmação da modernidade, como observa Flores (2006, p.16 e 17): "Florianópolis, na década de 1950, vivia um novo ímpeto de modernização. A população crescera. As principais ruas foram pavimentadas. A cidade ganhara os equipamentos administrativos e intelectuais". Tal processo é crescente, muitos querem resistir, acreditando que ser moderno é antecipar o futuro, destruindo o velho. Outros, todavia, de acordo com Serpa (1996), acreditam que faz parte de um jogo político, a

fim de fortalecer a capital do Estado. Mas o fato é que esta construção (passado x presente) está presente no dia-a-dia do morador da capital, e muitos desenhos produzidos pelos artistas estudados consistem em uma representação do processo de urbanização de Florianópolis, bem como uma crítica ao desvio de normas sociais.

Em Florianópolis, de acordo com Flores (2006, p.22), “a vontade de modernidade é a mesma de que a cidade superasse o seu passado de atraso, seu isolamento político, cultural e econômico, que a cidade se projetasse para o Estado como capital”, sempre com vistas ao turismo. Mas ainda hoje percebe-se que Florianópolis está na periferia de centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo. São poucos artistas e museus de Santa Catarina que repercutem nacionalmente ou em abrangência internacional.

Em 1948 ocorreu em Florianópolis o 1º Congresso de História Catarinense, comemorativo do Segundo Centenário da Colonização Açoriana, que tinha por objetivo, segundo Flores (1991, p.139): “Demonstrar as condições culturais da população de origem açoriana, aos catarinenses e aos congressistas, tanto quanto possível, a sobrevivência dos costumes dos Açores e também da Madeira”. Após o Congresso percebe-se a inserção de uma imagem da Ilha de Santa Catarina como Ilha da Magia, imagem esta ainda hoje bastante presente na cidade, e que veremos futuramente na análise das obras dos artistas estudados. Os discursos do congresso exaltavam a vinda dos açorianos, o seu caráter colonial, cultural e mítico. A mesma autora citada relata que o Congresso tematizou a colonização açoriana. Anos posteriores ao Congresso, pode-se falar da intenção de trazer à tona a contribuição açoriana para a construção da identidade catarinense:

O contexto da realização deste congresso (1948) e seus desdobramentos na configuração do resgate da memória dos povoadores açorianos aponta para mudanças históricas que clamavam pela criação de um novo homem-habitante do litoral catarinense. Uma concepção que possibilitasse a esta região definir-se como portadora da história de Santa Catarina, papel que vinha perdendo para outros núcleos de povoamento do Estado (FLORES,1991, p.151).

Para Stuart Hall (1998), a identidade plenamente unificada e coerente é uma fantasia, somos afrontados por uma multiplicidade de identidades possíveis, mas nos transformamos naquilo que o sistema constrói historicamente:

No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Ao nos

definirmos, algumas vezes dizemos que somos ingleses ou gauleses ou indianos ou jamaicanos. Obviamente, ao fazer isso estamos falando de forma metafórica. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial (HALL, 1998, p.47).

Em “Elogio das trevas” (Coli, In: Barbosa, 1993, p.58), Jorge Coli escreveu: “as obras de arte gostam da nossa atenção. Mais e mais a elas nos consagramos, mais e mais elas nos devolvem sentidos ocultos, inimaginados. E com isso fogem constantemente do rigor classificatório”. Destacamos este pensamento para dizer que não nos interessa aqui estabelecer um rigor classificatório. O que desejamos é visitar as obras e o acervo do artista, ver e analisar, recolher impressões, realizar leituras, associações e percursos. Entendemos, como o autor, que a obra de arte tem um “núcleo que nos fala”, ou seja, ela é também pensante. Além de sua materialidade, a obra encontra-se, segundo Coli (Coli, In: Barbosa, 1993, p.58): “aquém e além da visão: aquém, na sua autonomia de objeto; além, na sua existência que se situa paralela ao mundo da experiência”. Entendendo a arte não como forma, nem como objeto, mas como pensamento. Jorge Coli diz que partindo da obra, somos levados a deduzir que uma obra de arte condensa um pensamento, e que esse pensamento não é o pensamento do artista: é o pensamento da obra. As obras de arte desencadeiam, graças à materialidade de que são feitas, pensamentos sobre o mundo, sobre as coisas, sobre os homens. Esses pensamentos, incapazes de serem formulados com conceitos e frases pela própria obra, provocam comentários, análises, discussões, que se alteram ao infinito, conforme o interlocutor e conforme o repertório de quem a contempla. Nesta ótica, o próprio artista é também um interlocutor, como os demais que a contemplam. A obra se torna sujeito pensante, um ser autônomo em relação a seu próprio criador. O objetivo e o propósito da arte, não pode ser o de reproduzir a natureza. Portanto, vamos tentar extrair das obras, coisas que elas podem dizer.

De acordo com Lourenço (1999, p. 30), “a base material de um museu é a sua coleção”. No entanto, para que esta coleção seja conhecida e valorada necessita ser estudada e disseminada. Os museus da cidade de Florianópolis têm uma grande capacidade testemunhal e patrimonial, mas possuem carência de estudo. Apresentaremos agora, de forma concisa, os Museus de Florianópolis que possuem coleções de Arte, e sua importância no desenvolvimento museológico da cidade. Podemos citar como exemplo tardio na formação artística e museológica na cidade de Florianópolis a criação do Museu de Arte de Santa Catarina. Foi em 1949, quando a

revista Sul<sup>3</sup> fez brotar um grupo literário e artístico, que surgiu o então Museu de Arte de Florianópolis, hoje Museu de Arte de Santa Catarina - MASC. O ponto de partida para a criação deste museu foi a exposição de obras de Arte Contemporânea trazida a Florianópolis pelo escritor carioca Marques Rebelo, que foram posteriormente doada pelo próprio escritor (BORTOLIN, 2002).

No ano de 1970 o MASC deixa de ser municipal e torna-se estadual, por meio de um decreto, e hoje se encontra instalado no Centro Integrado de Cultura – CIC, com mais de 800 obras em seu acervo. A arte catarinense está representada, entre outros, por obras de Eduardo Dias, Malinverni Filho, Martinho de Haro, Hassis, Eli Heil, Rodrigo de Haro, Elke Hering, Rubens Oestroem, Luiz Henrique Schwanke, Juarez Machado, formando um panorama da arte de Santa Catarina. Na coleção nacional figuram nomes como Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Djanira, Emeric Marcier, Alfredo Volpi, Tarsila do Amaral, Guignard, José Pancetti, Carlos Scliar, Iberê Camargo, Tomie Ohtake, Aldo Bonadei, Mário Zanini, Lula Cardoso Ayres, Frans Krajcberg, Antonio Maia, Marcelo Grassmann, Fayga Ostrower, Antonio Henrique Amaral, Lívio Abramo. Os museus de arte, ao exporem suas obras de forma compreensível e acessível para a maioria, permite tanto a identificação do público com a sua cultura como o entendimento das outras.

Outro museu que merece destaque, no contexto florianopolitano, é o hoje chamado Museu de Arqueologia e Etnologia Professor Oswaldo Rodrigues Cabral, da Universidade Federal de Santa Catarina – MARQUE UFSC. A trajetória deste Museu deve ser vista como a de uma instituição responsável pela produção do conhecimento da Antropologia e da Arqueologia na Universidade Federal de Santa Catarina. Este Museu era um Instituto de Antropologia e foi fundado em 30 de dezembro de 1965, funcionando junto ao Curso de História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da UFSC. Em 1968, a Reforma Universitária implantada na UFSC, transformou o Instituto de Antropologia em Museu de Antropologia, não afetando inicialmente as atividades de pesquisa, porém assumindo também as atividades próprias de museu. Em 1978, o Museu de Antropologia é transformado em Museu Universitário. Neste momento o conceito de museu, como espaço de reflexão ainda não estava presente entre aqueles que o representavam. A denominada Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes, reúne a obra do artista Franklin Joaquim Cascaes e pertence ao acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia Professor Oswaldo Rodrigues Cabral, da Universidade Federal de Santa Catarina. Cascaes desejava ter um museu onde

---

<sup>3</sup> Fundada em 1948, a REVISTA SUL sobreviveu até 1957 e teve mais de 20 edições. Esta revista estava vinculada ao GRUPO SUL, que foi o movimento artístico que levou o modernismo para Santa Catarina, na década de 1950.



pudesse preservar sua memória por meio da sua produção artística, e doou em vida sua coleção ao MARQUE. A Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes tornou-se referência para a compreensão da preservação de temporalidades presentes na obra do artista. Reuni-las numa instituição como o Museu, parece que se configura como a confirmação de uma expectativa do pertencimento da obra a um espaço, carregando uma dimensão bastante local.

A experiência de se conhecer um Museu, a artista e suas obras podem ser vivenciadas no Museu O Mundo Ovo de Eli Heil. Quando recebe grupos, a artista Eli Heil os recebe no portão de entrada de sua casa<sup>4</sup> e versa sobre sua obra e sua vida. Então, o passeio torna-se uma experiência muito maior do que a que se tem eventualmente em museus de arte, quando verificamos a obra de grandes artistas, pois Eli Heil está ali para ser testemunhada. Eli Malvina Diniz Heil nasceu no município de Palhoça, em Santa Catarina, em 1929, e hoje vive na casa onde é o seu Museu, em Florianópolis. Autodidata, é pintora, desenhista, escultora e ceramista, participou de inúmeras exposições no Brasil e no exterior, e se destaca com uma das mais criativas e originais artistas em Santa Catarina<sup>5</sup>. O Museu está localizado no bairro Santo Antonio de Lisboa, em Florianópolis, onde a artista objetivava reunir todas as criaturas do seu imaginário fantástico. Inaugurado em 07 de março de 1987, o local foi batizado pela própria artista de “O Mundo Ovo de Eli Heil”. Para este museu ela doou algumas obras, de cada fase/técnica, separando obras que são tombadas e outras colocadas à disposição de colecionadores para venda. Eli mora e trabalha numa casa museu, e tanto a casa quanto seu jardim compõe, junto com suas obras, um conjunto que dá identidade ao seu trabalho. Este museu nos diz Andrade Filho (2005, p.46), “erige-se como bem comum do cidadão florianopolitano”. As obras de Eli Heil bem como este museu não fazem parte do escopo desta tese tendo em vista que seu trabalho se distancia bastante da plasticidade de representação da cidade, objetivos desta pesquisa. Referenciada como “naif” ou primitiva, classificada na art-brut, uma arte natural, sem lapidação:

Como autodidata, sem qualquer formação teórica, a força da artista é puramente instintiva. Colorista excepcional, com um sentido compositivo surpreendente, pode-se tranquilamente usar a palavra fenômeno, com relação a Eli Heil, como se pode falar em fenômeno a propósito de Bosh, o artista que viveu no século XV e elaborou uma poética que lembra o surrealismo do século XX. (MAKOWIECK, 2012, p.263).

---

<sup>4</sup> Hoje Eli Heil faz restrições ao recebimento de grandes grupos por não estar em boas condições de saúde.

<sup>5</sup> Disponível em: < <http://www.eliheil.org.br> >. Acesso em: 12 mar. 2013.

No final da década de 1970 participou da Bienal de Artes em São Paulo, juntamente com Franklin Cascaes, e começou a expor também no exterior. Sua primeira exposição individual data de 1962, mas somente em 1983 vendeu a sua primeira obra. As vendas estão relacionadas ao seu desejo de ter um museu, um espaço para deixar suas obras. Desta forma, arrecadaria fundos para a constituição do mesmo. Em 1986 Eli criou Adão e Eva, duas gigantes e alegres esculturas em concreto para brincar a chegada dos visitantes ao seu Museu. Eles ficaram dez anos no portal até que um dia a artista foi surpreendida por tratores da prefeitura que abriam a rodovia em que mora, para facilitar o trânsito. Derrubaram Adão e Eva. Eli Heil ficou de luto por seis meses, jogou para fora tons escuros, penumbras, formas humanas desnudas, manchas. Ela e os filhos são quem cuidam do museu, inclusive da limpeza. E passa seus dias a proteger e guardar suas obras e seu Museu.

Vinculado ao Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, o Museu Victor Meirelles está instalado desde o ano de 1952 na casa onde o artista nasceu, no centro de Florianópolis. Tombada pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN – é uma das poucas edificações preservadas no centro da cidade, de estilo claramente oitocentista. Aqui nesta construção, há indícios da identidade e da memória da cidade e também de patrimônio histórico, na arquitetura do museu, buscando reter na memória da população local ou mesmo na dos turistas que visitam a cidade, um momento passado já vivido na cidade de Florianópolis. Encontramos na coleção do Museu Victor Meirelles não somente obras do artista, mas também acervos adquiridos dos séculos XX e XXI, oriundos das exposições temporárias lá ocorridas. O Museu Victor Meirelles é uma instituição ativa, que dialoga com a comunidade. Percebemos neste museu a proximidade com a comunidade, pois sua agenda cultural é atuante, sem deixar de lado a preservação do acervo e do edifício.

Não podemos pensar na arte brasileira do século XIX sem lembrar Victor Meirelles de Lima. Victor Meirelles é considerado um dos principais artistas brasileiros do século XIX, e a coleção do artista que pertence ao Museu Victor Meirelles<sup>6</sup> é composta de pinturas a óleo, aquarelas e desenhos de suas várias fases. Victor Meirelles é a primeira grande referência nas artes plásticas catarinenses, porém, suas obras não são aqui estudadas por não se enquadrarem no escopo temporal definido para a pesquisa, e também por não adotar a temática de Florianópolis na sua produção artística, tendo apenas quatro pinturas, do início do século, que referem-se a paisagens desta cidade.

---

<sup>6</sup> A maior parte das obras do artista Victor Meirelles encontra-se no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro.

E, por fim, temos o museu de arte localizado na parte continental da cidade de Florianópolis, estudado nesta tese, o Museu Hassis. O Museu Hassis pertence à Fundação Hassis, e ambos têm sede na casa desenhada e construída pelo próprio artista, em 1969, onde ele residiu e manteve seu ateliê até o ano de sua morte. O espaço conta com duas salas de exposições: Expo por Expo, de longa duração, onde sempre poderão ser vistas obras de Hassis, e Vento Sul, sala temporária, voltada para a exposição de obras de artistas contemporâneos.

Hassis criou expressivo número de trabalhos artísticos e grande parte de suas obras fazem referência à cidade de Florianópolis. O artista produziu pinturas, desenhos e gravuras, como também fotografias, slides, cinema 8mm, super 8 e audiovisuais em vídeo. Tudo isso foi recolhido ao longo dos mais de 60 anos de atividade artística, período em que reuniu um acervo que configura a memória de si e da cidade de Florianópolis<sup>7</sup>.

As imagens produzidas pelos artistas são uma via de conhecimento, por isso acreditamos que a iconografia tem um papel muito importante na história cultural. As imagens criadas pelos artistas traduzem suas preocupações, suas mensagens. A interpretação destas mensagens denomina-se 'iconologia'. Para interpretar as mensagens é preciso estar familiarizado com os códigos culturais. Assim, selecionamos para esta pesquisa imagens da cidade de Florianópolis, pois entendemos que os detalhes de determinadas imagens tem, em certas ocasiões, um valor especial como documento de memória e patrimônio. Estando nós atentos às obras de arte comunicadas nos museus, buscamos entender como os museus narram suas coleções:

Entender como os museus narram, por exemplo, seus processos aquisitivos, seus artistas prediletos e a gênese de sua própria coleção de arte podem oferecer ao historiador um mundo de compreensão da maneira como as problemáticas de negociação da memória coletiva são manuseadas, num ambiente onde fetichismo classificatório é evidenciado e cultivado. (OLIVEIRA, 2010, p.45)

Finalizamos esta apresentação dos museus propondo uma análise da cidade de Florianópolis a partir de seus museus detentores de obras de arte de um único artista, por meio das imagens realizadas por estes artistas, centrando o estudo na memória, no patrimônio e na informação em arte.

---

<sup>7</sup> Disponível em: < <http://www.fundacaohassis.org.br> >. Acesso em: 12 mar. 2013.

**CAPÍTULO 2**  
**EM BUSCA DE CONCEITOS: UM LUGAR DE**  
**PATRIMÔNIO**

## 2. EM BUSCA DE CONCEITOS: UM LUGAR DE PATRIMÔNIO

Pensando na história, em geral, percebemos o desenvolvimento do conceito de patrimônio e a sua expansão para outras áreas, como a museologia. Ressaltamos que a ideia de pertencimento é intrínseca ao conceito de patrimônio e está presente em qualquer campo que o discuta. Com uma produção acadêmica de vigor teórico, amplitude temática e intenso diálogo interdisciplinar, incluindo pesquisas, publicações, formação de pesquisadores, projetos sociais e museológicos, podemos afirmar que o campo de estudos do patrimônio encontra-se, hoje, consolidado, e representa um dos mais inovadores marcos da crítica social e cultural produzida no Brasil.

A ideia de patrimônio está disseminada nas Ciências Sociais e Humanas. De acordo com Hernandez (2006, p.228), “o conceito de patrimônio cultural tem experimentado uma grande evolução, transbordando seu próprio conteúdo e abrindo abordagens mais globais” e tem sido muito estudado. Sobre o processo de formação e consolidação do campo do patrimônio, Scheiner (2009) assim o define:

Um campo específico de análise, voltado para o estudo e a tentativa de compreensão das estratégias de instituição, reconhecimento e utilização do patrimônio, no âmbito das diferentes sociedades, em todos os momentos de sua trajetória: seja no reconhecimento das matrizes constitutivas, ou na análise das tensões entre tradição e modernidade, ou entre processos inclusivos e processos de exclusão (2009, p.53).

Portanto, há espaço, local e tempo no reconhecimento do patrimônio. Segundo Sheiner (2004, p.35), “é exatamente no cruzamento entre o tempo e o espaço qualificados que se institui a percepção do patrimônio”. Nesta pesquisa ressaltamos também, nos estudos do patrimônio, o museu, a informação em arte e a valorização da memória. No patrimônio está presente o desejo do eterno e do duradouro, mesma ideia que permeia a concepção de Museus. De acordo com Chagas (2007, p.213), “o processo de musealização confunde-se com o que se poderia chamar de patrimonialização”. Estes fenômenos, patrimônio e museu são plurais, contemporâneos, processos contínuos de experiências.

Hoje há uma tendência em chamar tudo de patrimônio. Fala-se de patrimônios econômicos e financeiros, de patrimônios imobiliários, patrimônios culturais,

arquitetônicos, históricos, artísticos, etnográficos, ecológicos e genéticos, e não podemos deixar de mencionar os patrimônios intangíveis. Mas, antes dessa diversidade patrimonial, era considerado apenas o objeto material e, mais recentemente, o imaterial.

Os bens culturais constituem a memória sobre a qual podemos construir e reconstruir nossa própria história. Em “Teorias antropológicas e objetos materiais”, capítulo do livro *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios* (2007), o autor Gonçalves entende que qualquer forma de vida social e cultural implica no envolvimento com os objetos materiais e muitos desses objetos materiais são, hoje, classificados como patrimônios culturais. Nesse capítulo ele aborda como se deu a pesquisa dos objetos pelos antropólogos na história, chegando aos estudos realizados por museólogos, historiadores e outros profissionais das Ciências Sociais Aplicadas. Podemos observar, ao analisar essa publicação, que na medida em que os objetos estão em constante circulação na vida social, com deslocamentos, transformações e reposições, é necessário investigá-lo também sob as constantes mudanças sociais e simbólicas.

Gonçalves expõe, no texto citado, o “objeto na antropologia”. Levi Strauss (In: GONÇALVES, 2007, p.14) afirmou que “não se pode estudar os ritos sem analisar os objetos”. A antropologia cultural não separa cultura material e cultura espiritual. Para a antropologia, tudo é signo e símbolo e os homens se comunicam por meio deles. Assim são encontrados no nosso dia a dia, diversos tipos de objetos materiais: casas, mobílias, roupas, ornamentos corporais, joias, armas, moedas, instrumentos de trabalho, instrumentos musicais, alimentos, bebidas, meio de transporte, meio de comunicação, objetos sagrados, imagens materiais de divindades, substâncias mágicas, objetos cerimoniais, obras de arte, monumentos. Estes objetos materiais circulam em nossa vida social por intermédio das categorias sociais ou sistemas classificatórios dentro dos quais os separamos, situamos, dividimos, hierarquizamos. Em casa, no cotidiano do lar, guardamos os nossos “sapatos” separados da roupa íntima, alimentos no armário da cozinha, livros longe do sabonete e do xampu. Fazemos uma classificação e catalogação para organização de nossos objetos, dividimos e hierarquizamos. Alguns costumam ser mais “categóricos”, separando por cor, tamanho, tipo de material.

Mas, no dia a dia, como estamos expostos a esta diversidade de objetos, estes passam despercebidos, em razão do aspecto familiar e do caráter de obviedade que

assumem. E estes objetos circulam, saem da sapateira, vão parar atrás da porta, no meio da sala. Os alimentos acabam e outros são colocados no lugar. Hoje, com a sustentabilidade, não jogamos mais lâmpadas fora, nós as transformamos num vaso com flor, aquela porta velha pode virar uma mesa, a caixa de feira vira armário. Gonçalves nos fala que estes deslocamentos ocorrem para entendermos a própria dinâmica da vida cultural e social:

Na medida em que os objetos materiais circulam permanentemente na vida social, importa acompanhar descritiva e analiticamente seus deslocamentos e suas transformações (ou reclassificações) através dos diversos contextos sociais e simbólicos: sejam as trocas mercantis, sejam as trocas cerimoniais, sejam aqueles espaços institucionais e discursivos tais como as coleções, os museus e os chamados patrimônios culturais. (GONÇALVES, 2007, p.15).

Portanto, qualquer forma de vida social e cultural implica no apreço pelos objetos materiais. Em fins do século XIX e início do século XX, observamos o caráter evolucionista dos objetos, no qual artefatos etnográficos foram alvo de colecionismo e exibição. O destino dos objetos eram as páginas de obras etnográficas ou os museus, e estes objetos ilustravam etapas da “evolução” sócio cultural, ou seja, indicavam os estágios de evolução pelos quais passaria a humanidade (GONÇALVES, 2007). Por exemplo, em uma máscara indígena, o que importava naquele momento, quando de sua exposição e classificação, era se o seu material, seu estilo e se a sua tecnologia de construção é menos ou mais evoluída que a de outra máscara. Para os autores desse período, a cultura era raramente assunto de invenção, mas de transmissão. Estes pensamentos forneceram os modelos museográficos dos grandes museus enciclopédicos do século XIX. Nesse período, a relação entre etnógrafos, antropólogos e museus era bastante próxima. A antropologia nessa época era de certo modo produzida nos limites institucionais dos museus, daí ser antropológica a abordagem inicial deste tópico.

A partir dos anos 1980 os objetos materiais são estudados nas suas relações sociais e simbólicas. Há um deslocamento dos objetos materiais da vida social para os espaços de coleções privadas ou públicas ou para museus, o que pressupõe a sua circulação. Mas não podemos esquecer que antes de chegarem à posição de objetos de museus, foram objetos de uso cotidiano ou sagrados. A inserção no museu de um objeto é apenas um momento na vida social do objeto. Mas é importante não

esquecermos que antes do objeto ser exibido em um Museu é preciso definir de forma clara as características que irão ajudar o “espectador” a penetrar no universo sócio cultural do objeto como objeto de conhecimento.

Há, então, conforme já mencionado, o deslocamento dos objetos do cotidiano para museus e patrimônios. Isto implica um colecionamento. Toda coletividade humana dedica-se a alguma atividade de colecionismo. Quem nunca colecionou ou coleciona algo? Mas é bom lembrar que colecionamento difere de acumulação. A coleção requer um processo de aquisição, organização, critérios temporais ou tipologias. Enfim, uma série de fatos que não são apenas acumular. Coleção não é uma categoria própria do ocidente moderno, é uma categoria universal, uma prática cultural presente em toda e qualquer sociedade humana. O colecionamento traduz de certo modo, o processo de formação de patrimônios.

Todo este embasamento histórico sobre a maneira de ver os objetos na antropologia apresentado por Gonçalves é para sustentar teoricamente o entendimento dos objetos materiais como patrimônios culturais. Gonçalves (2007, p.27) sugere que “sem os objetos não existiríamos; ou pelo menos não existiríamos enquanto pessoas socialmente constituídas”.

Assim sendo, os objetos não apenas desempenham funções identitárias, organizam a percepção que temos de nós mesmos individual e coletivamente. Alguns objetos retirados da circulação cotidiana são classificados como “patrimônio cultural”, e este patrimônio deve ser apreendido em sua multiplicidade. Na medida em que são classificados e coletivamente reconhecidos, esses objetos desempenham uma função social e simbólica de mediação entre o passado, o presente e o futuro do grupo, assegurando a sua continuidade no tempo e sua integridade no espaço.

É dada valorização a determinados objetos para representar uma determinada identidade e memória. Esse valor, segundo o Gonçalves, determina a *invenção dos patrimônios*. Nesta valoração percebemos a ênfase às identidades e ao conhecimento tradicional.

Essa invenção poderá ser observada nas obras de arte e nos museus estudados, como veremos mais adiante. Nestes museus, as obras de arte se transformam ou são classificadas como patrimônio, da mesma forma que o patrimônio é representado plasticamente nas obras destes artistas. Cardoso P.M, (2011, p.147) verificou a inexistência de um trabalho de sistematização com base no valor



patrimonial “que contasse o percurso museal a partir das razões e motivos com base nos quais os objetos ou usos se transformaram ou foram classificados como patrimônios”. Para ele os processos de musealização ainda recaem sobre a história ou a sociologia, uma vez que de um lado encontramos os cursos de museologia e de outro os de patrimônio, ligados à conservação e ao restauro. Aquilo que poderá ser considerado patrimônio dependerá do que uma determinada comunidade ou grupo de pessoas em uma determinada época, considera digno de ser preservado às futuras gerações. De acordo com Redondo (2011, p.111):

Ao falar de patrimonialização estamos fazendo referência ao cultural, para atribuir valor a obra necessita-se fazer uso das referências culturais, uma bagagem que contribui para a identidade deste indivíduo e desta sociedade ao estabelecê-lo culturalmente como próprio e representativo da sociedade<sup>8</sup>.

Os museus se mantêm como instância consagrada dos grandes valores culturais, atribuindo valores às obras de arte. No entanto, constatamos que esses valores já não mais repousam somente sobre os objetos, os valores se encontram no patrimônio e nas identidades. A noção de patrimônio é, antes de tudo, uma construção simbólica, espontânea, permeada de afetos. As narrativas modernas sobre patrimônio cultural fundam-se na memória e na identidade nacional, e nos discursos que essas narrativas estabelecem.

De acordo com Lima (2012) no século XIX o contexto do patrimônio ainda apresenta modulações, “estabelecendo suas zonas de atuação; os exemplares tangíveis do Patrimônio, além dos tradicionais modos de indicação ‘histórico’ e ‘artístico’” (2012, p.35). Já o século XX, segundo a autora, trouxe novos olhares, impulsionando o movimento patrimonialista “como processo da urbanização veloz, que tem implicado a ‘descaracterização das cidades’, além da imensa devastação ocorrida na Europa em virtude da segunda grande” (2012, p.35).

Segundo Santana (2003), preservar a memória de fatos, ideias ou pessoas por meio de construtos que as comemoram, narram ou representam, é uma prática que

---

<sup>8</sup> Ver original: al hablar de patrimonialización estamos haciendo referencia a lo cultural, para atribuir valor a la obra se necesita hacer uso de las referencias culturales, un bagaje que se aporta a la identidad desde el individuo y desde la sociedad al establecer lo culturalmente reconocido como propio y representativo de la sociedad.

diz respeito a todas as sociedades humanas. Dessa forma, é relevante conhecer também não unicamente o percurso que o conceito de patrimônio passou ao longo do tempo, mas também como no Brasil têm sido discutidas e abordadas as noções de patrimônio.

Sobre essas questões e discussões existem publicações, entre as quais citamos aqui o trabalho de Fonseca (1997). A autora discute não apenas os aspectos históricos do tema, mas também como se deu no Brasil a criação do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional<sup>9</sup>. Fonseca (1997) abordou especialmente as formas como essa instituição trabalhou ao longo dos anos, seguindo a mesma periodização de proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil. Assim, a autora partiu da divisão em duas fases, Heroica e Moderna, para então discutir as práticas de tombamento entre os anos de 1970 e 1990. Ressalta a importância e o pioneirismo dos intelectuais modernistas, principalmente Rodrigo Melo Franco de Andrade, ao elaborar, a partir de suas próprias concepções de arte, história, tradição e nação, o conceito de patrimônio adotado pelo Estado e executado por meio do SPHAN. Entre a diversidade de conceitos de patrimônio está incluído, ainda, o de patrimônio cultural. Este está definido em nossa Constituição Federal de 1988, que reconhece o patrimônio imaterial, e destaca as contribuições dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

Um ponto a destacar, seguindo a reflexão de Fonseca, na obra já citada, tem a ver com uma aproximação possível entre as obras de arte e os bens patrimoniais:

Uma vez que as obras de arte são coisas às quais está relacionado um valor, há duas maneiras de tratá-las. Pode-se ter preocupação pelas coisas: procurá-las, identificá-las, classificá-las, conservá-las, restaurá-las, exibi-las, comprá-las, vende-las ; ou, então, pode-se ter em mente o valor: pesquisar em que ele consiste, como se gera e transmite, se reconhece e se usufrui. Essas duas maneiras de abordar os fenômenos artísticos ocorrem também no tratamento dos chamados bens patrimoniais. É próprio das políticas de preservação estarem voltadas e mesmo absorvidas pelas coisas (1997, p.30).

A aproximação entre bens artísticos e bens patrimoniais é ainda maior quando se observa que o sentido de valor de ambos se relaciona ao princípio de nacionalidade. Sobre esse aspecto Fonseca (1997, p.32) afirma que: “(...) o valor que

---

<sup>9</sup> Atualmente Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN.

permeia o conjunto de bens, independentemente de seu valor histórico, artístico, etnográfico etc., é o valor nacional, ou seja, aquele fundado em um sentimento de pertencimento a uma comunidade, no caso a nação”. Nesta investigação o sentido de valor está internalizado ao regional, no sentimento de pertencimento à comunidade local.

Formam parte do patrimônio artístico da cidade de Florianópolis aqueles bens que contam com valores estéticos reconhecidos pela comunidade. Assim, é artístico o que o um grupo de indivíduos reconhece como tal. No caso desta pesquisa, são reconhecidas como patrimônios artísticos as obras de arte instaladas no Museu Hassis, com obras do artista Heidy de Hassis Correa e o Museu de Arqueologia e Etnologia da UFSC, com as obras do artista Franklin Joaquim Cascaes. O conteúdo do museu é um patrimônio coletivo que está sendo compartilhado ao ser exposto, educando o público a compreendê-lo, respeitá-lo, valorizá-lo e desfrutá-lo. Portanto, é um conceito patrimonial que desperta um sentimento de pertencimento para com a comunidade.

Mas tão importante como a preservação destas obras de arte, patrimônio da cidade de Florianópolis, é sua investigação e difusão, para que este chegue a ter um papel importante na sociedade. Como mecanismos de difusão podemos citar “o conjunto de estratégias utilizadas para fazê-lo mais compreensível e para poder ser conhecido por um maior número de pessoas. Trata-se de um ato de comunicação entre o patrimônio e o público com um objetivo: transmitir seu significado e valor”<sup>10</sup> (PLANAS, 2006, p.94). Por meio da difusão cumprimos a função social do patrimônio e do museu, pois desta forma também asseguramos sua conservação. Aquilo que é conhecido, compreendido e valorizado, dificilmente será assolado. Assim, conhecendo as obras e os museus estudados, cada um de nós torna-se protetor e difusor dos conhecimentos que contêm. De acordo com Planas (2006, p.20) os bens culturais são transmissores de conhecimento pois “transportam entre gerações a memória histórica, a experiência estética e os conhecimentos científicos do passado”<sup>11</sup>.

Toda esta análise se faz importante para compreendermos que o conceito de patrimônio cultural tem experimentado um grande desenvolvimento, transbordando seu próprio conteúdo e abrindo abordagens mais globais. É um conceito aberto, pois

---

<sup>10</sup> Ver original: el conjunto de estrategias que se utilizan para hacerlo mas comprensible y para que pueda ser conocido por un mayor número de personas. Se tratar de un acto de comunicacion entre el patrimonio y el publico con un objetivo: transmitir su significado y valor.

<sup>11</sup> Ver tradução: transportan entre generaciones la memoria histórica, la experiencia estética y los conocimientos científicos del pasado.

sendo a cultura dinâmica e mutável, o conceito também o será. É um conceito que está muito próximo das discussões relativas à memória, como veremos com mais detalhes em capítulos posteriores.

Com ênfase nos estudos da memória, observamos a ideia de patrimônio vinculada à experiência, aos experimentos, aos relatos. Benjamin, nos seus textos *Experiência e Pobreza* (1933) e *O Narrador* (1936), assevera que a falta de experiência compartilhada inviabiliza a apreensão do patrimônio cultural. No primeiro texto mencionado, Benjamin descreve a progressiva perda da experiência no mundo moderno, substituída por experiências vazias, superficiais e dissipadas. Esta crise da experiência, que se prolonga até os dias de hoje, se transformou em um dos problemas filosóficos de maior profundidade das últimas décadas. A memória é um aspecto fundamental no problema da experiência em Walter Benjamin, porque diz respeito à tradição e a sua transmissão, das quais depende a memória. Para o autor, o início da Modernidade foi acompanhado de um empobrecimento considerável da experiência:

Qual o valor de nosso patrimônio cultural se a experiência não é mais vinculada a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar essa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. (BENJAMIN, 1985, p.115).

Para Benjamin, na Modernidade há uma incapacidade de elaboração, comunicação e compartilhamento de experiências coletivas. Para o autor, esta nova forma de comunicar restringe-se ao seu caráter meramente informativo. E a pretensão de informar é incompatível com a narrativa. De certo modo, a arte se direciona para a recuperação da experiência. Que se produz através de um processo de materialização do passado nas obras de arte dos artistas. Materializar o passado seria, então, sinônimo de materializar a experiência histórica. Focalizamos, nas obras dos artistas estudados, as chamadas narrativas regionais, que estão presentes nos trabalhos de Franklin Cascaes e Hassis. Buscamos no registro das obras destes artistas refletir e aproximar as experiências históricas que nos foram transmitidas, patrimonializadas nas obras e nos museus em questão. Dessa forma, as narrativas locais como

patrimônio, buscam compartilhamento de experiências e sublinham o papel das experiências museais.

A essência da atividade artística está na dimensão criadora ou transfiguradora das formas visíveis, que a convertem numa linguagem única para expressar o mundo imaterial, e isto será observado ao fazermos as análises das obras de arte, relacionando-as com a memória e o patrimônio, como veremos a seguir.

## **2.1 Um museu, muitos patrimônios: a patrimonialização da arte em museus**

O patrimônio é suporte de um processo permanente de construção e reconstrução de identidades, e pode ser usado, como temos ressaltado, como argumento para a valorização intencional de traços identitários. O patrimônio não é simplesmente uma herança do passado, mas uma construção do presente, por isso a conservação, a busca pela sua manutenção, porque “o patrimônio, de certo modo, constrói, forma as pessoas” (GONÇALVES, 2003, p. 27). Muitos museus de arte têm em suas coleções obras de um único artista (Lasar Segall, Candido Portinari, Picasso), que alimentam e moldam formas de identidades regionais e nacionais. Neste contexto, podemos repensar a importância das identidades e dos patrimônios, na esfera local, dando ênfase às identidades e ao conhecimento tradicional. Como patrimônio, entendemos que as obras de artes aí se encontram, pois são valoradas como feitos históricos, de acordo com alguns critérios de autenticidade e de qualidade, que compõe certo juízo de valor, tanto históricos como artísticos. No entanto, a condição das obras de arte nos dias de hoje há adquirido um novo valor, o valor de patrimônio artístico, que não estava concebido nos conceitos iniciais de obra de arte. Valoramos assim, as obras de arte como bens de caráter patrimonial, um patrimônio artístico que pertence a toda humanidade e que deve ser conservado e transmitido às gerações futuras.

De acordo com Scheiner (2004, p.30), em filosofia, “pensar é o modo de ser do homem”. Pensando o homem é ele mesmo, sendo o outro (o outro de si). Há uma expressão da cultura Maia denominada “In Lak’ech” que significa “eu sou você e você sou eu”, ou seja, o que você faz aos outros, você faz a você, é uma forma através dos quais se percebe a si mesmo e ao mundo. Assim ocorre com as obras de arte, são um modo de pensar do homem. E no espaço de um museu, patrimonializada, a obra não permite apenas a contemplação, forma pessoas, pensamentos e identidades culturais, moldando, assim, cidadãos. A experiência de ser o outro é experiência da narrativa museológica e a questão das identidades culturais continuamente esteve presente nos

museus. Para Scheiner (2006, p.58), “pensar a questão identitária nos remete ao patrimônio, ou seja – aos modos e formas através dos quais a Museologia e a História se relacionam com o par conceitual patrimônio x identidade”.

Veremos, portanto, que os museus operam com releituras do real, por meio da memória, relacionando-a com a história, em cada tempo e lugar. Os museus estão ligados à percepção da identidade e nesta pesquisa buscamos observar que realidade é retratada pela memória do artista em sua obra? Como o museu elabora este discurso? Aquilo que o pintor investiga ou pinta é o real? Que tempo é este retratado nas obras? Ao estudarmos museus que contenham a coleção de um único artista, onde o artista está presente nas obras e muitas vezes é também musealizado, ele e não só suas obras tornam-se permanentes. Há muitas vezes a intenção do artista em musealizar-se e imortalizar-se na obra, pois é sabido, de acordo com Scheiner (2004, p.33), “que nosso ser morrerá sozinho, pois a morte não pode ser partilhada, nem evitada. E é para escapar desta angústia que continuamente elaboramos representações e permanências”. E aí encontramos inserida a ideia de Patrimônio, que é a incessante busca humana pela permanência “se não no ser, pelo menos através das coisas do mundo” (SCHEINER, 2004, p.33). Estas características do patrimônio, o anseio de continuação do artista e das obras, são a evidência da interdisciplinaridade na museologia, que interage, acrescenta, agrega, colabora para trabalhar junto, no caso específico desta tese, com a memória. A intenção de estabelecer uma autoria é uma consequência da concepção de artista e da relação deste com a arte. Isto faz com que muitos artistas queiram ter um museu, onde possam legar sua arte.

As diversidades culturais existem, mas cada povo possui a sua própria cultura e por esta se sente unido, nela se reconhece e alimenta o sentimento de pertencimento. E o museu é um lugar de preservação desse sentimento, lugar de transmissão onde o passado e o presente se unem para compreender melhor o futuro, com sabedoria. Mas é importante considerar as diversidades e a pluralidade do real, pois estas dão, segundo Scheiner (1999, p.124) “respostas às diferentes manifestações do indivíduo e da sociedade”. Cada momento histórico presencia o nascimento de modos particulares de expressões artísticas, que correspondem ao caráter político, as maneiras de pensar e aos gostos de cada época.

A visão tradicional dos museus desde os século XVIII é a de uma instituição dedicada à aquisição, preservação, e exposição de obras. Os museus mantêm-se

como instância consagradora dos grandes valores culturais, percebe-se que agora, esses valores estão também atrelados ao patrimônio e as identidades. Observamos como nos aponta Zan (2008, p.41), e veremos com mais detalhe em capítulos futuros, que a memória é um elemento constitutivo da própria identidade, “um sujeito que vive somente o presente, ou o desejo de um futuro sonhado, sem parar para recordar o seu passado, não saberia quem é”<sup>12</sup>. Desta forma, os museus ganharam uma má fama de instituição elitista, segregadora, detentora de objetos “velhos”, “aposentados”, que não tem mais utilidade. A partir da década de 1960 novas discussões surgiram, envoltas da necessidade de comunicar dos museus. Portanto, além de preservar a história, o museu deveria também ser um canal de comunicação, transformando o objeto testemunho em objeto diálogo. Oliveira (2009, p.19 e 20) nos aponta que “no caso dos museus de arte, a constituição do acervo e, sobretudo, a comunicação passaram a exigir políticas para além de uma compreensão clássica da história da arte”. Para Guarnieri (2010, p.125) o que caracteriza um museu é a intenção com que foi criado e o reconhecimento do público do que é efetivamente um museu: “o museu é o local do fato museal, mas para que este fato se verifique com toda a sua força, é necessário musealizar os objetos”.

A partir da década de 1980 com a ampliação do conceito de museu e de patrimônio, a museologia não se detém apenas no estudo das práticas desenvolvidas nos Museus. Podemos perceber isso nos estudos do museólogo russo A. M. Razgon, que, em 1982, definia a museologia como “uma ciência social que estuda os objetos de museu como fonte de conhecimento” (MENSCH, 1994, p.5).

Também na década de 1980, Stransky define o objeto da museologia como sendo “uma abordagem específica do homem frente à realidade cuja expressão é o fato de que ele seleciona alguns objetos originais da realidade para que sejam preservados, a despeito do caráter imutável inerente a todo objeto e da sua inevitável decadência, e faz uso deles de uma nova maneira, de acordo com suas próprias necessidades” (MENSCH, 1994, p.12).

