

KELLYN BATISTELA

**FRANKLIN CASCAES:
ALEGORIAS DA MODERNIDADE NA FLORIANÓPOLIS DE 1960 E 1970**

ILHA DE SANTA CATARINA
abril de 2007

KELLYN BATISTELA

**FRANKLIN CASCAES:
ALEGORIAS DA MODERNIDADE NA FLORIANÓPOLIS DE 1960 E 1970**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, como pré-requisito para a obtenção do grau de Mestre em Literatura com concentração em Teoria Literária.

Orientador: Prof. Dr. Claudio Celso Alano da Cruz

ILHA DE SANTA CATARINA
abril de 2007

(Folha de aprovação)

Aos meus pais, Terezinha e Nelson, ao meu companheiro, Abel.

AGRADECIMENTOS

Se a experiência individual constrói-se junto à experiência coletiva, devo muito deste saber aos meus professores de Letras. Reconheço em especial, nas páginas deste texto sobre a vida e obra de Franklin Cascaes, a voz de meu orientador e professor, Claudio Cruz, que me apresentou em essência Walter Benjamin, Raymond Williams e Michael Löwy. Agradeço-o pela paciência e principalmente por ter apostado em mim.

Os colegas de graduação também constituem supérstites do nosso conhecimento. Este é o caso de Abel, que, ao acompanhar e testemunhar minha descoberta de Cascaes, ajudou-me a flagrar o artista memorialista na “terceira margem do rio”.

Dois significativos nomes também marcam a jornada deste trabalho: minha professora de cultura latina e filologia Zilma Gesser Nunes, por despertar em mim o interesse e a inevitável paixão pelos manuscritos; meu amigo Hermes José Graipel Júnior, responsável pela Divisão de Museologia da USFC, que além de ter me possibilitado trânsito no Acervo, revelou-me curiosas e preciosas informações que apenas um exemplar pesquisador poderia disponibilizar.

No Museu Universitário sou grata ainda a Gelci José Coelho, o Peninha, atual Diretor do Museu e amigo pessoal de Franklin Cascaes, que decifrou muitos dos desenhos; a Cristina Castellano, responsável pela Divisão de Museologia; e finalmente à prestimosa Aline, que não mediu esforços ao auxiliar-me em meio a tantos registros manuscritos.

Mas há outras pessoas queridas sem as quais este trabalho não teria se realizado: Orion e Dani, Márcio Poe, Jânio, Lilica, Gisela e Jaci Francisco, Ana Paula e Fábio, Jhoe e Nina, Beto e Ana Maria, Nelma, Alfredo, Bruna, Maick, Pedro Antônio e João Lucas, Victor Luigi, Lysa e Sayka. Com estes, e com muitos outros que infelizmente não nomeei aqui, construí minha experiência. Obrigada.

[...] a política que me perdoe mas esta “madame” é muito perigosa, é uma bruxa muito tarasca, porque ela está infelicitando os seus filhos.

Franklin Cascaes

RESUMO

Na década de 1950, Florianópolis foi marcada por uma política modernizadora. Por um lado, tal ideal buscava equiparar economicamente a capital do Estado de Santa Catarina ao restante do Brasil. Por outro lado, as autoridades locais pretendiam desenvolver a região de Florianópolis, atrasada economicamente em comparação com outras regiões do estado. Durante as décadas seguintes, tal processo modificou drasticamente a organização social da Ilha, tanto nas áreas urbanas como nas áreas rurais. Franklin Cascaes iniciou suas pesquisas neste contexto, buscando organizar fidedignamente a memória coletiva dos antigos moradores das freguesias pesqueiras. Mas Cascaes não omite em sua produção plástica as transformações ocorridas na Ilha: tanto os desenhos quanto as narrações sobre bruxas, além de representarem a experiência tradicional dos antigos narradores da Ilha, problematizam o processo de modernização da cidade.

ABSTRACT

In the 50's, Florianópolis was outstanding by a policy of modernization. In the side, such idea search to equate economically to the capital of the state of Santa Catarina to the rest of Brazil. In another side the local authorities to develop the region of Florianópolis economically diphase compare with the others regions from the state. During the next decades such process change drastically the social organization of the island, even in urban areas as in the rural areas. Franklin Cascaes started his researches on this context, he was trying to organize trustworthily the role memories of the old neighbors from the fishing customers. But Cascaes doesn't omit in his productions the transformations occurred in the island: even the draws as the narratives about witches beside the representative the traditional experience from the old neighbors from the island, increase the problem the modern city's process.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 FRANKLIN CASCAES: PUBLICAÇÕES E CRÍTICA	19
I Produção e Acervo	20
II Publicação e edição crítica	28
III A crítica sobre Cascaes	38
2 <i>CORPUS</i> E METODOLOGIA	46
I O manuscrito como memória	46
II Da obra aos documentos de processo	51
III Inventário, dossiê dos manuscritos, <i>corpus</i> da pesquisa	57
3 DISCURSOS SOBRE A MEMÓRIA	66
I A memória como sedimento coletivo	67
II A dimensão política da memória	75
III O uso da memória como identidade cultural	79
4 A MODERNIZAÇÃO DE FLORIANÓPOLIS	91
I Centros urbanos brasileiros	92
II Florianópolis: de vila à cidade capital	101
5 FRANKLIN CASCAES: ALEGORIAS DO PROGRESSO	125
I Cascaes entre o campo e a cidade	125
II Cômico, porém sério: a relação de Cascaes com a política	152
III A imaginação criadora em Franklin Cascaes	172
CONSIDERAÇÕES FINAIS	203
REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS	205
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	215

APÊNDICES	224
Apêndice 1 – Publicações de Franklin Cascaes em jornais	225
Apêndice 2 – Relação entre narrações e desenhos editados na obra <i>O Fantástico na Ilha de Santa Catarina</i>	227
Apêndice 3 – Inventário dos desenhos sobre bruxas	232
Apêndice 4 – <i>Corpus</i> de pesquisa	256
ANEXO – Inventário dos conjuntos escultóricos	259

INTRODUÇÃO

Em toda cultura popular residem tradições que se sustentam na transmissão às gerações futuras, no compartilhar da experiência de vida dos mais antigos aos mais jovens. Essa experiência é exemplarmente transmitida por narrações orais, presentes sobremaneira nas sociedades tradicionalmente comunitárias. Se pensarmos nas estruturas populares da Idade Média e início da Idade Moderna, perceberemos que praticamente todo aprendizado não-intelectual era construído por esse tipo de relação: a transmissão da experiência vivida. Se for verdade, como afirma Benjamin, que o narrador genuíno, isto é, aquele que comunga a experiência individual num âmbito coletivo, sempre tem histórias para contar e conselhos para dar, então o ato de narrar não se resume a uma mera diversão. E se considerarmos que o narrador transmite a visão de mundo de um coletivo formado por muitos anônimos, a função utilitária da experiência, da qual também fala Benjamin, deve ser reconhecida não apenas num âmbito sociológico, mas também histórico e político. Muito além de um contador de histórias, um folclorista ou um artista, este estudo propõe Franklin Cascaes como o agente que significa uma voz coletiva que tradicionalmente chegaria a nós somente através de experiências orais.