O Comitê Internacional para Museologia – ICOM - realizado no ano de 1986 teve como discussão o tema “Museologia – ciência ou apenas técnica?”, apresentando alguns tópicos e definições: A) a museologia como estudo da finalidade e organização do museu; B) a museologia como o estudo da implementação e integração de um certo conjunto de atividades, visando a preservação e uso da

---

<sup>12</sup> Ver original: un sujeto que vivería solamente el presente, o el anhelo de un futuro soñado, sin detenerse a recordar su pasado, no sabría quién es.

herança cultural; C) a museologia como o estudo dos objetos museológicos, da musealidade como uma qualidade distintiva dos objetos do museu; D) a museologia como o estudo de uma relação entre o homem e a realidade. (MENSCH, 1994, p.4). Assim, nosso foco será dado na museologia enquanto estudo da musealidade, ou seja, no objeto enquanto documento, pois, segundo Stransky, o valor documentário é a musealidade. “o objeto intencional de conhecimento da museologia é a musealidade, concebida no contexto histórico e considerado a função social presente e futura, como um todo” (MENSCH, 1994, p.10). Entendemos portanto que a musealidade é um aspecto característico de um objeto que separado do ambiente real e colocado no ambiente museal pode tornar-se documento daquela realidade da qual está separado.

Scheiner (2009) define o museu como fenômeno, que se identifica na relação entre homem, espaço, tempo e memória, denominado musealidade:

Quanto mais ampla é a ideia de Museu que fundamenta a prática museológica, mais largos serão os limites da ação; pois aos que acreditam na face fenomênica do Museu, o que importa é atuá-lo como instância de possibilidades, obra aberta, espaço transitório de manifestação cultural. (SCHEINER, 2009, p.45)

De acordo com Maroevic (1997) a noção de “musealidade” abrange a maior parte das qualidades imateriais dos objetos ou dos conjuntos do patrimônio cultural. A musealidade é, assim, o valor imaterial ou a significação do objeto, que nos oferece a causa ou razão de sua musealização:

Abrange a maior parte das qualidades não materiais do objeto ou dos conjuntos de patrimônio cultural, e num sentido mais estrito, os objetos do museu. A musealidade é característica de um objeto material que, inserido numa realidade, documenta outra realidade: do tempo presente é um documento do passado, no museu é um documento real, dentro de um espaço é um documento de outras relações sociais” (1997, p.111)

No conceito de musealidade, temos a informação científica e a informação cultural. Ao musealizar o objeto, este passa a desempenhar também a função de documento. A musealização é um processo da museologia, que vem sendo utilizado



mais amplamente a partir da década de 1980, e consiste na valorização seletiva e também no conjunto de ações que visam à transformação do objeto em documento e sua comunicação.

Ao realizar o estudo da imagem artística, analisamos o processo de transferência de conhecimento no qual se transmite informações diversas sobre as pessoas, objetos, ações, eventos e lugares representados, como também o processo de musealização, por meio dos quais alguns objetos são privados de sua função original e, uma vez revestidos de novos significados, adquirem a função de documento. De acordo com Loureiro (2013) em virtude de seu caráter multidimensional, este processo é de difícil apreensão em sua totalidade. Sua dimensão informacional, entretanto, é enfatizada por inúmeros autores, entre os quais Meneses (1992, p.111), para quem o eixo da musealização é o “processo de transformação do objeto em documento”, e Maroevic (1998), que associa o amadurecimento teórico da disciplina Museologia ao reconhecimento do valor informativo do objeto e, conseqüentemente, de seu estatuto de documento. Segundo Baraçal (2008) é o autor Zbynek Stránský quem assume a autoria do termo, inicialmente tratada como “musealidade”. Mensh (1994, p.10) nos informa que para Stránský o valor documentário do objeto é a musealidade, “o objeto intencional de conhecimento da museologia é a musealidade, concebida no contexto histórico e considerado função social, presente e futura, como um todo”.

A literatura histórica na área de estudo, nos mostra o desenvolvimento dos avanços em torno dos conceitos de museologia e patrimônio e a consolidação destas áreas. Com uma abrangente produção acadêmica de vigor teórico, amplitude temática e intenso diálogo transdisciplinar, incluindo pesquisas, publicações, formação de pesquisadores, projetos sociais e museológicos, podemos afirmar que o campo de estudos do Patrimônio encontra-se, hoje, consolidado, e representa um dos mais inovadores marcos da crítica social e cultural produzida no Brasil.

Museologia, museografia, teoria museológica, museístico, referem-se ao fenômeno museu. Este fenômeno acompanha todo o processo de formação da cultura humana. São muitos os autores que discutem e abordam o tema da Museologia. De acordo com Cury (2009, p.35), “o ‘lugar’ da museologia é onde estão as relações do homem com o patrimônio cultural e a posição da museologia está na construção de conhecimento para compreensão do fato museológico”. Já Chagas (2007, p.207) nos diz que “o que está em jogo nos museus e também no domínio do patrimônio cultural é

memória, esquecimento, resistência, poder, perigo e valor, múltiplos significados e funções, silêncios e falas, destruição e preservação”. Assim compreendemos que a preservação da memória é um dos conceitos presentes na ideia de patrimônio e do museu. O museu tem a responsabilidade de circular ideias, valores, concepções, mitos e estereótipos que incluem a nossa forma de pensar, tendo portanto, um papel social e cultural na compreensão das mudanças da sociedade.

Devemos enfatizar que as preocupações em torno da arte e da problemática do patrimônio cultural não é nova, mas não se mantém muito ativa na cidade de Florianópolis. E a arte é uma matéria tão interdisciplinar, como é o patrimônio cultural, onde podemos encontrar pesquisadores de diferentes áreas. A musealização da arte é um processo que integra preservação e comunicação:

A arte transcende o tempo, transcendendo o espaço. Institui uma relação especialíssima entre o humano e os seus mundos, por meio de mecanismos próprios de apreensão e reelaboração simbólica, muito similares aos do mito (não esqueçamos, a arte em si é também uma instância mítica de representação), ela cria o seu próprio real, instaura níveis imaginários e concretos de realidade, desenvolve suas próprias narrativas, sua própria dimensionalidade. Simultaneamente efêmera e eterna, ela ultrapassa a matéria e reinstaura, no imaginário individual e coletivo, a possibilidade de geração de novos sentidos (SCHEINER, 2004, p.51).

Observamos que os museus querem mostrar algo intuitivamente, ou por meio dos sentidos. Ludicamente, podemos dizer que o museu é o lugar que serve para colorir o pensamento<sup>13</sup>. Hoje, muitos trabalhos de arte estão nos museus, foram patrimonializados e musealizados. Entendemos que a experiência artística é também patrimonial, pois revela sentimento de pertencimento e reconhece os saberes locais e tradicionais. Ao patrimonializarmos a obra de arte, atribuímos valor a mesma e as classificamos, identificamos, conservamos, restauramos, pesquisamos, reconhecemos, transmitimos, exibimos, assim, as musealizamos. As obras de arte nos museus de cidade de Florianópolis transformaram-se no seu processo de musealização, os desenhos e pinturas, adquiriram a função de documento. Ou seja, foram patrimonializadas. Os objetos, obras de arte nos Museus de arte integram a

---

<sup>13</sup> Metáfora de um índio Ticuna para definir os museus. FREIRE, José Ribamar. A descoberta dos museus pelos índios. In: ABREU, R; CHAGAS, M (orgs) *Memória e Patrimônio*. RJ: DP&A, 2003. P. 219 - 244

categoria definida por Le Goff (2003) de “documento/monumento”, sendo inserido na Museologia como testemunho, ou seja, como uma informação que pode ser gerada a partir dos estudos e análises das obras nestes museus.

Quando observamos a produção artística nos museus através do tempo, podemos imaginar o momento imediato quando as coisas se dão, ou seja, o tempo em que a pintura é elaborada. E percebemos sua duração, ou seja, o tempo no museu, que é quando e como as coisas se dão. Podemos aqui citar Argan (2005, p.25), ao nos dizer que “sem sombra de dúvida, a obra de arte não tem para nós o mesmo valor que tinha para o artista que a fez e para os homens de sua época. A obra de arte é a mesma, as consciências mudam”. A vida da obra de arte não acaba quando o artista finaliza seu trabalho: aí começa um complexo mundo de sua visibilidade, de sua recepção, o que tem a ver com sua exibição e com a museologia. Segundo Umberto Eco (1972, p. 22), a obra de arte “é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante. Essa condição constitui característica de toda obra de arte”. Por isso, cada fruição será inevitavelmente pessoal e verá a obra num dos seus aspectos possíveis.

Os museus de arte hoje são um fato social e cultural de grande relevância, ocupando a atenção de pesquisadores de diferentes áreas. O museu é, pois, espaço privilegiado onde se ritualiza certa narrativa de arte. Buscamos, através da museologia, alimentar novas razões de ser para o museu, para a memória, para o patrimônio, para a identidade e para a arte.

**CAPÍTULO 3**  
**EM BUSCA DE CONCEITOS: UM LUGAR DE**  
**MEMÓRIA**

### 3. EM BUSCA DE CONCEITOS: UM LUGAR DE MEMÓRIA

A preocupação em discutir os fundamentos e os conceitos de memória implica no interesse na preservação do patrimônio cultural e na comunicação que se estabelece entre a memória e os museus. E aí nos perguntamos como articular o tema da arte e de museus de arte relacionando-o com a Memória e a Museologia? Como se tem dado o processo de identificação de obras de arte, e o que é considerado digno de ser preservado em museus? Nem todas as questões serão respondidas neste momento, mas entendemos que a memória, os museus e a arte estão diretamente relacionados com os homens, o tempo, com o mundo material, com a natureza e com as alteridades. Tais características contribuem também para a consolidação do campo da Museologia e do Patrimônio. E não podemos deixar de ressaltar que a patrimonialização de acervos em museus representa, na maioria das vezes, a concretização de determinados interesses individuais ou de um grupo desenvolvendo, assim, a construção de memórias e identidades.

O enquadramento da memória, estudado pelo sociólogo e historiador austríaco Pollak, no recorte feito pelo próprio artista, corresponde aos vestígios datados da memória, aquilo que fica marcado com a data precisa de um acontecimento, como um aniversário, por exemplo. As datas oficiais são fortemente estruturadas do ponto de vista político. Procura-se enquadrar a memória nacional por meio de datas oficiais. Que datas e acontecimentos vão ser guardados na memória do povo, e quem decide isso? Este trabalho de enquadramento da memória é feito parcialmente por historiadores. Para Pollak (1992) não há diferença entre fonte escrita e fonte oral. Aqui faremos uso das imagens como documentação construída observando o problema da subjetividade das fontes.

O embasamento teórico desta pesquisa em relação à memória está fundamentado na tese do sociólogo Halbwachs, onde podemos compreender seus estudos a respeito da memória e da história. Para o autor (2006, p.100) “em geral, a história só começa no ponto em que termina a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social”. Veremos, nas análises das obras de arte, que a necessidade de escrever a história, neste caso, registrá-la em imagens, só desperta quando as pessoas já estão distantes no passado. Os artistas fazem o registro de imagens que já estão em desaparecimento. Ricoeur (2007, p.407) nos questiona: “Porque os abusos da memória são, de saída, abusos do esquecimento?”

Tanto Ricoeur, quanto Halbwachs nos indicam que as manifestações individuais do esquecimento estão combinadas em suas formas coletivas, a ponto de que as experiências do esquecimento desenvolverem seus efeitos mais danosos na escala da memória coletiva.

De acordo com Pollak (1992, p.201), a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo da pessoa. Porém, ele também está de acordo com Maurice Halbwachs que, nos anos 1920, entendia a memória como algo coletivo e social, ou seja, como algo construído coletivamente.

Segundo Pollak (1992, p.02), há três elementos constitutivos da memória: o acontecimento, as pessoas e os lugares. Os acontecimentos podem ter sido vividos individualmente ou pelo grupo no qual a pessoa se sente pertencer (pela coletividade). As pessoas são aquelas encontradas no decorrer da vida ou que não pertençam ao nosso espaço e tempo, mas estão presentes em imagem nas nossas lembranças, constituindo nossas memórias. E, por fim, os lugares de memória, que podem ser um lugar ligado diretamente às nossas recordações ou a memória mais pública, que são os lugares de comemoração como, por exemplo, os monumentos e memoriais. Estes três critérios, acontecimento, pessoas e lugares, conhecidos direta ou indiretamente, são definidos por Pollak para falar de memória e identidade social. Esta é a questão central de Pollak para os conceitos de memória. Mas sobre este tema também nos fala Halbwachs (2006, p.51), para quem, no primeiro plano da memória de um grupo se destacam as lembranças dos eventos e das experiências de sua própria vida ou de sua relação com o grupo mais próximo. E ainda há os acontecimentos que lembramos porque lemos nos livros ou nos jornais, ou porque ouvimos os testemunhos dos que nele estiveram envolvidos, como nos relata Halbwachs (2006, p.72): “trago comigo uma bagagem de lembranças históricas, que posso aumentar por meio de conversas ou leituras, mas esta é uma memória tomada de empréstimo, que não é a minha”.

Estes conceitos desenvolvidos por Pollak e Halbwachs serão retomados quando analisarmos as produções artísticas dos artistas selecionados, a constituição de suas obras e seus museus, bem como a relação destes com a construção da memória e da identidade da cidade de Florianópolis.

Podemos alegar, a partir dos teóricos estudados, que a memória é um fenômeno construído, o que grava ou exclui é o resultado de um verdadeiro trabalho de organização. A memória é seletiva, nem tudo fica gravado, nem tudo fica registrado. E estas características serão observadas nos museus pesquisados.

Halbwachs (2006, p. 106) discorre sobre memória coletiva, “toda memória coletiva tem como suporte um grupo limitado no tempo e no espaço”. Para o autor (2006, p.43), quando não temos as lembranças da primeira infância é porque nossas impressões não se ligam a nenhuma base enquanto não nos tornamos um ser social. As lembranças da infância só são conservadas pela memória coletiva “porque no espírito da criança estavam presentes a família e a escola” (HALBWACHS, 2006, p.93). A memória coletiva, para esse autor, tem como base um conjunto de pessoas, indivíduos que se lembram, enquanto integrantes de um grupo, “é porque podemos nos apoiar na memória dos outros que somos capazes de recordá-la” (HALBWACHS, 2006, p.67).

A memória coletiva contém memórias individuais, e esta, para confirmar algumas de suas lembranças, para torna-las mais exatas, apoia-se na memória coletiva. Ainda segundo o mesmo autor, cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, e “que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que este mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes” (2006, p.69).

Para Pollak (1992) é a memória coletiva que define o que é comum a um grupo e o que o diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras sócio culturais. A memória é em parte herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações decorrentes do momento em que ela é articulada.

O museu pode ser considerado como uma das representações sociais mais importantes da memória coletiva. Como vimos com o sociólogo francês Halbwachs, é como uma soma de estruturas coletivas que permitem organizar as recordações individuais. Os museus representam a memória, são uma forma de orientação histórica e afetiva, no qual se aceita o feito, de que os restos do passado de outras civilizações merecem conservar-se, como tal, uma vez constatada sua alteridade, com respeito ao nosso presente e a nossa tradição. Pinheiro, M.J (2004), nos fala do museu como consagração da cultura visual, como espaço para o espetáculo, com um lugar metafórico das representações da memória (emergência atual da preservação do passado).

Em “A memória coletiva” (2006), Halbwachs mostra que sentimos dificuldades para lembrar acontecimentos que só dizem respeito a nós mesmos porque, de acordo com o autor, necessitamos como referência dos contextos sociais reais para podermos

conceber a recordação e a elaboração de lembrança, ou seja, a memória. Para Halbwachs (2006, p.12), o depoimento da testemunha “só tem sentido em relação ao grupo do qual esta faz parte, porque pressupõe um evento real vivido outrora em comum”. Neste sentido, recorreremos ao testemunho para completar o que sabemos de um evento, testemunho este que pode também estar presente num museu, aperfeiçoa ou enfraquece a informação que já possuímos, porque “o primeiro testemunho a que podemos recorrer será sempre o nosso” (HALBWACHS, 2006, p.29). Os museus e seus acervos podem tomar lugar como referência de nossas lembranças, diante de um museu “é como se estivéssemos diante de muitos testemunhos”, pois, como já nos falou o autor, a nossa impressão pode se basear não somente na nossa lembrança, mas também na dos outros. No museu podemos evocar diversas circunstâncias, reviver os fatos passados, no museu “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros” (HALBWACHS, 2006, p.30).

No museu, a mesma experiência pode ser recomeçada, não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas, pois também nos objetos estão os testemunhos da memória. Nisto podemos ainda utilizar os princípios de Halbwachs (2006, p.31), “para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível”. Isto ocorre porque existe uma lógica de percepção que se impõe ao grupo, “lemos os objetos segundo essas leis que a sociedade nos ensina e nos impõe” (HALBWACHS, 2006, p.61). É certo que os livros, gravuras, quadros e outros objetos em museus produzem sobre nós uma impressão completamente diferente da que tiveram sobre seus contemporâneos, pois mudamos constantemente, e desta forma, nosso ponto de vista se desloca, e as imagens que temos formadas mudam.

Diante destes pressupostos dos conceitos de memória em museus e obras de arte, analisamos também os trabalhos de Nora (1993), Le Goff (2003) e Bergson (2006), cada um desses teóricos com suas respectivas abordagens, distintas ou até divergentes dos demais.

Para Nora, a necessidade de passado se mostra latente por meio da busca pela memória, a necessidade de memória é uma necessidade da história. De acordo com Arévalo (2004, p.12), Nora conceituará os lugares de memória como um misto de memória e história, “momentos híbridos, pois não há mais como se ter somente memória, há a necessidade de identificar uma origem, um nascimento, algo que



relegue a memória ao passado, fossilizando-a de novo”. Nos lugares de memória - aqui identificados como Museu - observamos a necessidade de identificação do indivíduo, bem como da preservação da sua memória.

Jacques Le Goff foi fundamental para a compreensão de um todo coesivo, na identificação e compreensão dos museus como espaço de memória institucionalizada, como lugar de memória. O museu nos oferece a oportunidade de, diante de uma obra, ficarmos frente ao que nos precedeu. Podemos entender memória como um processo relacionado à vida social. A memória nos museus é formada por sensações e lembranças, mas também é um elemento constituído de um arquivo, com nomes, datas e fatos. Neste contexto, citamos o entendimento de memória atribuído ao autor Jacques Le Goff:

Fenômeno individual e psicológico, a memória liga-se também à vida social. Esta varia em função da presença ou ausência da escrita e é objeto de atenção do Estado que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado, produz diversos tipos de documento/monumento, faz escrever a história, acumular objetos. A apreensão da memória depende deste modo do ambiente social e político: trata-se da aquisição de regras de retórica e também da posse de imagens e textos de apropriação do tempo. (2003, p.419)

A memória individual, de acordo com Bergson (1990), é quase inexistente. Tudo aquilo de que nós lembramos e pensamos ser algo subjetivo, na verdade é determinado socialmente. Logo, nossa memória é condicionada pela sociedade em que vivemos. Bergson (2006) nos diz que podemos fazer reconhecimentos por imagens, ou seja, ligar a imagem de um objeto a outras imagens, que com essas formam um conjunto e uma espécie de quadro, a fim de reencontrar as ligações desses, perguntamos: por que nos apegamos aos objetos, porque desejamos que não mudem e continuem em nossa companhia? Halbwachs (2006, p.157) responde, dizendo que “nosso ambiente material traz ao mesmo tempo a nossa marca e a dos outros”. E é nessa relação de nos encontrarmos e encontrarmos o outro, o nosso patrimônio, que estimulou esta pesquisa em museus da cidade de Florianópolis e na memória nesses encontrada.

Nesta estudo situamos as paisagens dos artistas no contexto social e cultural de sua criação. Por meio da consideração histórica do material visual podemos atribuir um significado ideológico. Uma imagem não pode ser reduzida ao objeto que ela

representa, como observado na citação de Didi-Huberman (2005,p.12), ela é, antes de tudo, uma intenção, cheia de significados:

Diante de uma imagem, temos que humildemente reconhecer o seguinte: que provavelmente ela nos sobreviverá, que diante dela somos o elemento frágil, o elemento do passado, e que diante de nós ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem, a miúdo, tem mais de memória e mais de porvir que o ser que a olha<sup>14</sup>.

Reunir, documentar, estudar, conservar, expor e divulgar a obra artística de Hassis e Cascaes são os objetivos dos museus que mantêm as obras destes artistas. Buscamos identificar nas coleções a produção da memória, seja na reconstrução de um acontecimento, na preservação de uma tradição, no fim de si mesmo e da passagem do tempo. Estabelecer a permanência e sobreviver nos objetos por meio de produções artísticas faz com que a presença destes acervos em museus da cidade de Florianópolis seja a reconstrução da memória, pois de acordo com Chagas (2009, p.165), “a memória só tem sentido se atualizada”.

### **3.1 Fragmentos da memória por meio de uma narrativa visual: a relação entre imagem e memória**

A relação entre imagem e memória tem sido frequentemente ponto de discussão nos últimos anos. Podemos citar, antecipadamente, autores que abordaram o assunto, como Bergson, Proust, Benjamin, Halbwachs. Mas será que este pensamento em torno da imagem não nos deixa saturado por estarmos já envolvidos de imagens cotidianamente? Nos dias de hoje, as imagens formam grande parte da nossa cultura visual, sendo impraticável ignorar sua dimensão informativa e documental. Precisamos, portanto, refletir sobre a relação entre imagem e memória e a informação que contém para elucubrar e, quem sabe, até desedificar este excesso.

As imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim a visões contemporâneas deste mundo. Analisar imagens antigas é como andar por uma ruína. Quase tudo está destruído, mas resta algo. O importante é como nosso olhar põe esse

---

<sup>14</sup> Ver original: “ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella no sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene mas de memoria y mas de porvenir que el ser que mira”.

algo em movimento. Quem não sabe olhar atravessa as ruínas sem entender o tempo e o espaço em que as coisas se dão, sem entender o patrimônio presente nestas obras.

Aprendemos que o veículo transmissor do testemunho presente nas imagens é o museu, principal instituição gestora destes patrimônios artísticos, que investiga, cataloga e conserva, devendo também difundir. No entanto, segundo Pinheiro (2004, p.84) “o museu deixou de ser uma instituição com atribuições definidas para ser um modelo de comportamento de uma sociedade memorialista”. Então nos perguntamos por que será que atualmente assistimos a um interesse renovado, nas ciências humanas, sociais e na história, pelo problema da forte ligação com memória. Em nossa sociedade, a memória se encontra ameaçada pela manipulação política, pela banalização, e pela amnésia. Assistimos, atualmente, intenções de políticas de identidade, marcando dominações e exclusões.

A cultura da memória pode chegar a conduzir a uma capitalização, patrimonialização e museificação do passado. A relação homem, memória e patrimônio está no centro da pesquisa museológica. Esse interesse é patente em muitas publicações, que utilizam métodos muito diferentes, tais como a análise das comemorações, dos lugares, mas também a análise dos discursos, de textos, de entrevistas e de histórias individuais.

A autora Possas aponta os gabinetes de curiosidades europeus dos séculos XVI e XVII, como preocupados com a memória. Para Possas (2005, p.152), os gabinetes surgem como lugares de memória por excelência, não uma simples memória enciclopedista, mas “uma memória que amplia a sensação de poder, de conhecimento, de pertencimento”. Blom (1973, p.95), no seu livro *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções* apresenta, de forma literal, o que está por trás da necessidade de possuir e manter objetos. O autor delineou a história das coleções renascentistas e as mudanças no ato de colecionar, a partir do surgimento do Iluminismo e das academias. Por outro lado, Baudrillard (2004, p.95) apresenta os sistemas dos objetos nas coleções e considera que o objeto puro, privado de função, “toma um estatuto de objeto de coleção”. O autor explora a problemática da coleção e do colecionador, que nesta pesquisa será abordada como do próprio artista, construtor de uma coleção. Para Possas (2005, p.152), os gabinetes surgem como lugares de memória por excelência, não uma simples memória enciclopedista, mas “uma memória que amplia a sensação de poder, de conhecimento, de pertencimento”.

Assim, a constituição dos museus está intimamente ligada ao colecionismo e à memória.

Baudrillard (2004, p.95) explora a problemática da coleção e do colecionador, que nesta pesquisa será abordada como sendo o próprio artista, construtor de uma coleção. O autor apresenta os sistemas dos objetos nas coleções, para ele o objeto puro, privado de função “toma um estatuto de objeto de coleção”.

Para muitos, a posse dos objetos, neste caso específico, objetos construídos e organizados pelo próprio artista, é tão essencial quanto imaginária. Para Baudrillard (2004, p.105) é tão essencial quanto os sonhos, pois “os sonhos tem por função assegurar a continuidade do sono, os objetos asseguram a continuidade da vida”. Os objetos estudados aqui são desenhos e pinturas e utilizaremos a imagem para fundamentar a pesquisa. Nestas imagens, destacamos a preocupação com o desaparecimento de tudo aquilo que se ama, com a apreensão do presente e a permanência de memórias nas obras dos artistas.

Não podemos deixar de elucidar, o que já foi reforçado por Chagas (2009, p.136), que não podemos confundir uma representação de Memória “em” memória, como se este pudesse ser enquadrado e fixado. Estas ações de invenção de identidades e memórias são perpetuadas politicamente, como veremos principalmente na obra do artista Franklin Cascaes, na tentativa de criação de uma identidade local.

Todo este interesse pelas discussões em torno da memória são pós II Guerra Mundial, como podemos observar nos estudos feitos por Huyssen, são consequências do panorama evidenciado pelo medo do esquecimento. Assim, conceitos como memória, patrimônio, testemunhos, passaram a serem atores principais das informações sobre o passado:

Desde a década de 1970, pode-se observar, na Europa e nos Estados Unidos, a restauração historicizante de velhos centros urbanos, cidades-museus e paisagens inteiras, empreendimentos patrimoniais e heranças nacionais, a onda da nova arquitetura de museus (que não mostra sinais de esgotamento), o *boom* da moda retro e dos utensílios retrô, a comercialização em massa da nostalgia, a obsessiva automusealização através da câmera vídeo, a literatura memorialística e confessional, o crescimento dos romances autobiográficos e históricos pós modernos (com as suas difíceis negociações entre fato e ficção), a difusão das práticas memorialísticas nas artes visuais, geralmente usando a fotografia como suporte, e o aumento do número de documentários na

televisão, incluindo nos Estados Unidos, um canal totalmente voltado para a história: o *History Channel*. (HUYSSSEN, 2000, p.14)

Huyssen (2000) entende que o mundo está sendo musealizado e aposta na arte como um dos poucos territórios centrais para recordar de outro modo e dar conta do passado de uma maneira diferente da estabelecida. Para Pinheiro (2004, p.98), esta concepção de mundo musealizado faz com que tenhamos como objetivo a recordação total:

o que leva a questionar se há algo a mais no desejo de trazer tantos passados para o presente, algo que esteja de acordo com a temporalidade atual e que não tenha sido experimentado da mesma forma em outros tempos. É o que Huyssen chama de 'passados presentes.

Recordando tudo, no fundo nos esquecemos de tudo. Frente ao perigo da memória total, que produz a amnésia, da memória parcial, que dá lugar à manipulação, e da memória fetichizada, que conduz à banalização. Este mundo musealizado faria então dos museus um não-lugar? Os não lugares, de acordo com Augé (2009, p.33) “são tanto as instalações necessárias à circulação de pessoas e dos bens (vias rápidas, nós de acesso, aeroportos) como os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda, os campos de trânsito prolongado onde são arrebanhados os refugiados do planeta”. Acreditamos ainda que não, pois os museus são lugares identitários, históricos, são ainda lugares antropológicos. Augé define os chamados não lugares como espaços de passagem incapazes de dar forma a qualquer identidade. E não é o que vislumbramos nos museus. O chamado não lugar caracteriza-se por não ser relacional, identitário, histórico, “permeado por pessoas em trânsito, espaços de ninguém, não geradores de identidade. Lá, você ou eu, somos apenas mais um” (AUGÉ, 2009, p.33).

O museu não é só um lugar identitário, relacional, histórico, mas como um lugar de memória. Mesmo reconhecendo que nos últimos anos essa designação tornou-se um pouco clichê, veremos por meio das obras estudadas que a memória está em estreita relação com o museu, seja para a lembrança, seja para o esquecimento:

Passou a ser praxe de elogio institucional a afirmação de que o museu “x” ou “y” é um lugar (casa) de memória; como se a memória tivesse valor em si mesmo e fosse a expressão da verdade pura e do supremo bem; como se o esquecimento fosse o mal ou um vírus criminoso que devesse ser combatido, deletado, destruído. De qualquer modo, compreendidos como casas de memória, os museus entraram no século XXI em franca expansão e continuam exercendo, em nome de sujeitos mais ou menos ocultos, o seu poder que tanto serve para libertar, quanto para tiranizar o passado e a história da arte e das ciências (CHAGAS, 2011, p.12).

Observamos que há certa necessidade de fazer do museu um depósito do discurso sobre a memória coletiva: “nas últimas décadas do século XX, produziu-se um movimento intelectual em defesa do museu como campo privilegiado da memória”<sup>15</sup>(BOLAÑOS, 2002, p.299). Os motivos desta compulsão pela memória não são objetos de nossa pesquisa, mas é importante trazermos aqui os aspectos que serão enfatizados nesta tese, o museu como lugar de memória, a memória coletiva e memória individual presentes nas obras de arte dos artistas estudados. A memória é aqui analisada, principalmente em relação à imagem, entendendo a eficácia simbólica da reprodução pictórica.

### **3.2 Quando nos identificamos no museu por meio da arte: a relação entre memória e identidade**

Visando analisar a constituição das coleções de arte nos museus de Florianópolis, Santa Catarina, formadas por um único artista, e a sua relação com a memória e a identidade da cidade, abordamos os museus como órgãos que lidam com memórias coletivas e podem ser compreendidos como instituições que cooperam na formação de identidades. Quando falamos de identidade em um país, predominam os conceitos de identidade e de construção de identidade nacional. Ao analisarmos as obras dos museus selecionados aspiramos trazer para a Museologia, em Santa Catarina, maior visibilidade, que seja conhecida e valorizada no contexto da história dos museus no Brasil, bem como da formação de memória e identidade local.

A identidade não é uma coisa dada, e não existe somente "uma" identidade. O que observamos e experimentamos são identidades em interação. Podemos testemunhar diferentes identidades a partir de uma obra artística, pois esta pode oferecer a amostra de uma sociedade, grupo ou indivíduo. Os indivíduos constroem

---

<sup>15</sup> Ver original: “En las dos últimas décadas del siglo XX, se ha producido un movimiento intelectual en defensa del museo como ámbito privilegiado de la memoria”

suas identidades mediante o recurso da memória. De acordo com Moura (2005, p.81), podemos "perceber a memória como um acervo de lembranças que nos garante identificação de um emaranhado infinito de lembranças possíveis".

Aqui, no estudo de coleções de arte em um museu, percebemos que as imagens podem ser instrumentos ou dispositivos de mediação de memórias, emoções, pensamentos e intuições. Estas imagens podem ser evocativas de lembranças, suporte de informação e documentos de discursos históricos. Mesmo que estas memórias sejam vontades políticas de determinados indivíduos e grupos e representem a concretização de determinados interesses são, ainda assim, suportes da construção de identidade. No entanto, é natural, como ocorre com o texto, que quem for utilizar as imagens como testemunho deverá estar consciente, em todo momento, de algo bastante evidente, de que muitas vezes as imagens não foram produzidas com essa finalidade.

Segundo Maroevic (1986, p.186), as identidades encontradas nos museus nunca são ambíguas ou exclusivas, "podem ser adicionadas ou combinadas, mas cada um mantém as suas características próprias<sup>16</sup>". Por exemplo, no museu com a coleção de um artista, as evidências da identidade daquela pessoa, parte da identidade do tempo em que a pessoa viveu e trabalhou, sua filosofia, classe e o movimento artístico experimentado estarão presentes nesse museu. Ao mesmo tempo, o museu participa da criação e manutenção destas identidades.

As relações entre memória, identidade ou busca de identidade tem aproximação específica com a Museologia, pois é uma intrínseca relação entre o homem e a realidade. A Museologia, segundo Mairesse (2006), estuda como e porque o indivíduo ou a sociedade, por razões outras que a sua função utilitária ou seu valor material, coleta, analisa e comunica as coisas, os objetos. De acordo com o autor, a musealização, como processo científico, compreende necessariamente o conjunto das atividades do museu: um trabalho de preservação (seleção, aquisição, documentação, gestão, conservação), de investigação e de comunicação.

Os museus podem levantar diversos questionamentos referentes à questão da identidade como, por exemplo, quem somos e o que nos define? Ao valorizar os sujeitos identitários, o museu nos apresenta o lugar de onde sentimos, o lugar de onde falamos. Toda coletividade é formada por uma cultura específica, uma configuração

---

<sup>16</sup> Ver original: "they may be added to or combined, but each keeps its own characteristics"

cultural que a caracteriza e que define sua identidade. Maroevic (1986) ao aproximar os museus da identidade, nos fala da *Musealia* :

Como unidades elementares que são a pré-condição para o funcionamento e atividade dos museus e como partes constitutivas dos fundos coletivos dos museus, deve conter características por meio das quais quaisquer possíveis identidades possam ser expressas (MAROEVIC, 1986, p.187)<sup>17</sup>.

O conteúdo da musealia, sua musealidade, é formulado, o museu com seus fundos<sup>18</sup> coletivos e suas atividades (coleta e seleção, estudo e pesquisa, exposição e disseminação) tem todas as possibilidades de formular as mensagens, cujo conteúdo constituirá uma identidade. Para Gregorova (1986), a identidade dos objetos no museu está na sua autenticidade e originalidade. Estes objetos não são apenas portadores de informação, mas possuem, frequentemente, valor artístico. Documentam o desenvolvimento da natureza e da sociedade acrescida de outros valores: histórico, material, cultural, artístico. Mas qual seria o papel da musealidade na preservação da memória? Para Maroevic (1997, p.114), como a memória é de fato o armazenamento das significações, isto significa “que a musealidade, em todo processo de identificação, contribui para o descobrimento da dimensão da memória do patrimônio cultural tangível”. Segundo o autor, a memória do patrimônio cultural se instala gradualmente na consciência dos homens e torna-se memória coletiva. Assim, quando contemplamos ou produzimos alguma obra artística em museus, podemos construir uma identidade como construímos um texto, pois estas obras irão representar a coletividade humana.

Podemos, aqui, refletir sobre o cenário em que estamos vivendo, onde tudo é fluido, tudo se desloca, tudo pode ser mais que um. Estamos vivendo em uma sociedade envolta na crise da pós modernidade, onde são muitas as incertezas, onde o ser humano tenta buscar o sentido de sua própria existência. Neste interim, adquire especial relevância o tema Identidade. Hoje tentamos criar nossa própria identidade, não a herdamos. Passamos a vida redefinindo nossa identidade. A cultura do "eu"

---

<sup>17</sup> Ver origina: as elementary units which are the precondition for the functioning an activity of museum an as constitutive parts of the museum's collective funds must contain such characteristics feature by means of wich any possible identities can be expressed

<sup>18</sup> Usamos o termo “fundos” aqui para enfatizar a referencia de Ivo Maroevic, não como o termo utilizado em Arquivos.



sobrepõe-se a do "nós" e o relacionamento eu-outro ganha características mercantis, em que o vínculo entre as pessoas tem a possibilidade de ser desfeito a qualquer momento. Esse tipo de relacionamento volátil (líquido) traz a sensação de leveza e descompromisso, sendo associado à liberdade individual. Pertencemos ao mundo mas até onde o mundo nos pertence? O indivíduo busca auto afirmação quando passa a ter bens e produtos, para sobressair-se diante dos demais. O ter torna-se mais importante do que o ser. Para Bauman (2000), no mundo capitalista existe o agente consumidor, que utiliza os bens ou os serviços disponíveis, e sua frustração maior não é a falta de produtos, mas sim a multiplicidade de escolhas disponíveis. Aqui a identidade somente pode ser consolidada quando se adquire o objeto que todo mundo compra. Os museus tem muito a dizer em relação à busca por sua própria identidade, porque afinal, são eles que coletam e conservam as diferentes identidades, muitas vezes representadas nos objetos. Estas identidades são repletas de memória, portanto, entendemos que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade. A questão das identidades culturais está presente nos museus estudados nesta tese. Não só nas suas produções imagéticas, mas na sua constituição, na sua formação, nos seus artistas e no seu processo museológico de inserção na comunidade. Pois o museu, como nos fala Scheiner (1998) é também um espelho do outro, deste outro que habita em nós e também define o nosso ser. A experiência de ser o outro é uma expectativa sedutora para a narrativa museológica.

São então os museus espaços de construção do conhecimento, natureza de troca de informação e formação de conhecimentos. A relação entre museus, memória e identidade é também fruto da crise da temporalidade, características da modernidade que celebra o novo. De acordo com Soares (2010, p.1986) "se a identidade fosse algo fixo, não seria nada mais que um perfil. Identidade é autoconhecimento. É no jogo das percepções e na formação da memória que somos construídos". Portanto, a memória, tanto individual, quanto coletiva, como vimos nos capítulos anteriores, ocupa um papel importante na configuração e no fortalecimento das identidades, individuais e sociais.

Para reconhecer-se, identitariamente, é preciso fazer parte do grupo ou do local onde este grupo se reconhece. A obra de arte nos permite voltar ao local, voltar à lembrança, voltar a pensar no passado. As imagens sempre acrescentam algo e complementam a história escrita. De acordo com Burke (2001, p.235) "o testemunho acerca do passado que as imagens oferecem é realmente valioso, se complementado

e corroborando os documentos escritos<sup>19</sup>. Diante de uma pintura podemos estar novamente diante das mesmas casas, da mesma paisagem, da mesma manifestação cultural, dos mesmos testemunhos de outrora. E esta obra, se presente no museu, nos consente perceber os muitos vestígios, às vezes invisíveis, da nossa identidade, e que agora estão expressos plasticamente, nos lugares, nos modos de pensar e de sentir, produzidos nos trabalhos dos artistas e preservados nos museus. Cada obra reencontrada e o lugar em que se encontra no museu nos recordam a memória e a maneira de ser comum a muitas pessoas, ou seja, a sua identidade.

---

<sup>19</sup> Ver original: “El testimonio acerca del pasado que ofrecen las imágenes es realmente valioso, complementado y corroborado por los documentos escritos”.

**CAPÍTULO 4**  
**EM BUSCA DE CONCEITOS: UM LUGAR**  
**DE INFORMAÇÃO**

#### 4. EM BUSCA DE CONCEITOS: UM LUGAR DE INFORMAÇÃO

No que diz respeito a institucionalização da arte, a Ciência da Informação vem mantendo grande atividade, principalmente no que diz respeito aos museus. A análise das imagens pictóricas está deixando de ser competência exclusiva dos historiadores de arte, no entanto, esta nova interdisciplinaridade requer metodologias que permitam seus estudos estruturais e evolutivos. De acordo com Lima (2003, p.4) a interdisciplinaridade “constitui processo para integrar discursos e atividades das áreas / disciplinas sob perspectivas de base dialógica em contraponto à fragmentação e ao isolamento que havia caracterizado o cenário do saber”. A interdisciplinaridade adiciona reflexões críticas somando diferentes campos, instigando áreas que idealizam a construção do conhecimento científico. Desta forma para complementar nossa pesquisa referente à memória, patrimônio e museus, buscamos integrá-la aos estudos de informação em arte.

O conceito de informação sucedeu da teoria da comunicação, e assim podemos analisá-la observando o assunto não somente do ângulo do emissor, ou seja, do artista, mas também do destinatário, nós, os observadores. As eficácias da maioria das mensagens enviadas dependem do conhecimento do destinatário.

Encontramos em nossas pesquisas importantes, mas poucos estudos relacionados à dimensão informativa das representações iconográficas, entre eles podemos citar o trabalho de María del Carmen Agustín Lacruz, intitulado “Análisis documental de contenido de la imagen artística: Fundamentos y aplicación a la producción retratística de Francisco Goya”; o trabalho de Diana Farjalla Correia Lima, “Ciência da Informação, Museologia e fertilização interdisciplinar: Informação em Arte um novo campo do saber”. Outro trabalho que, no entanto, está mais relacionado com análise da imagem fotográfica como “O conteúdo da imagem” de José Antonio Moreiro Gonzalez e Jesus Robledano Arillo. E por fim, o importante trabalho de Lena Vânia Ribeiro Pinheiro, precursora na área no Brasil, chamado “Arte, objeto artístico, documento e informação em museus”. Entendemos que a Ciência da Informação contribui com ferramentas específicas para o tratamento documental, mas podemos considerar que os estudos acerca da informação em Arte são carentes de modelos, metodologias de análises e instrumentos destinados de forma específica a este tipo análise documental. Entendemos que há a necessidade de combinar a forma da análise da imagem com um método de interpretação. Segundo Lima (2000) a análise,

interpretação e representação da obra de arte envolvem tanto os aspectos formais, quanto os atributos e relações da obra de arte com a história.

Neste capítulo daremos início à metodologia de análise documental das imagens, procurando destacar o valor admirável que elas recebem e sua relação intrínseca com a memória. Assim, verificaremos a intencionalidade da imagem por meio da sua emissão e recepção. Para Agustín Lacruz (2010, p.87), devemos analisar as imagens também como integrantes de um processo de transferência de conhecimento no qual se transmite informações acerca das pessoas, objetos, ações, eventos e lugares representados.

Quando atribuímos um novo valor temático ou conceitual à representação de um personagem ou um objeto, o que fazemos é identificá-lo com o assunto a que pertence, ao seu mundo ideológico e cultural, de uma determinada sociedade. Assim identificamos imagens, histórias ou ideias. Os temas servem de veículo para narrar ou comunicar um novo conteúdo. Sua identificação depende de uma bagagem cultural pertencente ao âmbito sócio cultural em que nasce esta obra de arte. A identificação de tais imagens, histórias ou ideias é objetivo da iconografia e, portanto, exige alguns conhecimentos das convenções culturais. Isto mostra que o novo conteúdo é conceitual e não somente visual, como os anteriores.

Desta forma, buscamos analisar a obra de arte como fonte de informação para a geração do conhecimento, por meio de seu conteúdo informacional. Na apresentação e interpretação do material visual, muitas vezes os museus se subordinam aos textos da exposição, catálogos e áudio guias. Mas na maioria das vezes estes instrumentos de informação não descrevem o conteúdo informacional da imagem, apenas descrevem o artista que a produziu, o momento em que ocorreu, não se detendo aos detalhes da imagem, a informação que ela transmite, deixando ao espectador apenas o deleite.

Há bibliotecas repletas de livros acerca da história da arte, crítica de arte, biografia dos artistas, história dos estilos artísticos, mas poucas se preocupam com a utilização do conteúdo informacional que as imagens contém. Entre os séculos XV e XVIII, os numismáticos, colecionadores, conservadores e arqueólogos tratavam de obter dos objetos do passado, com já destacado no capítulo referente ao patrimônio, como se davam os rituais, as formas dos instrumentos de trabalho ou de guerra. Buscavam já, entretanto, obter informações a respeito das evidências visuais.

Observamos assim que a análise do conteúdo das imagens, o estudo das informações que ela contém, pode ser um indicador de um modelo de sociedade. A visão do espectador para conhecer a história de uma nação também perpassa sua vida política, no entanto, para os olhares mais sutis e mais refinados, a história de um povo pode ser reconhecida por meio de suas criações artísticas. E não podemos deixar de destacar, como já enfatizado por Gombrich, que por certo, a imagem pode ser vista de diferentes formas, nos diferentes momentos da história: “Se a representação da natureza muda com o curso da história, como saber se a natureza não é vista de forma distinta em momentos diferentes<sup>20</sup>?” (GOMBRICH, 2011, p.271).

Não abordamos neste trabalho os instrumentos de pesquisa utilizados pelas instituições estudadas, mas citamos, para conhecimento, o estudo de Lena Vania Ribeiro Pinheiro. De acordo com a autora (1994, p.239), em relação a redes e sistemas brasileiros de Informação em Arte, destaca-se como precursor o Projeto Portinari, “que reúne, organiza e processa automaticamente o acervo de Cândido Portinari”. No entanto, gostaríamos de deixar claro, que não trataremos aqui de sistemas de informação em arte. Consideramos como informação em arte, nesta pesquisa, a representação da imagem, o conteúdo informacional a partir da análise iconográfica da mesma.

A mesma autora, em “Interdiscursos da Ciência da Informação” (2000, p.8 e 9), nos apresenta os estudos de Informação em Arte desenvolvidos por Mersh e Lindsay. Mersh define a partir da matriz tridimensional do objeto artístico, abrangendo as propriedades físicas do objeto, sua interpretação e a história da obra de arte no tempo. Lindsay desdobrou a análise em empírica, analítica e de perícia. Segundo Lima (2000, p. 17) a Informação em Arte “enfoca o estudo especializado da comunicação e disseminação da informação, que contempla assuntos artísticos vinculados às coleções reconhecidas como de natureza museológica, em suas feições plurais, no tocante ao processamento do acervo e quando da sua exposição pública”.

Veremos aqui como se tem dado os estudos em relação à informação em arte e as perspectivas dos mesmos para as análises do conteúdo informacional da obra de arte em Museus.

---

<sup>20</sup> Ver original: Si la representación de la naturaleza cambia con el curso de la historia, ¿como saber si la naturaleza no se veía de forma diferente em momentos diferentes?”

#### 4.1 Informação em Arte

O museu é um espaço informacional, estando inserido no universo da produção e disseminação do conhecimento. É o ambiente não escolar servindo ao conhecimento histórico, artístico e científico. Segundo Lima (2003, p. 18), “o museu, instituição de função social é, por definição, centro cultural produtor de conhecimento”. Mas para que estes conhecimentos não se percam e para que possam ser compartilhados, são registrados num dado suporte: livro, imagem, foto, disco, pintura, escultura, passando a constituir-se um documento. E neste caso específico, nossos documentos são as obras de arte. O objeto da história da arte são os estilos, a bibliografia de artistas, problemas documentais, questões técnicas, aspectos iconográficos, sociais, econômicos. O objeto da história da arte compreende o estudo de todas as criações artísticas: “cronologicamente abarca desde as manifestações mais remotas até nossos dias; geograficamente deve incluir todas as zonas habitadas pelo homem”<sup>21</sup> (ARENAS, 1990, p 25). De acordo com Lima (2003, p.18) as obras de arte distinguem-se dos documentos tradicionais:

As obras de arte de qualquer origem/gênero, quanto a sua natureza de conteúdo morfológico (dados intrínsecos) e sua natureza de conteúdo contextual (dados extrínsecos) costumam diferir daqueles outros documentos tradicionais, os produtos textuais técnicos científicos submetidos ao processamento da informação em bibliotecas, arquivos e serviços assemelhados.

Os museus procuram mostrar os objetos da cultura de forma crítica, permitindo o diálogo do público com o objeto contextualizado, não esquecendo, como nos fala Menezes (1993, p.103) que “os objetos não são ideias, embora possam expressá-las ou refleti-las”.

A aproximação fundamental entre os museus e outros meios de comunicação reside na qualidade dos conteúdos informacionais. Como unidade informacional, podemos classificar os museus como estreitamente ligados a informação. Recentemente, no III Colóquio Internacional da Rede Franco-Brasileira de Pesquisadores em Mediações e Usos Sociais de Saberes e Informação – Rede Mussi (2014), Lena Vania Ribeiro Pinheiro chamou atenção para o caráter interdisciplinar dos

---

<sup>21</sup> Ver original: “cronologicamente abarca desde as manifestaciones mas remotas hasta nuestros dias; geograficamente debe incluir todas las zonas habitadas por el hombre”

estudos de Informação em Arte e de Informação em Museus, “que se constituiria na construção e entrecruzamento de conhecimentos de Arte, História da Arte, Ciência da Informação, Museologia e Estética e outros”. Portanto, segundo a autora, a Informação em Arte pode ser considerada uma disciplina ou subárea da Ciência da Informação, com laços interdisciplinares. De acordo com Lima (2003, p.16) os museus e seus bens culturais “determinam processo de natureza informacional e comunicacional”. A autora citada, em sua pesquisa nos mostra os caminhos seguidos pela Informação em Arte até o ICOM - International Council of Museums, com a inscrição no CIDOC – International Committee for Documentation. Esta nova área de pesquisa e conhecimento acolheu especialmente museólogos, que hoje podem desenvolver pesquisas com evidência interdisciplinar. Assim sendo, apresentamos também nesta pesquisa, a Informação em Arte, mas especificamente a Informação em Arte nos museus da cidade de Florianópolis, já especificados na metodologia, onde consideramos que o objeto não é apenas um objeto, está impregnado de testemunho e memória. Para Burke (2001, p.43) é importante iniciar as análises falando dos significados das imagens: “antes de começar a ler entre linhas e utilizá-las como testemunho histórico, seria prudente começar falando de seus significados. Mas podem traduzir-se em palavras os significados das imagens?”<sup>22</sup>. Para responder este questionamento faz-se importante o estudo da informação em arte.

Mas o que é Informação em Arte? Seria a própria arte, a documentação da arte ou é informação sobre a arte? De acordo com Pinheiro (2008, p.10) “Informação em Arte é o estudo da representação do conteúdo informacional de objetos de Arte, a partir de sua análise e interpretação. Nesse sentido, a obra de arte é fonte de informação”. Ainda de acordo com a autora, este procedimento inclui linguagens e técnicas artísticas. É, portanto necessário analisar aspectos formais e descritivos da obra de arte, sua propriedade física, função e significado, bem como sua história. A Informação em Arte também diz respeito à bibliografia sobre arte, como nos assegura Pinheiro (2008, p.10):

Informação em Arte também diz respeito a estudos dos documentos sobre Arte, isto é, os bibliográficos, primários e secundários, desde o livro, o artigo de periódico, até as bibliografias, estados da arte e outros suportes e, hoje, museus na Web e museus virtuais.

---

<sup>22</sup> Ver original: “antes de intentar leer imágenes ‘entre líneas’ y de utilizarlas como testimonio histórico, sería prudente empezar hablando de sus significados. ¿Pero pueden traducirse em palabras los significados de las imágenes?”



As imagens têm por objetivo comunicar. De tal modo, as imagens e as informações nela contidas são fontes desta pesquisa. O objetivo principal do processo de análise documental é examinar a imagem como um registro, onde o primordial é dar conta do conteúdo de representação da imagem no museu, em consonância com outros aspectos como a qualidade estética, a técnica, o estilo, as formas, os sistemas específicos da cultura, seu processo histórico e documental. O significado das imagens depende do seu contexto social, ambiente cultural, político, as circunstâncias em que a imagem foi produzida. As imagens, segundo Brucúa (2003, p.55) foram os principais meios de comunicação antes da escrita: “dentro da cultura humana, as imagens foram eficazes meios de comunicação e transmissão cultural milênios antes dos discursos orais serem registrados por meio da escrita”<sup>23</sup>. Entendemos desta forma que as representações iconográficas compõem parte significativa do processo de aquisição do conhecimento, e a informação visual é um registro bastante antigo. Podemos então afirmar que as imagens nos informam, são matéria do que somos feitos, problematizar a relação entre imagem, informação e o patrimônio visual acerca de uma cidade, traduz e representa o valor artístico e museal destas obras e desta pesquisa.

Buscamos alguns aspectos da imagem que facilitam a identificação, mas entendemos que uma descrição verbal nunca pode dar tantos detalhes como necessariamente nos dá uma imagem: “a visão é o que estabelece o nosso lugar no mundo que nos rodeia. Nós explicamos o mundo com palavras, mas palavras nunca podem substituir o fato de que estamos rodeados por imagens”<sup>24</sup> (BERGER, 1974, p. 13). Portanto, concebemos a arte aqui dentro de um contexto cultural, histórico, social, econômico e político específico, procurando promover um olhar situado e informado, capaz de ler os objetos artísticos museológicos, nas suas várias esferas discursivas. As atividades museológicas devem estar associadas ao objeto e a qualquer documento ou informação a ele relacionado. A história da arte e a museologia transitam por caminhos paralelos, de acordo com Lima (2003, p. 18), o museu é produtor de conhecimento:

---

<sup>23</sup> Ver original: “Dentro de la cultura humana, las imagenes han sido eficaces medios de comunicacion y de transmision cultural milenios antes de que los discursos orales fuesen registrados por medio de la escritura”

<sup>24</sup> Ver original: “la vista es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante; explicamos el mundo con palabras, pero las palabras nunca pueden anular el hecho de que estamos rodeados por el.”

Assim, o processo de elaborar e transmitir informação na instituição museológica é operado tomando-se como fundamentos os acervos de base museológica e os de base bibliográfica que são identificados, de modo pertinente, às coleções das obras e aos seus diversificados referentes técnicos para estudo.

O objeto no museu é também um documento, pois a partir dele se produz conhecimento, nesta perspectiva o museu é compreendido como unidade de informação<sup>25</sup>. A informação não é um dado, ela se constrói no encontro de quem emite a informação e de quem a recebe. Há aí quem fale e quem ouça, como observado por Cintra (2002, p.19):

O significado de informação implica presença de semas que envolvem apresentação, representação ou criação de ideia, segundo uma forma. Em suma, a informação constitui, ela mesma, um conhecimento potencialmente transmissível.

A ciência da informação estuda e aplica processos de organização e representação da informação em documentos impressos e imagéticos. A informação é indispensável na vida das pessoas. Ela está diretamente ligada ao conhecimento, podendo causar mudanças significativas no modo de ver e de agir dos indivíduos, “já que todo conhecimento começa por algum tipo de informação e se constitui em informação” (CINTRA, 2002, p.20).

A problematização da fonte documental em museu está justamente no diferencial, que é o suporte tridimensional. O objeto/imagem é em si um documento, apesar de muitas vezes ser tratado apenas como uma fonte visual, esse objeto/imagem possui um caráter informacional, o que leva a concluir ser fonte para a pesquisa. O suporte, independente de sua natureza – livro, quadro, objeto tridimensional, por exemplo – é em sua natureza um elemento que permite a relação informação-conhecimento, e cabe a nós fazer essa leitura, com o olhar do presente, indagando o passado e lançando luz, permitindo assim novas interpretações. De

---

<sup>25</sup> Unidades de informação aqui são compreendidas, segundo Guinchat & Menou (1994, p.333), como “[...]organismos especializados nas atividades de informação que privilegiam outras funções da cadeia documental, como a descrição de conteúdo dos documentos, a extração e o tratamento de dados e a difusão da informação. Estes organismos destinam-se a grupos particulares de usuários e têm denominações variadas como centros de documentação, centros de informação e bancos de dados.”

acordo com Lima (2000, P.17), os museus estão posicionados e envolvidos em resolver e formular questões:

Concernentes à documentação e disseminação da informação das coleções dos acervos, no espaço cotidiano do público especializado ou leigo, por meio de bases de dados, banco de imagens, textos e som.

O modelo sugerido por Lima nos daria “resposta para a indagação do pesquisador”, articulando a obra do artista com outros referenciais. Observa-se que os museus em Florianópolis investem pouco, ou quase nada, no museu como sistema de informação que potencialize o conteúdo informacional dos objetos museológicos. O mesmo se pode dizer das pesquisas realizadas nas instituições estudadas, que pouco produzem em relação à publicação de trabalhos de pesquisa, relatos de experiências e metodologias para o registro de arte.

Na pesquisa de Informação em Arte, segundo Pinheiro L.V (1996, p.8) são estudados os fundamentos teóricos e a natureza da representação da Informação em Arte, assim como a diversidade documental, com suas singularidades, as questões da Arte e as características do modelo de sistema de informação artística. Embora as obras de arte sejam o objeto e ao mesmo tempo fonte primária para os estudos de arte, o pesquisador irá recorrer para completar sua informação aos escritos sobre obras de arte, que formam as fontes secundárias dos seus estudos. Os escritos sobre arte podem ser caracterizados como fontes e bibliografias, e as fontes podem ser subdivididas em literárias e documentais. Ainda de acordo com a autora, em *Interdiscursos da Ciência da Informação* (2000, p. 10), “a análise, interpretação, representação da obra de arte incluem linguagens e técnicas artísticas, assim como a ambiência, o cenário, o contexto sua inserção em determinado tempo e espaço, daí a interferência da História da Arte e Estética”.

Veremos assim, que a biblioteca não é o único centro das informações, a informação pode estar entremeada em diferentes ambientes, inclusive o Museu. Mas esta informação deve estar atrelada ao conhecimento ou a produção deste, não pode ser simplesmente espalhada sem problematizá-la. Aos historiadores interessa fazer a análise das convenções em cada momento da história. Estas análises visam chegar a algum ou outro conhecimento do passado, que os documentos escritos não podem

oferecer. A imagem, pois, com toda sua complexidade, nos introduz ao mundo de mitos e crenças da sociedade que o produziu. No entanto, veremos que o estudo da arte requer métodos de pesquisa e análise.

O objeto artístico é um produto resultado de uma atividade humana. Uma obra de arte é portanto, um produto elaborado pelo homem com a intenção de comunicar algo:

O objeto artístico não se define por uma categoria de coisas, se não, por um nível de valores. Este nível de valor se mede pela situação histórica e pela qualidade artística do objeto, que é o resultado de uma atividade mental e técnica do homem em um determinado modelo de sociedade. Classificar as diversas técnicas ou linguagens artísticas por sua categoria de objetos é destruir seu verdadeiro valor formal de obra de arte<sup>26</sup>. (ARENAS, 1990, p. 29)

É tarefa primordial das artes visuais a produção de imagens. Por meio delas temos acesso a uma troca de ideias. A mera contemplação de uma imagem do passado nos traz questões a respeito da sua identificação e significado. Também não podemos deixar de ressaltar que o modo de ver o mundo do artista será refletido na sua composição artística. Toda imagem transmite um modo de ver, seja de quem a produz, seja de quem a contempla. Nossa apreciação da imagem depende do nosso modo de ver o mundo. Por isso, é crítico, segundo Arenas, usar as imagens como ilustrações de acontecimentos históricos sem ponderar sua disposição documental:

Mas o perigo está em o historiador usar as obras de arte apenas como uma ilustração enfeite de seus livros, sem falar em um profundo significado das obras; ou que o historiador de arte se detenha apenas no valor estético e morfológico sem aprofundar o significado da arte, como sintoma e documento do momento histórico em que nasceu<sup>27</sup>. (ARENAS, 1990, p.21)

---

<sup>26</sup> Ver original: "el objeto artístico no se define por uma categoria de cosas, sino por un nivel de valores. Este nivel de valores si mide por la situación histórica y la cualidad artística del objeto, que es el resultado de una actividad mental y técnica del hombre en um determinado modelo de sociedad. Clasificar a las diversas técnicas o lenguajes artísticas por su categoria de objetos es destruir su verdadero valor formal de obra de arte".

<sup>27</sup> Ver original: pero el peligro esta en que el historiador utilice las obras de arte solo como adorno ilustración de sus libros, sin calar en el sentido profundo de las obras; o que el historiador de arte se detenga solo en el valor estetico y morfologico sin profundizar en el significado del arte, como sintoma y documento del momento historico em el que nació"

Aos historiadores interessa fazer a análise das convenções em cada momento da história. Estas análises visam chegar a algum ou outro conhecimento do passado, que os documentos escritos não podem oferecer. A imagem, pois, com toda sua complexidade, nos introduz ao mundo de mitos e crenças da sociedade que o produziu. A imagem oferece acesso a aspectos do passado que outras fontes não alcançam: “no caso da história econômica, as imagens oferecem evidências particularmente valiosas de práticas como o comércio de rua que raramente foram registradas devido a sua natureza relativamente não oficial” (BURKE, 2004, p 15). As imagens dão acesso as visões do mundo próprias de determinada época.

Muitos autores levam em consideração ao analisar as obras de arte, o seu anacronismo em relação ao tempo. Para Didi-Huberman (2005, p.22) o anacronismo é necessário, “o anacronismo é fecundo, quando o passado se mostra insuficiente e constitui, inclusive, um obstáculo para a compreensão de si mesmo”<sup>28</sup>. O autor ainda afirma que a disciplina de história da arte é uma disciplina anacrônica. Podemos também citar aqui Aby Warburg, que em oposição a Panofsky, dizia que a única iconologia interessante era a iconologia do intervalo. Para Warburg, a imagem não tem um lugar fixo, ela aponta para uma desterritorialização. No entanto, para a análise das obras de arte faremos uso dos métodos iconológicos e iconográficos desenvolvidos por Panofsky, visando o estudo e interpretação das imagens como uma forma de entender e praticar a história da arte.

Dentro da Ciência da Documentação, os documentos artísticos carecem de metodologias específicas desenhadas para leitura e análise de seu conteúdo e conseqüentemente, também de ferramentas adequadas para sua representação e recuperação documental. É possível, como nos informa Arenas, inter-relacionar as teorias de análise e representação do conteúdo da imagem procedente da ciência da documentação e elaborada no campo da iconologia:

A obra de arte é uma informação, um produto, uma criação que nos oferece dados em função dos quais se pode elaborar uma história. Portanto, a obra de arte deve se estudada como um fenômeno estético, como um feito técnico, como um produto da psicologia

---

<sup>28</sup> Ver original: “el anacronismo es fecundo, cuando el pasado se muestra insuficiente, y constituye incluso, un obstáculo para la comprensión de si mismo”.

coletiva e individual e como um testemunho sociológico<sup>29</sup>. (ARENAS, 1990, p.116).

Incontestavelmente esta é uma ênfase a se considerar na história da arte, como uma ciência interdisciplinar nos estudos de Panofsky. O que sabemos, e o que acreditamos, afeta o modo em que vemos as coisas. Somente vemos aquilo que olhamos e nunca olhamos somente uma coisa, segundo Berger (1974, p.14), sempre olhamos a relação entre as coisas e nós mesmos: “nossa visão está em contínua atividade, em contínuo movimento, aprendendo sucessivamente as coisas que se encontram em um círculo cujo centro é ela mesma, constituindo o que está presente para nós tal qual somos”<sup>30</sup>.

A iconografia, pois, estabelece conexões entre diferentes campos do saber. Panofsky se mantém ambíguo sobre o que exatamente constitui o sujeito da história. Seu argumento evita os preceitos e as práticas de representação pictórica. A disciplina que se propõe a estudar a história das imagens é a iconologia. O conteúdo da obra de arte, imagens, objetos, ideias, são objetos da disciplina chamada iconografia. O problema é detectado quando se deseja fazer uma iconografia interpretativa, buscando conteúdos simbólicos ou culturais. Para isto damos o nome de iconologia.

Por meio das análises das obras de arte buscaremos ler entre linhas os detalhes significativos. Assim analisaremos as imagens como produto de uma época, de um autor e de um observador, pois elas são representações da realidade e não a realidade capturada. As imagens que se produzem por razões artísticas ou religiosas podem ser interpretadas e consideradas de diversas maneiras pelos observadores e usuários. A obra de arte resulta da análise e estudo do substrato material que constitui o objeto de arte que por suas qualidades formais, estéticas e significantes ressalta sua existência como fenômeno artístico. Para que tenhamos um trabalho conciso, devemos ter claro que as imagens são documentos que possuem dois significados simultâneos: são a expressão da escolha de determinado autor – o artista –, bem como são a representação de determinada realidade. Mas elas têm a capacidade de

---

<sup>29</sup> Ver original: “La obra de arte es una información, un producto, una creación que nos ofrece datos en función de los cuales se puede elaborar una historia. Por tanto, la obra de arte debe estudiarse como un fenómeno estético, como un hecho técnico, como un producto de la psicología colectiva e individual y como un testimonio sociológico. Indiscutiblemente está en la línea de considerar a la historia del arte como una ciencia interdisciplinar al estilo de Panofsky”

<sup>30</sup> Ver original: “siempre miramos la relacion entre las cosas y nosotros mismos. Nuestra vision está en continua actividad, em continuo movimiento, aprendendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella mesma, constituyendo lo que esta presente para nosotros tal cual somos”.

produzir naquele que as observa a sensação de que está olhando a própria realidade, apagando tanto o autor como a ideia de representação. O pintor utiliza a realidade exterior como ponto de partida, uma matéria bruta que tem que ser modelada, trabalhada, descobrindo-se por fim o seu significado: Para Babe-Gall (2010, p.11) o pintor sempre persegue o mesmo objetivo: “induzir o espectador a ver de outra maneira que somente ele acreditava conhecer”<sup>31</sup>. Por isso é muito importante que, o nosso primeiro movimento seja identificar suas condições de produção. Devemos tratá-la como um produto, feito em determinada época e com determinado objetivo.

Os artistas exploram o caminho das experiências da memória com eventos do dia a dia, registrando-os em pinturas, esculturas, desenhos e diversos outros suportes. É a história de cada um, construída ao longo da vida do artista, a partir de um cotidiano muitas vezes corriqueiro, mas relevante. Gombrich (2007, p.43) assinala que o artista não pode transcrever o que vê, “aquilo que o pintor investiga não é a natureza do mundo físico, mas a natureza das nossas reações a esse mundo”. Assim, as imagens são o registro da intenção do artista, ou seja, o artista é um produtor de memória, pois deseja reconstruir um acontecimento a partir da sua visão, da sua memória.

De acordo com Didi-Huberman (2005, p.150), encontramos nas imagens todos os tempos vividos pela a humanidade “na imagem se chocam e se separam todos os tempos com os quais foi feita a história. Porque na imagem se condensam também todos os extratos da memória involuntária da humanidade”<sup>32</sup>. Percebendo o museu como um espaço no qual a sociedade projeta, repensa e reconstrói permanentemente as memórias e identidades coletivas, observa-se nas coleções de um único artista um movimento memorialístico, no qual alguns artistas buscam preservar determinadas narrativas com os seus trabalhos. Estas narrativas articulam memórias provindas da experiência de si, experiência com os outros, utilizando-se da constituição de uma coleção de arte, pois “a identidade não diz respeito à semelhança, mas ao próprio ser humano” (SOARES; SCHEINER, 2010, p.13). Observa-se, nessas memórias e na constituição de identidades formas de pensar e de ver o mundo pelo artista, pois aquilo que um pintor representa não é o mundo físico, mas a sua forma de ver e pensar o mundo. Segundo Didi-Huberman, (2005, p.22) as imagens produziram

---

<sup>31</sup> Ver original: “inducir al espectador a ver de otra manera lo que este creia conocer”

<sup>32</sup> Ver original: “En la imagen se chocan y se separan todos los tiempos con los cuales está hecha la historia. Porque en la imagen se condensan tambien todos los estratos de la memoria involuntaria de la humanidad”

memória antes mesmo de terem uma história: “Muito antes que a arte tivesse uma história, as imagens tiveram, levaram, produziram a memória”<sup>33</sup>.

Assim, o testemunho material produzido pelo artista vincula o passado ao presente, construindo a memória, erigindo determinado discurso sobre a realidade. Este discurso pode ter por embasamento a manipulação da memória, visando à construção de uma nova realidade.

Bergson, em “Matéria e Memória” (1990), destaca importantes conceitos que potencializam as análises sobre o audiovisual. Este não é o foco de nossa pesquisa, mas neste trabalho o autor também discute a questão da memória e sua relação com as imagens. Bergson nos fala da imagem lembrança, bem como a duração das mesmas. A esse tipo de imagem a que Bergson chamou de imagens-lembrança, nós experimentamos as imagens, as identificamos, tentando recuperar sua clareza e, principalmente, sua utilidade em nossas vidas. Portanto, das imagens-lembrança nasce nosso reconhecimento dos objetos:

Por ela [imagem-lembrança] se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada. (Bergson, 1990, p.62)

Para o filósofo, a duração expressa a forma de nos posicionarmos no tempo e no espaço. Na intenção da manutenção de um “tempo perdido”, que não existe mais, alguns artistas buscam preservá-lo em seu trabalho mantendo, assim, sua duração. Estes momentos de suspensão do tempo dão ao artista o sentimento de salvaguarda da memória, da sua memória. Daí expomos que um museu que se configura como a confirmação de uma expectativa do pertencimento da obra a um espaço, carrega uma dimensão muito local, apesar de se constituírem, muitas vezes, em uma obra universal.

Em Florianópolis, analisamos dois museus que têm em seus acervos uma coleção formada por obras de um único artista, conforme explicitado na metodologia: o

---

<sup>33</sup> Ver original: Mucho antes que el arte tuviera una historia, las imagenes han tenido, han llevado, han producido la memoria.



Museu de Arqueologia e Etnologia Professor Oswaldo Rodrigues Cabral, da Universidade Federal de Santa Catarina, que possui um grandioso acervo do artista local Franklin Joaquim Cascaes e o Museu Hassis, localizado na casa onde o artista viveu no bairro Itaguaçu, reúne obras em desenho, pintura, fotografia, slides, cinema 8mm, Super 8 e também audiovisuais em vídeo.

As imagens expressas nas obras dos artistas estudados trazem à tona as questões da lembrança e da duração, expostas por Bergson. Em linhas gerais, os Museus e as obras dos artistas reconhecem seu passado cultural como imagem-lembrança e, mais do que isso, mantêm a memória de uma cidade. Das obras e museus estudados destacamos algumas características que são comuns a todos:

- Reconhecimento do passado: a escolha de temas que expressam a vida política, cultural e social e a importância do contexto histórico para a produção dos artistas estudados. A busca pela identificação de um fato ou acontecimento passado como pano de fundo.

- Regionalismo: o catarinense, o morador da cidade de Florianópolis e os personagens regionais revelam aspectos culturais importantes da história local. O regionalismo, que buscava identificar os costumes e a tradição da cultura brasileira, foi muito importante no movimento artístico do modernismo, que tardiamente chegou a Florianópolis. A coleção regional pode estar diretamente relacionada com a história da cidade, não somente em um museu histórico, mas também em coleções de um museu de arte.

Por fim, compreende-se que o apego ao que é material e o intuito de salvar a memória fez com que muitos artistas constituíssem um vasto acervo doado a um Museu, onde “neles são guardados, com especial cuidado, coleções que, pela resolução de um pequeno grupo, devem sobreviver a tudo e a todos (TOSTES, IN: CHAGAS, 2005, p.75). Entende-se, na preservação do que é colecionado, o apego à vida, bem como o apego à sua memória.

#### **4.2 Análise documental do conteúdo da imagem**

No âmbito da museologia, patrimônio e ciência da informação, os documentos artísticos - neste estudo específico a imagem - apresentam algumas, embora poucas, expectativas de metodologias específicas desenhadas para a leitura de imagens e interpretação de seus conteúdos e, conseqüentemente, também de ferramentas adequadas para sua representação e recuperação documental. Há uma vasta

produção sobre leitura de imagens fotográficas, e podemos mencionar aqui o trabalho desenvolvido por José Antonio Moreiro Gonzalez, *O conteúdo da imagem* (2003). Neste capítulo apresentaremos o método de análise das imagens utilizado para realização da sua leitura e também a relação com os estudos da memória e patrimônio.

Parece evidente que a leitura de uma imagem é o primeiro passo para qualquer reflexão posterior sobre a mesma, e que, portanto não seria importante chamar a atenção para este tema. Mas uma imagem não é uma mera imitação da forma externa de um objeto, e sim, uma representação de certos aspectos privilegiados ou importantes para o artista. Devemos, portanto, estudar o conteúdo transmitido pela imagem, àquilo que a imagem representa, assim como seu significado.

O verdadeiro objetivo da análise da obra de arte é explicar o seu conteúdo. O procedimento inicial é prestar atenção às técnicas, ao estilo, às estruturas das composições tanto como aos temas. Em primeiro lugar devemos proceder a uma exaustiva leitura para obter os dados suficientes para a definição plástica da imagem. A definição da imagem nos permite averiguar as variáveis de análises. Estas variáveis são uma qualificação dos dados extraídos da leitura. O conceito de imagem é de difícil precisão. Há tempos que filósofos e pensadores se debruçam sobre a complexa relação que une imagem e realidade, bem como sobre as respectivas definições. No texto *A República* (2000) Platão se dedica ao problema, denominando imagem como “primeiramente às sombras, depois aos reflexos que se veem nas águas ou na superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes, e a todas as representações semelhantes”. Para Bachelard (1978), o fenômeno da imagem se dá no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração. Segundo Souza (2014, p.7) a imagem traz dois sentidos embutidos, o objetivo e o subjetivo:

O sentido objetivo é dado por sua própria existência e registro cultural. O sentido subjetivo é dado pela interpretação do sujeito que a observa e interpreta. Este sentido subjetivo da imagem torna seu uso em pesquisas qualitativas desafiador, pois depende da adequada interpretação da imagem, mas que algumas podem levar o pesquisador a sérios equívocos de acordo com sua leitura distante do seu contexto original.

No entanto, quaisquer que sejam as posições teóricas adotadas, parece que o que se entende por imagem é algo utilizado para representar uma outra coisa, na sua ausência. Da relação complexa que une imagem e realidade podemos representar um objeto e sua ausência. As imagens tem sido há muito tempo um fenômeno visual que opera na história. A Imagem possui uma mensagem comunicativa, um dispositivo de interesse documental, é um fenômeno estético expressivo. De natureza comunicativa, o discurso informativo é suscetível de ser analisado, como observa Maimone (2008, p.2): “o conteúdo das informações inseridas visualmente nas imagens denota relevância significativa, para uma possível transmissão do conhecimento, já que permite, através de suas mensagens, interpretar o universo reconhecido e expresso naquela obra”.

Portanto, entendemos que uma imagem é uma visão que foi recriada ou reproduzida, e a partir deste entendimento fazemos uma proposta de leitura das imagens com base nos preceitos metodológicos de Erwin Panofsky, em sua obra intitulada: *Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença*. De acordo com Villafañe (2009, p.199), a leitura de uma imagem deve começar pelo estabelecimento do nível de realidade que ela possui:

Se a iconicidade é suficiente para identificar os referentes da imagem, como o é em Guernica, será possível levar a cabo uma leitura monossêmica, indispensável para estabelecer, sem ambigüidade as relações plásticas existentes entre os elementos figurativos da obra<sup>34</sup>.

O valor da imagem neste trabalho procede precisamente de seu caráter de representação do real, da sua semelhança. De acordo com Maionte (2008, p.2) “as imagens possuem um código visual próprio que revelam um conteúdo, este conteúdo deve ser tratado de modo a obter uma representação informacional”. Por meio deste aspecto informacional, da descrição textual do desenho, buscamos definir sua representação. Em 1951 em suas *Meditações sobre um cavalo de pau*, Gombrich se perguntava o que era representar.

---

<sup>34</sup> Ver original: “Si la iconicidad es suficiente para identificar los referentes de la imagen, como lo es en el Guernica, será posible llevar a cabo una lectura monosemica, indispensable para establecer sin ambigüedad las relaciones plásticas existentes entre los elementos figurativos de la obra”.

Representar é substituir, criar um substituto, e assim como a prática de criar precede a de comunicar, o substituto precede ao retrato. De acordo com o autor (1998, p.01) representar, significa tomar como semelhante, substituir:

Representar pode ser usada no sentido de “invocar mediante descrição, ou retrato, ou imaginação, figurar, simular na mente ou pelos sentidos, servir de ou se ter tido por aparência de, estar para, ser espécime de, ocupar o lugar de, ser o substituto de.

O costume de considerar um quadro como reflexo da natureza está tão enraizado em nossas mentes que hoje em dia, continua guiando o olhar do espectador, que muitas vezes parece desconcertado com uma obra abstrata. Como se esta faltasse a suas obrigações e o pintor reconhecesse sua incapacidade para copiar o que vê. A abstração mostra o que a história ainda levará um pouco de tempo para entender que “a imagem seria, pois a malícia na história: a malícia visual do tempo na história. Ela aparece, se faz visível. Ao mesmo tempo desagrega, se dispersa aos quatro ventos. Ao mesmo tempo, reconstrói, se cristaliza em obras e em efeitos de conhecimento”<sup>35</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2005,p155).

No entanto, buscamos como objeto de apreciação para este trabalho pinturas que reproduzem a realidade, na qual possamos fazer a análise do conteúdo das imagens pictóricas, consideradas como textos artísticos, pois “um quadro que reproduz a realidade sempre tem algo de satisfatório. Capaz de dar nome ao que vê, o espectador experimenta a agradável sensação de que a pintura confirma suas próprias conclusões sobre o mundo”<sup>36</sup> (BABE-GALL, 2010, p11). As imagens, pois, nos permitem aproximarmos da nova sociedade contemporânea, de seus gestos, ideias e valores predominantes, elas refletem de maneira muito distinta de como fazem os documentos escritos. Podemos revelar por meio da leitura das imagens a formação intelectual e as habilidades técnicas dos artistas para representar a realidade, os instrumentos a seu alcance para realizar sua obra e os efeitos que ditas representações produziam nos setores sociais. Desta forma, ao aproximar a arte da sociedade, podemos considerá-la como uma manifestação onde se destacam as

---

<sup>35</sup> Ver original: “la imagen seria pues la malicia en la historia: la malicia visual del tiempo en la historia. Ella aparece, se hace visible. Al mismo, se dispersa a los cuatro vientos. Al mismo tiempo, reconstruye, se cristaliza em obras y en efectos de conocimiento”

<sup>36</sup> Ver original: un cuadro que reproduce la realiad siempre tiene algo de satisfactorio. Capaz de nombra lo que vê, el espectador experimenta la agradable sensacion de que la pintura confirma sus propias conclusiones sobre el mundo”

atividades dominantes de um período, uma nação ou um grupo social em um momento da história. E a partir daí indagamos sobre o papel da memória, uma vez que as imagens oferecem um testemunho valioso sobre diversos aspectos e diferentes tempos da sociedade, pois a memória é constituída, como já vimos, por fatos, pessoas e lugares. Assim, registrada pictoricamente, a memória se mantém, porque ficará viva na consciência do grupo, para o indivíduo e para a sociedade. Desta forma, sob a condição de obra de arte, um registro histórico é suscetível de estar inscrito na continuidade da memória.

É importante destacar também, que além da representação da imagem, podemos fazer uso na análise documental da mesma dos títulos atribuídos nas obras dos artistas estudados, mesmo que muitas vezes “o interesse no quadro se reaviva quando esquecemos o título”<sup>37</sup> (BABE-GALL, 2010, p.18). Para alguns, o título do quadro, tão direto como a imagem, se limita a assinalar a sucessão de feitos. Em outros casos, para evitar dificuldade de interpretação da imagem, o pintor nos dá explicações sob a forma de inscrições ou subtítulos.

#### **4.2.1 Os estudos do conteúdo da imagem pictórica**

As imagens visuais artísticas serão aqui interpretadas por meio de um estudo representacional, disciplinado da Informação em Arte. O estudo constitui-se, portanto, em analisar o conteúdo transmitido pela imagem, aquilo que a imagem representa. A informação em Arte, segundo Lima (2003, p.266) constitui a matéria do conteúdo informacional para as pesquisas em Arte:

Está traçando e buscando fixar um espaço de ação, cuja tarefa básica do seu exercício de reflexão tenha como diretriz a prática voltada para elaborar e fornecer informação dentro dos parâmetros técnicos conceituais compatíveis e adequados à multiplicidade das questões ligadas às Pesquisas em Artes.

Pinheiro L.V (2014), em sua comunicação apresentada no III Colóquio Internacional da Rede MUSSI, nos faz pensar a informação em Arte e suas implicações teóricas na representação da obra de arte:

---

<sup>37</sup> Ver original: “el interés del cuadro se reaviva encuan to olvidamos el título”

A representação é uma ação que procura expressar o conteúdo dos documentos, portanto, as ideias dos seus autores, da mesma forma que na Informação em Arte. O pensamento do autor/artista e sua criatividade são representados em um documento, neste caso, as obras de arte.

Podemos observar no transcorrer dos estudos em História da Arte, que autores estrangeiros e um número pequeno de pesquisadores brasileiros, investigam os aspectos teóricos da representação da obra de arte. Entre os estudiosos estrangeiros Markey, Lindsay, Benjamin, Panofsky, Warburg, Gombrich, e entre os autores nacionais, Pinheiro, Lima, Loureiro, Makowiecky.

No entanto, além do estudo do objeto representado, há outra complexidade que são as competências do espectador. É admissível que o artista que realiza a obra, e os observadores de diferentes épocas não a vejam da mesma maneira. A percepção de uma imagem está em estreita relação com a maneira em que cada indivíduo percebe a realidade e, ao mesmo tempo, está vinculada à história pessoal, aos interesses, a aprendizagem e a motivação de cada um, “quanto maior é o repertório de nosso conhecimento e experiência, mais possibilidades teremos de encontrar o ajuste perfeito<sup>38</sup>” (GOMBRICH, 2014, p.13).

Buscamos um modelo teórico de análise, que identifica e analisa os contextos de produção, uso e recepção da imagem; conhecimentos metodológicos relacionados ao modo de ver, descrever, identificar e interpretar a imagem. Foi necessário adaptar metodologias procedentes de outros âmbitos disciplinares aos modelos próprios da ciência da informação, como também estudos de diferentes autores. De acordo com Valeriano Bozal, em “El lenguaje artístico” (1970), toda imagem pode ser elaborada em três níveis distintos, o primeiro fundamenta os restantes: técnico, temático ou informativo e significativo.

Segundo Gombrich (2014), interpretar é construir. Assim, para a análise de conteúdo procedemos de descrição, identificação e interpretação. Elaboramos cientificamente a análise de conteúdo da imagem para permitir estruturar a leitura da imagem artística em várias etapas de complexidade, profundidade e abstração crescentes. Utilizamos a proposta metodológica desenvolvida por Panofsky, que enfatiza todos os aspectos relacionados com o significado das artes visuais.

---

<sup>38</sup> Ver original: “cuanto mayor sea el repertorio de nuestro conocimiento y experiencia, más posibilidades tendremos de encontrar el ajuste perfecto”.