A primeira lembrança que tenho de Franklin Cascaes foi cunhada pela sua popularidade, construída mais por atividades excêntricas do que artísticas. Na verdade, ainda hoje é comum conversar com pessoas que, tendo vivido em Florianópolis na segunda metade do século XX, descrevem Cascaes a partir dos seus presépios, das exposições sob a Figueira da Praça XV, das instalações luminosas no Cemitério do Itacorubi, de viagens enigmáticas de Kombi pelo interior da Ilha, e até mesmo de supostos encontros noturnos à procura de ossos em cemitérios. De fato não foram poucos os comentários verdadeiros ou imaginados a seu respeito. Talvez por isso há quem diga que Cascaes é o verdadeiro mito da Ilha. Entretanto,

prefiro pensar que a narração da vida de Cascaes confundiu-se com os causos de mentirosos por ele contados.

O início de meu contato com a obra de Cascaes deu-se em 2001, por meio de um projeto de transcrição filológica, desenvolvido para a disciplina de Filologia do Curso de Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina. Sob a orientação da Professora Doutora Zilma Gesser Nunes, o grupo do qual eu fazia parte pesquisou a relação entre alguns textos autógrafos de Cascaes e seus respectivos desenhos. Naquela oportunidade, foram transcritas passagens de manuscritos nos quais Cascaes comentava seu trabalho plástico.

Durante as primeiras visitas ao Museu Universitário Oswaldo Rodrigues Cabral, tive conhecimento da produção de Cascaes a partir do inventário que enumera as obras, uma vez que nosso contato com o Acervo era bastante restrito. A obra divide-se em duas principais categorias artísticas (que abrangem as peças em argila e gesso, conhecidas por esculturas, e os desenhos em grafite e nanquim) e em tipologias textuais (como narrações, crônicas, versos, causos, cartas, relatos, memórias pessoais, ensaios à imprensa, críticas, convites para exposições, benzeduras e receitas de remédios). Mas apenas recentemente tive uma real idéia da obra de Cascaes em sua totalidade, quando minha insistência acabou sendo premiada com o acesso mais amplo ao Acervo. Destaco esse fato para expor a minha sensação durante o trabalho: a de que havia muito material para ser pesquisado no pouco tempo de um mestrado. A dimensão material da obra de Cascaes está representada não apenas no Apêndice, mas também na extensão que o texto adquiriu.

Há dois problemas que dificultam o conhecimento da obra de Franklin Cascaes, principalmente no que se refere aos estudos da relação entre tradição popular e modernidade: o reduzido número de publicações da obra de Cascaes, sendo que apenas dois volumes de narrativas de bruxas foram editados, não amparados por uma edição crítica que levasse em

consideração as diferentes fontes autógrafas; e a ênfase dada por críticos, de maneira até reducionista, ao tema da bruxa, em detrimento a todo contexto tratado pelo autor. Limitando-se ao caráter folclórico e representativo da obra de Cascaes, os pesquisadores, por desconhecimento ou falta de interesse, não trouxeram ao público o caráter crítico de muitas de suas representações que tematizam a bruxa.

Meu interesse por Cascaes tem duas razões. Em primeiro lugar, a formação em artes plásticas me proporcionou um interesse pela iconografia cristã da Idade Média e do Renascimento nórdico. Em Cascaes, os traços grotescos e as cenas fantasmagóricas propõem uma relação bastante rica com a estética do grotesco. A segunda razão refere-se à admiração que, na condição de artista plástica, nutro pelo processo de criação de Cascaes, baseado na existência de uma oralidade coletiva, apreendida nas narrações e revertida posteriormente em imagens plásticas ficcionais. Vai ao encontro destas razões minha opção, dentre tantos temas explorados pelo artista, pela temática da bruxa. Na sua obra, a representação da bruxa, ainda que construída pela tradição popular local, contém a transgressão do artista.

Esculturas, desenhos e textos escritos são os suportes materiais que, dentre o Acervo de Franklin Cascaes, tratam da representação deste tema. Como a pesquisa está voltada para a produção bidimensional, analiso a relação entre texto e imagem nos desenhos. Trinta e cinco imagens compõem o meu *corpus* de pesquisa. A metodologia volta-se à crítica genética, mais precisamente à genética textual¹, com a transcrição dos textos, a relação entre as diferentes versões e a apresentação do processo de criação das imagens. Já a análise dos desenhos e textos ampara-se na crítica da teoria da modernidade e no estudo social da memória, apresentados no Capítulo 3.

¹ Como enfatiza Biasi (1997), tanto a crítica genética quanto a genética textual tratam dos manuscritos de processo, com o objetivo de ambas restituírem a gênese da criação literária ou artística. Entretanto, enquanto a genética textual estuda materialmente os manuscritos, a crítica genética interpreta-os.

Além do objetivo principal, qual seja, analisar as bruxas de Cascaes como alegorias da modernidade, pretende-se com o trabalho: investigar o debate proporcionado pela modernização de Florianópolis, tratando da produção de Cascaes nesse contexto; fundamentar a relação entre tradição e modernidade em Cascaes através de pressupostos teóricos a respeito do fenômeno moderno dos séculos XIX e XX. Como a bruxa é o tema principal, a pesquisa consiste em investigar o processo de modernização de Florianópolis, nas décadas de 1960 e 1970, a partir da representação da bruxa na obra de Franklin Cascaes produzida neste período.

Meu primeiro interesse ao estudar Cascaes no mestrado era analisar suas bruxas em relação a Goya e ao grotesco. Porém com a pesquisa surgiu a necessidade de dois outros trabalhos antecedentes: uma espécie de mapeamento da obra de Cascaes, e a revisão da crítica desenvolvida sobre sua obra. Este trabalho, que tem muito de arqueológico, tornou-se tão primordial que ocupou dois capítulos da Dissertação. A idéia inicial de organizar o trabalho em três capítulos – teoria, contexto histórico, e análise da obra – mostrou-se inviável. Por outro lado, não quis, como chegou a ser sugerido na Qualificação, ter como foco principal da Dissertação o trabalho de transcrição desenvolvido no Museu. Acabei optando por manter cinco capítulos, que podem, *grosso modo*, serem definidos como os três iniciais, mais os dois que se impuseram.

Capítulo 1

Inicialmente, é mostrado, através de textos autógrafos, o percurso de Cascaes: seu envolvimento com a comunidade, suas exposições e textos publicados em jornais, a idealização de um museu, e a decepção com as autoridades. Depois há uma análise de suas publicações, a saber: *O Fantástico na Ilha de Santa Catarina*, volumes I e II; e *Franklin Cascaes: Vida e arte e a colonização açoriana*, livro de entrevistas concedidas a Raimundo Caruso. Há uma atenção especial para a edição crítica dos *Fantásticos*: ano

das publicações e das reedições, a escolha dos textos, a relação entre imagens e textos, e a fidedignidade com os manuscritos.

Neste capítulo também são analisados os textos sobre Cascaes. Além de uma exposição cronológica da crítica sobre Cascaes, com breves comentários acerca dos textos críticos e seu contexto de publicação, foram destacados para o debate os trabalhos que considero mais relevantes em sua contribuição para a análise que proponho – independentemente de serem livros, textos publicados em revista, ou textos acadêmicos.

Capítulo 2

O segundo capítulo expõe os temas e interesses de pesquisa de Franklin Cascaes, seu acervo pessoal (esculturas, desenhos, letras), as condições de seu trabalho e seu processo criativo. Descreve-se ainda a organização atual do Acervo de Cascaes, inventariado pelo Museu, bem como suas condições técnicas.

Trata-se também das questões teóricas e metodológicas em relacionar a obra e o estudo, principalmente acerca das diferenças entre a solução utilizada pelo Museu e a que é proposta neste trabalho, que será de não eleger versão acabada, e sim considerar que há desenhos mais completos que outros, e que cada um consiste em uma etapa no processo que se relaciona com o texto escrito e, mesmo, com a escultura. É esta perspectiva que justifica a crítica genética como referencial metodológico norteador da apresentação das imagens, bem como da transcrição dos manuscritos. O inventário dos desenhos sobre bruxa e a descrição do *corpus* foram incluídos nos Apêndices da Dissertação. Ao final da Dissertação também se encontram as Referências Iconográficas, indispensáveis à leitura das imagens.

Capítulo 3

O terceiro capítulo expõe importantes perspectivas a respeito da memória. Inicialmente são discutidas e contrapostas as teorias de Henri Bergson e Maurice Halbwachs,

autores que estudaram a memória a partir de pontos de vista diferentes: o primeiro num âmbito individual, e o segundo num âmbito social. De certa maneira, ambos estão presentes, complementando-se, nos conceitos de experiência e de narrador de Walter Benjamin, que é o referencial teórico mais relevante não apenas deste capítulo, mas de toda Dissertação. Bem mais do que montar um paradigma com o narrador do romance, o narrador de Benjamin, por sua capacidade de transmitir experiência, traz em si um potencial revolucionário, cada vez mais ausente no mundo moderno. Esse caráter político do narrador arcaico ecoa em grande parte da obra de Benjamin, inclusive nas suas teses sobre o conceito de história.

Com o objetivo de lançar luz sobre uma teoria da memória que privilegia o lugar discursivo da América Latina contemporânea, integra-se a este debate Elizabeth Jelin, importante intelectual latino-americana cujo texto privilegia pensar a memória em uma dimensão não-eurocêntrica. A relação teórica que se estabelece entre Benjamin e Jelin talvez seja o principal movimento do capítulo, uma vez que os conceitos de ambos mostram-se interessantemente próximos.

Por fim, há no Capítulo 3 uma breve análise de Franklin Cascaes a partir de tais pressupostos. O que se pretende mostrar, antes mesmo da exposição e do estudo feitos nos capítulos seguintes, é que a leitura comum de Cascaes assumiu a perspectiva da memória oficial, como conceitua Jelin. Durante as décadas de 1950, 1960 e 1970, a academia parece ter entendido Cascaes apenas como um folclorista mal amparado teoricamente. A relação de Cascaes com o meio intelectual – organizador, em 1948, do famoso Congresso Catarinense de História, comemorativo do bicentenário da colonização açoriana – expõe, de maneira pelo menos intrigante, a visão oficial que se construiu de Franklin Cascaes. Como é apreendida sua produção pela memória oficial? Que memória, de fato, o artista narra ao falar de Florianópolis? Estas são as principais questões que o Capítulo 3 lega aos seguintes.

Capítulo 4

Pressuposto para a análise dos desenhos de Cascaes que tematizam a modernidade, o processo de urbanização de Florianópolis é exposto no Capítulo 4, destacando-se as principais transformações urbanas e sociais, bem como seu contexto histórico e político. Tal assunto, remete, invariavelmente, esse contexto a outros centros urbanos, como Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e, mesmo, Paris.

Capítulo 5

O Capítulo 5, intitulado “Cascaes e as alegorias do progresso”, consiste na análise de desenhos de bruxas, bem como dos textos que se relacionam com tais imagens. A partir deste objeto, o quinto e último capítulo avança no debate sobre a memória em Franklin Cascaes, fazendo ressurgir, de maneira mais pontual, questões teóricas lançadas do Capítulo 3: a queda da experiência; os conceitos de *kultur* e *zivilisation*, *erfahrung* e *erlebnis*; a relação entre natureza orgânica e nova natureza (ou mito do progresso). Tal ênfase justifica-se uma vez que, na hipótese deste trabalho, Cascaes utiliza representações de bruxas alegoricamente, simbolizando as transformações pelas quais passava a cidade de Florianópolis, isto é, simbolizando o conflito entre a tradição e a modernidade.

Mais do que críticas à urbanização de sua cidade, as bruxas de Franklin Cascaes, bem como toda sua produção, representam uma forma de narratividade, de transmissão de experiência. Aponta-se tal característica não apenas porque afirmava isso o próprio Cascaes, mas com base no conceito de narrador de Walter Benjamin. Assim, resta saber se a narratividade de Cascaes conservou sua força em um âmbito coletivo, como em Nicolau Leskov, ou se sofreu uma perda tal que sua transmissão apenas se permite numa experiência individual, como em Proust.

O debate encaminha-se para o entendimento do modo como Cascaes resolveu a equação de uma tradição ameaçada pelo rápido crescimento demográfico de Florianópolis; como misturou a velha tradição com a política. Na verdade, Cascaes tem um compromisso com a experiência coletiva, mas é paradoxalmente atraído pelo progresso, principalmente pelo mito espacial. As bruxas de Cascaes comprovam essa relação complexa com a modernização.

Para efeitos de análise, divido os desenhos que tratam da bruxa em quatro categorias temáticas. Entretanto, tal separação não é rígida, uma vez que as categorias se sobrepõem, além de terem sido realizadas no mesmo período, nas décadas de 1960 e 1970, quando se assistiu à modernização de Florianópolis. O conteúdo enunciado por Cascaes nestas bruxas se relaciona com a apreensão e leitura que Cascaes faz da sua tradição, da sua cidade, da política e da cultura.