#### 4.2.2 Procedimentos analíticos de Panofsky

O método iconológico proposto pela escola de Warburg<sup>39</sup>, e, sobretudo por seu mais conhecido representante Panofsky, é como uma iconografia que passa a interpretar os conteúdos ou significados intrínsecos da obra de arte. O significado intrínseco ou o conteúdo da obra de arte e sua interpretação é o objeto da iconologia, que de acordo com Arenas (1990, p.111), “a iconologia realiza uma valorização histórica da obra de arte, não somente como feito estético, e sim como feito histórico”<sup>40</sup>.

Panofsky, concebeu a análise das imagens em três estágios: pré iconográfico, iconográfico e significativo intrínseco, este último é o iconológico. Para Panofsky iconologia é um método da História da Arte que se preocupa com o significado findo da obra de arte: filosófico, histórico e social. Seu método tem como premissa inicial a iconografia, que consiste no estudo, classificação e aplicação do significado correto das imagens. A análise iconográfica implica um método descritivo e não interpretativo e se ocupa da identificação, descrição e classificação das imagens. A iconologia se ocupa da origem, transmissão e significado das imagens, sua análise nos permite compreender a imagem. González (1991, p.4) afirma que não existe iconologia sem iconografia:

A diferença essencial é que a iconografia é vista como fato histórico global de modo que se solicitam para seu entendimento todos os elementos que compõem o tecido do passado. Por isso a iconologia, mais que um ramo da história da arte, é também estudo da cultura e do pensamento<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Aby Warburg (1866 – 1929) produziu concepção renovadora da História da Arte, cuja metodologia científica incluía igualmente análise das imagens. Warburg também desenvolveu um método iconológico, as a precisão do método iconológico da Escola de Warburg a verdadeira sistematização da iconologia veio através do historiador de arte alemão Erwin Panofsky (1862 – 1968), para quem forma e conteúdo estão vinculados de tal modo a interpretação das manifestações artísticas que devem ser estudadas não como algo estético e sim como algo histórico. Para Aby Warburg, a história da cultura passa tanto pelas imagens como pelos textos. Para os iconográficos os quadros não estão apenas para serem contemplados, tem-se que lê-los. (MAHÍQUES, 2008).

<sup>40</sup> Ver original: La iconología realiza una valoración histórica de la obra de arte, no solo como hecho estético, sino como hecho histórico.

<sup>41</sup> Ver original: la diferencia esencial es que la iconografía se contempla como un hecho histórico global, de suerte que se reclaman para su entendimiento todos los elementos que componen el tejido del pasado. Por eso la iconología, más que rama de la historia del arte, lo es de la cultura y del pensamiento.

Objetivamente, podemos definir Iconografia como a descrição e classificação das imagens que nos permitem conhecer seu conteúdo em razão de caracteres específicos e de sua relação com determinadas fontes literárias, e Iconologia como interpretação histórica das imagens. A iconografia descreve e classifica as imagens, mas não tenta elaborar a interpretação sozinha, “coleta e classifica a evidência, mas não se considera obrigada ou capacitada a investigar a gênese e significação dessa evidência” (PANOFSKY, 2009, p.53), o que pode tornar sua investigação limitada. Já a Iconologia, denota algo interpretativo, “assim, concebo a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar” (PANOFSKY, 2009, p.54). Ela se torna parte integrante do estudo da arte, fazendo com que a identificação correta dos motivos (temas) seja requisito prévio para uma correta análise iconográfica. A iconologia é, portanto, um método interpretativo que advém da síntese mais do que da análise, “assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica” (PANOFSKY, p.54).

Estas definições de Iconologia e Iconografia nos darão mais clareza para compreender a metodologia de Panofsky, que parte do princípio que as formas não podem separar-se do conteúdo.

#### **4.2.3 A metodologia de Panofsky e sua aplicação na análise do conteúdo da imagem**

Veremos agora como se dá aplicação da análise do conteúdo da imagem a partir da metodologia de Panofsky. As obras de arte não são somente um espetáculo visual, são também portadoras de um sentido, onde o homem deixa seu testemunho. Sendo assim, apresentamos os três momentos de análise de obras de arte desenvolvidos por Panofsky, que também realizamos aqui nesta tese. Primeiro a descrição pré iconográfica, que identifica os objetos, as formas expressivas presentes em uma representação. Também conhecida como primária ou natural, aqui observamos linha, cor, objetos naturais, formas puras. Num segundo momento, também chamada de secundária ou convencional, temos a análise iconográfica, que descobria as histórias, alegorias, os temas e conceitos referidos pelos objetos e por eles representados. E por fim a interpretação iconológica que revelava o significado mais íntimo das imagens, de seu papel simbólico, contendo os valores da mente



humana. Igualmente denominada intrínseca ou de conteúdo, nesta etapa estuda-se a mentalidade de uma nação, época, classe social, crença religiosa ou filosófica em uma determinada obra artística. Estes são os três níveis de significados utilizados por Panofsky e aplicados nesta pesquisa. Mas é importante esclarecer que nem todas as obras artísticas são suscetíveis de receber os três níveis de análises. Abaixo apresentamos um quadro onde podemos observar os níveis de análise e suas características, em seguida explicamos detalhadamente cada nível.

**Tabela 1** – Níveis de análise da obra de arte segundo Erwin Panofsky.

<b>Níveis de Análises</b>	<b>Tipo de Análises</b>	<b>Objeto de análise / objeto de interpretação</b>	<b>Operação analítica sintética</b>	<b>Conhecimentos Requeridos / equipamento para interpretação</b>	<b>Princípios corretivos de interpretação</b>
Primário ou Natural	Pré-Iconográfica	Pessoas, animais, objetos, acontecimentos e suas propriedades e relações / fatural, expressional. Constituído pelo mundo dos motivos artísticos.	Descrição (pré-íconográfica)	Experiência cotidiana e cultura geral / Experiência prática (familiaridade com os objetos e eventos)	Conhecimento da história dos estilos em diferentes condições históricas
Secundário ou convencional	Análise Iconográfica	Temas e conceitos como histórias e alegorias / mundo das imagens	Identificação	Conhecimento de fontes literárias. (Familiaridade com temas e conceitos específicos)	Conhecimento dos temas e formas artísticas sob diferentes condições históricas. História dos tipos.
Terciário. Significado intrínseco ou conteúdo	Interpretação Iconológica	Princípios sócio culturais subjacentes / mundo dos valores simbólicos	Interpretação	Conhecimento profundo da sociedade, da cultura e da cosmovisão de cada época.	Compreensão da maneira pela qual sob diferentes condições históricas, tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas específicos.

Este quadro nos ajuda a compreender de forma mais clara os níveis de análise da obra de arte segundo Panofsky. Reforçaremos a apresentação dos níveis insistindo no melhor exame e compreensão dos mesmos:

Descrição pré-iconográfica: Nesse primeiro momento realizamos a análise formal artística que parte da experiência prática, objetiva, das formas e elementos destacados. Os objetos e eventos são representados por linhas, cores, volumes. São chamados de mundo dos motivos e podem ser identificados tendo por base nossa experiência prática, não há quem não possa distinguir rosto zangado de um alegre, “nossa experiência prática é indispensável e suficiente, como material para a descrição pré-iconográfica, mas não garante sua exatidão” (PANOFKSY, 2009, p.55).

Análise Iconográfica: Partimos para a identificação, individualização e tipificação dos temas e motivos iconográficos. Observamos a presença de pessoas, figuras, objetos, lugares, acontecimentos, cenas. Aqui é feita a descrição e classificação de imagens em determinados temas, através da qual o estabelecemos uma relação entre os motivos artísticos com determinados temas e conceitos, o que implica o conhecimento de fontes literárias. É necessária certa familiaridade com os objetos e acontecimentos tais como os transmitidos em fontes literárias, “no entanto, mais uma vez, embora o conhecimento dos temas e conceitos específicos transmitidos através das fontes literárias seja indispensável e suficiente para uma análise iconográfica, não garante sua exatidão” (PANOFKSY, 2009, p.59). Diferentes estilos e condições históricas podem modificar a forma de se ler o mesmo quadro.

Interpretação iconológica: A interpretação da obra de arte aqui se relaciona com o desenvolvimento geral da história, tratando de compreender seu significado no momento em que a obra foi executada. Nesta interpretação busca-se o estrato mais profundo de análise do conteúdo artístico, a identidade do artista, o ambiente histórico cultural, a função e intencionalidade da obra. É uma busca e interpretação de sentidos, requer algo mais que a familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos por fontes literárias.

Na leitura de imagens realizada nas obras dos artistas pesquisados nesta tese, faremos a Descrição, a Identificação e a Interpretação. Assim falaremos da figuração da imagem, ou seja, da representação de objetos ou seres. Com a interpretação arriscamos apreender uma significação mais profunda das imagens.

Como modelo, consideramos pertinente aqui descrever o uso do método de análise de Panofsky. Utilizamos como exemplo o exame de uma imagem cotidiana, descrita no livro *Significado nas artes visuais* (2009). Nesta análise, ao ver um indivíduo de chapéu cumprimentando-o, Panofsky diz ter inicialmente uma visão que considera formal, onde observa cores, linhas, volumes que constituem o mundo da sua visão. Identificando o objeto que é o cavalheiro, observa o acontecimento, ou seja, o tirar o chapéu para cumprimentá-lo. Agora ele sai do nível de análise unicamente formal, ou seja, a pré-iconográfica, e penetra no tema, ou melhor, na análise iconográfica. Nesse momento temos objeto e fato identificados, que produzirão uma reação em quem observa. Na maneira com a qual é feita o movimento de tirar o chapéu poderá ser analisada os sentimentos do personagem. Difere do factual por ser apreendido não por identificação, mas por empatia, temos portanto, a interpretação iconológica. O significado assim descoberto pode denominar-se intrínseco ou conteúdo, mas para compreendê-lo, segundo Panofsky (2009, p.49) é necessária certa familiaridade cotidiana com os objetos:

Para entender o que o gesto do cavalheiro significa, preciso não somente estar familiarizado com o mundo prático dos objetos e fatos, mas, além disso, com o mundo mais do que prático dos costumes e tradições culturais peculiares a uma dada civilização.

Estabelecemos assim uma relação entre os motivos artísticos e as ações de motivos e temas. Fazendo uso das três etapas de análise da obra de arte desenvolvida por Panofsky, podemos compreender a personalidade do personagem, condicionada por ser um homem do século XX, por suas bases nacionais, sociais e de educação. Quando tentamos compreender a obra de arte como um documento da personalidade do artista ou de uma época, tratamos a obra de arte como um sintoma. “A descoberta e interpretação desses valores ‘simbólicos’ (que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tem do que se tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por ‘iconologia’ em oposição a ‘iconografia’” (PANOFSKY, 2009, p. 53). Entendendo estas três etapas, podemos perceber claramente que um grupo de figuras sentadas a mesa, em certa disposição e pose representa a Última Ceia, ou que uma figura masculina com uma faca na boca representa São Bartolomeu.

Assim, primeiro temos a significação primária ou natural, onde podemos encontrar tanto o significado expressional como o factual. Vislumbramos as formas puras (linha, cor), representação de objetos naturais, seres humanos, plantas, animais, casas. Em seguida observamos o caráter pesaroso de uma pose ou gesto ou a atmosfera pacífica de um interior, este é o mundo dos motivos artísticos. “Para captar o sentido deste gesto, não somente devo estar familiarizado com o universo prático dos objetos e acontecimentos, se não, igualmente com o universo ultraprático dos costumes e tradições culturais que são características de uma determinada civilização”<sup>42</sup> (PANOFSKY, 1995, p.46). Uma enumeração destes motivos constituirá uma descrição pré-iconográfica da obra de arte. Determinando e analisando o conteúdo da imagem, atendendo as particularidades do tema, gênero, uso, estilo, época, contexto, procedemos ao exame de forma sucessiva da cada um dos níveis de significado da obra artística – pré iconográfica, iconográfico e iconológico.

No entanto, mesmo estudando e adotando o processo de Panofsky, não podemos deixar de mencionar as inúmeras críticas ao método iconológico: o de ver na obra muito mais do que se pode comprovar. Panofsky adverte que este perigo não tem em conta os elementos formais, pois seu método é capaz de interpretar, ler, analisar as leis internas da obra de arte, sua composição formal, temática e significativa. Para Peter Burke (2001, p.53) o método iconográfico carece de dimensão social e mostra uma grande indiferença pelo contexto social, “não falar da variedade dos problemas históricos que as imagens podem ajudar a resolver”<sup>43</sup>. Também sobre isto nos fala Gonzalez (1989, p.4), para quem as imagens não devem ser apenas ilustrações, mas também os motores da história:

O conhecimento das ideias de um período é um pré-requisito fundamental para o desenvolvimento do método iconológico moderno. Mas para a aplicação adequada, as imagens não devem ser uma ilustração de tais ideias, mas o ponto de partida de uma nova metodologia. [...] As imagens são por si só, motores da história.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Ver original: “Para captar el sentido de ese gesto, no solo deso estar familiarizado con el universo practico de los objetos y los acontecimientos, sino igualmente con el universo ultra practico de las costumbres y tradiciones culturales que son características de una determinada civilización”.

<sup>43</sup> Ver original: “no hablar de la variedad de los problemas historicos que las imagenes pueden ayudar a resolver”.

<sup>44</sup> Ver original: “el conocimiento de las ideas de un período, es el presupuesto básico en el desarrollo del método iconológico moderno. Pero para su correcta aplicación, las imágenes no deben ser una ilustración de tales ideas, sino punto de arranque de una novedosa metodología. De lo contrario, no e saldría del vicio de hacer de las imágenes un juego ornamental de la cultura. Al contrario, las imágenes son en si mismas uno de los motores de la historia”.

Sendo assim, apresentamos aqui juntamente com o método proposto por Panofsky, a imagem como fonte histórica, proposta por Peter Burke. O autor tenta “mostrar que as imagens são muitas vezes ambíguas ou polissêmicas” (2004, p. 234). Veremos com Burke que a contribuição das imagens no trabalho de reconstrução das culturas materiais do passado é indiscutível. Através delas podemos analisar objetos, “paisagens” de cidades, interiores e mobílias de casas, captar detalhes que os textos não poderiam passar. Por isso a importância, neste momento, delas estarem nos museus, pois a partir dali poderemos ter contato e conjeturar as práticas culturais da sociedade Florianopolitana, a memória presente nos trabalhos de Hassis e Cascaes, analisar o contexto social de produção, a finalidade da obra, a sua utilização.

Portanto, falaremos “de que” as obras artísticas figurativas tratam, isto é, da representação de pessoas, animais, acontecimentos, objetos, lugares. Também discutiremos “sobre o que” elas versam, sua intenção comunicativa, sua mensagem, seu discurso. Esta apreciação visa se aproximar das tendências mais recentes de organização do conhecimento. O quadro de Panofsky, embora pareça indicar os significados de análise separadamente, na realidade se referem a obra de arte como um todo. Desta forma atribuímos um novo valor temático ou conceitual a representação de um personagem ou um objeto, identificando-o com o assunto a que pertence, ao seu mundo ideológico e cultural, de uma determinada sociedade. Os temas servem de veículo para narrar ou comunicar o conteúdo da imagem. Sua identificação depende de uma bagagem cultural pertencente ao âmbito sócio cultural em que nasce esta obra de arte. A identificação de imagens, histórias ou ideias é objetivo da iconografia e por tanto exige alguns conhecimentos das convenções culturais. Isto mostra que o novo conteúdo é conceitual e não somente visual. Aludimos assim uma análise da obra de arte como fonte de informação para a geração do conhecimento, por meio de seu conteúdo informacional, que pode ser alcançado aplicando os níveis de análise da obra de arte desenvolvidos por Panofsky.

O valor da imagem refere-se basicamente ao seu caráter de representação do real. Para Berger (1974), somente a arte pode oferecer um testemunho tão direto do mundo que cerca as pessoas em diferentes épocas.

**CAPÍTULO 5**  
**ANÁLISE DAS OBRAS DE HASSIS**

## 5. ANÁLISE DAS OBRAS DE HASSIS

*“Para mim Florianópolis se divide em antes dos anos 50 e depois. Antes a cidade era muito carente de informação, mas depois da chegada da Universidade e da televisão trouxe muita coisa para cá. Nos meus 70 anos de chão, desde que vi a luz, deu para ver muita coisa, mas o melhor período na arte de Florianópolis ainda está por vir”  
(HASSIS, 1998)*

Inicialmente, antecedendo as análises das obras de Hassis, apresentamos uma pequena biografia do artista estudado. Hiedy de Assis Correa nasce em 1926 na cidade de Curitiba, Paraná, e aos dois anos de idade muda-se para Florianópolis, Santa Catarina, e lá permanece até a sua morte, no ano de 2001. Hassis produziu muito, quantitativa e qualitativamente, e grande parte de suas obras fazem referência à cidade de Florianópolis. Em seus trabalhos encontramos pinturas, desenhos e gravuras, como também murais, mosaicos, fotografias, slides, cinema 8mm, super 8 e audiovisuais em vídeo. Tudo isso foi reunido ao longo dos mais de 60 anos de atividade artística, período em que produziu e reuniu um numeroso acervo<sup>45</sup>. Sua obra encontra-se hoje preservada no Museu que leva seu nome, um legado em processo de conservação, classificação e catalogação. Formada ao longo de sua vida, sua coleção é de importância reconhecida, em virtude da diversidade e da qualidade de suas obras.

A obra de Hassis aponta para uma variedade de experimentações visuais. O artista é reconhecido como um dos grandes nomes das artes de Santa Catarina, que realizou pesquisas plásticas ao longo de mais de meio século, numa diversidade de técnicas, temas e formas elaboradas.

A fotografia e o cinema também foram para Hassis instrumentos artísticos. Hassis reuniu uma vasta coleção em documentação visual e escrita, no âmbito do privado, pois era também imbuído da missão de tudo ver e reunir, de acordo com Boppré (2006, p.376), "a multiplicidade e quantidade de documentos reunidos é, deste modo, um dos principais aspectos de Hassis".

O Museu Hassis pertence à Fundação Hassis, e ambos têm sede na casa desenhada e construída pelo próprio artista, em 1969, onde ele residiu e manteve seu

---

<sup>45</sup> Disponível em: < <http://www.fundacaohassis.org.br> >. Acesso em: 12 mar. 2013.

ateliê até o ano de sua morte. A Fundação foi criada no ano de 2001, pouco depois da morte do artista que lhe dá o nome. As filhas Leilah Corrêa Vieira, Luciana Paulo Corrêa e a viúva de Hassis, Nazle Paulo Corrêa, tomaram para si a tarefa de manter viva a memória do pai e esposo, e sua obra. O espaço conta com duas salas de exposições: Expo por Expo, de longa duração, onde sempre poderão ser vistas obras de Hassis; e Vento Sul, sala temporária, voltada para a exposição de obras de artistas contemporâneos<sup>46</sup>.

No Museu Hassis fica clara a ideia de que os museus relacionam-se à percepção da identidade, aos grupos a que estão ligados, a um lugar. Na obra de Hassis, vemos expressada, artisticamente, as alusões à cidade de Florianópolis, que hoje encontra-se representada no seu museu com o mar, a gaivota, as bananeiras, os pescadores, o Porto, o boi-de-mamão, a ponte Hercílio Luz, entre outros elementos referenciais. Nos desenhos de Hassis estão presentes as pinturas de paisagem da Ilha de Santa Catarina, a vida noturna, motivos folclóricos, festas religiosas, brincadeiras de crianças. Temos, portanto, um universo visual ativado pelo olhar do artista, experiência de vida convertida em memória e representada em um museu. A obra de Hassis se apresenta em suas memórias, e a vida na cidade, seu cotidiano, também se colocam como pano de fundo, como descreve Boppré (2007, p.200):

Hassis teve uma infância bastante difícil, com a morte precoce do pai. No entanto, conseguiu organizar psiquicamente seus traumas através de uma taxionomia da memória social, artística e afetiva. De uma parte, reuniu um arquivo com mais de dez mil documentos sobre a arte catarinense. De outra, ordenou em diversos álbuns fotográficos, a trajetória de seus antepassados e descendentes.

Hiedy de Assis Correa iniciou suas atividades de desenho na infância, lendo e copiando ilustrações de gibis. Em 1948 estudou História da Arte com o professor Anibal Nunes Pires, em Florianópolis, e foi ilustrador da Revista do Grupo SUL. De 1947 a 1958, o Círculo de Arte Moderna provocou o maior movimento cultural visto em Santa Catarina, até hoje. Conhecido mais tarde como Grupo Sul, formado por intelectuais, publicou durante dez anos a revista SUL, editou livros, encenou peças teatrais, promoveu exposições de arte, fundou o primeiro clube de cinema do Estado de Santa Catarina no sul do Brasil e realizou o primeiro longa-metragem catarinense,

---

<sup>46</sup> Disponível em: < <http://www.fundacaohassis.org.br> >. Acesso em: 12 mar. 2013.



“O Preço da Ilusão”. A principal preocupação do Grupo Sul volta-se para a literatura. Com relação às Artes Plásticas, o Grupo também marca sua participação. A Revista SUL divulgava em Florianópolis modernistas, como Picasso, Chagall, Cezanne, Mondrian (GUERRA, 2009).

Na década de 1950, Hassis se envereda definitivamente pelas artes plásticas, além de ilustrador, desenvolve trabalhos em tela, pinturas, cartazes, murais. No ano de 1957 é criado o Grupo de Artista Plásticos de Florianópolis - GAPF<sup>47</sup>, realizando-se, neste mesmo ano, a primeira exposição coletiva de seus nove fundadores: Hugo Mund Jr., Ernesto Meyer Filho, Tércio da Gama, Pedro Paulo Vecchiatti, Hiedy de Assis Corrêa, Rodrigo de Haro, Thales Brognoli, Aldo Nunes e Dimas Rosa. Este grupo foi muito importante para a consolidação e divulgação da obra de Hassis. Em 1960, Hassis realiza a sua primeira exposição de Pinturas e Desenhos de Motivos Catarinenses no Instituto Brasil Estados Unidos – IBEU (LEHMKUL, 2007). Nessa mesma época, de acordo com Moura C. (2011), Hassis participa da mostra coletiva organizada pelo GAPF, quando obtém o primeiro lugar com uma de suas telas que se tornaram referência na obra do artista: o quadro “Vento sul e chuva”, que retrata com profundo impacto a ação do famoso vento sul nos invernos da Ilha de Santa Catarina.

A importância do artista, segundo Makowieck (2012, p.210), dentre muitos fatores, “reside em ter inovado a linguagem das artes plástica no Estado, junto ao pintor Meyer Filho, na inauguração da sede do Instituto Brasil – Estados Unidos com a exposição ‘Primeira exposição de Pinturas e Desenhos de Motivos Catarinenses’ e de ter participado do Grupo de artistas plásticos de Florianópolis – GAPF, em 1958”.

Na cidade de Florianópolis, em meados do século XX, a valorização de temáticas tradicionais ganha impulso em 1948, com a realização do Primeiro Congresso de História Catarinense e as comemorações do bicentenário da colonização açoriana no litoral de Santa Catarina (FLORES, 1991). Portanto, percebemos, tanto na obra de Hassis, quanto em Cascaes, um aumento relativo de temas culturais da Ilha de Santa Catarina e arredores. Sendo assim, os primeiros anos do pintor são marcados pela observação do cotidiano ilhéu, buscando registrar em imagens a cidade, em seus hábitos e costumes. O artista descreveu, assim, sua cidade:

---

<sup>47</sup> Para saber mais sobre o Grupo de Artistas Plásticos ver: LEHMKUL, Luciane. Imagens além do círculo: o grupo de artistas plásticos de Florianópolis e a positivação de uma cultura dos anos 50. 1996. 126 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Florianópolis, anos 40, pacata, com suas noites de blackout, missa das dez, paletó e gravata, vestido novo, footing, Pérola, Gato Preto, Bom Dia, empada do Chiquinho, Miramar, madrugada do café do mercado, saída do Carl Hoepcke às 24 horas, carnaval do Lira e do Doze, Bororós, Bocaiúva do Agapito, Cine Odeon, Imperial, Rex depois Ritz, Bogart com sua colt 45. Participava dos acontecimentos do mundo do rádio, Philco, Philips de pé de ouvido [...] Não ficava o ilhéu alheio ao que acontecia no mundo... (HASSIS, 1983).

Tendo também gosto pela tela e superfícies de grandes dimensões, é o maior muralista de Florianópolis. Podemos encontrar os seus trabalhos igualmente em diversos pontos da cidade. Citamos aqui suas obras extra-muros, como o “Mural Humanidade”, da Igrejinha da Universidade Federal de Santa Catarina, criado no ano de 1978. Para quem chega à cidade pelo Aeroporto Hercílio Luz, vislumbra ali um mural do artista, com motivos típicos: as rendeiras e os pescadores. Também em Florianópolis há um mural no Banco do Brasil, novamente com os aspectos culturais da Ilha. Na agência do Banco do Brasil, na cidade de Porto, em Portugal, encontra-se um mural produzido por Hassis com panoramas das regiões brasileiras. Muito famoso e emblemático é o mural intitulado “Contestado, Terra Contestada”, feito na cidade de Caçador, em Santa Catarina, no ano de 1985. Este mural pintado no Museu do Contestado faz um relato cronológico da Guerra do Contestado, conflito armado que ocorreu entre 1912 e 1916, nas fronteiras do Paraná e Santa Catarina.

É importante destacar os desenhos aplicados em mosaico realizados em cinco praças públicas da cidade, com temas motivados na tradição ilhéu. Maior evidência é dada para a praça XV de Novembro, na região central da cidade, em frente à Catedral Metropolitana, onde está também localizada a famosa Figueira. São 47 desenhos distribuídos ao longo da praça, de quatro linhas temáticas: atividades ligadas ao cotidiano; ao artesanato; folguedos; brinquedos e brincadeiras de criança. A reprodução deste trabalho, executada em *petit pavê* por calceteiros no ano de 1965, é observada no livro “Hassis na praça XV”, que faz um levantamento dos desenhos, bem como apresenta o trabalho de recuperação realizado no ano de 2000, o que representou uma nova fase no processo de urbanização das praças de Florianópolis:

Estes desenhos distribuídos ao longo da praça XV de Novembro, além de representarem nossas tradições, nos transportam a uma viagem no tempo, criando uma relação imediata com o espectador, que passa a estar inserido dentro da própria obra, visualizando imagens, algumas das quais se perderam com o passar dos anos, a exemplo dos pombeiros que vendiam seu produto de porta em porta

ou das antigas lavadeiras ao equilibrarem trouxas de roupas na cabeça (IPUF, 2002, p.13)

A técnica utilizada por Hassis, em sua produção artística foi bastante diversificada, conforme já destacado, o artista transitou pelo grafite, nanquim, lápis de cera, fez colagem, pintura a guache, óleo, acrílico, variando também no suporte utilizado, que poderia ser papel, papelão, tela, eucatex. Segundo Corrêa, historiador catarinense, “Hassis não tem escola nem pode ser incluído dentro de qualquer uma, pois sua escola é ele próprio: mudando, pesquisando, tentando enfim se aproximar cada vez mais da perfeição como se tenta chegar ao fim do universo sem consegui-lo (CORRÊA citado por ARAÚJO, 1979, p.220).

O cartão postal da capital de Santa Catarina, a ponte Hercílio Luz, é destaque no conjunto de trabalhos que Hassis realizou na década de 1950. Os desenhos da ponte feitos por ele representam a maneira moderna de pintar aquela imagem que, nos fins de 1950, já havia se tornada clássica:

Várias das imagens expostas em 1957 foram produzidas durante um período de construção e afirmação de identidade que valorizava culturas e costumes açorianos, e que, por meio da estética modernista empregada pelos artistas, deram à cidade a chance de se ver adequada às suas experiências tradicionais e perspectivas modernizantes” (KAMMERS, 2011, p. 10).

O Porto de Florianópolis foi absorvido por este artista, e em suas obras as lembranças de um porto que já não existe mais foram perpetuadas: barcos navios, marinheiros, estivadores. Com grande destaque, encontramos em sua obra referência à praia de Itaguaçu, bairro onde viveu, local onde hoje se encontra o seu Museu. E em seu trabalho, Hassis nos ensina a ver a cidade de Florianópolis, seus aspectos culturais e físicos em diferentes e minuciosos detalhes. Florianópolis é elemento central na sua obra, mas não exclusivo e limitante.

Apresentaremos, a seguir, uma proposta de identificação, na tentativa de apreensão do presente existente na formação de uma memória preocupada com o inexorável desaparecimento de tudo aquilo que Hassis amava, representada em imagens de atividades produtivas, festividades, ou seja, cenas do cotidiano,

produzidas pelo artista. As cenas de cotidiano na obra de Hassis são apresentadas nos desenhos e pinturas, articulando-se com as atividades de trabalho, como a pesca, vendedores de jornal, e os festejos, desenvolvidos até certo tempo na cidade de Florianópolis. São cenas de pessoas que brincam, vão à missa, participam das festividades religiosas, trabalham e descansam. Também observamos cenas de paisagens locais, como igrejas, praças, bares, o mar, casas e outros monumentos. Nas figuras onde se apresentam cenas do cotidiano através dos pescadores, do vendedor de jornal, da brincadeira infantil, buscaremos o registro da cidade que se perde, representação de uma mudança na experiência de vida que se transmitia. Podemos também encontrar uma produção de séries em suas obras, onde está refletida a preocupação “na renovação da linguagem, com as tradições, cultura e memória da sua tribo, uma ilha perdida no sul do atlântico, como costumava dizer” (MAKOWIECK, 2012, p.211).

Serão analisadas 14 obras de Hassis, aplicando o método de Panofsky. Damos início assim, ao estudo do conteúdo transmitido pela imagem na obra de Hassis, aquilo que a imagem representa, assim como seu significado. Faremos o estudo, classificação e aplicação do significado das imagens, por meio do método iconográfico desenvolvido por Panofsky, conforme descrito na metodologia. Estudamos o conteúdo da imagem, aquilo que representa, assim como o seu significado. Com este objetivo, apresentaremos um quadro esquemático no qual estarão definidos os três níveis de análise. No primeiro nível de análise pré-iconográfico, faremos a descrição objetiva do que está representado na pintura, o que é evidente, identificando as formas animadas e inanimadas, observando linhas, cores, formas. Em seguida, no nível secundário, na análise iconográfica, a identificação e a tipificação dos temas são feitas. Por fim, na análise iconológica, a interpretação, trazendo a luz os nexos históricos. Este nível terciário requer um conhecimento da sociedade e da cultura da época.

Iniciamos a análise com a imagem de uma festividade muito conhecida e ainda hoje praticada na cidade de Florianópolis, a Festa do Divino Espírito.

## 5.1 Festa do Divino Espírito Santo



**Figura 1** - Sem título - 1956 - Acrílica sobre papel - 34 x 50 cm.

**Tabela 2** - Níveis de análise da Figura 1.

Descrição	Predominância das cores verdes, vermelho, terroso e amarelas. Pulverização das formas. Paisagem rural com duas casas. Grupo de pessoas em frente às casas. Grupo de pessoas segurando bandeira, coroa e tambor.
Identificação	Bandeira do Divino Espírito Santo. Casarios, morros, chão de terra: Ribeirão da Ilha de Santa Catarina.
Interpretação	Festa do Divino Espírito Santo. O ciclo do Divino começa na Quaresma com a saída da Bandeira do Divino. A bandeira é carregada por foliões que pertencem à irmandade do Espírito Santo. Apontamento de fatos que se achavam já desaparecendo da cidade de Florianópolis.

No primeiro momento da descrição pré-iconográfica da Figura 1, sem título, identificamos pessoas na porta e janela da casa, pessoas segurando tambores, bandeira e coroa; todos se preparando para algum evento. Prevaecem as cores amarela e verde, com linhas e formas fortes. Por nossa experiência prática e objetiva, e familiaridade com os objetos e eventos, observamos que se trata do motivo da “Festa do Divino Espírito Santo”, tão conhecida e celebrada na cidade de

Florianópolis, fazendo parte dos costumes dos descendentes de açorianos. Agora já iniciamos a análise iconográfica, presente no nível secundário ou convencional. Indicamos, pela presença dos objetos como a coroa, o mastro com uma bandeira e uma pomba localizada na parte superior, que se trata dos preparativos para a Festa do Divino Espírito Santo, com a visita do Espírito Santo às casas. Destacamos, pela simplicidade dos casarios, pela presença dos morros, e o chão em terra, que se trata de uma localidade no interior da ilha chamada Ribeirão da Ilha, local onde acontece o evento mais tradicional da cidade.

No nível terciário, buscamos o significado intrínseco ou de conteúdo, ou seja, agora se trata da interpretação iconológica da imagem. Não mais descrevemos nem identificamos, interpretamos. O ciclo do Divino começa já na Quaresma, com a saída da Bandeira do Divino, que percorre as casas coletando donativos para a festa, que se dá no dia de Pentecostes, 50 dias após a quarta-feira de cinzas. As fontes literárias nos dão mais informações a respeito dos símbolos presentes nesta imagem que são os símbolos representativos da festa, como a coroa e a bandeira: a bandeira é carregada por foliões que pertencem à irmandade do Espírito Santo. Na Ilha de Santa Catarina, principal agrupamento dos colonizadores açorianos é realizado mais de uma dezena dessas festividades, durante o período que segue cinquenta dias depois da Páscoa, culminando no domingo de Pentecostes – quando se celebra a descida do Espírito Santo sobre os Apóstolos.

Observamos na obra de Hassis um movimento, como um processo narrativo, falando das coisas catarinenses, como uma tentativa de captar o local. Sobre essa qualidade pictórica, Moura afirma: “Sua coreografia era composta de movimentos tão naturais e fluidos que qualquer um, nesses instantes, apostaria que nada ali era concebido, planejado, pensado. A obra seguia o ritmo da conversa, ambas tão suaves e naturais que pareciam não ter peso” (MOURA, 2011, p.09). Aqui há uma tendência presente na maioria dos artistas estudados, que é o de registrar eventos que se encontravam já esvanecendo da cidade de Florianópolis, uma tendência do movimento modernista que ocorria na cidade, registrando muitas vezes o patrimônio tangível e intangível local.

Podemos encontrar também na obra de Hassis características do Movimento de Arte Moderna que já existia no Brasil como, por exemplo, rompimento com os padrões antigos, buscando novas formas de expressão, utilizando como recursos as cores vivas, as figuras sem identidade, sem rostos, algumas até desfiguradas.

Nesta ocasião, ressaltamos igualmente a identidade cultural da cidade presente nesta obra, com caráter de permanência e continuidade. Aqui a memória coletiva, que é socialmente construída, define o que é comum ao grupo, fundamenta e reforça o sentimento de pertencimento. Essa memória, por sua vez, não é somente o passado, mas o registro de um presente e a perspectiva de preservação de um futuro. Estas preocupações em relação ao passado e a necessidade de refletirmos sobre as possibilidades de esquecimento ou preservação do mesmo, estão presentes nos museus e são características dos patrimônios. As representações artísticas dos eventos e acontecimentos dão conta não somente do ato de lembrar, mas de esquecer, se não forem preservadas e divulgadas.

A próxima obra analisada é um registro arquitetônico, faz muitos de nós lembrar, e outros tantos conhecer, um patrimônio histórico do Estado de Santa Catarina.

## 5.2 A Ponte Hercílio Luz



**Figura 2** - Ponte - 1959 - Técnica mista sobre papel colado - 26 x 18 cm.

**Tabela 3** - Níveis de análise da Figura 2.

Descrição	Céu azul com predominância das Cores preta e cinza no desenho da ponte. Linhas e formas intensas. Ponte. Gaivotas.
Identificação	Ponte Hercílio Luz Ponte em estrutura metálica pênstil.
Interpretação	Inaugurada em 1926 com o objetivo de manter a capital de Santa Catarina em Florianópolis, condição adquirida em 1823. Patrimônio municipal, estadual e federal. Cartão postal da cidade de Florianópolis

Conhecido como cartão postal de Florianópolis, a ponte Hercílio Luz é patrimônio do Estado de Santa Catarina. Temos como motivo a ponte no nível primário da análise. Podemos identificar suas barras de ferro e as gaivotas que sobrevoam o mar de Florianópolis, bastantes presentes na obra de Hassis. A cor que se sobressai é o preto, desenhado com linha e formas pujantes, num céu azul acanhado. A imagem



possui qualidades realísticas, embora acreditamos identificar os motivos com base em nossa experiência prática, pura e simples; estamos na verdade lendo “o que vemos”. Na análise iconográfica, podemos afirmar ser a ponte já citada, pois no nível convencional identificamos exatamente a Ponte Hercílio Luz nesta imagem. Além de ser uma ponte em estrutura metálica pênsil (existem muito poucas no Brasil), tem como característica marcante a sua suspensão formada por correntes de barras de olhal, em aço, articuladas por pinos também de aço, sendo atualmente a única no mundo com partes das barras compondo a corda superior da treliça de rigidez. É a mais longa ponte pênsil com sistema de barras de olhal no mundo.

De acordo com a literatura histórica da Ponte, no momento em que esta pintura foi realizada, a ponte ainda era utilizada para o tráfego de veículos e pedestres. Desde o ano de 1982 a Ponte encontra-se transformada em monumento histórico, declarada como patrimônio municipal, estadual e federal. Estas características pertencem ao simbolismo desta imagem, seu significado mais íntimo que pode ser analisado no nível terciário, com sua interpretação, que prevê um conhecimento da sociedade, da cultura e da época.

Para a iconologia, damos a conhecer um pouco da história desta ponte. Em 13 de maio de 1926, o governo catarinense entregou ao tráfego de veículos e pedestres a ligação rodoviária entre a Ilha de Santa Catarina e o Continente, uma gigantesca obra de engenharia, calculada pelo governador Hercílio Luz como a solução para os problemas de integração entre a capital, até então restrita à parte insular, e as demais regiões do Estado. Com a “Ponte da Independência”, nome que mais tarde foi alterado para Hercílio Luz em homenagem ao seu construtor (falecido em 1924), o governo catarinense imaginava superar as pressões de forças políticas interioranas que pretendiam a transferência da Capital para uma área no planalto serrano, localizada no centro do Estado. Quando inaugurada em 1926, a Ponte Hercílio Luz teve o significado afirmativo e político de manter a capital em Florianópolis, condição adquirida em 1823, por decreto imperial, quando a cidade ainda se chamava Desterro. A ponte facilitou o abastecimento comercial da capital catarinense, que até 1926 era realizado apenas por barcos. No momento da produção desta imagem, a ponte já se encontrava saturada pela popularização dos automóveis. Por ser uma cidade ainda cosmopolita, com ruas estreitas e razoável ocupação urbana, Florianópolis não suportou a explosão do mercado automobilístico. Já na metade da década de 1960 a

Ponte Hercílio Luz demonstrava sinais de saturação, porque nem ela, nem os sistemas de acesso, foram projetados para a massificação do trânsito de veículos<sup>48</sup>.

Observamos, na obra de Hassis, uma grande referência à ponte Hercílio Luz, que no momento de sua produção artística ainda não era considerada cartão postal da cidade, mas que já chamava a atenção dos governantes, e atraía os olhares do artista. Temos a obra, o museu e a ponte como lugares de memória. A emergência da preservação do passado se faz presente hoje, pois a ponte encontra-se em um processo de restauro milionário, que já dura mais de dez anos. Sem a representação da ponte na obra do Hassis, a preservação da nossa memória encontrar-se-ia restrita e atrelada à salvaguarda de um grande monumento, que muitas vezes mais simboliza o poder das classes dominantes e aos interesses do Estado.

Dando continuidade às análises das obras que são patrimônio da cidade de Florianópolis, apresentamos a seguir o Mercado Público, como motivo na produção artística de Hassis.

---

<sup>48</sup> Disponível em: < <http://www.fcc.sc.gov.br/pontehercilioluz/> >. Acesso em: 16 out. 2015

### 5.3 O Mercado Público de Florianópolis



**Figura 3** - Sem título - 1959 - Grafite e acrílico sobre papel colado em base de papel Kraft - 41 x 54 cm.

**Tabela 4** - Níveis de análise da Figura 3.

Descrição	Predominância das cores verde, azul e vermelho. Linhas em cinza. Formas e volumes pulverizados, diluídos. Arquitetura, pessoas, automóveis.
Identificação	Mercado público da cidade de Florianópolis
Interpretação	O Mercado Público da cidade de Florianópolis foi construído em frente à Alfândega no ano de 1898. Marco histórico-cultural da cidade Encontra-se pescado fresco, bares e restaurantes para se saborear petiscos especiais e desfrutar de um ambiente informal, alegre e pitoresco.

Observamos aqui traços da arquitetura, pessoas e veículos automobilísticos. As cores verde, azul e vermelho tem destaque, assim como traços em cinza. Formas pulverizadas são características neste desenho sobre papel.