A primeira categoria de bruxa está praticamente amalgamada à imagem da bruxa europeia, funcionando como um elemento mitológico. Juntamente com a bruxa mitológica está a bruxa enunciada pela comunidade pesqueira da Ilha. Desta bruxa Cascaes se dedica a relatar: o processo de iniciação bruxólica, o aspecto físico das bruxas, a ocorrência do embruxamento, as vítimas, a metamorfose, os congressos e eleições, os amores, as armadilhas, as benzeduras e remédios, as viagens e as proezas fadólicas. A segunda categoria caracteriza a crítica de Cascaes à modernização de Florianópolis, revelando um discurso em defesa da moral cristã, a partir da qual critica o adultério, o aborto, a sociedade de consumo, a massificação dos meios de comunicação, a depredação do patrimônio cultural e, principalmente, as transformações urbanísticas da cidade. A terceira temática é bastante específica: os símbolos nacionais utilizados pelo presidente Jânio Quadros. Cascaes utiliza o mito popular da bruxa como forma de enaltecer e criticar Jânio. Enaltecer pelo fato de o candidato prometer varrer a corrupção, e criticar porque, depois de eleito, decretara ilegais manifestações populares como o jogo de bicho, e uma tradição popular prezada por

Cascaes: a briga de galo. Cascaes aproveita o símbolo da campanha de Jânio, a vassoura, para re-significá-lo no contexto de uma manifestação de bruxas. Na última categoria, as bruxas ganham o espaço, numa referência às viagens espaciais e à conquista da Lua no final da década de 1960. Essas bruxas representam o momento em que Cascaes assume uma maior individualidade em sua produção. Assim como nas duas modalidades anteriores, a bruxa espacial adquire um caráter alegórico. O foco do debate se fixa nas bruxas modernizadora, política e espacial: três críticas de Cascaes que tentam resolver, no meu entender, a queda da experiência.

Por fim, cabem alguns avisos sobre a organização das imagens e das transcrições, que estão localizadas em páginas separadas do texto da Dissertação. Optou-se por tal solução para que não se perca a idéia de intertextualidade que existe entre os desenhos, os estudos e os manuscritos. Inclusive alguns fragmentos citados são retomados integralmente nestas páginas à parte. Na forma exclusiva de citações incorporadas à Dissertação aparecerão principalmente as cartas e as entrevistas.

Nos Apêndices também se encontram algumas informações sobre o Acervo: relação entre narrações e imagens publicadas nos *Fantásticos*; lista das publicações de Franklin Cascaes nos jornais *A Gazeta* e *O Estado*; e, como já se disse antes, inventário dos desenhos sobre bruxa e descrição do *corpus* de pesquisa. Como Anexo, está disponibilizado o inventário dos conjuntos escultóricos, elaborado pelo Museu Universitário.

1 FRANKLIN CASCAES: PUBLICAÇÕES E CRÍTICA

Meu nome é Franklin Joaquim Cascaes, nasci no dia 16 de outubro de 1908, em Itaguaçu. Antigamente pertencia ao município de São José, atualmente pertence ao município de Florianópolis. Meu pai é Joaquim Serafim Cascaes, minha mãe é Maria Catarina Cascaes. Meus avós maternos, Francisco Claudino D'Ávilla e Catarina D'Ávilla e paternos, Serafim Cascaes e Mariana Cascaes. [...] Apenas meus avós por parte de pai é que trabalhavam um pouco na roça e um pouco na pesca, como eu digo, colonos anfíbios, e o que eles desenvolviam era esse trabalho de farinha, engenhos de farinha de fabricar farinha de mandioca, fabricar açúcar de cana e muita criação de gado, e também, um pouco de charqueadas.

Franklin Cascaes, entrevista a Gelci José Coelho, em 1981

E um dia me prometi que, quando pudesse, ia recolher na Ilha o que sobrava de todas aquelas tradições açorianas. E eu fiz isso mesmo. [...] Tive que me preparar moralmente para dar início a esse trabalho. Moralmente, no sentido em que deveria iniciar o projeto mas para levá-lo até o fim apesar de todos os problemas que já imaginava encontrar. E já comecei com dificuldades, porque era professor. O senhor sabe o que significa isso? Professor é um miserável.

Franklin Cascaes, *Vida e arte e a colonização açoriana* (1989)

Cascaes percorria a Ilha de carroça, canoa, Kombi ou a pé, anotando, em seus cadernos ou folhas avulsas, as histórias, as rezas, os hábitos e costumes das freguesias pesqueiras e rendeiras do interior da Ilha. Não é à toa que diz ter iniciado seu trabalho pela saudade do passado, pois ao ouvir os causos contados pelos colonos-pescadores, evoca simultaneamente a sua experiência individual, construída entre as rodas de trabalhadores de engenho. Desta relação afetiva com a comunidade, ou seja, a de apoiar a sua memória na memória dos outros, advém a autoridade a partir da qual Cascaes legitima seu trabalho escrito e plástico, sustentando que viveu tudo o que narrou. “Eu sempre fui muito curioso, gostava muito de estudar, vivia fazendo esculturas no barro, na areia. E eu prestava muita atenção na conversa deles. Por isso, aquilo me deixou saudades quando tudo terminou. E este tempo terminou realmente” (CASCAES, 1989, p. 22). A memória de Cascaes poderia ser entendida como conservação ou elaboração do passado, pois o medo de esquecer motiva o pesquisador a registrar a experiência dos interioranos, além de haver a necessidade de reinvenção deste mesmo passado pela impossibilidade de recuperá-lo como experiência autêntica de vida.

I Produção e Acervo

Na tentativa de “construir uma ponte viva entre o presente e o passado, ou entre o antigo e o moderno”¹, Cascaes pontua o início de suas atividades como pesquisador popular. Em carta² a Osvaldo Melo Filho, Diretor do Departamento Cultural da Prefeitura de Florianópolis, datada de 21 de junho de 1961, Cascaes diz:

como é do conhecimento de V. Excia, senhor Professor, eu venho há muitos anos me dedicando aos estudos que trazem ao coração do Povo as coisas do nosso passado, desde o ano de 1946. Percorri a Ilha de Santa Catarina, e deixei que o meu pensamento se entrelaçasse, mutuamente, com o do Povo humilde e bom, e então adquiri o que possuo escrito, desenhado, esculpido e em trabalhos manuais, para legar à posteridade (CASCAES, Caderno 17).

Curiosamente, nas correspondências, Cascaes ora comenta ter iniciado sua pesquisa em 1946, ora em 1948. A referência sobre o ano de 1948 está expressa nas cartas de 1966, a Rodrigo de Melo Franco e Andrade; de 1967, a Assis Chateaubriand; de 1968, ao jornalista David Nasser; de 1969, ao Ministro da Educação Tarso Dutra; de 1972, ao Senador Antonio Carlos Konder Reis. Quanto à data de 1946, além da carta endereçada a Osvaldo Melo Filho, acima citada, estão a de Renato Almeida, em 1958; ao Governador Jorge Lacerda, provavelmente escrita no final da década de 1950; a Edison Carneiro, em 1961. Cascaes também menciona a data de 1946 em duas entrevistas ao *Jornal O Estado*, em 1977 e 1978; na reportagem ao jornalista Raul Caldas, em 1977; e na entrevista a Raimundo Caruso, em 1981. Assim, o impasse apenas pode ser solucionado com a análise de sua produção.

Um importante indício está no primeiro volume de *O Fantástico na Ilha de Santa Catarina*, publicado em 1979, onde há a narração do conto *Vassoura bruxólica*, de 1946, ano

¹ Texto manuscrito encontrado no Caderno apógrafo de número 99, não datado, cujo conteúdo reserva-se exclusivamente aos pensamentos, do próprio Cascaes, “sobre o que é ser um artista”. Ao longo da Dissertação, os fragmentos transcritos dos cadernos serão referenciados entre parênteses, ao final da citação. Outro esclarecimento: os cadernos somam um total de 110 unidades que compõem parte do acervo dos escritos de Cascaes. O pesquisador e artista usou este tipo de suporte para anotar os registros orais que coletou em suas viagens ao interior da Ilha.

² Não há provas de que as cartas presentes nos cadernos sejam de fato as versões encaminhadas aos seus destinatários, ou que estes tenham recebido cartas de Cascaes. Entretanto, o gênero epistolar não se sustenta no fato de o texto ter sido endereçado, mas em sua tipologia textual. Neste sentido, a própria intenção de Cascaes ao escrever tais cartas, abordando determinados temas, é, por si, bastante significativa.

confirmado pelo texto autógrafo de Cascaes encontrado no Caderno 82. Outro importante testemunho que marca o início de sua atividade, é uma lista de nove narradores, com suas respectivas comunidades, ouvidos por Cascaes a partir do ano de 1946³. Um fato que também indica a anterioridade do trabalho de Cascaes é sua primeira exposição de motivos folclóricos, tema que pressupõe pesquisa anterior, ter ocorrido em 1948⁴.

Os cadernos manuscritos de Cascaes indicam que, nos primeiros anos da década de 1950, ele inicia suas correspondências com jornalistas, simpatizantes e estudiosos de folclore. A partir destes textos, percebe-se que Cascaes apresentava uma opinião formada a respeito da maneira como eram realizados os estudos sobre as manifestações populares. Em carta de 31 de julho de 1958, a Renato Almeida, Cascaes diz ter acompanhado no *Diário da Tarde*, de Florianópolis, uma notícia referente à campanha de defesa do folclore brasileiro.

Sr. Renato Almeida, desde o ano de 1946 venho estudando o folclore na Ilha de Santa Catarina. Meus estudos são feitos na fonte de origem, e eu mesmo tomo parte direta em todos os trabalhos. Sou escultor e desenhista, e gosto de escrever. Liguei os três elementos exemplificando o meu estudo. [...] Quando monto a exposição, mostro ao povo como se fabrica a farinha de mandioca, em todas as suas fases, através da escultura. [...] Meu caro senhor, já fiz várias exposições aqui na terra e pretendo fazer uma pela conferência dos jornalistas aqui na terrinha. [...] Faço parte da Sub-Comissão de Folclore, daqui de Florianópolis, que é sabiamente dirigida pelo meu eminente amigo Dr. Osvaldo Cabral (CASCAES, Caderno 54).

A Alvacy Plauda da Silva, diz que a maneira mais eficaz ou certa de recolher o folclore é

estudá-lo na sua fonte genuína com muita cautela e por várias vezes, sem preocupação de quantidade, mas sim de realidade. Agradecer intervenção de terceiros, e não tomar conhecimentos de folclore de gabinete. O folclore é a cultura do Povo, ele a criou e a conserva no coração. Deturpá-la é erro. Caro colega este é o meu humilde e mais sincero ponto de vista. [...] Na faculdade de filosofia daqui, já se leciona este motivo. O professor é o Dr. Osvaldo Rodrigues Cabral (CASCAES, Caderno 60, sem data)⁵.

³ No Caderno 90 (sem data) apresenta-se a seguinte relação: “Sr. Severo Honorato da Costa – Pântano do Sul – 1958; Sr. Estanislau Aguiar – Saco dos Limões – 1947 (maior colaborador); Sr. Matias – Morro da Nova Descoberta e Morro do Céu – 1948; Sr. José Farias – Barreiros – 1948; Sr. Estanislau da Aninha – do Sape de Capoeiras – 1948; Sr. Sabino Silveira – Rio Tavares – sem data; Sr. Bertoldo dos Santos – 1946; Sr. Manoel Faustino Fernandes – Rio Tavares – 1946”.

⁴ “Em 1948 e 1950 quando fiz as minhas duas primeiras exposições de motivos folclóricos, patrocinadas pela Sociedade Catarinense de Belas Artes, achei que as autoridades daquela época não compreendiam muito bem o que representa o valor da cultura artística na educação do povo” (CASCAES, Caderno 107, 1954).

⁵ Provavelmente redigida em 1959 ou 1960, pelo fato de no mesmo caderno encontrar-se dois indícios: o primeiro se refere à carta endereçada a Rui Diniz Neto, de 4 de agosto de 1959; o segundo são as cartas de agradecimento de Cascaes à Rádio Diário da Manhã e à Rádio Guarujá pela divulgação da IX exposição do artista. Quanto ao período da citada exposição, há referência sobre ela no Caderno 105. Organizada no Salão do Clube XV de Novembro, em março de 1960, a IX exposição foi patrocinada pela Irmandade do Senhor Jesus dos Passos e pela Diretoria de Cultura de Florianópolis.

Cascaes continua seu enredo folclórico em outra correspondência a um repórter, cujo nome não está mencionado no manuscrito⁶.

Viso o seguinte: Não recolho objetos folclóricos. Meus estudos e pesquisas são realizados cuidadosamente nas fontes genuínas da cultura popular do Povo. Portanto, os muitos elementos esculpidos são representantes fiéis de motivos ou cenas das indústrias caseiras, pescas, lavouras, costumes, folguedos, superstições, religiões, etc., vividas nas realidades do poder expressivo das Belas Artes e trabalhos manuais. Reconheço que a venda de qualquer peça dos conjuntos desfalará a sua beleza geral, e é o mesmo que arrancar as páginas de um livro e jogá-las fora. O que espero é montar um Museu de Motivos Folclóricos da Ilha de Santa Catarina em Florianópolis e que funcione sob a minha direção até os meus últimos dias aqui na terra, e mesmo para que eu possa continuar a enriquecê-lo com novos motivos. Se já não o fiz, é porque não disponho de recursos financeiros que alcancem tão alta e útil finalidade educativa. Alguém disse: museu é como um dicionário de coisas. Sim, neles vivem as imagens do passado explicado melhor no presente. Vive o passado no presente porque ambos viverão no futuro. Formar um museu é erguer um Monumento à Cultura e às Artes. Mas, já que cumpro um destino, esperarei que um dia se Deus queira que o meu sonho se torne realidade. Caro repórter, os estudos folclóricos os faço através das letras; levo-as aos jornais e eles as presenteiam ao público culto que as apreciam. [...] Escolho temas folclóricos para usar a Arte de Miguel Ângelo, porque reputo de grande interesse nacional ao valorizar a sua divulgação, também, através das Belas Artes Plásticas (CASCAES, Caderno 60, sem data).