Partindo para a identificação da imagem, ou seja, nível secundário de análise, identificamos na Arquitetura o Mercado Público da cidade de Florianópolis. Aqui é possível para nós fornecer um exame iconográfico correto, aplicando,

indiscriminadamente, nosso conhecimento literário e mesmo convivido ao motivo, quanto fornecer uma descrição pré-iconográfica certa. O que nos enriquece nas análises das obras de Hassis é a interpretação iconológica, pois além de nos atermos ao que o artista vê, nos detemos às mudanças que o tempo proporcionou ao significado e papel social e simbólico destas imagens. Portanto, no nível terciário, averiguamos que o Mercado Público da cidade de Florianópolis foi construído em frente à Alfândega no ano de 1898, em substituição ao antigo mercado, o qual foi demolido em 1896 após 45 anos de funcionamento. No ano de produção deste desenho, aproximadamente 60 anos de existência do Mercado Público, este havia consolidado-se como um dos espaços mais democráticos de sociabilidade da cidade de Florianópolis. O prédio conquistou, com o passar dos anos, admiradores de interesses diversos, tornando-se referência como expressão do patrimônio histórico da cidade.

No dia 19 de agosto de 2005, por volta das 8h20 da manhã, um incêndio na ala esquerda do Mercado Público destruiu toda a área interna deste lado do complexo. A ala precisou ser inteiramente reconstruída e hoje seu funcionamento já está normalizado. O Mercado Público, importante marco histórico-cultural da cidade, é o coração do centro histórico, foi palco da reunião de artistas, boêmios e intelectuais. É o local onde se encontra o melhor em pescado fresco e bares e restaurantes para se degustar iguarias especiais e desfrutar de um ambiente informal, alegre e pitoresco, com apresentações artísticas eventuais no pátio central.

O mercado público representado na obra do Hassis valoriza a memória coletiva e a identidade cultural da cidade de Florianópolis neste patrimônio local. Memória, patrimônio e identidade se fundem aqui, produzindo uma trajetória de vida, uma história, um mito ou um relato. Estes conhecimentos preservados, tanto na obra de arte quanto na arquitetura, favorecem a sobrevivência da memória e a evolução da comunidade, o respeito ao patrimônio, o que é fundamental para as futuras gerações. E aqui está uma das responsabilidades públicas do Museu, que é o preservar e disseminar o patrimônio sob sua responsabilidade. Fazer conhecer a história por trás destas obras de arte, circulando as ideias, os valores presentes na nossa forma de pensar por meio da arte. Estas características presentes nas obras de arte demonstram também as mudanças pela qual passam a nossa sociedade.

E em relação à mudança, conheceremos também na próxima obra estudada, as modificações urbanas pelo qual passou e vem passando a cidade de Florianópolis, com suas transformações e crescente desenvolvimento desordenado.

## 5.4 Fundo de Quintal



**Figura 4** - Fundo de Quintal. Largo 13 de maio - 1958 - Acrílica e giz de cera sobre papel colado em base de papel - 32 x 52 cm.

**Tabela 5** - Níveis de análise da Figura 4.

Descrição	Formas volumosas e mais definidas, cores nos tons de vermelho, amarelo, azul, branco, verde e preto. Casa e roupas no varal.
Identificação	Fundo de quintal das casas de Florianópolis. Ocupação típica do período colonial. Localização: Largo da 13 de maio.
Interpretação	O antigo largo 13 de maio incluía as atuais ruas Bulcão Vianna e Menino Deus. A região foi alterada pelos aterros, instalando-se ali órgãos governamentais nos anos de 1940. O antigo largo atualmente recebe o nome de Centro Cívico Tancredo Neves.

Com manchas volumosas de giz, sobreposição de pigmentos e cores gritantes nos tons de vermelho, amarelo e azul, iniciamos a descrição pré-iconográfica da figura 4, que tem como motivo casas e roupas no varal. Observamos o acontecimento natural no tempo e no espaço. No catálogo de uma exposição de 1961, realizada com as obras de Hassis, destaca-se o que se proclama na arte de Hassis:

A vida e a expressão de fatos vivenciais que podemos ver e sentir em nosso redor, se tivermos olhos sensíveis para a percepção do pitoresco e do essencial na vida. Vejam-se os barracos, morros, praias, os cantos da cidade, as crianças soltando pandorgas, os carrinhos de cavalo, os barcos: tudo isso parece nas pinturas de Hassis, com suas vidas e características próprias, que é um maravilhoso mundo de cor e movimento. (1961)

Imediatamente adentramos no nível secundário, onde o conhecimento por meio de fontes literárias nos dá familiaridade com certos temas específicos da obra do artista. Identificamos o fundo de quintal das casas de Florianópolis, ocupação típica do período colonial, que mantêm o ritmo característico das portas e janelas na fachada principal e telhado em duas águas. Também observamos as roupas a secarem no varal no Largo 13 de maio. Esta região, que dá nome a obra, era envolta pelo mar, e foi o primeiro aterro realizado na cidade de Florianópolis, na década de 1940. Este aterro tinha por finalidade a construção do centro administrativo da capital de Santa Catarina.

A interpretação iconológica da obra de arte aqui se relaciona com o desenvolvimento geral da história, tratando de compreender seu significado no momento em que a obra foi executada. Espaço não mais existente nos dias de hoje, requer uma busca em conceitos e temas específicos transmitidos por fontes literárias. Virgílio Várzea (1984), em 1900, assim descreve este largo em seu livro “Santa Catarina – A ilha”: “Conhecido por 13 de Maio, ocupa toda a área que vai da Ladeira do Menino Deus à ponte do Vinagre. Não é ajardinado como os outros, mas abre sobre a linha do cais chamado do Menino Deus, de onde se goza magnífica vista para o mar”.

O antigo largo incluía as atuais ruas Bulcão Vianna e Menino Deus. Na área onde hoje estão as pistas de atletismo do Instituto Estadual de Educação, havia dezenas de casas alinhadas ao casario da Rua Menino Deus. A região foi profundamente alterada pelos aterros, abrigando órgãos governamentais. Reduzido, o antigo largo atualmente recebe o nome de Centro Cívico Tancredo Neves.

Portanto, num movimento de saudade do que já não mais permanecia, Hassis representa o que no momento só existia em sua memória. A presença do passado no presente que o transborda e o reivindica, é a essência da modernidade, é o que faz Hassis ao pintar “Fundo de Quintal”, é o que fazem os museus em suas

exposições. Vida e criação se entrelaçam na obra de Hassis, abrindo espaço para a sua preocupação social e cultural com a cidade de Florianópolis.

De acordo com Chagas (2003), o museu interpreta a obra que interpreta o acontecimento, o artista reconstitui o acontecimento com seu estilo, com sua memória. Hassis nos permite rememorar os detalhes, mesmo que estes tenham se apartado de nós, mesmo que estes já não existam mais. Pouco a pouco a cidade modificou-se, se isolou, e dela o artista permitiu, na pintura, conservar certa lembrança. Sobre este ponto, nos fala Halbwachs (2006, p.36):

Em certo momento, podemos estar tão ou mais interessados do que os outros em determinado acontecimento e apesar disso não guardar nenhuma lembrança dele, a ponto de não o reconhecermos quando nos é descrito – porque desde o momento em que o fato ocorre, saímos do grupo em que ele foi observado e não mais voltamos.

Não é possível lembrar os detalhes porque há muito tempo nos afastamos dele. No caso do fundo de quintal do Largo da 13 de maio, este se afastou e desapareceu. Com a sua ausência nos esquecemos, e a obra nos permite uma vaga lembrança de um tempo e um espaço que nós não pertencemos. É a memória coletiva presente plasticamente no Museu. Jean Duvignaud, no prefácio do livro “A memória”, esclarece que para Halbwachs é impossível conceber o problema da recordação e da localização das lembranças quando não se toma como ponto referência os contextos sociais reais que servem de baliza a essa reconstrução que chamamos “memória” (2006, p.7 e 8). E o método iconográfico aqui aplicado nos permitiu conhecer estes contextos.

E por recordação veremos agora na análise da próxima obra, a figura do Lambe-lambe representada na pintura de Hassis e somente ali e faz presente, tendo desaparecido do cotidiano e da conjuntura social do morador da cidade de Florianópolis.

## 5.5 O lambe-lambe na Praça XV de Novembro



**Figura 5** - Sem título - 1958(?) - Nanquim e crayon sobre papel - 42 x 58 cm.

**Tabela 6** - Níveis de análise da Figura 5.

Descrição	Diluição das cores verde, azul e amarelo. Presença diminuta do tom rosa. Uso de nanquim e crayon. Praça, pessoas nos bancos, figura do engraxate e lambe-lambe.
Identificação	Praça XV de novembro e Palácio Cruz e Sousa ao fundo. Pessoas no banco da praça XV de Novembro, lendo jornal ou engraxando os sapatos. Árvore denominada Figueira. Presença do fotógrafo lambe-lambe.
Interpretação	Franklin Cascaes representou em esculturas a figura do engraxate e do lambe-lambe. O engraxate ainda hoje encontramos na cidade de Florianópolis. Ocupação muito apreciada na época e bastante requisitada pelos homens da cidade, que engraxavam seus sapatos ali mesmo nos bancos das praças.

Na figura 5 podemos vislumbrar vários motivos temáticos, como a famosa praça XV de Novembro, a figura do engraxate e o tão conhecido e já extinto fotógrafo denominado “lambe-lambe”. Linhas finas no nanquim e o esfumaçado do crayon marcam a nossa análise primária. Há as cores verdes e rosa, que fazem referência, respectivamente, à folhagem da árvore denominada figueira e ao Palácio Cruz e Sousa ao fundo. Nota-se a predominância do amarelo e azul neste desenho.



No segundo nível passamos a descrever as pessoas lendo jornal ou engraxando os sapatos, sentadas em bancos em volta da Figueira e a presença marcante do fotógrafo lambe-lambe. O lambe-lambe é um fotógrafo ambulante que geralmente fica nas praças ou feiras, teve papel importante na popularização da fotografia.

A imagem do Lambe-Lambe e do Engraxate foi também registrada por Franklin Cascaes num conjunto escultórico em argila crua e gesso. Para a interpretação iconológica, na busca em fontes literárias, verificamos que existem diferentes explicações para a origem do termo lambe-lambe. A aclaração mais comum é a de que se lambia a placa de vidro para saber qual era o lado da emulsão ou se lambia a chapa para fixá-la. O equipamento fotográfico, conhecido como máquina-caixote, é revestido com couro cru, madeira ou metal e coberto na parte posterior com uma espécie de saco negro, com três aberturas: dois orifícios para os braços e um para enfiar a cabeça na hora de bater e revelar as fotografias. Também muito comum era a figura do engraxate, que hoje ainda podemos encontrar na cidade de Florianópolis. Ofício muito valorado na época e bastante requisitado pelos homens da cidade, que tinham seus sapatos engraxados por trabalhadores locais, ali mesmo, nos bancos das praças. Podemos constatar, na obra de Hassis, agora na análise iconológica, as diversas sociabilidades produzidas por diversos grupos que ocupam a Praça XV de novembro: ambulantes, músicos, fotógrafo lambe-lambe, turistas, passantes. Assim, é possível estudar o modo ver e viver a cidade de Florianópolis a partir do desenvolvimento da praça, pois esta cena bucólica ainda hoje pode ser observada na cidade.

Estas imagens são capazes de transportar espontaneamente evocações de acontecimentos traduzidos por lembranças de um passado. Segundo Halbwachs (2006), a nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também na dos outros, pois nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros.

As imagens habituais do nosso mundo exterior são inseparáveis do nosso eu, de acordo com Halbwachs, esta representação do tempo e do espaço nos oferece a imagem de permanência e estabilidade:

Não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial. É ao espaço, ao nosso espaço – o espaço que ocupamos, por onde passamos muitas vezes, a que sempre temos acesso e que, de qualquer maneira, nossa imaginação ou nosso pensamento a cada instante é capaz de reconstruir que devemos voltar nossa atenção, é nele que nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria de lembranças reapareça. (HALBWACHS, 2006, p.170)

Assim, entendemos que o espaço é uma realidade que dura, pois os grupos estão ligados a um lugar. Estas representações de lugares e espaços na obra de Hassis nos recordam uma maneira de ser comum a muitas pessoas. E estas características outorgam valores à imagem, cheias de significados e lembranças, que se relacionam com os indivíduos, tornando-as patrimônio. Estes indivíduos estão simultaneamente num espaço e num tempo, e como já nos assinalou Scheiner (2004, p.35) “é exatamente no cruzamento entre o tempo e o espaço qualificados que se institui a percepção do patrimônio: pois o que é o patrimônio, senão o conjunto acontecimentos que atravessam as coisas do corpo e as coisas do mundo”. Assim enxergamos esta obra de Hassis, onde buscamos conhecer os modos como a sociedade florianopolitana vivenciou aquele tempo, naquele espaço, naquela esfera social.

E dando sequencia às análises e para compreender melhor o tempo, o espaço e o contexto social de Florianópolis em fins dos anos de 1950, apresentamos uma atividade produtiva desenvolvida nos engenhos de farinha da cidade.

## 5.6 Engenho de farinha de mandioca



**Figura 6** - Sem título - 1956 - Acrílica sobre papel - 46 x 62,5 cm.

**Tabela 7** - Níveis de análise da Figura 6.

Descrição	Cores Terrosas. Contornos e sombras em preto. Pequenos detalhes em vermelho. Presença de homens e um animal ao fundo, no engenho. Mulheres no primeiro plano direito, trazendo e descascando mandioca.
Identificação	Mulheres raspando mandioca num engenho de farinha. Boi como força de trabalho.
Interpretação	Engenho tipo Cangalha. Muitos engenhos hoje funcionam apenas para atrativo turístico e cultural.

Podemos constatar, a partir das análises desenvolvidas até o momento, que é constante na obra de Hassis a ausência de títulos e o tom amarelado em suas obras. Na figura 6 novamente os tons de amarelo e azul se fazem presente, com as linhas e sombras em preto. A cor preta também está presente para destacar a presença de negros nas cenas do cotidiano na cidade de Florianópolis. Observamos aqui também a cor branca, na representação da mandioca, nas vestimentas e nas paredes do casario. Na análise iconográfica partimos para a identificação, onde observamos mulheres raspando mandioca num engenho de farinha, também conhecidos como engenho “cangalha”, “mastro” ou “chamarrita”. Todos eles utilizam o boi como força de trabalho. Cangalha é o tipo de engenho de farinha que predominou na ilha de Santa Catarina.

Para a interpretação iconológica é possível imaginar algum tipo de preocupação em relação à cidade e suas transformações, uma Florianópolis que se urbaniza e que de diferentes formas é afetada: “a dor e a beleza; a vida e os problemas sociais. Tudo era importante para os pinceis de Hassis. A arte sempre lhe serviu de veículo para contestar, afirmar, negar, registrar seu tempo e seu espaço” (CONSTRUTORES DAS ARTES VISUAIS, 2005, p.40). O valor das imagens como testemunho para a história local, seja dos meios de produção, da arquitetura, das vestimentas, das brincadeiras infantis, ou outros, é evidente. Estes engenhos de farinha são raros hoje em dia na cidade de Florianópolis, alguns apenas existem como atrativo cultural. Portanto, muitas vezes para entender e conhecer o método em que era fabricada a farinha de mandioca, é preciso recorrer à pintura.

Como já referido por Halbwachs, “as lembranças que são mais difíceis de evocar são as que dizem respeito somente a nós” (2006, p 67). É por podermos nos apoiar na memória dos outros que somos capazes de recordar. O museu e as obras de arte são os locais que nos permitem estas recordações a qualquer momento. Para recordar seu próprio passado, em geral, a pessoa precisa recorrer à lembrança dos outros (HALBWACHS, 2006), assim, tomamos emprestado o ambiente representado por Hassis, como ponto de referência do que existe fora de nós. Trazemos em nós uma bagagem de lembranças históricas que podemos aumentar por meio de conversas ou leituras (HALBWACHS, 2006), ou claramente neste trabalho, por meio das obras de arte, mas esta pode ser uma memória tomada de empréstimo, não é nossa memória. No entanto a pintura nos permite conhecer a história que se perpetua e se renova por meio do tempo:

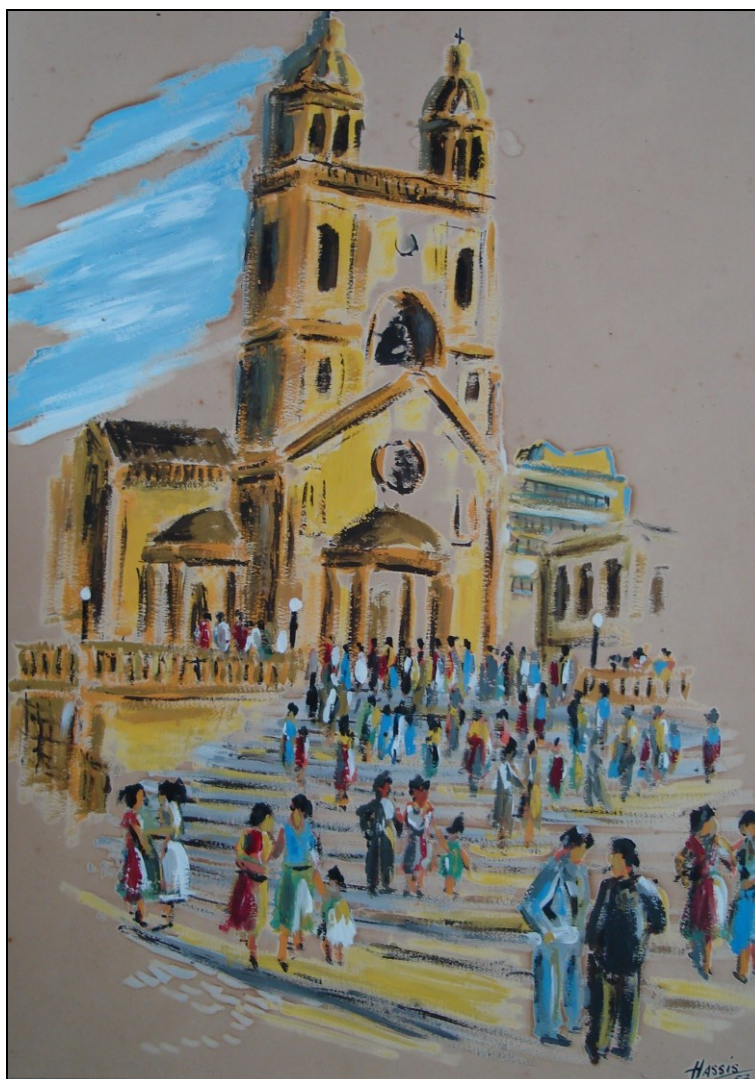
O passado deixou na sociedade de hoje muitos vestígios, às vezes visíveis, e que também percebemos na expressão das imagens, no aspecto dos lugares e até nos modos de pensar e de sentir, inconscientemente conservados e reproduzidos por tais pessoas e ambientes. (HALBWACHS, 2006, p.87)

Assim, compreendemos que para a memória de Hassis, e a memória da cidade de Florianópolis representada em seu trabalho plástico venham fortalecer e completar a nossa memória, é preciso que estas lembranças tenham relação com os acontecimentos que constituem o nosso passado, sejam mais íntimos e vividos por nós, ou sejam eles conhecidos por meio de outras fontes históricas. Não voltamos a nos encontrar em espaços indeterminados, mas em regiões que conhecemos.

Assim, para a lembrança dos engenhos de farinha temos as histórias contadas por nossos avós, as descrições hoje registradas na literatura, temos os remanescentes de engenho turisticamente visitáveis. O imaginário narrado contribui para o modo como vemos a cidade de Florianópolis. Complementando com as imagens representativas, tais discursos contribuem para formar o nosso patrimônio coletivo. O engenho de farinha preservado na obra de Hassis, os monumentos arquitetônicos e as manifestações populares, nos fazem querer discutir o destino da tradição, das obras de arquitetura, dando ênfase ao seu valor histórico, estético e patrimonial.

E por obra de arquitetura, analisaremos agora um patrimônio arquitetônico religioso pintado por Hassis, numa aquarela sobre papel, registrando os hábitos corriqueiros dos cidadãos da cidade de Florianópolis.

## 5.7 Catedral Metropolitana de Florianópolis



**Figura 7** - Sem título - 1957 - Aquarela sobre papel - 45,0 x 32,0 cm.

**Tabela 8** - Níveis de análise da Figura 7.

Descrição	Predominância de cores azul e amarela. Detalhes em vermelho, verde, preto e branco. Pessoas ao redor de uma Igreja.
Identificação	Catedral Metropolitana de Florianópolis. Saída da missa.
Interpretação	Cartão postal da cidade de Florianópolis. Vida social dos cidadãos da cidade nas décadas de 1950 a 1970 para passeios, paqueras ou somente para apreciar o movimento.

Continuamos, como prerrogado por Panofsky, a análise pré-iconográfica onde vemos a tinta, as cores, as linhas, formas volumes e sugestão de profundidade, para na sequência, na análise iconográfica, compreender a figuração plástica. Mais uma vez a predominância, em suas pinceladas ligeiras, das cores azul e amarela. O

motivo desta representação é uma igreja, com um aglomerado de pessoas ao redor, no sentido de saindo da Igreja, e uma sugestão de profundidade. Partimos para a identificação, individualização e tipificação do motivo. Podemos informar que se trata da Catedral Metropolitana de Florianópolis, cartão postal da cidade de Florianópolis. Por meio de outras fontes como a ficha de identificação e catálogo de exposição, observamos um registro nominal para esta obra de “missa das dez” e “saída da missa”. Sendo assim, fica confirmado que as pessoas estão movimentando-se num sentido de sair da igreja. Podemos destacar o momento de encontro de muitos cidadãos, muitos grupos se reúnem aqui e conversam na saída da missa.

Para o terceiro momento de análise da obra, destacamos que a localização da Igreja é junto à Praça XV de novembro, no centro da cidade de Florianópolis. O centro da vida social de Florianópolis já foi a citada praça, onde muita gente ia passear no fim de tarde, acompanhar a saída das moças dos colégios ou das missas, ou só aproveitar o movimento e quem sabe trocar olhares e paquerar. Era o chamado *footing*. O hábito se popularizou nas cidades brasileiras nas primeiras duas décadas do século XX e marcou a memória dos moradores da cidade de Florianópolis nas décadas de 1940 a 1960. Podemos, portanto, constatar que algumas obras artísticas provocam em nós de forma mais explícita esse sentimento do mundo, nossa experiência atravessada pela sombra da memória do que vivemos, do que o outro viveu, do que seria o cotidiano em uma cultura urbana.

O passeio em volta da praça XV e da Rua Felipe Schmidt era uma atividade prazerosa para o fim de tarde. Momento de conhecer e se fazer conhecido, e quem sabe até, arranjar um namorado. Para muitos, era uma atividade classista, pois é relatado que as moças vestiam suas melhores roupas e ficavam andando para lá e para cá (AVILA, NOTÍCIAS DO DIA, 2016).

“A gente ia para a missa e depois ia passear. Ficávamos andando em pares, sempre com uma amiga. O lado da figueira era dos negros e o lado do Palácio Cruz e Souza era dos brancos. Eu que era mais morena, ficava para o lado de lá. Todo mundo sabia que era assim”, nos conta dona Nem, hoje com 79 anos. (AVILA, NOTÍCIAS DO DIA, 2016).

Na análise iconológica podemos ir além da figura representada na imagem, neste caso, a Igreja. Com a interpretação iconológica a obra de arte nos permite conhecer não só o artista, mas a época em que o mesmo viveu, os hábitos e costumes da sociedade. Os testemunhos visuais são muito importantes para de certa forma conhecer a história urbana: “É quando a obra, legando ao mundo as sensações

persistentes, torna-se um ser que vale por si, materializando percepções e sensibilidades através de um bloco que pode ficar de pé sozinho e se conservar, excedendo o vivido e o registro biográfico para acrescentar novas variedades ao mundo” (CHEREM, 2007, p.3).

As obras de Hassis são intérpretes da história de Florianópolis e o museu “traz uma carga que liga a gente da terra, as suas tradições, ao seu modo de ser” (COSTA, 2002, p.28). Mas para que a nossa memória se aproveite da memória de Hassis, da memória da cidade representada em suas obras, é necessário, segundo Halbwachs, que existam muitos pontos de contato entre elas:

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem em seus testemunhos: também não é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outra para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2006, p.39)

E nestas memórias, nestas histórias narradas e representadas plasticamente, está o patrimônio da cidade de Florianópolis. Na construção deste imaginário, atribuímos valores a determinados momentos históricos, sobre as quais se estabelece discursos específicos. E estes discursos irão constituir a materialidade de certa memória social, presente nos museus.

Dando continuidade ao patrimônio arquitetônico e religioso registrado por Hassis, agora em óleo sobre tela, apresentamos a Igreja São Francisco de Assis.



## 5.8 Igreja de São Francisco de Assis

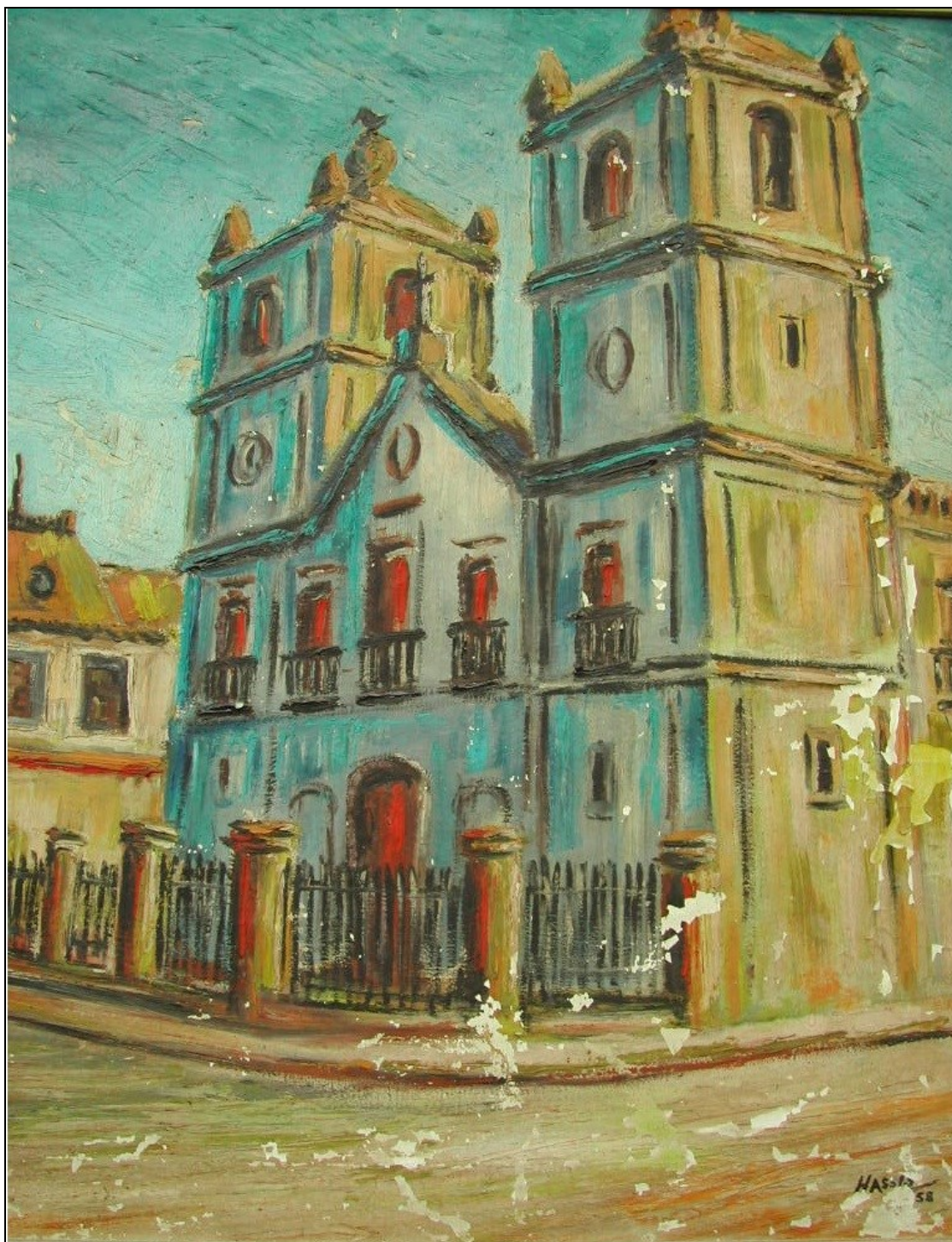


Figura 8 - Igreja de São Francisco - 1958 - Óleo sobre tela - 71 x 61 cm.

Tabela 9 - Níveis de análise da Figura 8.

Descrição	Linhas escuras, tons escuros, presença das cores amarela, azul, vermelho, esverdeado e alaranjado. Igreja
Identificação	Igreja de São Francisco. É a mais antiga das confrarias religiosas criadas na Ilha de Santa Catarina, tendo sido instalada em 1745, próxima à Igreja Matriz.

Interpretação	Localizada na esquina da Rua Deodoro com a Rua Felipe Schmidt, no centro de Florianópolis. Tombada pelo Município e pelo Estado.
---------------	---

Observamos o uso das cores azuis e verdes para o registro da sua obra, num desenho em traçados escuros, tons pretos, e a presença das cores amarela e vermelha, que mescladas dão origem ao esverdeado e alaranjado, presentes nas telhas, nos muros e na calçada. O ruim estado de conservação é bastante visível, com perda da camada pictórica em alguns pontos.

Analisando iconograficamente, notamos que a igreja na pintura apresenta duas torres, detalhe para a presença de um pássaro no topo de uma torre. A mesma é cercada por pilastras e grades. Podemos enfatizar também a presença dos casarios antigos, não mais existentes hoje nesta região na cidade de Florianópolis. O verso da obra informa o título, a localidade, data completa de 27 de julho de 1958 e a assinatura.

A Igreja de São Francisco, aqui identificada para uma melhor interpretação iconológica, está localizada na esquina da Rua Deodoro com a Rua Felipe Schmidt, também conhecida como esquina democrática, pois é o local de manifestações políticas na cidade. É a mais antiga das confrarias religiosas criadas na Ilha, tendo sido instalada em 1745, próxima à Igreja Matriz. Em 1915 foi inaugurada a Igreja no local onde hoje se encontra. De modo geral, a igreja conserva suas características arquitetônicas originais, mesclando os estilos barroco e neoclássico. Hoje, a Igreja da Ordem Terceira se mantém como referência do Centro Histórico, sendo tombada pelo Município e pelo Estado.

A imagem, na obra de Hassis, é um riquíssimo recurso e fonte para o historiador e suas pesquisas, seja para conhecer a identidade do artista, o ambiente histórico cultural da cidade, sua arquitetura, suas modificações urbanas, paisagísticas, ou para conhecer o movimento artístico que havia na cidade.

O valor do patrimônio somente aparece quando o mesmo é investigado e sua preservação é possível quando a sociedade o conhece e o valoriza. Para isso, devemos recorrer a diferentes mecanismos de difusão do patrimônio, e um destes é aqui, na obra de arte e no museu. O museu é o centro de documentação, pesquisa e comunicação do patrimônio, permanentemente aberto ao público. O patrimônio atua, assim, na valorização dos traços de memória.

Partimos agora para a análise de uma obra que nos informa a cerca de um patrimônio imaterial da cidade de Florianópolis: a dança do boi de mamão. Este

patrimônio não é registrado, mas é reconhecido pelos moradores da cidade como fazendo parte da cultura e identidade local.

### 5.9 A dança do boi de mamão



**Figura 9** - Sem título - 1957 - Acrílica sobre papel - 42,5 x 28,0 cm.

**Tabela 10** - Níveis de análise da Figura 9.

Descrição	Predominância das cores vermelha, azul, amarelo e branco. Detalhes em preto e marrom. Presença de quatro personagens e edifícios ao fundo.
Identificação	Dança do boi de mamão: Figura do boi de mamão, da Maricota, do cavaleiro e do vaqueiro.
Interpretação	A dança do boi de mamão não é mais uma brincadeira corriqueira no dia a dia do morador da capital. Tornou-se uma manifestação folclórica. Apresentada em forma de pantomima, a peça retrata, a morte e ressurreição de um boi. Durante o espetáculo, vários personagens aparecem, entre eles estão a bernunça, a Maricota, o cavaleiro, a cabrinha, o urso, o urubu, o macaco.

No nível primário notamos os traços velozes e insurgentes desenvolvidos pelo artista. Cores quentes e pinceladas rápidas dão vida à famosa dança do boi de mamão. A autora desta tese vive no mundo do qual estas pinturas tornam-se seu referente. Vemos a figura do boi, da Maricota, do cavaleiro e do vaqueiro, dono do boi. Ao fundo deste desenho estão grandes edificações, o que já marca o processo de modernização e crescimento urbano da cidade de Florianópolis. Estas características

são destaque do segundo nível de análise. Na representação do boi de mamão feita por Hassis, uma aquarela de 1957, é observada as figuras dos personagens mais característicos da dança. Na década de 1950, as ondas do crescimento urbano e da modernização estavam se fazendo notar na cidade, assim, é registrado nas obras de Hassis tanto um casebre, uma carroça, um galo, as árvores ao fundo, como também “um sinal do ‘progresso’, um poste com fios, reflete que aquele fundo de quintal não está tão isolado assim do meio urbano” (KAMMERS, 2001, p.5).

A dança do boi de mamão não é mais uma brincadeira corriqueira no dia a dia do morador da capital. Tornou-se uma manifestação folclórica, constantemente divulgada e apresentada na cidade de Florianópolis. Aqui podemos estudar a interpretação iconológica desta obra. Esta brincadeira é encontrada em várias partes do país, recebendo diferentes nomes. No norte e nordeste é conhecido como "Bumba Meu Boi" ou "Boi Bumbá", no Rio de Janeiro como "Boi Pintadinho". Apresentada em forma de pantomima – uma espécie de teatro gestual, com poucos diálogos no decorrer do ato -, a peça retrata, em tom cômico, o desespero de Mateus, um vaqueiro simples do interior da Ilha, que, ao ver seu boi de estimação morto, busca um médico e um curandeiro para ressuscitá-lo. Ao fim, o boi volta à vida e todos comemoram com cantorias e danças. Durante o espetáculo, vários personagens aparecem, dentre estes retratados na obra de Hassis, como a Maricota e o cavalinho<sup>49</sup>.

Para que haja memória, segundo Achard (1999, p.25) “é preciso que o acontecimento ou o saber registrado saia da indiferença, que ele deixe o domínio da insignificância”. E é isto que se objetiva nos museus, que exista memória, pois os museus devem divulgar e manifestar este conhecimento apontado nas obras de arte. A preservação desta memória é um aspecto particular da preservação do patrimônio cultural, e podemos observar como o museu representa este patrimônio, como o museu representa a história e que histórias representam. Para Scheiner (2006, p.55), o museu e a história atuam com releituras do real:

Tanto a história como os museus operam com releituras do real, através da memória; e que as diferentes figurações da história, promovidas pelos museus, dependem intrinsecamente das relações que o museu estabelece com a História e com a memória, em cada tempo, em cada lugar. (SCHEINER, 2006, p.55)

---

<sup>49</sup> D’Ávila, Edison. Festas e Tradições Populares de Itajaí. Itajaí: Fundação Genésio Miranda Lins, 2001.  
CARNEIRO, Graça. Boi-de-Mamão, Grupo Folclórico Infante-Juvenil do Porto da Lagoa. Florianópolis: Editora Papa-livro, 2001.

E aí podemos identificar que história e que memória o museu quer preservar, entendendo o processo de patrimonialização como uma outorga de configurações históricas e de valores culturais representativos de uma sociedade.

E dando continuidade ao patrimônio imaterial, apresentamos a Procissão do Nosso Senhor Jesus dos Passos, que também não escapou ao olhar cauteloso e vigilante de Hassis.

### 5.10 A Procissão do Nosso Senhor Jesus dos Passos



**Figura 10** - Procissão VI - 1966 - Acrílica sobre papel colado em base de papel - 36,5 x 30,8 cm.

**Tabela 11** - Níveis de análise da Figura 10.

Descrição	Tons pretos, vermelho, azul, amarelo e branco. É noite.
Identificação	Procissão do Nosso Senhor Jesus dos Passos. Produção em série.
Interpretação	Ocorre há 250 anos na capital de Santa Catarina esta manifestação de fé e registro da história local. Patrimônio imaterial do Estado de Santa Catarina.

Em tons brunos, com destaque para a pincelada vermelha, temos a imagem de uma Procissão. É noite, pelo nuance escuro da imagem, pela luminosidade nas janelas, o que indica luzes acesas, e pelo uso das lamparinas, levadas na procissão pelos personagens religiosos que se destacam.

Na identificação, característica do nível convencional, conhecemos a Procissão do Nosso Senhor Jesus dos Passos. Esta complementa uma série da mesma temática, onde o artista faz um registro de uma manifestação religiosa, patrimônio imaterial do Estado de Santa Catarina, que tenta tornar-se patrimônio imaterial nacional. É uma cena ainda recorrente em nosso cotidiano, mas que, no entanto, não percebemos sua materialidade quando vislumbramos a cena artística. Destacamos que, nas obras de Hassis, não nos é possível identificar as expressões nos rostos, porque estas não são anunciadas. São personagens, sem identidade fixa, sou eu, são vocês, ou qualquer outro que participe do dia a dia da cidade de Florianópolis.

Sem que soubesse, Hassis fazia uma história, com começo, meio e fim. Na interpretação da obra de Hassis, podemos ler as imagens. Semelhante a Franklin Cascaes, como veremos mais adiante, observamos em sua produção artística uma constante narração, falando da vida e história catarinense, falando de sua vida familiar e de problemas existenciais: "... tenho imaginação mas não consigo escrever, então eu pinto, eu desenho" (HASSIS, 1998, s/p). Podemos observar diferentes temáticas em sua obra, mas nos detemos nesta pesquisa à temática do cotidiano, a que nos aproxima da memória da cidade, seus relatos, seu dia a dia, suas paisagens, seus costumes, barcos, praias, arquitetura, manifestações populares e religiosas.

Há 250 anos a Procissão do Nosso Senhor dos Passos ganha as ruas da capital de Santa Catarina, como manifestação de fé e história. Quinze dias antes da Sexta-Feira Santa, ocorre a lavagem da imagem do Nosso Senhor Jesus dos Passos. Este ato é realizado por duas crianças menores de seis anos que passam um pano embebido em água perfumada nos pés, rosto e mãos da imagem. Em seguida, ela é preparada e vestida por quatro senhores, membros da Irmandade. Esta água

perfumada e benta é distribuída entre as pessoas que a procuram para a cura de algum mal. No sábado à noite, momento retratado na obra de Hassis, ocorre o traslado da imagem do Senhor Jesus dos Passos e de Nossa Senhora das Dores, da Capela Menino Deus para a Catedral Metropolitana da cidade, com o acompanhamento dos Irmãos e devotos. No domingo, às 16h, acontece a Procissão do encontro das imagens e retorno à Capela Menino Deus.

A preservação desta memória na obra de Hassis é um aspecto particular na preservação do patrimônio cultural e religioso da cidade. Parte do patrimônio imaterial pode também desaparecer ou modificar-se, mas agora registrado plasticamente, musealizado, contribui para a guarda das significações presentes na Procissão do Nosso Senhor Jesus dos Passos.

A seguir analisamos um guache sobre papel que nos brinda com uma cena corriqueira na vida do morador da capital de Santa Catarina.

### 5.11 Trocando figurinhas

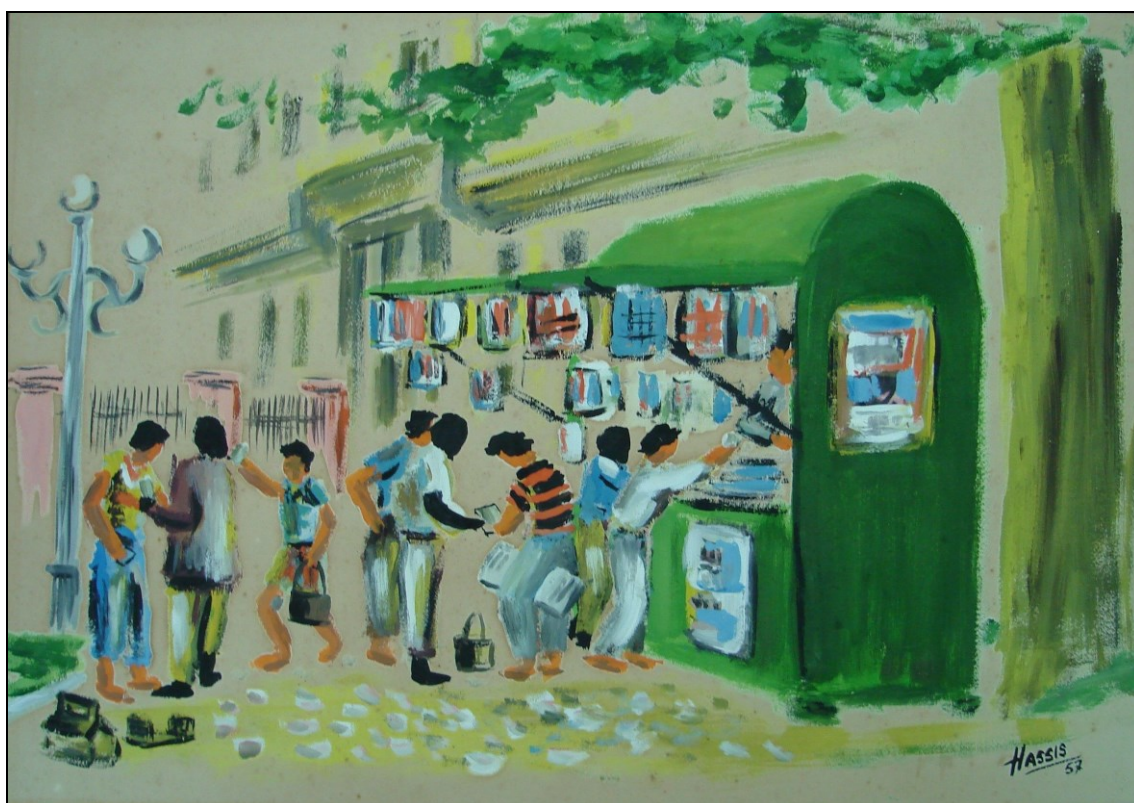


Figura 11 - Sem título - 1957 - Guache sobre papel - 32,0 x 46,0 cm.