Otimista com as cenas patrióticas a propósito da inauguração do Museu Rubem Berta, em Porto Alegre, que contou com a presença de Assis Chateaubriand, Cascaes lhe escreve uma correspondência em 9 de março de 1967, afirmando seu comprometimento com o estudo das manifestações populares locais, salientando que até a década de 1960 realizara, nos variados temas, vinte exposições “como mostra cultural ao povo”.

Não vendi nenhum objeto, pois os destinei para um Museu de Motivos Folclóricos da Ilha de Santa Catarina. São esculturas representando o boi de mamão; a dança dos 25 bichos do jogo; a dança do Cacumbi; a dança dos Velhos do Cachangá; o Peditório do Divino; ternos dos Reis; batizado de bonecas; a famosa festa do nosso senhor dos Passos do Hospital de Caridade, sendo a Procissão da Mudança e a do retorno composta de 116 estatuetas; cenas da vida religiosa da paulista Joana de Gusmão, a mulher que plantou a semente do majestoso Hospital de Caridade de Florianópolis; cenas da bruxaria típica da Ilha, da nossa pesca rudimentar, mostrando nossas redes de cai e cai, de volta, feiticeira, arrastões, de anchova, de mangona etc. Suas canoas bordadas, borda-lisa, baleeira, etc. Os três tipos de engenhos de farinha da Ilha que são: Carangueijo ou Chamarrita, Cangalha e Mastro. Todas as máquinas rudimentares usadas na confecção do tecido manual que são: o descaroçador, o batedor de algodão, a roca fiandeira, o sarilho, a dobadora, o tear, a urdideira, pente, restelo, espadilha, fazedor de esteiras, de corda de cipó. O fotógrafo lambe-lambe; o primeiro aviador matuto ilhéu; fazedores de sedas e tarrafa (CASCAES, Caderno 18).

⁶ A data pode se referir ao ano de 1959 ou de 1960, por também se tratar do Caderno 60. Esta seria uma possível carta, já que Cascaes usa no texto o vocativo “caro repórter”. Está catalogada nos registros do Acervo como “carta narrando sua formação profissional, suas ambições e preocupações na construção do seu acervo”.

Cascaes explica ao Ministro da Educação, Tarso Dutra, em carta de 6 de março de 1969, o modo como trabalhou todas as séries confeccionadas.

Os primeiros trabalhos – todos recolhidos na fonte de origem – foram nas letras depois em desenho e por último em escultura. Em escultura que é o mais dispendioso já consegui até hoje documentar muitos motivos [...]. Possuo uma grande quantidade de desenho folclórico e de ficção, principalmente quanto ao reino luciferiano bruxólico. Também, uma grande quantidade de cadernos com a descrição da origem de cada motivo e objetos (CASCAES, Caderno 50).

Em correspondência de 26 de julho de 1972, ao Prefeito de Florianópolis, Ari Oliveira, diz que seu trabalho foi secretariado pela sua esposa. Juntos percorreram o interior e adjacências da Ilha para realizar os estudos sócio-folclóricos.

Consegui até abril de 1972 construir um museu com 1600 peças em esculturas e trabalhos manuais que afirmam muitos dos motivos folclóricos deste Povo. [...] Possuo farto material para livros, principalmente as histórias ilhoas contadas ao pé do fogo, no chão batido, da casinha pobre com a chaleira de barro em cima da trempe para ferver água. Também trabalhei uma grande quantidade de telas de desenho penado a nanquim. [...] No momento estou empenhado em criar uma mitologia catarinense através de todos os elementos culturais que surgem na minha memória de pobre criatura de argila humana crua. Mas a finalidade a que me proponho é uma outra; é pedir proteção cultural técnica, espiritual, etc., para muitas das coisas que dizem respeito a nossa Ilha (CASCAES, Caderno 16).

O ideal de Cascaes era o de construir um museu, e praticamente todas as suas correspondências referentes às décadas de 1950, 1960 e início de 1970 enunciam incansáveis apelos políticos. Em um registro manuscrito encontra-se a passagem na qual Cascaes afirma ter recebido do Governador Jorge Lacerda, no ano de 1958, um convite para organizar um museu em Florianópolis, o que atenderia ao desejo de “mostrar as grandezas regionais aos homens de cultura de minha geração quase alheios às coisas do passado” (CASCAES, Caderno 101, sem data). Em 1959, Cascaes também receberia um convite do Padre Raulino Reitez, para montar um museu em Brusque (CASCAES, Caderno 21, sem data).

Se a década de 1950 veio como promessa, o final da década de 1960 corresponde à desilusão de Cascaes. Em uma carta-convite ao Secretário da Educação e Cultura do Estado de Santa Catarina, referente à primeira exposição de desenhos de Cascaes ao ar livre, em 7 de fevereiro de 1961, o artista aproveita a situação para enfatizar que

grande tem sido o sacrifício moral que enfrentei nas ocasiões que recorria certas autoridades para me auxiliarem na tarefa de montagem [das exposições]. Nunca cobreí de ninguém um centavo que seja, e por esta razão, me vi como me vejo obrigado a recorrer auxílio monetário do Governo e, pois que, um minguado vencimento de um modesto professor de Desenho, dificilmente pode alcançar depressa uma empreitada tão elevada, qual seja, a de estudar um motivo folclórico in loco, por várias vezes, para obter aproximadamente a sua realidade natural. Para poder levar a efeito este meu humilde ideal, privei-me de todas as diversões, pois preciso usar condução até onde as estradas da Ilha permitem, e daí para diante, uso quase sempre viajar a pé. Não consegui ainda convencer culturalmente os homens que passaram pela Secretaria da Educação de Santa Catarina, de que temos a necessidade de levar a cultura ao Povo. Em todas as exposições que fiz o que observei nos homens responsáveis pelo destino cultural do Nosso Estado foi apenasmente frieza cultural, exceto em Jorge Lacerda e o professor Jorge Agostinho da Silva. Venho contando sempre, em todas as ocasiões que monto as exposições, a presença de grande cultura do nosso Estado, mas que nada acredito puderam fazer em favor do meu único ideal [...] (CASCAES, Caderno 76).

Além do desabafo escrito ao Secretário da Educação e Cultura do Estado, Cascaes também não esconde seu desapontamento ao jornalista David Nasser, em 17 de abril de 1968:

Meu ideal é organizar um museu de motivos folclóricos. É doar o museu para a nação. Em 9 de Março de 1967 escrevi uma carta ao Exmo Jornalista Assis Chateaubriand, contando-lhe toda esta história cultural, mas infelizmente até o presente momento não recebi resposta. Pois assim procedi porque conhecia a sua vasta cultura artística e amor pelas belas artes através da imprensa falada e escrita. Grande tem sido o número de personalidades do mundo cultural que tem visitado este trabalho que desenvolvo aqui em Florianópolis em favor da cultura folclórica. Todos afirmam que o ideal é a montagem das peças, pois todas se acham recolhidas em prateleiras. Na minha terra as autoridades são culturalmente surdas, ninguém até hoje soube atender o meu apelo cultural (CASCAES, Caderno 18).