**Tabela 12** - Níveis de análise da Figura 11.

Descrição	Predominância das cores verde e azul. Detalhes em vermelho, rosa, amarelo e branco. Contorno e sombra em preto. Banca de revista
Identificação	Vendedor de jornal, algumas pessoas que leem o jornal, e outros diretamente na banca, fazendo sua compra. Praça XV de Novembro.
Interpretação	Trocando figurinhas. Aqui observamos, a partir do olhar do artista, a sociedade da época, como se comportavam, como era seu cotidiano e atividades corriqueiras.

Não há minúcias no traçado do seu desenho. Suas aquarelas são marcadas pelas cores vivas e destacadas. Desenhos que nos permitem contar, ou seja, narrar histórias. Aqui observamos como motivo uma banca de revista, onde muitos personagens se fazem presentes, para a compra de jornal ou outros itens de uma banca de revista. A cor verde é sobressalente juntamente com tons de azul. Consideramos que o artista pode transmitir somente o que seu veículo é capaz de executar. Sua técnica restringe sua liberdade de escolha, assim, num colorido divertido, o artista dá vida, graça e animação para esta atividade prazerosa e corriqueira das pessoas na cidade, em fins dos anos de 1950.

Na identificação e análise iconográfica podemos observar um vendedor de jornal, algumas pessoas que leem o jornal, e outros diretamente na banca, fazendo sua compra. A obra tem um título atribuído, e é nomeada em alguns catálogos e outros trabalhos de pesquisadores como “trocando figurinhas”. Isto nos permite classificar a imagem como também um local de troca de figurinhas. Ao fundo, edificações e um muro com grades. Em cima da banca algumas folhagens de árvores. Podemos também identificar o local como sendo a Praça XV de Novembro, local bastante representado na obra de Hassis, local de apropriação pelo público naquela época.

Este registro da sociedade nos ajuda a compreender o momento em que a obra foi executada, a identidade do artista, como nos relata o próprio Hassis (1996): “A minha pintura parte para os aspectos sociais, mostra o homem em seu cotidiano, como marinho preocupado com o vento sul, a pressa no dia a dia, os garotos trocando figurinhas [...] Essas coisas todas é o que eu gosto”. Assim, por meio desta fonte, podemos fazer a interpretação iconológica, onde observamos a intencionalidade da obra.

Os primeiros trabalhos de Hassis são marcados pela observação do cotidiano ilhéu, dos hábitos e costumes, das festas religiosas e o movimento ao redor da praça. Lembrar esses acontecimentos não significa instituir uma memória. Há



necessidade que o saber lembrado seja recuperado, e as imagens produzidas por Hassis possibilitam essa reconstrução, essa vivacidade, essa memória. A imagem, operadora da memória social, pode conservar as relações sociais ali representadas, como observou Halbwachs (2006, p.158): “esses quadros nos parecem pitorescos porque nos permitem pressentir a que espécie ou categoria social pertencem as pessoas que vivem nesse ambiente”.

E outro local de relações sociais bastante conhecido e frequentado pelos moradores da cidade em questão é o bar chamado “Café Ponto Chic”. Este está representado na obra que será analisada a seguir.

### 5.12 Café Ponto Chic



**Figura 12** - Café Ponto Chic - 1957 - Nanquim aguada sobre papel - 30,0 x 40,0 cm.

**Tabela 13** - Níveis de análise da Figura 12.

Descrição	Traçado em nanquim. Homens num bar.
Identificação	Café do Ponto Chic.
Interpretação	Presença de um autorretrato do artista, em primeiro plano, sentado ao balcão, ao lado de um homem de chapéu que toma seu café.

Apresentamos agora uma obra em nanquim, em traços diagonais e velozes, uma cena típica da cidade de Florianópolis. Observamos um bar onde algumas pessoas consomem no balcão, outras em pé conversam, e atrás do balcão vemos os atendentes. Temos dois homens em primeiro plano e outras sete pessoas estão no bar ou saindo, bem como a presença das balconistas e caixa.

As características e relações que o lápis é capaz de captar diferem das que o pincel produz, na identificação do tema, na análise iconográfica, e tentamos imaginar o artista, como nos retrata Gombrich (2007, p. 56):

Sentado diante do seu motivo, com o lápis na mão, o artista procura, então, aqueles aspectos que pode representar em linhas – como costumamos dizer, numa abreviação desculpável ele tende a ver o seu motivo em termos de linha, ao passo que, com o pincel na mão, ele o vê em termos de massas.

Temos então, neste traçado, o emblemático Café Ponto Chic, inaugurado em 1948, tradicional ponto de encontro e sociabilidade da cidade, que acompanhou em conversas e idas e vindas, as mudanças da cidade de Florianópolis, as manifestações políticas, culturais e urbanas.

Hassis parece mesclar sua memória com a memória da cidade, pois aqui podemos perceber a presença de um autorretrato do artista, em primeiro plano, sentado ao balcão, ao lado de um homem de chapéu que toma seu café. A memória coletiva contém as memórias individuais, mas com estas não se confunde. Para evocar seu próprio passado, em geral, a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras. Aqui, para recordar o ponto chic nós recorreremos à memória de Hassis, e verificamos que ele próprio recorre ao registro de sua memória, materializando-se para não se deixar esquecer.

E na memória coletiva temos nossas lembranças de infância, onde recorreremos aos colegas, familiares, fotos e histórias para delas relembrarmos. Aqui iremos apelar ao trabalho desenvolvido por Hassis e apresentado no desenho abaixo.

### 5.13 Brincadeiras infantis



**Figura 13** - Sem título - 1966 - Nanquim aguado sobre papel - 24,5 x 35 cm.

**Tabela 14** - Níveis de análise da Figura 13.

Descrição	Desenho a nanquim. Manchas de oxidação no papel. Crianças brincando na rua, igreja ao fundo.
Identificação	Presença de crianças, de brinquedos e/ou brincadeiras, como jogo da bola de gude, soltando pipa, livro ao chão, igreja e casas ao fundo. Pequena plantação.
Interpretação	Temática da infância e das brincadeiras de criança no tempo e espaço.

Crianças brincando na rua, igreja ao fundo. Cena típica de muitas cidades brasileiras. O que a faz pertencer a Florianópolis, porque é importante para a memória da cidade? Estas são características do nível pré-iconográfico, o motivo, que pode se repetir em muitos artistas que pintavam as cenas dos cotidianos da cidade. Em nanquim, como rabiscos de um estudo ou uma obra inacabada, a cena é causadora de saudosismo e boas lembranças. Há muitas manchas de oxidação do suporte da obra, que podem ter sido causadas pela má qualidade do papel, pela umidade ou mesmo por más condições de guarda da obra.

Na identificação, análise iconográfica, identificamos a presença de pessoas, neste caso específico, crianças, de brinquedos e/ou brincadeiras, como jogo da bola

de gude (quilica), soltando pipa (pandorga), livro e/ou caderno ao chão, igreja e casas ao fundo. Conseguimos observar, também, uma pequena plantação ou horta, ao lado esquerdo do desenho, num cercado. Podemos imaginar que as crianças estão indo ou vindo da escola, e nesse meio do caminho surge um encantar-se com as brincadeiras, a diversão e a infância dos anos de 1960 é congelada na obra de Hassis. Este momento de paralisação do tempo é o que permite a patrimonialização, a valoração que podemos dar à obra, ao artista e ao seu museu.

Esta imagem, em sua análise iconológica nos permite pensar a temática da infância, como esta se desenvolveu no tempo e no espaço. Nos permite, ainda, fazer considerações a respeito das brincadeiras infantis nos anos de 1960 e compará-las com as brincadeiras dos dias de hoje. Portinari foi um dos artistas brasileiros que se esmerou nessa temática e deixou um registro inigualável da representação infantil em suas obras.

Esta obra patrimonializada em museu desperta a reflexão. Poderia estar em outros museus fora da cidade de Florianópolis e nos remete a uma lembrança que não diz respeito somente aos moradores locais, mas a uma lembrança de infância. Lembrança esta que nos é permitida porque durante a infância estavam presentes nossos pais, a escola: “as lembranças da infância são conservadas porque no espírito da criança estavam presentes a família e a escola” (HALBWACHS, 2006, 93). Assim, também podemos concluir que imagens de um determinado tempo e lugar podem documentar diferentes sociedades. É necessário um elo, uma lembrança em comum, para que esta imagem pertença somente à memória local. Aqui é necessário conhecer especificamente o contexto museal da obra, as informações que não estão presentes na imagem para aproximá-la do contexto histórico da cidade de Florianópolis. Sabemos que esta memória pertence ao nosso passado porque a reconhecemos, pois a relacionamos a um grupo, ao grupo a que pertencemos na infância, quando nos tornávamos seres sociais.

E finalmente, para finalizar esta análise das obras de arte de Hassis, apresentamos a sua mais famosa interpretação da cidade de Florianópolis, o vento sul e a chuva na praça XV de Novembro.

## 5.14 Vento sul com chuva



**Figura 14** - Vento sul com chuva - 1957 - Guache sobre papel - 46,0 x 59,0 cm.

**Tabela 15** - Níveis de análise da Figura 14.

Descrição	Cores cinza, preto, branco e verde. Tom marrom. Duas árvores, três carros, vento e chuva, uma mulher e três homens. Um dos homens, pela vestimenta, aparenta ser um marinheiro.
Identificação	Vento sul com chuva. Faixa que anuncia um clássico jogo de futebol.
Interpretação	O "Vento Sul com Chuva", de 1957, construiu a memória coletiva mais ampla, na qual as lembranças que evoca são coerentes com o clima da cidade de Florianópolis.

Esta é a obra mais conhecida e popularizada do artista, "Vento Sul com chuva". É intenso o movimento e as cores que traduzem o impacto do vento e a fria sensação da chuva. As cores frias são destaques nesta obra, o branco, o cinza, o preto e o verde se fazem presentes, contrastando com o tom de marrom que dá fundo à obra. Podemos ver as pessoas andando na rua, guarda-chuvas abertos, num dia de chuva e vento.

No nível convencional verificamos que o vento sul nos penetra, tem cheiro, tem som e temperatura. Esta obra tem o perfil das intempéries da cidade de Florianópolis. Aqui Assis fez questão de imprimir uma remissão histórica, por meio de uma faixa pintada na imagem que anuncia um clássico de futebol da época. Apóstolo

Paschoal, escritor do jornal O ESTADO, dedica uma página inteira do Suplemento Dominical do jornal, para comentar a exposição de Hassis e Meyer Filho, ocorrida no Instituto Brasil Estados Unidos (IBEU) no ano de 1957. Apóstolo (1957) detém-se na obra “Vento Sul e Chuva” e comenta: “Na originalidade dos traços vemos o velho de capa, chapéu e guarda chuva, o marinheiro apressado preocupa-se com o seu quepe, os guarda chuvas causando pânico; focaliza com grande facilidade a chuva e o vento na cidade”. Fica evidente, nesta crítica, a capacidade de Hassis de neutralizar o tempo, de um momento tão corriqueiro no dia a dia da população de Florianópolis, num vento sul com chuva.

Por ser uma obra bastante conhecida é também passível de inúmeras interpretações, expomos aqui a desenvolvida por seu genro e jornalista Cardoso (2001, p. 11), ao nos falar dos acontecimentos registrados ao meio deste vento sul e chuva:

Envolvidas vigorosamente nele, as pessoas que ali estão compõem um instantâneo de luta que remete o espectador a ideia de outras lutas. O velho vento lhes dá impulso, pensamento. Para lá vai a moça, acompanhada em segurar a saia e a sombrinha; para cá vem um homem cabisbaixo, às voltas com o imenso guarda chuva, e um marinheiro lépido, a mão protegendo o boné. Se bem percebo, naquele ventareú todo, moça e marinheiro arriscam um olhar, mas que vento! Na calçada, guarda-chuva fechado, uma capa que vem quase aos pés, um cidadão enigmático assiste as façanhas do vento e o corre-corre daquela gente, ou mastiga algum drama próprio? O vento está nessa pequena tela com a interia força que vejo ali nas minhas árvores.

Na Interpretação iconológica, Hassis potencializa o ato de recordar, tornando-o matéria expressiva. O "Vento Sul com Chuva", de 1957, construiu a memória coletiva mais ampla, na qual as lembranças que ela evoca são coerentes com o clima da cidade de Florianópolis. Ao analisar essa obra recorremos a Halbwachs (2006, p.157), para explicar que o artista nos mostra que "as imagens habituais do nosso mundo exterior são inseparáveis do nosso eu" materializando, assim, a memória de um grupo e de um lugar. Aqui temos a arte como criação evocativa da memória do sujeito, “memória da infância que volta no momento da criação, lembrança dos subúrbios, dos espaços sombrios das ruas, das esquinas desertas dos dias chuvoso” (MAIA, 2012, p.87 e 88)

Makowieck, pesquisadora florianopolitana, que também mantém uma relação de amor com a cidade, e isto reflete em suas pesquisas, nos diz, ao analisar a obra de Hassis que "quem é da ilha, ou aqui já muito viveu, sabe o que é o vento sul. Tomar

contato com o vento, reconhecê-lo, identificá-lo, senti-lo, é algo que faz parte da alma florianopolitana" (2012, p.215)

Parece que esta é a cara da arte moderna de Florianópolis. Olhar a sua vida, seu dia a dia, falar dos temas do cotidiano que nos passa despercebido e é revitalizado nas obras destes artistas estudados.

E, por fim, numa sùmula que não cabe em sua obra em razão da sua grandiosidade e diversidade, destacamos a cidade de Florianópolis com seu céu azul anil, a pesca tranquila no bairro continental onde vivia Hassis, o mar em tons de verde, com suas pedras e pássaros decorando a paisagem, concluimos as análises das obras de Hassis. O bairro onde vivia era presença marcante em sua obra de forma visível, como nos fala Moura (2011, p.33):

o encantamento com o local bucólico à época, insere em seu trabalho mais elementos pictóricos, que se infiltram em seu imaginário. Daí as remissões recorrentes às pedras do local, as cristalizações da gaiivota como uma marca quase pessoal e recriada em seus desenhos e telas, esboços que acaba se transformando em uma quase assinatura.

Uma obra de arte é "um canto da natureza visto através de um temperamento" (GOMBRICH, 2007, p.55), assim estudamos as obras de Hassis por meio do seu olhar, de sua experiência de seus sentimentos e emoções. O amor pela cidade, pela família, pelos temas corriqueiros do cotidiano, nos faz ficar mais próximo não só da sua obra, mas de suas memórias, da cidade e da memória da cidade. Faz-nos dar mais valor ao patrimônio local e querer que todos estes instantes permaneçam.

Essas obras aqui apresentadas, não representam, contudo uma preocupação exclusiva do artista com assuntos locais. Interessado em experimentações, técnicas e assuntos diversos, Hassis construiu um grandioso acervo repletos de uma constante pesquisa visual.

Aqui buscamos com a informação em arte fazer as considerações em torno das questões teóricas e metodológicas que nos permitem debater os fenômenos de inovação associados à imagem, porque as pinturas, assim como as palavras também permanecem, quando registradas.

É aqui neste espaço que passamos e ocupamos, nesse espaço que nossa imaginação e nosso pensamento são capazes de reconstruir que encontramos a memória coletiva. Aqui as lembranças reaparecem.



**CAPÍTULO 6**  
**ANÁLISE DAS OBRAS DE FRANKLIN**  
**JOAQUIM CASCAES**

## 6. ANÁLISE DAS OBRAS DE FRANKLIN JOAQUIM CASCAES

O Museu de Arqueologia e Etnologia Professor Oswaldo Rodrigues Cabral está vinculado ao Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFH, da Universidade Federal de Santa Catarina, desenvolve parcerias com o curso de graduação em Museologia por meio de atividades de pesquisa e extensão. Seu acervo é constituído de coleções arqueológicas, etnográficas indígenas e de cultura popular. Hoje a coleção de cultura popular recebe uma nova denominação, chama-se coleção de artes e ofícios. A coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes, composta pelas obras do artista Franklin Joaquim Cascaes, encontra-se dentro desta coleção, mas pertenceu durante anos à coleção de artes populares deste museu, tendo em vista o caráter antropológico da Instituição, o Museu assim a tipificou. Disseminado como cultura popular a Coleção Elizabeth Pavan Cascaes tornou-se assim conhecida.

Essa Coleção, construída e organizada por Cascaes, é formada por desenhos, esculturas e manuscritos, e encontra-se em Reserva Técnica<sup>50</sup>. É rara sua apreciação, pois o Museu esteve durante muitos anos fechado e não há planos para expor as obras deste artista.

Inicialmente, apresentamos uma pequena biografia do artista. Sabemos que Cascaes nasceu em outubro de 1908, na cidade de São José, no bairro de Itaguaçu, hoje pertencente ao município de Florianópolis – em seus trabalhos denominada “Nossa Senhora de Desterro” – Santa Catarina, e faleceu em março de 1983. Suas obras foram doadas em vida, pelo próprio artista

Cascaes motivou-se pela necessidade de registrar o dia-a-dia das comunidades do interior da Ilha de Santa Catarina. Anotava em seus cadernos histórias, rezas, hábitos e costumes das comunidades de pescadores e rendeiras. Muitos trabalhos artísticos de Cascaes, as esculturas, os desenhos e principalmente os manuscritos, encontram-se ainda não conhecidos do público, mas repletos de memórias de um povo, de um tempo e de convívio social. As obras estudadas nesta pesquisa são os desenhos que são produzidos a grafite e nanquim sobre papel.

São poucas as publicações a respeito de Franklin Cascaes, mas, em se tratando de Santa Catarina, é um artista que reúne um número significativo de publicações a respeito de sua obra. Entretanto, a crítica se encarregou de “canonizar”

---

<sup>50</sup> A Reserva técnica do Museu Universtário é o local de guarda do seu acervo. Ali as coleções encontram-se acondicionadas e armazenadas em mobiliário adequado, não sendo sua visitação aberta ao público.

a obra de Franklin Cascaes como registro de uma cultura predominantemente açoriana e eminentemente bruxóica.

Em Florianópolis, Cascaes dedicou-se a recolher tipos, cenas, paisagens. Percebeu as transformações ameaçando o cotidiano e o conhecimento popular dos habitantes da ilha, que corriam o risco de não ser lembradas em futuro próximo. Frequentemente, a Cascaes é atribuída importante influência, de modo especial às questões relacionadas à preservação do patrimônio cultural, à memória e à identidade da cidade de Florianópolis. De acordo com Fonseca (1997, p.49), a constituição do patrimônio está na memória, na tradição e na construção de identidades coletivas. Para a autora, o patrimônio está no “valor que atribuem a esses bens enquanto meios para refletir o passado, proporcionar prazer aos sentidos, produzir e veicular conhecimento”.

Cascaes desejava ter um museu onde pudesse preservar sua memória por meio da sua produção artística: “já montei várias exposições públicas, porém não coloquei nenhum objeto a venda. Meu ideal é organizar um museu de motivos folclóricos. E doar o museu para a nação” (CASCAES, 1968a). Esta declaração de Cascaes reforça na produção do artista uma preocupação com a organização de um museu com motivos folclóricos, tendo em vista ser o folclore tema em voga nas pesquisas etnográficas e artísticas da época em que iniciou sua obra. Cascaes sabia da importância do espaço museal para a preservação e permanência da sua coleção, reconhecia o museu como uma casa de cultura, como nos relata. Reunir esta coleção numa instituição como o Museu, parece que se configura como a confirmação de uma expectativa do pertencimento da obra a um espaço, carregando uma dimensão bastante local.

Os primeiros registros sobre a atividade artística de Franklin Joaquim Cascaes são de 1946, “Comecei a fazer este trabalho em 1946, quando tinha 38 anos [...] Comecei com dificuldade, porque era professor” (CASCAES, 1981, p.22). Nesta época Cascaes era professor de desenho, escultura, modelagem e trabalhos manuais na Escola Industrial (atualmente Instituto Federal de Santa Catarina - IFSC). No ano de 1948 Cascaes foi para o Rio de Janeiro estudar. Convidado pelo Ministério da Educação frequentou um curso de férias, desenho, na Escola Industrial do Rio de Janeiro. Lá Cascaes pode visitar alguns museus e ali brotou seu desejo em ter um museu, como nos conta: “Em 48 quando eu estive no Rio de Janeiro fazendo curso de desenho, eu visitei o Museu de Petrópolis. Curso de férias, desenho geral. Visitei o museu de Petrópolis e fiquei radiante. Isso em 1948, daí então a ideia cresceu de uma

vez”. (CASCAES, 1980). A partir deste momento, Cascaes passou a promover uma série de exposições, dispostas em diferentes lugares e com distintas peças.

O foco pretendido neste capítulo centra-se na análise de conteúdo da produção em desenho a bico de pena ou grafite de Franklin Joaquim Cascaes e os diferentes temas abordados pelo artista, relacionados a memória da cidade de Florianópolis. Faremos o estudo, classificação e aplicação do significado das imagens, por meio do método iconográfico desenvolvido por Panofsky, analisando catorze obras de Franklin Cascaes.

Como já apresentados em Hassis, o quadro com a Descrição, Identificação e Interpretação foi desenvolvido para cada obra analisada. No primeiro momento, na descrição, realizamos a análise pré iconográfica, formal artística, que parte da experiência prática, com destaque para as linhas, cores e volumes. Em seguida, na análise iconográfica, partimos para a identificação, observamos a presença de pessoas, figuras, objetos, lugares, acontecimentos, cenas. E por fim, a interpretação iconológica, revelando o significado mais íntimo da imagem, seguindo a mesma interpretação adotada em Hassis, pelo método de Panofsky.

## 6.1 Vendedores Ambulantes



**Figura 15** - Pombeiro Vendedor de Verduras, Legumes, Frutas, Ovos e Aves - Sem data - Grafite sobre papel - 51,7 x 66,4 cm.

**Tabela 16** - Níveis de análise da Figura 15.

Descrição	Grafite. Linhas horizontais. Traços finos e esfumados. Predomínio de linhas horizontais. Transmite a sensação de estabilidade. Um homem, cesta de produtos, dois cachorros e casa ao fundo.
Identificação	Arquitetura do período colonial. Vendedor ambulante de verduras, legumes, frutas, ovos e aves.
Interpretação	Estruturas compositivas do modernismo refletidas na pintura social. Atividade comercial não mais praticada na cidade de Florianópolis nos dias de hoje.

A série de “vendedores ambulantes” é bastante desconhecida no conjunto da obra de Franklin Cascaes, bem como no panorama de exposições e divulgações, pois acreditamos que vá contra um determinado investimento em torno da identidade mito mágico em Florianópolis<sup>51</sup>.

Observamos na análise pré-iconográfica, na figura 15, o uso do grafite para a composição do desenho, com traçado preciso e definição do desenho. Traços leves, claros e minuciosos compõem os detalhes deste desenho. Em primeiro plano, a figura de um homem carrega um varão com cestos e outros produtos. Dois cachorros fazem parte da cena, um acompanha o homem e o outro está no quintal de uma casa. Também podemos notar a calçada, árvores e pedras.

Identificamos, agora no nível secundário, a figura de um vendedor ambulante, constante do título da obra “Pombeiro vendedor de legumes, verduras, ovos e aves”. Ao fundo, um casario antigo colonial de linhas simples, concepção luso brasileira da cidade de Florianópolis, constituído de telhados com eira e beira e três janelas frontais. Destacamos a descrição feita pelo próprio artista, em seu caderno de anotação:

Habitações Tradicionais abril de 1973

Dos lugarejos desta ilha maravilhosa onde encontrei muitas casas construídas com paredes gradeadas cheias com massa de barro vermelho é o de Vargem de Bom Jesus e Vargem Grande.

A princípio eram cobertas com capim sapê e palmas de coqueiros.

<sup>51</sup> Em Florianópolis, a mito magia é material das manifestações locais, sendo utilizado em alguns momentos como marketing da cidade para atrair turistas, e na obra de Cascaes tornou-se sinônimo do artista. Com o Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis - GAPF, constituído no final da década de 1950, a influência da mito magia também foi marcada pela temática local, onde o universo mítico trazido pelos açorianos aglutinados com os mitos indígenas locais desenvolveram esta vertente estética. Na obra de Cascaes, ainda hoje, a referência obrigatória e exclusivamente conhecida por muitos está na fantasmagoria ilha.

A forma arquitetônica era: meia água com três janelas de frente uma porta lateral ou duas, uma janela ou uma porta na parede da varanda – parte lateral - uma porta ou uma janela na parede dos fundos. Muitas casas apresentavam as aberturas com forma retangular e outros arcos abatido. [...] (CASCAES, 1973)

O vendedor de pés descalço, carrega em uma manguera dois cestos grandes com produtos e outros itens pendurados, nas mãos leva um pequeno cesto com os ovos. Ressaltamos a presença de um cachorro, que encontra-se presente em muitas cenas, ou como companhia do vendedor, ou como assinatura do artista.

No nível terciário buscamos a interpretação iconológica da imagem, seu significado, seu conteúdo. Aqui a pintura social irrompe e nos apresenta imagens de um acentuado realismo, com estruturas e estilos do movimento moderno que busca uma relação com a tradição, com o passado. Mesmo que Cascaes não tivesse aderido ao ideário modernista, não resta dúvida que a questão social é evidente em suas obras. As cenas de cotidiano são mais do que esquemas pictóricos, são estruturas narrativas cujos significados iconográficos são profundamente engendrados pela cultura.

Na produção de seus desenhos, Franklin Cascaes reproduz as suas preocupações, que provocavam inquietos pensamentos que lhe causavam angústia e melancolia. O leiteiro, o vendedor de camarão, o vendedor de palha para colchão, a tecelã, o puxador de rede, o pescador, os engenhos, os carros de boi, as casas de secos e molhados estão na obra de Cascaes representadas como a decadência da tradição e dos valores patrimoniais.

Ao nos aproximarmos das obras de Cascaes observamos lembranças das quais não mais nos recordávamos ou até desconhecíamos. Cascaes nos faz recordar, como nos informa Halbwachs (2006, p. 41) a respeito da lembrança dos outros: “um número enorme de lembranças reaparecerá porque os outros nos fazem recordá-los”. E ao recordar vislumbramos na sua obra a metáfora da destruição, da cidade perdida, da tradição desaparecida. Constatamos a perda da memória e do patrimônio, uma vez que Florianópolis constitui-se de um objeto arquitetônico e de tradições ameaçadas na qual Cascaes caracterizou sua obra. A nova cidade que estava sendo construída em detrimento da Florianópolis que estava sendo destruída é apreendida pelo artista. Cascaes assim lança seu olhar na Florianópolis que se modernizava no século passado. Documentou o passado para que este sobreviva no presente por meio de seus desenhos.

No desenho a seguir, observamos a atividade da pesca artesanal, mais

especificamente à caça a baleia, ação não mais praticada na cidade de Florianópolis.

## 6.2 Pesca da Baleia



**Figura 16** - Pesca da Baleia. Ilha de S. Catarina em 1772. Sem data. Nanquim sobre papel. 66,1 x 73,7 cm.

**Tabela 17** - Níveis de análise da Figura 16.

Descrição	Nanquim. Manchas de oxidação. Traços finos e pontilhismos. Uma baleia ao mar, dois barcos, treze homens, três mulheres, uma criança, um cachorro, uma santa no andor.
Identificação	Pesca da Baleia na Ilha de Santa Catarina no ano de 1772. Procissão a Santa'Ana. Padre benzendo as duas embarcações e pessoas orando na procissão.
Interpretação	Empreendimento colonial dedicado à pesca da baleia. Praia da Armação do Pântano do Sul, que leva este nome em virtude das armações que eram construídas na areia da praia para a caça da baleia no século XVIII.

No primeiro momento da descrição pré iconografia, na figura 16 vemos a praia, as embarcações, uma baleia ao mar e 17 pessoas que acompanham em oração a possível saída do barco. Os barcos estão em terra. O motivo é a caça à baleia. Desenho a nanquim sobre papel, onde se observa o processo de degradação do papel com muitas manchas de umidade e oxidação. Com o nanquim o artista faz uso de traços finos e pequenos pontos que vão dando visibilidade à imagem.

Apesar do título "Pesca da Baleia" o desenho representa, além da pesca, a Procissão de Santana. Vemos com nitidez a presença de um padre que benze as embarcações, uma santa no andor segurada por quatro pessoas e outras pessoas rezando. Nas embarcações observamos tanto os remos quanto os arpões. O arpão é um cano de ferro, onde em uma das pontas há uma lança afiada. Estas características fazem parte da análise iconográfica. Podemos afirmar que esta imagem não foi visualizada por Cascaes, apesar do abate de baleias para extração de óleo ter ocorrido em Florianópolis até a década de 1960. No desenho o artista faz um registro do tempo em que tal acontecimento se deu. Ele busca representar o que as fontes históricas escritas e orais nos transmitiram. Podemos então responder ao questionamento de Halbwachs (2006, p.39), quando pergunta se "a memória individual, diante da memória coletiva, é uma condição necessária suficiente da recordação e do reconhecimento das lembranças?". A resposta é sim. Se a primeira for suprimida, se não nos for mais possível reencontrá-la, é porque há muito tempo não fazemos parte do grupo da memória do qual se mantinha. Aqui verificamos que a memória individual de Cascaes não foi extinta pela ausência do acontecimento, uma vez que o mesmo fez uso da tradição oral e da memória coletiva para registrar a imagem em questão. Cascaes registra também o desaparecimento desta memória coletiva mais ampla, que compreendia a sua memória e a dos que o rodeavam. Novamente recorremos a Halbwachs (2006, p.39) para compreender como a memória é regulada, provada, conservada, rompida, deslocada ou restabelecida:

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem em seus testemunhos: também não é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outra para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum.

Assim, aproveitando-se da memória dos outros para nos fazer recordar, Cascaes registra em imagens o que se tornaria esquecimento, fazendo com que a história contada seja armazenada no museu. No museu passamos a recordação, à valorização do passado quando já vivenciamos o futuro.

Para a interpretação iconológica recorremos à literatura histórica da pesca da baleia em Florianópolis, que ocorria com saídas das embarcações da praia da



Armação do Pântano do Sul. Infelizmente na historiografia catarinense não encontramos obras que tratem especificamente da questão da pesca da baleia, somente autores que estudaram a colonização e os núcleos populacionais de Santa Catarina no século XVIII, como José Boiteaux, Oswaldo Rodrigues Cabral e Walter Piazza.

Na Praia da Armação foi instalada em 1772 a primeira armadilha para baleias. A igreja, uma capela em devoção a Sant'Anna, é o principal testemunho desse período quando os tripulantes das baleeiras se confessavam e participavam da missa, antes da caçada começar (CORMELATO, 2011). Em seguida o sacerdote se dirigia até a praia para benzer as embarcações que iam ao mar. Florianópolis nesta época viveu um período de expansão econômica, gerado pela atividade da pesca da baleia e consequente produção e venda do óleo. No período colonial o óleo era usado na iluminação pública e na construção de casas, até 1960 foi exportado para lubrificar as máquinas da indústria japonesa.

Este desenho de Cascaes, como a gravura de Debret da Armação de Garopaba ou da Armação de Itapocoróia (ambos localizados no Museu Castro Maia, Rio de Janeiro) nos permite conhecer e compreender mais sobre este período histórico e esta atividade extrativista que aconteceu no litoral do Brasil até meados do século XX.

E a memória coletiva presente na análise da figura 18 permite ao indivíduo ter acesso a um processo de identificação com a cidade, a um acontecimento. No entanto é necessário que este evento lembrado reencontre sua vivacidade, seja reconstruído. A memória coletiva “só retém do passado o que ainda é vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que o mantém. Por definição, ela não ultrapassa o limite do grupo” (HALBWACHS, p. 70). Por isso é necessário sua preservação e disseminação no espaço do museu, demonstrando o que a imagem pode representar e a informação que pode oferecer. Esta informação irá contribuir para os modos como vemos Florianópolis, na condição de suportes e vestígios da memória.

Atualmente as vilas e freguesias próximas às armações fazem parte do cenário turístico, buscando a preservação de seus conjuntos arquitetônicos, como exemplos da diáspora açoriana. A preservação do patrimônio cultural é, portanto, um aspecto particular da preservação da memória.

A seguir veremos a representação de uma igreja que existia no bairro onde

Cascaes viveu e sua importância para o artista e para a cidade

### 6.3 Capelinha Nossa Senhora dos Navegantes



**Figura 17** - Capelinha de Nossa Senhora dos Navegantes, hi de Itaguaçu, Hoje Boate. 1974. Nanquim sobre papel. 65,2 x 95,9 cm.

**Tabela 18** - Níveis de análise da Figura 17.

Descrição	Nanquim. Grande área de linha de preenchimento mais escurecida. Pontilhismo. Igreja, sino, árvores, leme, cachorro.
Identificação	Capela de Nossa Senhora dos Navegantes. Bairro de Itaguaçu.
Interpretação	Igreja tornou-se casa noturna, e uma nova sede foi construída na década de 1970 no bairro Coqueiros. Durante quatro anos a Capelinha-boate movimentou a vida noturna dos jovens, na parte continental da cidade de Florianópolis.

Iniciando a descrição pré-iconográfica, damos destaque a uma característica da obra de Cascaes que é o trabalho em nanquim sobre papel. Com o bico de pena desenha de forma totalmente preenchida uma igreja e complementa com árvores ao seu redor. No canto esquerdo um animal, um cachorro, dormindo, faz-se presente na cena. Analisando os desenhos de Cascaes, percebe-se uma característica comum a quase todo o conjunto de sua obra: traços, cor, forma, escalas e volumes.

Observamos na análise iconográfica uma capela e próximo ao sino da igreja avistamos um elemento da pescaria, que é o leme. Ao descrever sua obra, Cascaes identifica o local e a época, e explicita sua preocupação em relação a diferentes assuntos; o mais marcante é o crescimento urbano da cidade de Florianópolis com a conseqüente perda de suas raízes culturais, aqui especificamente, religiosa. Mais uma vez enfatizamos a presença deste minúsculo cão em muitos desenhos, como uma assinatura do artista (é sabido que Cascaes tinha um cachorro de sua afeição, chamado Sineta).

De acordo com a biografia do artista, para interpretação iconológica, sabemos que no ano de 1933 Cascaes montou um presépio na Capela Nossa Senhora dos Navegantes de Itaguaçu, com esculturas de gesso calcinado. Por meio desse trabalho conseguiu o emprego de servente na Escola Profissional Feminina de Florianópolis, o que permite que frequente o Curso noturno na Escola de Aprendizes e Artífices de Santa Catarina. Aqui percebemos uma ligação mais pessoal do artista com esta igreja, buscamos então a análise do conteúdo artístico, o momento em que a obra foi executada.

Na figura 17, no canto direito inferior está manuscrito o dizer do artista em relação ao que vemos: “Capelinha de Nossa Senhora dos Navegantes, hi de Itaguaçu, hoje boate, 1974 Franklin Cascaes”. Ao escrever sobre a tela, que apresenta a representação de uma capela, no bairro Itaguaçu, Cascaes busca nos inteirar dos acontecimentos vividos naquele tempo e naquele lugar, nos proporciona um dizer e ver simultâneos. A ênfase se dá na informação que consta no título da obra, confirmando que no ano de 1974 a então Capelinha torna-se uma boate. Uma capela transformada em boate na década de 1970 em Florianópolis abalou a estrutura conservadora da sociedade na época, incluindo Franklin Cascaes. Comprada por proprietários de restaurante “nunca ficou muito bem explicado como o pároco responsável conseguiu vender o imóvel, que se encontrava desativado com a construção da igreja de Coqueiros. Como a Prefeitura inviabilizou nova construção no local, os proprietários decidiram ocupar o prédio instalando no local uma boate, batizando-a de Capelinha” (SIMÕES, ANCAPITAL, 2000). Entre 1974 e 1978, a vida noturna de Florianópolis se resumia entre o bar Tritão e a Capelinha, além do bar La Piedra, um rancho encravado nas areias do bairro Itaguaçu, frequentado pela boemia de carteirinha.

A capelinha boate tornou-se exemplo de sucesso. Havia na boate, um sino que servia para registrar a entrada e saída dos funcionários. Colocado na Capelinha, com uma amarra de cabo de aço, encontra-se registrada no desenho feito por Franklin

Cascaes. E este registro nos permite conhecer mais do que apenas a arquitetura religiosa, nos aproxima da história de uma sociedade, em determinado tempo e lugar. Nos faz compreender os modos de viver e as convenções individuais e coletivas, mesmo sabendo que a obra de arte não tem para nós, nos dias de hoje, o mesmo valor que teve para o artista que a fez e para os homens de sua época (ARGAN, 2005). Mas verificamos a estreita relação com os problemas da época em que pertence. Esta verificação de outras lembranças presentes na representação da figura 19, além do próprio objeto representado, é chamada por Halbwachs (2006) de intuição sensível. Podemos entender a intuição sensível quando dizemos que uma imagem evoca outra ou quando uma lembrança atrai outra lembrança. Temos então o museu como espaço de intuição sensível, construção do conhecimento, natureza de troca de informação por meio da arte, marco da divulgação e da ação social do patrimônio representado artisticamente.

Os objetos, segundo Gonçalves (2007), influenciam secretamente na vida de cada um de nós. O mesmo dizemos da imagem artística, “perceber e reconhecer este fato pode trazer novas perspectivas sobre os processos pelos quais definimos, estabilizamos ou questionamos nossas memórias e identidades” (GONÇALVES, 2007, p.10). As obras de arte, especificamente aqui os desenhos produzidos por Franklin Cascaes, desempenham importante papel no processo de formação de nossa memória e valorização do nosso patrimônio. Segundo Maroevic (1997) a memória do patrimônio cultural se instala gradualmente na consciência dos homens e torna-se memória coletiva. No entanto, é necessário que os museus que contenham patrimônio, percebam que este só pode ser entendido como tal se existir um público que se sinta identificado com o mesmo, que se sinta pertencente a determinado grupo. Por isso a importância desta pesquisa e análise, para que haja o reconhecimento destes bens artísticos patrimoniais.

Em seus desenhos e esculturas, Cascaes exaltava temas do cotidiano da Ilha de Santa Catarina, como por exemplo, os vendedores ambulantes, as atividades produtivas das rendeiras, dos engenhos de farinha e cana, o interior das casas, os carros de boi, a pescaria, brincadeiras infantis, atividades religiosas e festas juninas. Veremos agora, como já ilustrado também na obra de Hassis, a atividade produtiva do engenho de farinha, com a trabalho de descascar a mandioca.

## 6.4 Raspando a mandioca



**Figura 18** - Raspando mandioca – 1960 - Nanquim sobre papel - 25,5 x 34,8 cm.

**Tabela 19** - Níveis de análise da Figura 18.

Descrição	Predominância do nanquim. Quatro mulheres ao centro. Maquinários.
Identificação	Mulheres raspando mandioca num engenho de farinha. Mandiocas para descascar, concho com mandioca lavada para cevar, cevadeira, prensa, tipiti.
Interpretação	Temática social e de atividade produtiva, demonstrando um dos papéis sociais da mulher, na sociedade florianopolitana, na década de 1960.

Na figura 18 podemos enxergar o motivo temático da atividade de raspar a mandioca (também conhecida como aipim ou macaxeira). Observamos quatro mulheres sentadas, raspando mandioca. Na cena podemos constatar que o espaço onde elas se encontram é um engenho, pela presença da prensa e do forno, materiais utilizados na produção da farinha de mandioca. Num suporte em papel de tonalidade pastel o desenho é construído em linhas a nanquim, em traços bem organizados e hachuras.

De acordo com Michel Vovelle, *citado por* Cristina Costa (2002, p.23), as fontes iconográficas “falam onde o texto se cala”, e no nível secundário ou convencional observamos que os textos de Cascaes calam-se nas cenas do cotidiano, onde

buscamos ampliar a apreciação, as possibilidades e particularidades das imagens do dia a dia percebidas na obra deste artista. Destacamos na atividade produtiva registrada na obra de Cascaes a realização com as mãos, o fazer, na qual se originam os produtos: os pescadores, no fazer das tarrafas, as mulheres que pilam o café, descascam a mandioca, batem o algodão para tecelagem, carregam lenha, vão para a roça, homens que trabalham no engenho, vendedores ambulantes, e o trabalho da domesticidade, o parir e cuidar de filhos. Estas reflexões sobre as atividades produtivas na obra do artista vêm à superfície, revelando percepções diferenciadas para o mesmo objeto, percepções que ganharam forma de texto.