O início da relação de Cascaes com a Universidade pode ser testemunhado pela carta, de 5 de julho de 1972, ao Senador Antônio Carlos Konder Reis:

[...] foi com grande satisfação patriótica, cultural e espiritual que recebi hoje seu telegrama muito gentil e muito humano. Sempre confiei em muitos dos brasileiros que orientam esta nossa grande e ambicionada Pátria Brasileira. Nos rumos certos e precisos que ela deve vencer para sua grandeza social, técnica, cultural e espiritual dentro da vida das grandes nações da terra. Sr. Senador Konder, não é só a causa da minha derrota financeira, que me honra escrever esta carta à V. Excia., mas, também, a de muitos outros dos meus colegas que se acham na mesma situação, embora com a diferença de eu haver atendido o meu destino de artista plástico em construir em Florianópolis um museu de motivos Folclóricos da Ilha de Santa Catarina com mais de 1.600 peças em escultura, trabalhos manuais, desenho penado e muito material para livros. Hoje nossa Universidade pede a doação deste grande acervo para organizar lá na Trindade um grande museu. Dizem os críticos de arte que é de um valor incalculável (CASCAES, Caderno 78).

Decorridos três meses desta carta, em 21 de outubro de 1972, Cascaes participa da III Mostra Museológica Brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina, apresentando, em escultura, a *Procissão de Nosso Senhor Jesus dos Passos do Hospital de Caridade*

(CASCAES, Caderno 74)⁷. Talvez pensasse Cascaes, em 1972, quando foi então “reconhecido” pelo meio acadêmico, que as coisas tomariam um rumo certo. No entanto, sua estabilidade no Museu apenas efetivou-se em 1979-1980, com a assinatura de um convênio entre a Prefeitura Municipal e a Universidade. Antes disso, nada acontecera. Em sua entrevista a Raimundo Caruso, no ano de 1981,⁸ Cascaes explica detalhadamente as constantes lutas pelo reconhecimento do seu trabalho.

Fiz o trabalho sempre às minhas expensas, nunca ninguém me auxiliou. Mesmo que eu pedisse, ninguém me auxiliaria. Pedir a quem? Ao governo? Não, porque eles não se moviam por isso aí. Nunca compreenderam. E hoje, apenas da parte da Universidade; mas da parte do governo, não. [...] Mas, eu sempre estive quieto, como até há bem pouco tempo, até que o Sílvio me levou daqui. O Sílvio Coelho dos Santos, do Museu da Universidade Federal. Eu ia embora e ele então veio aqui. Eu ia para o Rio de Janeiro, viver lá, fui convidado por Paschoal Carlos Magno. O Paschoal acompanhava o meu trabalho. Então ele veio aqui no final da década de sessenta, veio me visitar e encontrou tudo aí nessas prateleiras. [...] Ele subiu escadas, desceu escadas, foi lá para o morro da televisão, fez entrevistas, fez tudo, e não conseguiu nem resposta. Coitado, então ele chegou aí, desanimado, não deu nada certo. Nesse meio tempo o Sílvio apareceu aí. Então ele disse: Cascaes, isso e aquilo, isso e aquilo e tal, vira e mexe. [...] Aquele homem trabalhou, para ver se conseguia me levar para o museu da UFSC. Que nada, ninguém dava importância. Quando foi um dia desses, tocaram à campainha, eu fui atender e era o meu ex-aluno Nilton Severo da Costa, que foi prefeito. Ele conseguiu fazer um convênio entre a Prefeitura e a Universidade. Mais tarde o Espiridião Amim renovou o convênio, e foi através do governo dele que pude ir à Europa, fazer os estudos em Açores. Depois ele saiu e veio esse aí. Nesse ano não quiseram renovar o convênio. [...] Então um dia no ano passado eu resolvi vender, e fiz uma nota para um jornal anunciando minha decisão. O governador mandou imediatamente um secretário falar comigo, falaram tanto, prometeram tanto e fizeram tal misturada que até agora eu não compreendi. Uma verdadeira misturada bruxólica, lobisômica. [...] O resultado foi esse aí: negativo. Quando eu às vezes precisava fazer uma montagem ou uma exposição, eu tinha que pedir ao governo, não dinheiro, mas um local onde eu pudesse montar meu trabalho, que eles levantassem um estrado para colocar as peças em cima e até isso era muito difícil de conseguir, depois desisti. Não dava mais. Eu achei que aquelas salas de espera são purgatórios infernais. Uma pessoa uma vez me contou: quando alguns artistas vão às repartições buscar algum recurso, o pessoal lá dentro comenta: os malandros já estão aí. Aqui artista é visto como um malandro. A política é uma madame manhosa, é uma bruxa (CASCAES, 1989, pp. 23-29).

Nesta mesma época, em 1981, a produção de Cascaes encontrava-se parte no Museu da Universidade, parte no Museu A Casa dos Açores de São Miguel, em Biguaçu, e o restante

⁷ No Caderno 74, Cascaes escreve seu currículo e as exposições que realizou.

⁸ Caruso entrevista Cascaes em seu “museu”. Segundo o jornalista “o ‘museu’ é uma saleta dos fundos da sua casa alugada na rua Júlio Moura, nº 31, no centro de Florianópolis, e com as paredes cobertas de armários e estantes entulhadas com uma infinidade tremenda de objetos de trabalho, como lanternas, pincéis, facas, esculturas de santos e de músicos açorianos, lápis de cores diversas, calendários de laboratórios farmacêuticos, vidros de cola, gravador, rádios fora do uso, régua, barbatanas de garoupa para ensaios de desenho, fotografias antigas de amigos, de familiares e de paisagens da Ilha, livros de história, de geografia e de ciências sociais, rolos de barbante, enormes folhas de desenho empilhadas num canto, apontadores de lápis, duas gaiolas – uma com um chilreante gaturamo e a outra com um mudo coleiro – duas mesas sempre cheias de papéis diversos e quatro cadeiras freqüentemente ocupadas por estudantes, intelectuais, historiadores e até curiosos de outros países” (CARUSO in CASCAES, 1988, p. 11).

na sua própria residência. Até em suas últimas entrevistas reafirma que não quis vender nenhuma peça do seu acervo pessoal para não desfalcas as séries trabalhadas. O principal desejo de Cascaes fora o de que o seu trabalho servisse à educação. A Universidade poderia, além de conservar as peças e os desenhos, destinar-se a esta finalidade, uma vez que o pesquisador atendia a comunidade, durante seu convênio com a Prefeitura, no próprio Museu da Universidade. Podemos dizer que estes foram os principais motivos que influenciaram a decisão de Cascaes de doar seu trabalho à Universidade, único lugar que talvez pudesse legitimar à posterioridade seus anos de pesquisa.