Na análise iconológica observamos a posição da mulher nessa cultura familiar. A ausência de fundo em seu desenho destaca a imagem única e central da mulher reclusa em sua vida doméstica. Ao narrar a temática social, Cascaes nos mostra a importância do papel da mulher na formação da sociedade brasileira (KRÜGER, 2010). A divisão dos papéis sociais tanto no grupo familiar quanto no trabalho é marcado pela atividade que deve ser executada ou pelo homem ou pela mulher. Em Florianópolis, durante as décadas de 1950 e 1960, no interior da ilha, a atividade exclusivamente masculina era a pescaria, e a exclusivamente feminina, as rendas. A casa era o espaço da mulher, “espaço doméstico, privado, feminino” (BARBOSA; BECK, 1990. p.7). Vemos aqui, representado em seu desenho, esta divisão de trabalho, como também a ocupação de atividades produtivas por mulheres em virtude da ausência do homem por ocasião da pesca:

A ausência freqüente do homem, empenhado na atividade pesqueira, possibilitou sempre a mulher o exercício da autoridade doméstica e do mando familiar, bem como a responsabilidade sobre atividades produtivas, como a roça e a fabricação de farinha de mandioca (BARBOSA; BECK, 1990. p. 08)

Assim o papel da mulher era necessário neste cotidiano, muitas vezes em situação subalterna e associada às – aparentemente – menos nobres questões profissionais. Esta imagem não pertence mais a compreensão da vida cotidiana na cidade de Florianópolis, examinamos aqui a perda da experiência, observada por Benjamin. No entanto, de certo modo, a arte se encaminha para a recuperação da experiência, que quando preservada no Museu, conta a história do passado por meio de sua representação imagética.

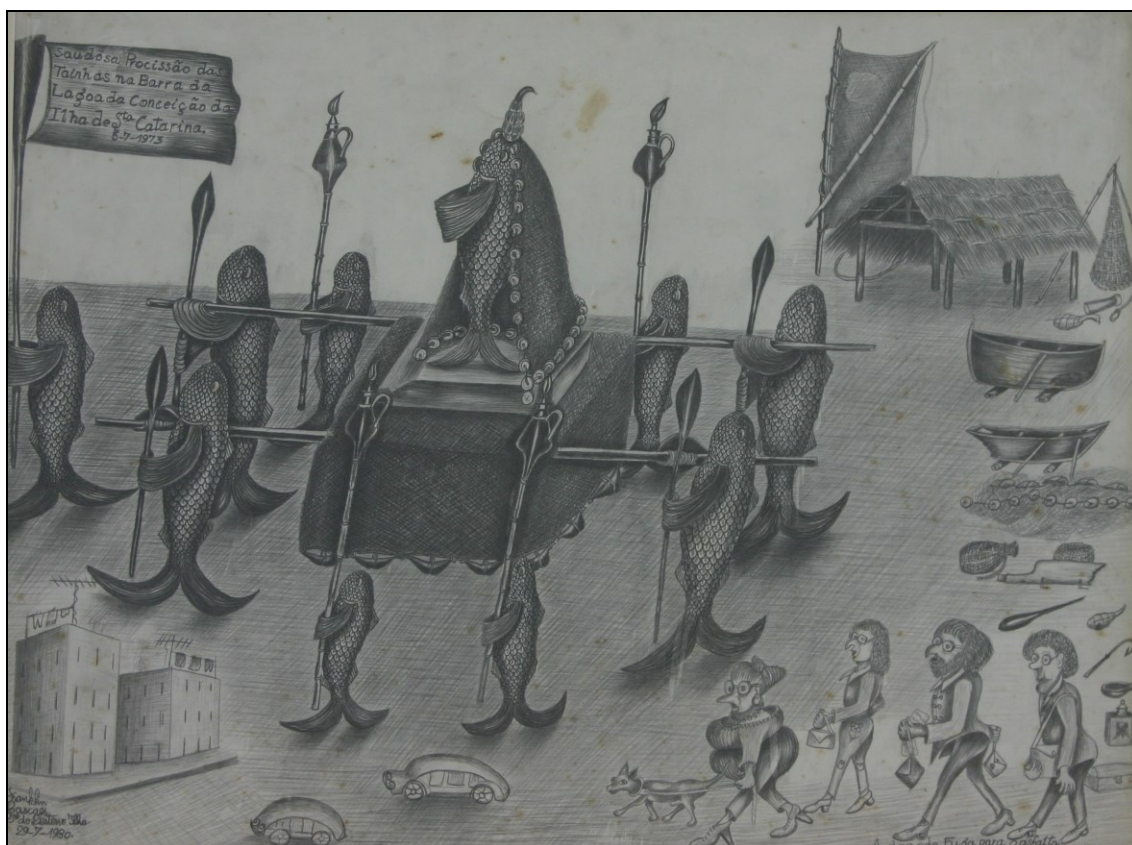
Podemos perceber, em seus trabalhos, como Cascaes concebia sua cidade, como ele a via e sentia, e como esta cidade está repleta de nossas memórias e

nossas vivências demonstrando, assim, a preocupação do artista com as modificações urbanas, sociais e culturais que estavam acontecendo em Florianópolis durante as décadas de 1960 e 1970.

Nesta imagem além de vislumbrarmos o patrimônio material, representado nos engenhos de farinha, temos também o patrimônio intagível, no saber fazer a farinha de forma rudimentar. O conhecimento e análise desta obra atribuirá, a estes bens, valor como patrimônio, o que justificaria sua proteção. Fortalecemos ao analisarmos a figura 20 a necessidade de escrever e conhecer a história de determinado período, que segundo Halbwachs (2006,p.101), só desperta “quando elas já estão bastante distantes no passado para que ainda se tenha por muito tempo a chance de encontrar em volta diversas testemunhas que conservam alguma lembrança”. Há nesta proposição uma manifestação da memória como forma de reescrever e preservar a história e o patrimônio. Na proteção do patrimônio artístico o museu se projeta imprescindível , pois é ele que recolhe, classifica, sistematiza, estuda, expõe e divulga.

A próxima obra analisada apresenta de forma alegórica o crescimento urbano da cidade e a perda da tradição na pesca artesanal.

## 6.5 Saudosa procissão das Tainhas



**Figura 19** - Saudosa Procissão das Tainhas na Barra da Lagoa da Conceição da Ilha de Stª Catarina - 1980 - Grafite sobre papel - 60,1 x 65,9 cm.

**Tabela 20** - Níveis de análise da Figura 19.

<p>Descrição</p>	<p>Grafite sobre papel. Modulações de tons: tons escuros para os desenhos de peixes e o andor; tons claros para as edificações, automóveis e personagens que caminham. Esfumado a grafite nos desenhos de edifícios e personagens. Embarcações e outros elementos de pesca.</p>
<p>Identificação</p>	<p>Desenho alegórico de tainhas em procissão. Quatro peixes seguram o andor, outros quatro carregam luminárias, um peixe leva uma bandeira e outro peixe, representativo de uma santidade encontra-se em cima do andor. Quatro pessoas e um cachorro caminham em procissão, estão em primeiro plano com dois carros e dois edifícios. Há duas embarcações, elementos de pescaria e um rancho de pescador.</p>
<p>Interpretação</p>	<p>Encontramos também outras obras que fazem referência a perda da tradição, representado de forma figurativa: “a procissão do café sombreado de Ratores”; “procissão da mandioca no Campeche” e “procissão da Laranja na Trindade”, todos na cidade de Florianópolis</p>

Cidade e modernidade são temas determinantes e inseparáveis na obra de Franklin Joaquim Cascaes. O grafite sobre papel é o grande destaque na descrição pré iconográfica da figura 19. Os tons claros e escuros são marcantes para dar maior ou menor peso a determinada figuração. É uma representação alegórica de uma



procissão de peixes, mais especificamente, tainhas.

Florianópolis é aqui caracterizada e compreendida por meio da obra de Cascaes sob o ponto de vista da modernidade e da alegoria. É através do seu olhar que a cidade é transfigurada alegoricamente. “Escritores e intelectuais sempre gravitaram ao redor das cidades” (MENEZES, 2006, p.03). Então, para o segundo nível de análise, descrevemos os elementos pertencentes a esta imagem da cidade de Florianópolis que é, na obra de Franklin Cascaes, fonte de produção inesgotável. Neste desenho intitulado “Saudosa Procissão das Tainhas na Barra da Lagoa da Conceição da Ilha de St<sup>a</sup> Catarina 8-7-1975”, Cascaes escreve no lado direito inferior “A grande Fuga para o asfalto. Morreu a pesca artesanal”. Vemos, portanto, esta fuga em procissão, os peixes seguem em cortejo, saindo do mar, em direção as edificações que se apresentam no canto esquerdo inferior. Atrás dos peixes encontram-se elementos da pesca artesanal, como o leme, a tarrafa, os barcos, anzol, o rancho de pescador. O desenho acima mostra a cidade com seu silêncio e o surgimento dos edifícios. Em Cascaes nos aproximamos de um passado recente e transformado, reencontramos um presente que insiste em não se extinguir. Para Baudelaire, o passado é interessante “não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem constituía o presente, mas igualmente como passado, por seu valor histórico”. (BAUDELAIRE, 1996, p.8).

Na interpretação iconológica, observamos “que ali fogem expulsos pela pesca comercial, pela especulação imobiliária e pelos imóveis agora verticais, a pesca artesanal, a festa tradicional e a população local” (KRÜGER, 2010, p.27). A verticalização das grandes metrópoles caracteriza o fenômeno moderno do final do século XIX e em Florianópolis isto se dá em meados do século XX. E Cascaes faz uso de sua sensibilidade e de seu imaginário, para registrar estas transformações tão impactantes para o morador da cidade de Florianópolis. Segundo Menezes, para Baudelaire, “o verdadeiro artista é inteiramente treinado pela observação e pela sensibilidade e não simplesmente pela técnica” (MENEZES, 2006, p.8).

O estudo sobre o tema alegoria é extenso e envolve diversos autores, mas adotaremos o que foi exposto por Walter Benjamin (2009). Por meio da alegoria presente no desenho da procissão, Cascaes lamenta as transformações impostas pelo tempo, tornando estas alegorias lembranças do contexto em que o artista viveu. Na representação da cidade vemos “alegoricamente uma manifestação de perda das manifestações tradicionais onde o crescimento urbano da cidade de Florianópolis afeta diretamente os hábitos arraigados e atividades produtivas locais” (KRÜGER, 2010, p.23). São alegorias de uma cidade que lamenta o que já se perdeu, que lamenta suas

ruínas.

Franklin Joaquim Cascaes em seus desenhos transforma a cidade de Florianópolis em poesia, em cada momento figurado em seus desenhos, percebe-se como protagonista principal a cidade. Quando observamos esta imagem preservada no Museu, podemos “idealizar” o tempo exato em que as coisas se deram, ou seja, o momento em que a obra foi elaborada. O tempo, o espaço e as circunstâncias são preservadas no Museu por meio de suas representações. Aqui está manifestada uma memória histórica, e é por meio dela, que este fato ocorrido, exterior a minha vida, vem assim mesmo deixar sua impressão. Para Halbwachs (2006, p.80) a impressão é feita por fora, “sem relação com a minha memória pessoal e minhas impressões de criança”, tal dia e tal hora vista dessa impressão me farão recordar o dia ou a hora da imagem produzida por Cascaes.

Há na mesma temática desenvolvida para esta obra, outras três com o mesmo viés alegórico e crítico, que manifesta a indignação do artista com a perda da tradição, com a modernização da cidade, com a vinda do asfalto, com a venda de terrenos de forma intensa e excessiva pelos moradores aos empresários e outros interessados, e com a nova denominação feita à festa religiosa da santíssima trindade, vindo a se chamar Festa da Laranja. Existe uma tensão entre o real e o imaginário em sua obra, mas ambas retratam a desesperança do artista perante a contradição do mundo, há uma preocupação social que atravessa a vida e a criação de Cascaes. Estas imagens alegóricas nos sugerem um novo modo de ver a cidade de Florianópolis, convidando-nos a reaprender a olhar.

Dando continuidade as imagens que refletem a preocupação do artista com a modernização da cidade de Florianópolis, com a especulação imobiliária e o crescimento desordenado, analisaremos o desenho abaixo.

## 6.6 A Bruxa Grande



**Figura 20** - A Bruxa Grande - 1976 - Nanquim sobre papel - 65,0 x 43,1 cm.

**Tabela 21** - Níveis de análise da Figura 20.

Descrição	Predominância do nanquim. Linhas e hachuras bem marcadas. Figura feminina em plano maior. Casarios em pequeno plano.
Identificação	Figura feminina identificada como uma bruxa. Sapatos estão desenhados como edifícios. Estes pisam em casas, árvores, pessoas e igrejas. Moedas caem da mão da bruxa.
Interpretação	A bruxa grande. A temática bruxófica é a mais conhecida na obra do artista e representa o atrativo turístico cultural da cidade de Florianópolis, também conhecida como Ilha da Magia, pela existência de bruxas.

Observamos aqui no nível primário de análise os desenhos em diferentes proporções de tamanho. Numa escala maior, em destaque da representação,

observamos a figura feminina. Na parte inferior da obra, abaixo dos pés da grande figura, encontra-se desenhados casarios, árvores, pessoas e igrejas. O desenho é nanquim com hachuras retas e bem definidas.

A cidade de Florianópolis foi formada, através dos anos, por uma estética que a tipificou na mito magia; estética essa muito aceita pelo público mas que de certa forma deixou de lado muitas outras questões na obra de Cascaes, que podemos apreciar nesta tese. Identificamos aqui na análise iconográfica, como observado no título da obra, uma bruxa. De acordo com o crítico de arte Péricles Prade “a obra plástica e literária de Franklin Cascaes é abrangida, indiscutivelmente, pelo universo fantástico” (PRADE, 2009, p.9). Mas a crítica, ao não se debruçar com seriedade sobre o trabalho deste artista acabou por criar imagens que passaram a indicar a “própria personalidade do litoral catarinense” (ANDRADE FILHO, 2005, p.8). Descrevemos a bruxa com seus longos cabelos, adornados por uma vassoura; sua roupa apresenta-se com bastantes acessórios, inclusive uma ferradura, que no conhecimento popular é utilizado como amuleto para repelir bruxas. No pulso carrega uma pulseira em formato de figa. Estes acessórios demonstram que a bruxa em Florianópolis não é assombrada com tais talismãs, é uma bruxa moderna, como a cidade estava se tornando. As botas que calçam a bruxa apresentam-se em grandes edifícios, com roupas penduradas nos varais. E com suas botas a bruxa pisa nos antigos casarios existentes na cidade, na população local, no meio ambiente, representado por árvores e nas antigas igrejas. Estes prédios estão tomando o lugar do casario colonial. E de sua mão cai moedas, referenciando a compra das propriedades locais a baixo custo, frente à especulação imobiliária.

A interpretação iconológica da obra aqui se relaciona com o processo de urbanização e modernização da cidade de Florianópolis, por meio dos registros de cenas e representações das bruxas. Portanto, vimos que Cascaes reproduziu práticas cotidianas, explorou aspectos míticos e desenvolveu uma postura crítica em relação à crescente urbanização que descaracterizava as comunidades retratadas, embebendo-se “como uma esponja dessa onda que refluí de recordações e se dilata” (CALVINO, 1990, p.14). A bruxa é, na obra de Cascaes, sinônimo da Modernidade. Uma modernidade que vem atropelando os saberes e culturas tradicionais.

Cascaes ficava incomodado com as bruscas intervenções na paisagem do seu tempo, principalmente, com as “ausências” destas decorrentes. O espaço transformado ia paulatinamente modificando sob diferentes maneiras o cotidiano da população local. A obra de Cascaes foi desenvolvida ao longo de muitos anos de sua

vida. Nos seus diários esboçava seus desejos, suas preocupações com a preservação cultural e ambiental. Com destaque, ele nos mostra que as transformações urbanas estavam ocupando um espaço desordenado nas tradições, na cultura local e no meio ambiente. Estas transformações, este ambiente de crescimento decorrente da modernidade, são para Flores “ao mesmo tempo, ameaça constante, destruição, envelhecimento rápido” (FLORES, In: FLORES, 2006, p.26).

Cascaes transformou sua experiência e sua vivência em memória. A memória – individual, coletiva, social ou cultural – aparece como uma forma de contato entre tempos e sujeitos, de forma afetiva. Em seu território está o trauma, a lembrança, o esquecimento, a melancolia. A permanência e divulgação desta obra no museu na cidade de Florianópolis faz que com os moradores e visitantes estrangeiros possam rememorar uma Florianópolis que já não existe mais, possam nostalgicamente reviver um passado que se encontra presente neste desenho. E mais, a partir deste reconhecimento, valorar a história, o meio ambiente e o outro, que ainda existem na cidade.

De acordo com Reader (1978, p.22), o pintor geralmente se exprime pela representação do mundo visível, ou seja, “a arte não é a expressão em forma plástica de qualquer ideal particular, é a expressão de qualquer ideal realizável pelo artista em forma plástica”. No entanto, sem o estudo, classificação e aplicação do significado correto das imagens, a obra de arte torna-se uma cópia do exterior desprovida de conteúdos e ideias. Aqui também está embutida o processo de patrimonialização, como o processo pelo qual se gera o vínculo patrimonial entre a representação da obra e o indivíduo. Ao concedermos valores à obra, o indivíduo se identifica com a obra de arte, que então passa a fazer parte dele na condição de ser social. Identificamos, na “Bruxa Grande”, um patrimônio com fator social politizado na memória e no tecido cultural.

E despontando a também preocupação política de Cascaes frente aos problemas nacionais, analisaremos uma obra que reflete um momento político e histórico nacional, mas bastante relacionado com a alegoria que Cascaes faz as bruxas na cidade de Florianópolis.

## 6.7 Campanha eleitoral Janio Quadros



**Figura 21** - Campanha Eleitoral de Janio Quadros - 1982 - Grafite sobre papel - 65,2 x 96,1 cm.

**Tabela 22** - Níveis de análise da Figura 21.

Descrição	Grafite. Animal de três patas que carrega em seu lombo dois seres. De um deles caem moedas e estrelas. Abaixo, caminham doze personagens, que carregam objetos nas mãos. Há a presença de um cachorro e outros nove animais não identificados. No canto superior esquerdo um ser voa em uma vassoura.
Identificação	Campanha Eleitora de Janio Quadros. Dos personagens que caminham, um carrega uma cruz, nove carregam vassouras, um carrega uma luminária e no fim, um homem carrega um objeto não identificado. O grande animal da cena tem patas com pés de vassouras, carrega no lombo um ser de aparência masculina, identificado como o político Janio Quadro, e outro ser de aparência feminina, podendo ser uma Bruxa.
Interpretação	Famoso comício de vassouras comandadas pelo então candidato à presidência do Brasil, Janio Quadros, no ano de 1960. As vassouras representavam simbolicamente a intenção do candidato em varrer a corrupção do Brasil.

No primeiro momento da descrição pré-iconográfica da figura 21 identificamos pessoas que caminham com objetos em suas mãos, com destaque para as vassouras. Dois personagens encontram-se em cima de um “cavalo” tripernas, e sua frente, no canto superior direito, uma figura sobrevoa em uma vassoura. O grafite é a técnica utilizada na produção deste desenho, rico em detalhes e em linhas de preenchimento.

No nível secundário de análise identificamos a figura do então candidato a presidência da república do Brasil no ano de 1960, Janio Quadros. O personagem cavalga um cavalo tripernas juntamente com uma bruxa, e distribuem moedas e estrelas a população que caminha abaixo deles, carregando vassouras e outros objetos. A vassoura, símbolo da campanha eleitoral de Janio Quadros, também objeto de uso pessoal das bruxas no imaginário popular, está atrelada na composição de sua obra.

Nesta campanha bruxólica-eleitoral Cascaes produz uma série de oito desenhos relacionados ao candidato Jânio Quadros e outros oito relacionados ao jogo do bicho, medida proibitiva do candidato que causou insatisfação popular. Estas informações veem contribuir para a interpretação iconológica da imagem. Em um desses desenhos, encontra-se uma carta, criada pelo artista, onde o então presidente Jânio Quadros agradece as bruxas todo o empenho durante a campanha eleitoral. O motivo político na obra de Cascaes está relacionado com o motivo bruxólico que ele construiu em suas obras. A desordem engendrada pelos políticos é sinônimo de bruxa, destruição e corrupção. Sobre este momento inspirador na sua fase artística, Cascaes nos fala:

Em minha vida artística, Jânio Quadros com a vassoura símbolo da sua campanha política foi o bruxo mais autêntico que conheci. Naqueles comícios políticos achava muito importante toda a gente ostentar vassouras: bruxas velhas, bruxinhas novas, bruxos cultos e incultos. Logo tratei de documentar estas cenas bruxólicas, magníficas. Pois vassoura não é montaria de bruxas em estado fadólico? Eram verdadeiras procissões bruxólicas aqueles comícios. As cenas eram tão lindas e tocantes que eu ficava comovido quando assistia. Pareciam cenas das épocas medievais onde tudo cheirava ao natural. E mais uma poesia folclórica nasceu naqueles dias. Logo depois o Prof. Jânio assumiu o governo com um daqueles seus famosos bilhetes ficariam proibido em todo o Brasil: jogos de bichos, jogos pirotécnicos e rinhas de galo. Nesta ocasião os Estados Unidos estavam fazendo experimentos para lançarem o homem no espaço, para posteriormente tentarem conquistar a lua. Portanto, eu estudei o caso científico, bruxolicamente. Se os americanos utilizavam foguetes espaciais, eu poderia usar os foguetes pirotécnicos caboclos como força impulsora para ajudarem a vaca e o touro (número 25 e 21) e levarem toda a bicharada à lua, a fim de tentar vida nova, porque aqui não dava mais. Jânio ficou metamorfoseado em vassoura, governando o Brasil. O segundo trabalho desta série nasceu quando Jânio caiu. De repente a bicharada percebeu que algo tinha acontecido visto que Jânio andava voando lá por cima da lua (metamorfoseado em vassoura) e resolveu retornar à Terra. Aqui chegando o leão havia se plantado sobre o Brasil (a revolução). Observe o seguinte: quando os bichos foram tentar a vida na lua estavam todos muito gordos, porque o jogo do bicho é uma grande

fonte de rendas (os banqueiros são gordos mesmo / falando monetariamente). Porém lá na lua só encontraram poeira, daí porque retornaram magros e frágeis. (CASCAES, 1981, p. 102, 103, 104)

Embora pareça que o contexto nacional em questão analisado na figura 21 não tenha relação com a memória e o patrimônio da cidade de Florianópolis, podemos afirmar por meio das análises o memorialismo local existente nesta imagem. Florianópolis, como todas as outras cidades do Brasil viveu intensamente este momento político histórico nacional, as músicas da campanha eleitoral do então candidato, ainda estão nas lembranças e na boca da população local: “Varre, varre, varre vassourinha! / Varre, varre a bandalheira! / Que o povo já 'tá cansado / De sofrer dessa maneira / Jânio Quadros é a esperança desse povo abandonado! / Jânio Quadros é a certeza de um Brasil, moralizado! / Alerta, meu irmão! / Vassoura, conterrâneo! / Vamos vencer com Jânio!”. E inspirando-se no cotidiano político nacional e internacional, Franklin Cascaes encanta-se com a figura de Jânio Quadro.

A questão da memória nacional costuma ser abordada tendo como foco os discursos que a legitimam. Nesta obra observamos o conjunto de caracteres que constituem esta memória. Nesta tese, o centro da investigação são os processos e as práticas de construção do patrimônio artístico musealizado na cidade de Florianópolis, conduzidos por atores definidos, os próprios artistas, e em circunstâncias específicas. São essas práticas e esses atores que atribuem, a determinados bens, valor como patrimônio, o que justificaria sua proteção. A noção de valor e principalmente memória atribuída a esta obra serve de base a toda a reflexão aqui desenvolvida, pois são esses processos de atribuição de memória que possibilitam melhor compreensão do modo como são progressivamente construídos os patrimônios. E o patrimônio aqui é a própria obra de arte, preservacionista de um momento histórico e político nacional.

O próximo desenho representa cenas do cotidiano, com hábitos e costumes dos moradores, por meio da atividade comercial nas casas de secos e molhados.



## 6.8 Casa de Secos e Molhados



**Figura 22** - Casa de secos e molhados de Bilé Rita Lagoinha do Norte - 1968 - Grafite sobre papel - 45,6 x 66,5 cm.

**Tabela 23** - Níveis de análise da Figura 22.

Descrição	Grafite sobre papel, com uso de linhas variadas para dar mais ou menos tonalidade ao desenho. Modulações de tons, onde se percebe a presença mais marcante do grafite no desenho do telhado. Dois homens, uma casa com duas portas e mantimentos em prateleiras, telhado em meia água, um cachorro.
Identificação	Arquitetura colonial portuguesa. Armazém de secos e molhados. Homem à porta com mantimentos ao fundo nas prateleiras. Outro homem dirige-se ao local carregando uma sacola e uma garrafa nas mãos. Na cena, um cachorro em frente ao comércio local.
Interpretação	Toda cidade tinha seu armazém de secos e molhados durante as décadas de 1950 e 1960. Por meio deles a população se abastecia com gêneros alimentícios e o que mais necessitava. A casa de secos e molhado aqui identificada localizava-se na Lagoinha do Norte, em Florianópolis, hoje conhecida apenas como “Lagoinha”.

Observamos no nível primário traços da arquitetura, mantimentos em prateleiras, pessoas e um cachorro. A cor do grafite tem maior destaque no telhado em meia água, modulações de tons são observadas nas prateleiras com os insumos. Traços finos sem muito volume são características neste desenho sobre papel.

Partindo para o nível secundário de análise, identificamos a Casa de Secos e Molhados de Bilé Rita Lagoinha do Norte, conforme informado no título. A lagoinha do

norte é onde está localizado o referido armazém, exemplar da arquitetura colonial portuguesa. Dentro do armazém encontra-se um homem, podemos afirmar ser o comerciante local. Na loja vemos à venda produtos como rosca, bolacha de coco, pão, biscoito cavaco e bebidas diversas. Também visualizamos uma balança, sempre presente nos balcões dos armazéns, para pesar as mercadorias vendidas a granel. Dirige-se a casa de secos e molhados um homem de barba e chapéu, pés descalços, que carrega nas mãos uma garrafa e uma sacola. Ainda na cena há um cachorro que urina numa pedra em frente à casa.

A interpretação iconológica da obra nos deixa imaginar que Cascaes fez aqui um desenho de observação na Lagoinha do Norte, praia bastante visitada pelo artista.

Durante suas pesquisas de campo, Cascaes ia munido de lápis e papel, onde anotava o que lhe estava diante dos olhos. Em Cascaes é muito evidente o prazer do olhar. E na análise iconológica observamos a atividade produtiva do comércio local, que num tempo remoto fazia parte do cotidiano, do dia a dia da população local. Atividade produtiva presente na memória e nas linhas do desenho eternizada pelas mãos do artista não nos deixam esquecer esta paisagem baseada na experiência do artista e na desvalorização da cidade que já não existe mais.

O sentimento de identidade é o que nos liga a imagem da obra desenhada. Identifica-nos com os moradores do interior da ilha de Santa Catarina naquele tempo e naquele lugar. Identidade no sentido de imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela apresenta aos outros, para ser percebida de maneira como quer ser percebida pelos outros. A memória é um elemento constituinte deste sentimento de identidade.

E em relação ao sentimento de identidade apresentamos a seguir uma obra extraída de uma narrativa religiosa bastante conhecida por muitos, mas que Cascaes adaptou à região da ilha de Santa Catarina, criando um sentimento de identidade florianopolitano com a história contada.

## 6.9 Nossa Senhora e o siri



**Figura 23** - Sem título - 1968 - Nanquim sobre papel. 38,1 x 65,0 cm.

**Tabela 24** - Níveis de análise da Figura 23.

Descrição	Linhas finas de nanquim nos traços do desenho. Pontos de oxidação no suporte da obra. Presença da imagem de uma mulher sobre um crustáceo, um peixe no mar, um homem com uma vara de pescar e vegetação de restinga.
Identificação	Lenda da Nossa Senhora e o Siri. Há a imagem da Nossa Senhora em cima da casca do siri, e de um peixe que identificamos ser um Linguado. Presença de um pescador na beira da encosta e pássaro numa árvore.
Interpretação	Conta a lenda que a Nossa Senhora precisava atravessar um rio, o peixe linguado não a ajudou e ainda desdenhou da santa, ficando com a boca torta. O siri, gentilmente a levou no seu casco, ficando registrada ali a imagem da Nossa Senhora.

Na figura 23 podemos ver a figura de uma mulher, de vestido, sobre um crustáceo. Na mesma cena há um peixe, um homem com uma vara de pescar, o mar e uma plantação que identificamos como restinga, onde há também árvores. Estas são característica do primeiro nível de análise, onde observamos a obra em nanquim em pinceladas curtas e pontilhismo.

No segundo nível passamos a descrever a imagem da Nossa Senhora e o siri, o conhecimento da lenda religiosa nos permite identificar o peixe como sendo o linguado, que anatomicamente se constitui com a boca torta. Conta a lenda, e nossos avós também contavam quando nas refeições comíamos siri ou o linguado, que a

Nossa Senhora estava tentando atravessar um rio e solicitou ajuda ao peixe linguado. Do peixe ela recebeu só desdém e mal criação, no entanto, o siri gentilmente ofereceu-se para ajudá-la a atravessar, carregando Nossa Senhora em seu dorso até a outra margem do rio. Em razão disso, o linguado ficou com a boca torta, e o siri tem em sua casca, a imagem da Nossa Senhora.

Para a análise iconológica, transcrevemos a história contada por Cascaes, registrada no verso da figura 25:

Conta a estória que certa ocasião Nossa Senhora precisava atravessar o mar, mas não tinha certeza se a maré ia encher ou vazar. Estava parada na praia, praia que devia ser no continente, mas ela queria passar para a mais bela ilha da terra, a Ilha de Santa Catarina, quando surgiu um bonito linguado nadando ali por perto. Com toda sua beleza e ternura celestiais, dirigiu-se ao peixe linguado, indagando-lhe se sabia ou não se a maré ia encher ou vazar. O linguado respondeu a pergunta da senhora remendando-a. Ficou com a boca torta.

Um siri que havia escutado a indagação da Senhora e a deseducada resposta do linguado, dirigiu-se a ela com toda educação sirinesca, e lha ofereceu uma carona até a praia onde ela queria alcançar. Afirma a estória que o resultado deste acontecimento lendário é o seguinte: o linguado ficou de boca deformada; no casco do siri se observa em baixo relevo a figura de uma senhora segurando os lados da saia, para não molhá-la. Deve ser o retrato de Nossa Senhora num ato celestial sublime de sincero agradecimento, pela atitude hospitaleira do frágil crustáceo. (Cascaes, 1968).

O tempo passa e do passado resiste a memória. A tradição oral era muito comum nas sociedades sem escritas, e esta é a imagem de uma estória que faz parte da cultural local dos moradores da cidade de Florianópolis, e que agora se encontra registrada em imagem na obra de Franklin Cascaes. A perpetuação da memória coletiva se faz agora também por meio da informação em arte. E o patrimônio cultural presente na tradição oral faz-se conhecer por meio deste registro.

Memória e História se diferenciam por seu alcance e sua relação com o passado. A História é vista como um tipo de memória morta, pois está vinculada com a oficialidade, com a manipulação política, com a institucionalização do passado. “Em geral a história só começa no ponto em que termina a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social” (HALBWACHS, 2006, p.100). Apesar destas diferenças, as fronteiras entre a história e a memória não são tão claras. E também não está tão claro que a memória não seja histórica, reconstruída através da história e suas visões do mundo. E que a história, como registro escrito, não intervenha na memória. A ênfase dada neste trabalho como já constatamos são

conceitos de memória, é a noção de memória que nos interessa ressaltar aqui: um campo de saber, de métodos, de perguntas. No entanto, o registro da história oral, da estória tradicional feita por este artista nos tocou destacar nesta pesquisa.

A seguir veremos o registro da manifestação popular, cultura tradicional do boi de mamão, já enfatizada também na análise das obras de Hassis.

### 6.10 Maricota com cabeça de mamão



**Figura 24** - Maricota com cabeça de mamão - 1979 - Nanquim sobre papel e colagem - 35,9 x 18,5 cm.

**Tabela 25** - Níveis de análise da Figura 24.

Descrição	Forte marcação do nanquim com movimentos circulares para o registro do desenho. A figura encontra-se colada no suporte em papel. Figura feminina de vestido, calça, sapatos, colar e brincos.
Identificação	Maricota com cabeça de mamão.
Interpretação	Personagem da dança do boi de mamão que não é mais uma brincadeira corriqueira no dia a dia do morador da capital. Tornou-se uma manifestação folclórica. Apresentada em forma de pantomima, a peça retrata, a morte e ressurreição de um boi. Durante o espetáculo, vários personagens aparecem, entre eles estão a bernunça, a Maricota, o cavalinho, a cabrinha, o urso, o urubu, o macaco.

Com tonalidade bem marcada, traços intensos em nanquim, temos a imagem de uma figura feminina, que veste vestido com calça, sapatos, colar de bolas com pingente de flor e usa argolas nas orelhas. Para esta descrição pré iconográfica informamos também que a figura foi recortada e colada num novo suporte.

Na identificação, característica do nível convencional, conhecemos a personagem da dança do boi de mamão, denominada Maricota, que aqui está desenhada com cabeça de mamão. A Maricota é uma mulher alta, vaidosa e desengonçada, que ao dançar rodopiando esbarra seus enormes braços em quem estiver por perto.

Uma versão para a história do surgimento dos personagens da dança do boi de mamão com cabeça de mamão veremos na análise iconológica: o nome de Boi de Mamão dizem vir do que em certa época foi usado para fazer a cabeça do boi, um mamão verde. Cascaes reproduziu todos os personagens da dança individualmente, com a técnica de nanquim e colagem, representando-os com cabeça de mamão. Assim preservou a história do desenvolvimento desta manifestação popular. De acordo com Chagas (2006, p.112), o bem cultural preservado pode ser empregado e aludido à memória:

O uso social do bem cultural preservado pode ser compreendido como a possibilidade do mesmo ser utilizado como referência de memória por determinados segmentos sociais, ou ainda como recurso de educação, conhecimento e de lazer para uma determinada coletividade.

A memória deve ser entendida aqui no sentido entrecruzado de memória social, inscrita em práticas coletivas construídas socialmente. O museu pode acolher assim as diferentes manifestações culturais existentes na cidade de Florianópolis por meio de narrativas visuais, propiciando um diálogo que favoreça o entendimento de memória e patrimônio.

A seguir veremos outra manifestação festiva popular, no registro da festa junina.

### 6.11 Festa Junina



**Figura 25** - Festa Junina, jogo da bacia com água, moeda e língua - Sem data - Nanquim sobre papel - 35,3 x 53,6 cm.

**Tabela 26** - Níveis de análise da Figura 25.

Descrição	Nanquim em pinceladas diversas para registrar diferentes representações. Homem ao centro abaixado coma cabeça em uma bacia. Ao fundo casarios típicos de interior da ilha e pessoas ao redor de uma fogueira. Morros, vegetação e balões no céu.
Identificação	Festa Junina. Jogo da bacia com água, moeda e língua.
Interpretação	Festividade que ocorre no mês de junho e homenageia três santos católicos: São João, São Pedro e Santo Antonio.

Pessoas ao redor de uma fogueira, balões no céu, brincadeira do jogo da bacia, são cenas típicas da festividade junina que acontece em todo o Brasil. Porque este registro se faz importante para a cidade uma vez que o mesmo se destaca principalmente na região nordeste do país? Acreditamos na importância deste trabalho principalmente porque esta cena não é mais vivenciada pelos moradores da cidade de Florianópolis. Pintada a nanquim, com diferentes linhas nas representações dos desenhos, marca um momento histórico e festivo da cidade de Florianópolis.

Na análise iconográfica identificamos uma região pouco povoada com a presença de apenas duas habitações. O tema, como já mencionado, é a festa junina,



com destaque para a brincadeira da bacia, da água e da língua. Nesta brincadeira também se pode substituir a água por farinha, fazendo com que o participante tente encontrar uma moeda apenas usando a boca e a língua.

Com substancial importância, as festas juninas também despontavam no calendário de comemorações na cidade de Florianópolis. Reproduzimos abaixo, para a análise iconológica, algumas explicações de Cascaes a respeito das festas juninas realizadas na Ilha de Santa Catarina e continente próximo:

Estas festas [juninas, de modo geral] aconteciam tanto nas igrejas como nas casas particulares. Nas casas, eram realizadas onde se homenageava o santo aniversariante. Era costume criarem uma irmandade nas casas particulares, possibilitando, assim, angariarem fundos para custearem as despesas com as novenas, fogos e comestíveis. (1978: p. 5-6)

Atrelada às festividades religiosas, as festas juninas eram realizadas nas comunidades da região da Ilha de Santa Catarina. Franklin Cascaes produziu uma série de 41 desenhos entre estudos e obra final sobre a Festa Junina. Aí damos destaque à obsessão do artista pelas duplicações, produzindo na maioria das vezes em primeira e segunda fatura. Podemos constatar nos estudos realizados que muitos dos seus desenhos tem primeira e segunda fatura. Observa-se também que mesmo a segunda fatura sendo produzida dois ou três anos depois da primeira, Cascaes, em muitos casos, mantém a datação da ideia inicial, ou seja, da primeira fatura. Ao pesquisarmos sobre a figura 25, encontramos um esboço datado de 16 de julho de 1961 e informado que a obra foi “copiada em 2 de fevereiro de 1962”. Portanto, mesmo este trabalho não constando de datação, é possível afirmar que a mesma foi produzida no ano de 1962.

Ao enfatizar esta festividade, Cascaes continua declarando seu amor e preocupação com a cidade por meio da arte, a mesma cidade e a mesma imaginação criadora, “o mesmo sentimento diante de um mundo que está em ruínas, onde o que fica gravado na memória são os traços da pintura que retratam tais acontecimentos ou o risco da pena que descreve tal cenário”. (MENEZES, 2006, p.12).

A memória retém do passado somente aquilo que está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo, e muitas vezes justifica-se a memória pelo medo do esquecimento. Por meio da memória, as identidades se fazem presentes nos museus. Em relação as festas juninas, elas não estão mais presente na memória dos grupos, porque estes grupos da década de 1960 já não existem mais. No entanto, se fazem presente nos desenhos produzidos por Franklin Cascaes. A memória pode ser um

recurso metodológico e político de intervenção e de produção de mudanças coletivas nas identidades locais ou regionais. A memória é estratégica na construção da identidade cultural e do patrimônio local, por isso deve estar preservada e se fazer disseminada nos museus, para que as identidades locais não se percam, mesmo que se modifiquem.

### 6.12 Pescador

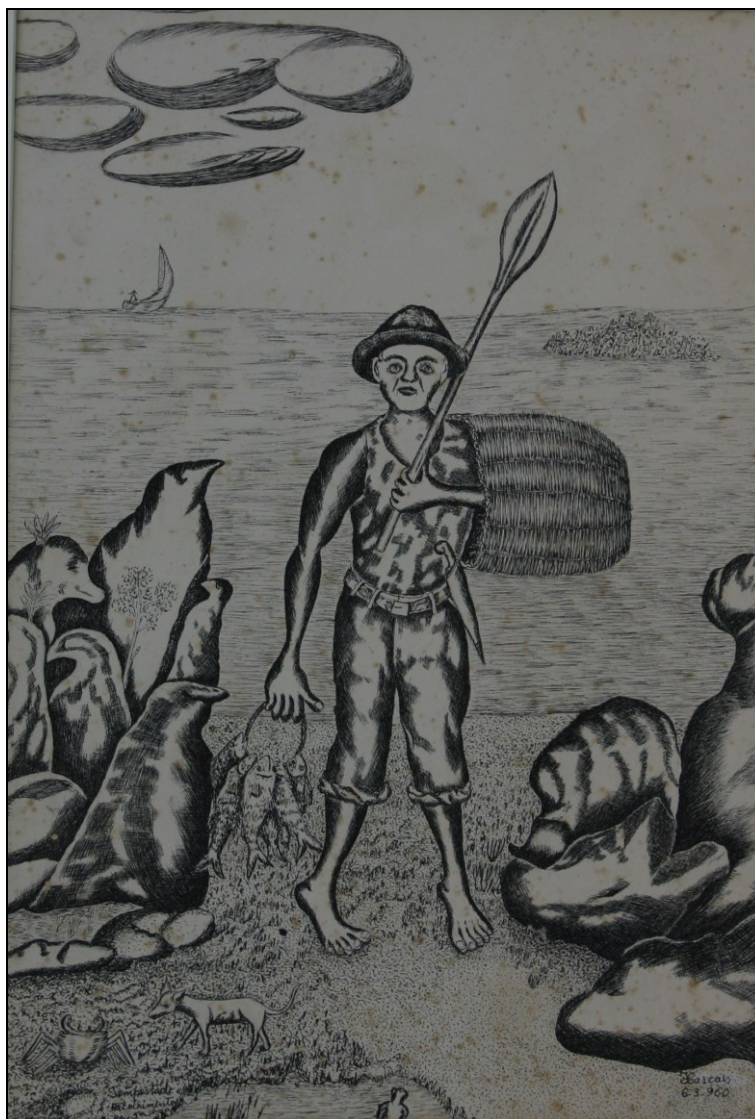


Figura 26 - Tempestade e Recolhimento - 1960 - Nanquim sobre papel - 47,1 x 32,8 cm.

**Tabela 27** - Níveis de análise da Figura 26.

Descrição	Nanquim e muitos pontos de oxidação no papel. Homem ao centro com cesto, peixes e remo nas mãos. Pedras nas laterais, mar ao fundo, pequeno cachorro e um crustáceo no canto esquerdo inferior.
Identificação	Pescador que deixa a pescaria por motivo de uma possível tempestade.
Interpretação	Atividade produtiva artesanal da pescaria.

Apresentamos mais uma obra em nanquim, na qual Cascaes pode ter feito um registro de observação. Ao centro, um homem que carrega nos ombros um cesto, e nas mãos peixes e um remo de embarcação.

A pesca é ainda hoje uma das atividades produtivas comerciais e de subsistência na cidade, assim como a produção de rede de pescar. Essa aptidão para o mar é uma herança da colonização açoriana. O título nos informa, para a análise iconográfica, que se trata de tempestade e recolhimento. O homem na imagem é um pescador, personagem símbolo na cidade de Florianópolis. Considera-se que o mesmo está a se recolher do mar em virtude de alguma tempestade que se aproxima. Destaque para a figura do cachorro, mais uma vez desenhado no trabalho de Cascaes.

A pesca artesanal é uma atividade bastante corriqueira, comumente encontramos pessoas a beira mar com suas varas de pescar ou mesmo pequenas embarcações em áreas já bastantes urbanizadas da cidade. Percorrendo as comunidades do interior da Ilha de Santa Catarina, empreendia suas pesquisas, conversando, anotando, pintando e modelando. Em registro feito nos seus cadernos de campo, Cascaes diz que “dentro dos dias do passado, eu com minha esposa resolvemos trabalhar junto de várias comunidades em defesa da tradição. O fito não foi ganhar dinheiro nem fama, foi defender o que estava ameaçado de extinção” (CASCAES, Sem data c). Estas são característica no nível terciário de interpretação. Cascaes buscava no cotidiano, alento para a sua criação. Produziu a partir de conversas e do vislumbre da experiência de outrem, uma narrativa. Cascaes nasceu, viveu e produziu em Florianópolis, e isto é muito importante para se delimitar seu espaço geográfico. Assim, não podemos negar a profunda relação que existe entre o artista e a comunidade.

Podemos entender o mar aqui no registro desta obra também com um lugar de memória, lugar de relação de trocas sociais, de atividades produtivas, de medos, de fé e tradição. E o pescador como uma figura típica que aviva uma identidade para o morador da cidade de Florianópolis e sugere uma divisão de trabalho baseada no

gênero, como já observado na figura 18.

### 6.13 Carro de boi infantil



**Figura 27** - Carro de boi infantil feito com rama de mandioca - 1968 - Grafite sobre papel - 22,8 x 31,9 cm.

**Tabela 28** - Níveis de análise da Figura 27.

Descrição	Desenho à grafite. Pontos de oxidação no papel. Criança puxando troncos de madeira em uma corda. Casa ao fundo.
Identificação	Carro de boi infantil feito com rama de mandioca.
Interpretação	Temática da infância e das brincadeiras de criança registrada num tempo e num determinado espaço.

Como já analisado na obra de Hassis, verificamos aqui a temática da brincadeira infantil nos registros de Cascaes. No nível primário observamos desenhado em grafite, uma criança que caminha com uma vara em uma das mãos e na outra puxa dois troncos de madeira. Ao fundo uma casa com vegetação ao redor.

Na descrição, nível secundário de análise, temos como motivo uma brincadeira infantil. Era comum as crianças criarem seus próprios brinquedos, feito com os materiais que encontravam acessíveis a ela. Aqui temos um carro de boi feito com rama de mandioca. Podemos conhecer por meio deste registro os brinquedos e brincadeira nas décadas de 1960 e 1970 na cidade de Florianópolis, estas

brincadeiras se apresentam como imagens sociais e culturais que descrevem o cotidiano da Ilha. Observa-se também que as crianças tinham longas áreas de pastos para correr e brincar. Estes registros podem contribuir para que se conheça ou se relembre as brincadeiras tradicionais, a cultura lúdica de determinada infância.

Assim percebemos para a análise iconológica a pesquisa do artista como etnográfica e antropológica. A partir de depoimentos registrados em seus cadernos e dos esboços por ele feitos após a pesquisa de campo, Cascaes, de maneira irreverente, expõe seus anseios, suas fabulações e sua imaginação inventiva. Registra o modo de ser, de agir, de trabalhar e de pensar dos moradores da Ilha de Santa Catarina.

Ao analisarmos este desenho no âmbito do patrimônio e da memória verificamos um testemunho de relativo significado para a vivência, história e capacidade criadora do povo. Por ser uma obra de arte, ultrapassa as barreiras sociais, e nos faz compreender as formas de brincar num determinado tempo e lugar. É um patrimônio local, com problemas exclusivos de uma determinada economia e hábitos sociais. Mas de grande apelo para a memória da cidade. E isto pode tocar a comunidade e fazê-la reconhecer e valorar seu caráter regional.

#### 6.14 Boitatá



**Figura 28** - O Boitatá - 1968 - Nanquim sobre papel - 47,8 x 64 cm.

**Tabela 29** - Níveis de análise da Figura 28.

Descrição	Nanquim. Em primeiro plano um grande ser que voa. Em segundo plano, casas e vegetação.
Identificação	Figura mítica do Boitatá, na obra de Cascaes representada como um boi, animal que era frequentemente encontrado nas casas no interior da ilha de Santa Catarina.
Interpretação	Figura alegórica do Boitatá que vê a cidade que se perde com o olhar do artista e com o sentimento de tristeza e melancolia que se instala sobre Cascaes no momento das grandes mudanças urbanas ocorridas na cidade de Florianópolis, o Boitatá aparece para recordar a tradição.

Um personagem bastante conhecido nas obras de Cascaes, e já também estudado pela autora desta tese, é o Boitatá. Nesta imagem ele aparece sobrevoando a cidade. Identificamos, portanto, para a análise pré-iconográfica, um ser mitológico em grandes dimensões, pintado a nanquim, e abaixo dele uma comunidade, com poucas casas.

Para a identificação vimos que o Boitatá é um mito de origem indígena que na língua Tupi significa cobra de fogo (*mboy*: cobra; *tatá*: fogo). Nos desenhos de Franklin Joaquim Cascaes nem sempre este mito é representado como um ser assustador. Há trabalhos em que os Boitatás são, antes de tudo, seres pensantes que representam a preocupação do artista, em relação a modernidade (KRÜGER, 2010b). O boitatá vê em seus sobrevoos a cidade que se perde. Podemos observar no desenho acima o Boitatá sobrevoando um vilarejo. Podemos afirmar, pelas estrelas presentes no céu que é noite. A figura deste ser mitológico parece estar longe de casa, sozinha, apreciando algo ou algum lugar, está à procura da antiga vila, da natureza exuberante, ou de companhia.

Cascaes é contemporâneo dos primeiros sinais de destruição e degradação da natureza em Florianópolis, gerados pelo projeto de modernidade que lá se impôs, e observou criticamente toda essa mudança paisagística na cidade. A análise iconológica nos permite conhecer no trabalho artístico de Franklin Cascaes as inquietações do artista e o modo como ele sente sua existência e o mundo exterior a ele. Desvendamos uma das particularidades de Cascaes nesta análise, ou seja, a sua preocupação com a preservação de nosso patrimônio cultural, revelado no fato de ter acompanhado criticamente o processo de modernização que ocorria nas comunidades da Ilha de Santa Catarina e arredores. Em Florianópolis, de acordo com Flores, “a vontade de modernidade é a mesma de que a cidade superasse o seu passado de atraso, seu isolamento político, cultural e econômico, que a cidade se projetasse para

o Estado como capital” (FLORES, In: FLORES, 2006, p.22), sempre com vistas no turismo.

A Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes narra-nos uma história que se deu num presente e foi interrompida. Estas histórias apagar-se-ão da memória oral, por isso a importância de sua preservação. A memória dos povos se baseia nos documentos de sua cultura e de sua história. Por isso o patrimônio cultural, histórico e artístico atua como memória. O patrimônio não é simplesmente uma herança do passado, mas uma construção do presente, por isso a conservação, a busca pela manutenção desta memória. Neste caso específico funcionou, mas entendemos que quando a obra não tem circularidade perde sua potência. Sua obra é um universo, como diria o próprio artista, que permite um vasto campo de pesquisa.

A cultura é constituída da ação humana, assim como a preservação do meio ambiente. A cultura em Cascaes constitui-se de um alerta as devastações, das maneiras de ser, agir, pensar e se expressar dos diferentes segmentos da sociedade.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, utilizamos as obras de arte preservadas em museus como representações da memória que se quer preservar, da memória que se quer construir. Sabemos que a história depende de quem conta e o Museu de Arqueologia e Etnologia, da UFSC, e Museu Hassis podem contar uma história da cidade de Florianópolis por meio das obras de Franklin Joaquim Cascaes e de Hiedy de Assis Correa.

Para a reflexão acerca da memória observamos que há acontecimentos que ficam marcados com data precisa, como aniversários, por exemplo. Em função da experiência de uma pessoa, as datas da vida privada e da vida pública irão, em certos momentos, tornar-se semelhante e, em outros, distintos. Que datas e acontecimentos são guardados na memória do povo e quem decide isso? Vimos, portanto, que a memória é também um fenômeno construído. Estes fenômenos de construção tanto podem ser conscientes como inconscientes. Se pudermos dizer que a memória é um fenômeno construído social e individualmente, podemos dizer que há uma ligação muito estreita entre a memória, o patrimônio e o sentimento de identidade.

O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização, que pode ser feito pelos Museus de Florianópolis estudados nesta tese, ao exporem as obras de seus artistas. Assim, as imagens produzidas pelos artistas aqui estudados são testemunhos de uma cultura, mais especificamente da cultura da cidade de Florianópolis. É preciso pensar os pontos de convergência dessa cultura e da identidade, que se reconhece em relação ao seu semelhante, seja no nível do indivíduo, seja no nível do grupo. Pensar as questões identitárias nos remeteu ao patrimônio, ao patrimônio da cidade de Florianópolis.

Observando as características e os conceitos de memória e patrimônio apresentados nesta tese, podemos identificá-los na Museologia e repensar a importância das identidades e dos patrimônios, principalmente na esfera local. Compreendemos que a memória atua como suporte dos processos de patrimonialização e musealização e permite também investigar os procedimentos discursivos da construção de sentidos, como parte das políticas sociais e institucionais de organização de memórias e de museus em Santa Catarina. No entanto, também reconhecemos que os museus colaboram na definição de uma cultura e de identidade, ao decidirem que elementos do patrimônio são colecionados, preservados, acessíveis

e interpretados. Nesta relação ponderamos que o papel do museu é o de atuar como aquele que possibilita múltiplos olhares, pois a possibilidade de diferentes leituras nos museus e sua amplitude de consciência em relação às coisas do mundo nos permitirá idealizar que as ações de colecionar, ou construir e manter uma coleção, a partir de sua produção artística, religa os sujeitos ao seu mundo.

Formam parte do patrimônio artístico da cidade de Florianópolis aqueles bens que contam com valores estéticos reconhecidos pela comunidade. Assim, é artístico o que o um grupo de indivíduos reconhece como tal. No caso desta pesquisa, são reconhecidas como patrimônios artísticos as obras de arte instaladas nos Museus: “Museu Hassis”, com obras do artista Hieidy de Hassis Correa e o “Museu de Arqueologia e Etnologia da UFSC”, com as obras do artista Franklin Joaquim Cascaes. Julgamos que o conteúdo do museu é um patrimônio coletivo que está sendo compartilhado ao ser exposto no museu, educando o público para compreendê-lo, respeitá-lo, valorizá-lo e desfrutá-lo. Este ponto de vista é um conceito patrimonial, pois faz com que haja um sentimento de pertencimento para com a comunidade.

O artista e sua obra são o elemento primordial por excelência nesta tese, tendo em vista que representam o criador e o que é criado, as obras estudadas. Compreendemos que o artista é algo único em si, com sua forma de pensamento, de ver e de sentir. Sua assimilação e concepção das coisas do mundo são diferentes, pela sensibilidade artística para ver o mundo, sensibilidade a tudo o que é belo e também hediondo, sensibilidade criativa, sensibilidade estética. A obra de arte é uma linguagem utilizada pelo homem em diferentes campos culturais e em todos os tempos. O objeto artístico é produto da atividade humana e adquire qualidade artística quando se realiza com a intenção de ser contemplado. Ou seja, que o autor do produto teve a intenção de comunicar algo visualmente, transformando-se em veículo de informação. O que realmente confere a uma obra de arte sua qualidade artística é seu valor histórico cultural e sua configuração formal, como um produto técnico e mental do homem, em qualquer momento histórico e geográfico.

Nos artistas estudados nesta pesquisa a memória se visualiza por meio de imagens e são os artistas que constroem memórias em imagens. No caso de Florianópolis, estão muito presentes nas obras estudadas as modificações que estavam ocorrendo na cidade de Florianópolis, durante as décadas de 1960 e 1970, devido à especulação imobiliária e à perda das tradições locais. Assim, examinamos, por meio da informação em arte, os modos em que os trabalhos destes artistas ajudam a manter nossas memórias e se convertem em estratégias para conhecer e criar imagens do passado. São museus que deveriam ligar as pessoas da cidade ao

seu modo de ser, às suas tradições. Que dentro das peculiaridades locais são centro de documentação, pesquisa e comunicação permanentes, abertos ao público.

Toda criação intelectual, artística e científica envolve a seleção de alguns ou muitos elementos entre os que constituem a realidade social, em sentido amplo, inclusive imaginário, fabulado, muitas vezes mesclando consciente ou inconscientemente presente e passado, próximo e remoto. Mas essas confluências não se realizam senão através de diversas e contraditórias mediações, atravessadas pela cultura, compreendendo valores e ideais, tipos e mitos, tradições e ilusões. Mas isso não se dá por meio de um simples mimetismo, até porque a “realidade” é difícil, intrincada, enquanto que as linguagens em geral buscam mostrá-la, buscam descobrir ou conferir sentido. Uma obra de arte torna-se algo que é captado pela observação, em forma mais involuntária que voluntária e que termina armazenada, à nossa revelia, dentro da memória, ou em museus, mesmo que imaginários. As obras de arte são únicas, sem dúvida, mas por meio de nossas percepções e observações, fazem parte de um tecido amplo com outras obras. A obra de arte é tudo isso. As identificações de cenas de cotidiano nas obras de arte são representações muito fortes que implicam comportamentos sociais, sentimentos, o modo de se viver em determinado tempo e lugar, e que ajudam a conhecer e moldar as vidas de homens e mulheres. Podemos afirmar que a obra de arte é também pensante, mesmo que não tenha sido explicitamente esta a intenção do artista, percebemos a arte não como forma, nem como objeto, mas como pensamento.

Hoje os museus são instrumentos de preservação da memória, lugares de discussão entre modernidade e tradição. Os museus precisam informar e reproduzir interpretações sobre as obras de sua coleção. Entendemos que a relação do passado com o presente e a necessidade de refletirmos criticamente sobre as experiências e vivências individuais e coletivas, a partir das quais se constroem os relatos sobre o passado, são preocupações que não se limitam ao âmbito profissional de historiadores, mas que estão presentes nos estudos literários, artísticos e culturais, perpassando as discussões de museus e patrimônios.

Os museus de arte, ao exporem suas obras de forma compreensível e acessível para a maioria, permitem tanto a identificação do público com a sua, como o entendimento de outras, possibilitando a preservação dos costumes e saberes tradicionais. De forma diferenciada, observamos a formação e instituição destes museus, mas muitos destes se esquecem de conferir sentido ao testemunho cultural reunido. Os museus precisam repensar sua identidade cultural

Percorremos, nesta tese, o estudo da informação relacionado a assuntos artísticos, pois este se constitui campo de grande importância para a pesquisa aqui desenvolvida, e está vinculado a outras questões da tese, como memória e patrimônio. Para interpretar o conteúdo da obra de arte, e aproximá-la das discussões de memória e patrimônio, lançamo-nos a um empreendimento difícil. A informação em arte e a análise do conteúdo informacional em arte por meio da metodologia desenvolvida por Panofsky fundamentaram esta pesquisa, objetivando a compreensão da significação da obra no momento cultural específico. Verificamos que toda imagem nos oferece algo para pensar, as imagens são portadoras de ideias porque estão imbuídas dos pensamentos de quem as produziu, e nestes pensamentos estão as lembranças, as memórias.

Ao usarmos a imagem para chegar aos objetivos da tese, consideramos que os mesmos foram alcançados. O material visual foi aproveitado para além dos limites da arte e da contemplação, foi empregado na representação do seu conteúdo informacional, ou seja, por meio das análises chegamos à informação em arte.

Pudemos ver como as obras de arte dos museus da cidade de Florianópolis nesta ocasião investigados narram a memória e o patrimônio por meio do conteúdo informacional que elas contêm. Esta pesquisa lança, para estudiosos em Museologia, Patrimônio e Informação, um olhar inédito aos Museus de Arte da cidade de Florianópolis, especificamente o Museu de Arqueologia e Etnologia Professor Oswaldo Rodrigues Cabral e o Museu Hassis.

## **REFERÊNCIAS**

## REFERÊNCIAS

ANDRADE FILHO, J.E. **Construtores das artes visuais: 30 artistas de Santa Catarina em 160 anos de expressão.** Editado por Tarcisio Matos. Florianópolis: Tempo Editorial, 2005.

ARGAN, G. C. **História da arte como história da cidade.** 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARENAS, J. F. **Teoria y metodologia de la historia del arte.** Barcelona: Anthropos, 1990.

ARÉVALO, M. C. M. Lugares de memória ou a prática de preservar o invisível através do concreto. **Revista História Hoje**, São Paulo, v. 3, n.7, jul. 2005.

AUGÉ, M. **Não lugares:** introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Editora Papyrus, 2009.

ÁVILA, R. O footing era uma das principais atividades de lazer em Florianópolis nas décadas de 1940 e 1960. **Notícias do Dia**, Florianópolis, 21, jan. 2016.

BACHELARD, G. A poética do espaço. **Coleção Os Pensadores.**São Paulo : Abril Cultural, 1978.

BARAÇAL, Anaildo Bernardo. **O objeto da museologia: a via conceitual aberta por Zbynek Zbyslav Stránský.** 2008. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2008. 129 p.

BABE-GALL, F. **Como mirar un cuadro.** Barcelona : Editores Lunwerg, 2010.

BAUDELAIRE, C. Sobre a modernidade. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1996.

BAUDRILLARD, J. **O Sistema dos Objetos.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAUMAN, Z. **A modernidade líquida.** Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

BENJAMIN, W. Experiência e Pobreza. In: **Obras escolhidas vol. I: Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1993, p.114-119.

BENJAMIN, W. O Narrador. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; HABERMAS, T. **Textos escolhidos.** São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BERGER, J. **Modos de ver.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974.

BERGSON, H. **Matéria e Memória:** Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Editora Martins e Fontes, 1990.

BERGSON, H. **Memória e Vida.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLOM, P. **Ter e manter**: Uma história íntima de colecionadores e coleções. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BOLAÑOS, M. **La memoria del mundo** : cien años de museología 1900 – 2000. Gijón : Ediciones Trea, 2002.

BOPPRÉ, F. C. **Hassis: um tempo cuidadosamente recolhido e organizado**. FLORES, M. B.; LEHMKUHL, L.; COLLAÇO, V. (Org.). A casa do Baile: estética e modernidade em Santa Catarina. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006. p. 59-88.

BORTOLIN, N. T. (Org). **Biografia de um museu**. Itajaí: Univali; Florianópolis: FCC, 2002.

BOZAL, V. El lenguaje artístico. Barcelona: Península: 1970.

BRUCÚA, J. E. **História arte, cultura**: de AbyWarburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fundo de la cultura econômica, 2003.

BURKE, P. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: Edusc, 2004.

BURKE, P. **Visto y no visto**: el uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Editora Crítica, 2001

CARDOSO, F. J. Na alma do vento. **Jornal Ô Catarina**. Florianópolis, n. 44, p.11, jan./fev. 2011. Edição memória de Hassis.

CARDOSO, P. M. A estrutura do valor patrimonial. **Cadernos de Sociomuseologia**. n. 41, p. 145-164, 2011.

CARVALHO, C. S. R. (Org). **Um olhar contemporâneo sobre a preservação do patrimônio cultural material**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008.

CASCAES, F.J. **Sem título**. Técnica: nanquim sobre papel. Dimensões: 38,1 x 65,0 cm. Florianópolis: Museu de Arqueologia e Etnologia Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / UFSC. 1968. Desenho 0039.

CASCAES, F.J. **Caderno 18**. Florianópolis: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / UFSC. 1968. Manuscrito.

CASCAES, F.J. **Caderno 21**. Florianópolis: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / UFSC. 1973. Manuscrito.

CASCAES, F.J. **Franklin Joaquim Cascaes**: depoimento [jul. 1980]. Entrevistador: COELHO, Gelci José. Florianópolis, 1980. CD 10. Entrevista 10. Acervo do Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC.

CASCAES, F.J. **Vida e arte e a colonização açoriana**: Entrevistas concedidas e textos organizados por Raimundo C. Caruso. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981.

CASTRO, A. L. S. Mito, tempo e memória: a dimensão do sagrado e a temporalidade museológica. In: PINHEIRO, L. V. R.; GONZÁLEZ DE GOMEZ, N. **Interdiscursos da Ciência da Informação**: arte, museus e imagem. Rio de Janeiro: IBICT/DEP/DDI, 2000. p. 79-89.

CHAGAS, M. Casas e Portas da memória e do Patrimônio. **Em Questão**. Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 207-224, jul/dez 2007.

CHAGAS, M. **Há uma gota de sangue em cada museu**: a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó: Argos, 2006.

CHAGAS, M. Memória política e políticas de memória. In: ABREU, R. (Org). **Memória e Patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

CHEREM, R. Ressonâncias modernistas. **Hassis e Meyer**: 50 anos de motivos catarinenses. Catálogo de exposição. Florianópolis, 2007.

CINTRA, A. M. et al. **Para entender as linguagens documentárias**. 2. ed. São Paulo: Polis, 2002.

COLI, Jorge. Elogio das trevas. In: Barbosa, A.M.T.B; FERRARA, Lucrécia D'Alessio; VERNASCHI, E. (Org). **O ensino das artes nas universidades**. São Paulo: Editora da USP, 1993.

CORRÊA, C. H. P. **História de Florianópolis**: Ilustrada. Florianópolis: Insular, 2005.

CORMELATO, F. As armações baleeiras na configuração da costa da catarinense em tempos coloniais. **Revista Tempos históricos**. v. 15, p. 481-501, 2º semestre 2011.

COSTA, L. M. **De museologia, arte e políticas de patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002.

CRIMP, D. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CUBERO, F. A. La imagen antes de la fotografía: grabado, pintura y caricatura de prensa en el siglo XIX. **Revista Ayer: Imagem e História**. Madrid: Marcial Pons, n. 24, 1996.

CURY, M. X. Museologia, novas tendências. In: GRANATO, M.; SANTOS, C. P.; LOUREIRO, M. L. (Org). **Museu e Museologia: Interfaces e Perspectivas**. Rio de Janeiro: MAST, p. 25-42, 2009.

DELOCHE, B. Définition du musée. In: DEVALLÉS, A.; MAIRESSE, F. **Vers Une Redéfinition du Musée?** Paris: L'Harmattan, p. 93-101, 2007.

DESVALLÉES, A. Termes muséologiques de base. **Publics et Musées**. n. 7, v. 7, p. 134-158, 1995. Disponível em: < [http://www.persee.fr/doc/pumus\\_1164-5385\\_1995\\_num\\_7\\_1\\_1061?h=termes&h=mus%C3%A9ologiques&h=base](http://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1995_num_7_1_1061?h=termes&h=mus%C3%A9ologiques&h=base)>. Acesso em: <Acesso em: 15 abr. 2014>

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. Sur la muséologie. **Culture et Musées**. n. 6, v. 6, p. 131-155, 2005. Disponível em: <[http://www.persee.fr/doc/pumus\\_1766-2923\\_2005\\_num\\_6\\_1\\_1377?h=mus%C3%A9ologie](http://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2005_num_6_1_1377?h=mus%C3%A9ologie)>. Acesso em: 15 abr. 2014.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el tiempo**: Historia del arte o anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005.

DIDONÉ, F. M. Um novo olhar sobre as alegorias carnavalescas: os carros de mutação de Acary Margarida. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, v. 9,



n. 1, p. 143-152, mai. 2012. Disponível em: < <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/10314/8109>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

ECO, U. **A definição da arte**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1972.

ELLIS, M. A Baleia no Brasil Colonial. São Paulo: Edusp/Melhoramentos, 1969.

FISHER, E. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

FLORES, M. B. R. **Teatros da vida, cenários da história, a farra do boi e outras festas na Ilha de Santa Catarina**: Leitura e interpretação. 1991. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1991.

FLORES, M. B. R. Estética e Modernidade: à guisa de introdução. In: FLORES, M. B. R.; LEHMKUHL, L.; COLLAÇO, V. **A casa do baile**: estética e modernidade em Santa Catarina. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006, p. 11-36.

FONSECA, M. C. L. **Patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação do Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1997.

FUNDAÇÃO Hassis. Site. Disponível em: <<http://www.fundacaohassis.org.br>>. Acesso em: 01 set. 2012.

GAIO, R.; CARVALHO, R. B.; SIMÕES, R. Métodos e técnicas de pesquisa: a metodologia em questão. In: GAIO, R. (Org.). **Metodologia de pesquisa e produção de conhecimento**. Petrópolis: Vozes, 2008.

GOMBRICH, E. H. **Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensaios sobre la teoria del arte**. Madrid: Debate, 1998.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOMBRICH, E. H. **Los usos de las imágenes**: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual. Londres: Phaidon, 2011.

GOMBRICH, E. H. **La evidencia de las imagenes**. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2014.

GONÇALVES, J. R. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (Org.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 21-29.

GONÇALVES, J. R. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Coleção Museu, Memória e Cidadania, 2007.

GONZALEZ DE ZARATE, J. M. Analisis del metodo iconografico. **Cuadernos de Arte y iconografia**. Tomo IV, n. 7, 1991.

GREGOROVA, A. The definitin of identity, comprising its natrual and cultural scope. In: **Museology and Identity**. ICOM/IFOCOM. ICOFOM STUDY SERIES – ISS 10. Buenos Aires, p.116-124, 1986.

GUARNIERI, W. R. C. **Textos e contexto de uma trajetória profissional**. São Paulo : Pinacoteca, 2010.

GUERRA, R.; BLASS, A. Grupo Sul e a Revolução Modernista de Santa Catarina. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis: EDUFSC, v. 43, n. 1, p. 9-95, abr. 2009.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 2ª ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 1998.

HASSIS. **Agosto de 1945, Hiroshima, Nagasaki. Março de 1983**. In: Jornal "Ô Catarina", número 44, janeiro de 2001.

HASSIS: Desenho e pintura. Lojas eletrotécnicas. Florianópolis, 1961. Catálogo de Exposição.

HASSIS. Jornal O Estado. **Entrevista**. 1998.

HERNANDEZ, F. H. **Planteamientos teóricos de la museología**. Gijón: Ediciones Trea, 2006.

HUYSEN, A. **Seduzidos pela memória** : arquitetura, monumentos e mídia. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2000.

JOLY, M. **La interpretación de la imagen entre memoria, estereotipo y seducción**. Barcelona: Paidós, 2003.

KAMMERS, E. G. Entre o moderno e o tradicional: uma exposição de artes na década de 1950 em Florianópolis. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011, P.1 – 11.

KANDINSKY, Vasili. **Escritos sobre arte y artistas**. Madrid: Editorial Sintesis, 2002.

KLOCK, K.; SHULTZ, V. (Org.). **Óvulos de Eli**: a expulsão dos seres de Eli Heil. Florianópolis: Contraponto, 2008.

KRÜGER, A. C.; MAKOWIECKY, S. A representação da mulher na obra de Franklin Joaquim Cascaes: possíveis leituras. In: CONGRESSO FAZENDO GÊNERO, 9., 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2010.

KRÜGER, A.C.; MAKOWIECKY. S. Modernidade e alegoria em Franklin Joaquim Cascaes. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS – ANPAP, n. 19, 2010, Cachoeira-BA. **Anais...** Cachoeira: ANPAP, EDUFBA, 2010b. Disponível em: <  
[http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/aline\\_carmes\\_kruger.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/aline_carmes_kruger.pdf)>. Acesso em: 19 set. 2011.

LACRUZ, M. C. A. **Análisis documental de contenido de la imagen artística** : fundamentos y aplicación a la producción retratística de Francisco Goya. Tesis Doctoral. Departamento de Ciencias de la Documentación e Historia de la Ciencia. Universidad de Zaragoza. Junio 2004.

LACRUZ, M.C. El contenido de las imágenes y su análisis en entornos documentales. IN : **Polisemias Visuales** : aproximaciones a la alfabetización visual en la sociedad intercultural. Salamanca : Ediciones Aquilafuente, 2010. p. 85 – 116.

LE GOFF, J. **História e Memória**. 5ª ed. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003.

LEHMKUL, L. **O Grupo de artistas plásticos de Florianópolis e as imagens da cidade**. In: COLOQUIO XXVI CBHA, Petrópolis: 2010, p. 373-381.

LIMA, D. F. C. Acervos artísticos e informação: modelo estrutural para pesquisas em artes plásticas. In: PINHEIRO, L. V. R.; GONZÁLEZ DE GOMEZ, N. **Interdiscursos da Ciência da Informação: arte, museus e imagem**. Rio de Janeiro: IBICT/DEP/DDI, 2000. p.17-40.

LIMA, D. F. C. **Ciência da Informação, Museologia e fertilização interdisciplinar: Informação em Arte um novo campo do saber**. 2003. Tese (Doutorado) - Instituto Brasileiro em Ciência da Informação/IBICT, Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, Rio de Janeiro, 2003.

LIMA, D. F. C. Museologia - Museu e Patrimônio. Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 7, n. 1, p. 31-50, jan.-abr. 2012.

LOIZOS, P. Vídeo, filme e fotografias como pesquisa de documento. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual pratico**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p. 137-38.

LORENZ, J. **A obra plástica de Eli Heil**. Florianópolis: FCC, 1985.

LOURENÇO, M. C.F. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999;

MALLMAN, R. **Museu Victor Meirelles: 50 anos**. Florianópolis: Tempo Editorial, 2002. (Catálogo de obras).

MAIMONE, G. D.; TÁLAMO, M. F. G. M. Tratamento informacional de imagens artístico-pictóricas no contexto da Ciência da Informação. **DataGramZero - Revista de Ciência da Informação**. v. 9, n. 2, abr. 2008.

MAIRESSE, F. **L'histoire de la muséologie est-elle finie?** Icofom Study Series, 35, outubro, 2006. p. 79-86.

MAIRESSE, F.; DESVALLÉES, A. Brève histoire de la muséologie. In: MARIAUX, P. A. (Éd.). *L'objet de la muséologie* (pp.1-50). Neuchâtel: Institut d'Histoire de l'Art et de Muséologie. (2005)

MAIRESSE, F.; DESVALLÉES, A.F., DELOCHE, B. (2009). Concepts fondamentaux de muséologie [versão electrónica]. ICOFOM Study Series, 38, *Muséologie: Revisiter nos fondamentaux*, 17-56. Retirado de <http://www.musee-mariemont.be>

MAKOWIECKY, S. **A representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos**. 2003. Tese (Doutorado Programa Interdisciplinar de Ciências Humanas). Florianópolis: UFSC, 2003.

MAKOWIECKY, S. *A representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos*. Florianópolis: DIOESC, 2012.

MAROEVIC, I. **Introduction to Museology: The European Approach**. München: Verlag, 1998.

MAROEVIC, I. The museum message: between the document and the information". In Museum, media, message, ed. E. Hooper-Greenhill. London: Routledge.

MAROEVIC, Ivo. Identity as a constituent part of museality. In: MUSEOLOGY AND IDENTITY - ICOM/IFOCOM. 1986. Buenos Aires. ICOFOM STUDY SERIES – ISS 10. Buenos Aires, 1986. p.183-188.

MAROEVIC, Ivo. O papel da musealidade na preservação da memória. In: CONGRESSO ANUAL DO ICOFOM – MUSEOLOGIA E MEMÓRIA, 1997, Paris.

MENSCH, P. **O objeto de estudo da museologia**. Rio de Janeiro: UNIRIO/UFG, 1994.

MENEZES, U. B. A cultura material no estudo das sociedades antigas. **Revista de História - USP**. São Paulo, n. 15, p. 106, jul./dez. 1993. Nova série.

MOURA, Carlos. Hassis em prosa. Florianópolis: Tempo Editorial, 2011.

MOURA, M. Construção de identidades, identidade local, regional, nacional, baianidade, brasilidade, identidade e militância. In: RUBIM, A. C. (Org.). **Cultura e atualidade**. Salvador: EDUFBA, 2005. p. 77-91.

MUSEU Victor Meirelles. Site. Disponível em: <<http://www.museuvictormeirelles.gov.br/>>. Acesso em: 01 set. 2012.

MUSEU O mundo ovo de Eli Heil. Site. Disponível em: < <http://www.eliheil.org.br/>>. Acesso em: 01 set. 2012.

NORA, P. Entre História e memória: a problemática dos não lugares. **Revista Projeto de História**. São Paulo, v.10, p.7-28, 1993.

OLIVEIRA, E. D. G. **Memória e Arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros**. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

OLIVEIRA, E. D. G. Memória e Arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros. **Revista Patrimônio e cultura material**. Projeto História. São Paulo, n. 40, p-43 – 69, jun 2010.

PANOFISKY, E. **Significado das artes visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

PINHEIRO, L. V. R.; VIRUEZ, G. V.; DIAS, M. Sistemas de Informação em Arte e Atividades Culturais (Iara): aspectos políticos, institucionais, técnicos e tecnológicos. **Revista Ciência da Informação**. Brasília, v. 3, p. 327-334, set/dez 1994.

PINHEIRO, L. V. R. Arte, objeto artístico, documento e informação em museus. Art, artistic object, document and information museum. In: SYMPOSIUM MUSEOLOGY & ART. XVIII ANNUAL CONFERENCE OF UNESCO ICOFOM – International Council of Museums, V Regional Meeting of ICOFOM / LAM, 1996, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Tacnet Cultural, 1996. p. 8–14.

PINHEIRO, L.V.R.; GONZÁLEZ DE GOMEZ, M.N. (Org.). **Interdiscursos da ciência da informação: arte, museu e imagem**. Rio de Janeiro; Brasília: IBICT/DEP/DDI, 2000.

PINHEIRO, L. V. R. Itinerários epistemológicos da instituição e constituição da Informação em Arte no campo interdisciplinar da museologia e da Ciência da Informação. **Revista Museologia e Patrimônio** – Programa de Pós-Graduação de Museologia e Patrimônio – UNIRIO – MAST. p. 09-17. 2008. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewArticle/3>>. Acesso em: 22 nov. 2011.

PINHEIRO, M. J. **Museu, memória e esquecimento: um projeto da modernidade**. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

PLANAS, R.; TUGORES, F. **Introducción al patrimonio cultural**. Gijón: Ediciones Trea, 2006.

POLLAK, M. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

POMIAN, K. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi – Memória História**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. v. 1, p.51-86.

POSSAS, H. C. G. Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural. IN: FIGUEIREDO, B. G.; VIDAL, D. G. (Org.). **Museus: dos gabinetes de curiosidade à Museologia Moderna**. Belo Horizonte-MG: Argvmentvm, 2010; Brasília-DF: CNPq, 2005.

REDONDO, C. G. Procesos de Patrimonialización en el Arte Contemporáneo. **Educación Artística Revista de Investigación**. València, n. 2, 2011.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: editora da Unicamp, 2007.

ROSSETO, L. In: MALLMAN, R. **Museu Victor Meirelles – 50 anos**. Catálogo de obras. Florianópolis: Tempo Editorial, 2002.

SANTANA, M. A face imaterial do patrimônio cultural: novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, R. (Org.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

SANTOS, F. H. **Metodologia aplicada em museus**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2000.

SCHEINER, T.C.M. **As bases ontológicas do Museu e da Museologia**. In: SIMPÓSIO MUSEOLOGIA, FILOSOFIA E IDENTIDADE NA AMÉRICA LATINA E CARIBE, 1999. ICOFOM LAM, Coro, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, p.133-143.

SCHEINER, T. C. M. **Imagens do não-lugar: comunicação e os 'novos patrimônios'**. Tese (Doutorado em Comunicação). ECO/UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.

SCHEINER, T. C. M. Museologia ou Patrimoniologia? Reflexões. In: GRANATO, M.; SANTOS, C. P.; LOUREIRO, M. L. (Org.). **Museu e Museologia: Interfaces e Perspectivas**. Rio de Janeiro: MAST, 2009. p. 43-59.

SHEINER, T. Museologia e interpretação da realidade: o discurso da história (texto provocativo). 2006. Disponível em: <[http://www.museoliniers.org.ar/museologia/ICOFOM\\_TerezaScheiner-br.pdf](http://www.museoliniers.org.ar/museologia/ICOFOM_TerezaScheiner-br.pdf)>. Acesso em : 18 abr. 2012.

SERPA, E. C. A identidade catarinense nos discursos do Instituto Histórico Geográfico de Santa Catarina. In: **Revista das Ciências Humanas**. v. 14. Florianópolis: UFSC, 1996.

SIMÕES, A. Capelinha, o point da moça nos anos 70. **Jornal A Notícia Capital**. Florianópolis, 27 jun. 2000.

SIQUEIRA, V. B. Museus Modernos, imagens do fim. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS – ANPAP, n. 19, 2010, Cachoeira-BA. **Anais...** Cachoeira: ANPAP, EDUFBA, 2010. Disponível em: <[http://www.anpap.org.br/2010/pdf/cc/vera\\_beatriz\\_siqueira.pdf](http://www.anpap.org.br/2010/pdf/cc/vera_beatriz_siqueira.pdf)>. Acesso em: 19 set. 2011.

SOARES, B. C. B.; SCHEINER, T. C. M. A chama interna: Museu e patrimônio na diversidade e na identificação. **Revista eletrônica do Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio – PPGPMUS – UNIRIO MAST**. v. 3, n.1, p.13-22, jan/jun 2010.

SOUZA, V. L. C. A. Outros olhares sobre o uso da imagem em pesquisa qualitativa: o exercício com a interpretação de Did-Huberman. **Comunicação & Informação**, Goiania, v. 17, n. 2, p. 6-22, jul/dez 2014.

SOUZA, I. C. Café Ponto Chic e as transformações urbanas em Florianópolis memórias, cotidiano e sociabilidade. In: PEIXOTO, E.; DERNTL, M. F.; PALAZZO, P. P.; TREVISAN, R. (Org.) **Tempos e escalas da cidade e do urbanismo: Anais do XIII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**. n. 13, Brasília, DF: Universidade Brasília- Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2014. Disponível em: <<http://www.shcu2014.com.br/content/cafe-ponto-chic-e-transformacoes-urbanas-em-florianopolis-memorias-cotidiano-e-sociabilidade>>. Acesso em:

TOSTES, V. L. B. O problema das reservas técnicas: como enfrentar o apego devorador? In: CHAGAS, Mario (Org.). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Museus: Antropofagia da memória e do patrimônio**. Brasília, n. 31, p. 74-81, 2005.

VÁRZEA, V. R. Santa Catarina, a Ilha. Florianópolis: IOESC, 1984. Disponível em: < <http://www.fundacaohassis.org.br> >. Acesso em: 12 mar. 2013.

VILLAFANE, J. **Introducción a la teoría de la imagen**. Madrid : Ediciones Pirámide, 2009.

WERNECK, R. M. L. Ciência da Informação e Arte: uma perspectiva histórica. In: PINHEIRO, L. V. R.; GONZÁLEZ DE GÓMEZ, N. **Interdiscursos da Ciência da Informação: arte, museus e imagem**. Rio de Janeiro: IBICT/DEP/DDI, p. 59-74, 2000.

ZAN, Julio. Memoria e identidad. **Tópicos**, Santa Fe , n. 16, p. 41-67, dic. 2008 .  
Disponível em: <[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1666-485X2008000100003&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1666-485X2008000100003&lng=es&nrm=iso)>. Acesso 11 abr. 2015.