Mas o meu trabalho todo eu vou dar de presente para a Universidade. Não é propriamente presente porque eu tenho um cargo, não é? [...] Por isso eu acho interessante que estejam num lugar acessível a todas as pessoas, de qualquer espécie de cultura, ou até de línguas, porque o meu trabalho fala várias línguas. Qualquer estrangeiro entende (CASCAES, 1988, p. 43).

A última viagem de Cascaes foi à Virgínia, em outubro de 1980, através de um intercâmbio, para falar sobre a cultura popular. Após o seu falecimento em 15 de março de 1983, ficou sob a tutela do Museu Universitário seu espólio, denominado Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes, homenagem do artista a sua esposa.

O Acervo, doado em vida por Cascaes à Universidade, entre 1979 a 1981, organiza-se em arquivos específicos, como: objetos de arte, textos manuscritos e datiloscritos, publicações na imprensa, convite das exposições realizadas por Cascaes, correspondências, documentos audiovisuais, registros biográficos e profissionais, e biblioteca.

O grupo dos objetos de arte está subdividido em duas categorias principais: objetos tridimensionais e bidimensionais. No primeiro grupo estão quarenta conjuntos escultóricos⁹ e quarenta e quatro peças isoladas, que juntos somam mil trezentos e sessenta e oito objetos. O

⁹ Cascaes fez o inventário de sua coleção escultórica em 31/10/1977: “1. Dança do boi de mamão; 2. Cantores de terno de ano novo; 3. O engraxate; 4. A benzedeira; 5. O lambe-lambe; 6. O vendedor de gaiolas; 7. Bruxaria; 8. Rendeiras; 9. Presépio tropical; 10. Peditório; 11. Malhação do Judas; 12. A beata Joana Gomes de Gusmão; 13. O Santo Viático; 14. Fazendo corda de cipó; 15. Pescadores torcendo fios de algodão na praia nos carrinhos de carretéis; 16. Pescador torcendo fios de fibra de gravatá nos carrinhos de carretéis; 17. O primeiro Ícaro catarinense ilhéu; 18. Tecido manual; 19. Diversões infantis; 20. Batizado de bonecas; 21. Ciranda infantil; 22. Jogo do bicho; 23. Dança dos negros velhos do caxangá” (CASCAES, Caderno 102). O nome das demais séries, bem como a relação total das esculturas, está no inventário apresentado no Anexo da Dissertação.

segundo grupo reúne novecentos e quarenta e um desenhos em arte final e em seus estágios de elaboração contabilizados por fôlio.¹⁰ Os textos manuscritos classificam-se em cento e dez cadernos e um número indefinido de avulsos. Já os textos datilografados, que são a segunda versão para alguns dos textos manuscritos, representam o registro de edição final das narrações publicadas em jornal e daquelas que foram compiladas em livros. Ausentes de qualquer inventário, os recortes de jornal reúnem as matérias sobre Cascaes e os textos publicados por ele. Entre os guardados do artista estão também os convites e prospectos de suas exposições, bem como os documentos relativos à sua vida, que atestam fatos biográficos e igualmente comprovam suas atividades como professor da Escola Profissional, hoje Centro Federal de Educação Tecnológica de Santa Catarina. O arquivo audiovisual, ainda não catalogado, reúne os registros fotográficos digitalizados e os revelados em filme fotográfico, além dos registros fonográficos em fitas de vídeo e de áudio. Todos os documentos compreendem apenas parcialmente a representatividade da obra. A biblioteca e a fortuna crítica sobre Cascaes também estão ao abrigo do Museu, mas isoladas do restante dos registros e da produção acondicionada.

Se inicialmente a função do Instituto de Antropologia, inaugurado em 1968, era a pesquisa, quando da sua passagem a Museu de Antropologia em 1970, com a Reforma Universitária, os objetivos mudaram, destinando-se exclusivamente à exposição arqueológica e etnográfica (SANTOS in CATÁLOGO DE 30 ANOS DO MUSEU UNIVERSITÁRIO, 2000, pp. 15-16).¹¹ Este espaço acadêmico acabou por concentrar todas as exposições sobre Cascaes após 1972, que perduraram até meados da década de 1990. Numa reportagem de 1992, no *Diário Catarinense*, Gelci José Coelho relata a falta de apoio financeiro ao Acervo de Cascaes, que antes do seu falecimento era então mantido pelo convênio entre a

¹⁰ Os temas tratados nos desenhos são variados, compreendendo: procissões e festas religiosas, imagens sacras, narrativas religiosas, novenas, objetos religiosos, arquitetura açoriana, engenhos, hábitos e costumes, monstros mitológicos, boitatá, bruxa, vampiros e lobisomem, histórias de mentirosos, ditados populares, oceanografia catarinense, animais estilizados, boi de mamão, briga de galo, jogos e brincadeiras, Jânio Quadros, viagem espacial.

¹¹ Este assunto será aprofundado na terceira unidade do terceiro capítulo.

Universidade e a Prefeitura Municipal. Entende-se pela matéria que o Museu na época não contava com recursos técnicos de conservação, manutenção e restauração, conquistados a partir de 1999 junto à iniciativa privada.

II Publicação e edição crítica

Em 1977, Cascaes concede uma entrevista a Raul Caldas, na sessão intitulada “Especial”, do *Jornal O Estado*, na qual, além de relatar algumas narrações sobre bruxa,¹² declara que ainda não lhe fora possível editar o livro que organizou com cinquenta contos. Em primeiro lugar, é importante considerar que Cascaes, embasado em sua pesquisa de campo, iniciada em fins de 1940, publicou muitas narrativas em jornais. Entre os anos de 1956 até 1961 e 1965, foi destinado a ele um lugar fixo no *A Gazeta*; e, esporadicamente, nos anos de 1958, 1960, 1961 e 1973, em *O Estado*.¹³ Além disso, com a coluna “Folclore da Ilha de Santa Catarina”, Cascaes discorria principalmente sobre histórias de assombração, relatos das festas religiosas nas diferentes localidades da Ilha, a trajetória de chegada das imagens sacras à capital, a descrição dos engenhos de farinha, a pesca da tainha e as benzeduras.

A entrevista de 1977 também leva a considerar que a publicação em livro foi uma conseqüência, tardia, de seu envolvimento com a Universidade. É neste momento, final da década de 1970, que podemos dizer que “as coisas de Cascaes” começam a adquirir um outro sentido, em virtude da construção do Museu Oswaldo Rodrigues Cabral (Museu Universitário). Segundo o professor Silvio Coelho dos Santos, Diretor do Museu no período de 1970 a 1975,

¹² Percebe-se, pela leitura das entrevistas de Cascaes nos variados jornais, que o pesquisador aproveitava bem o espaço que lhe era destinado, pois, juntamente com o relato de seu processo de trabalho, conta muitas de suas histórias de assombração e de embruxamento.

¹³ Relatório sobre as publicações de Cascaes nos jornais *A Gazeta* e *O Estado* está apresentado no Apêndice 1.

Cascaes chegou num momento em que Florianópolis crescia, que a Universidade crescia. [...] Então o acervo do Cascaes foi redescoberto e começou a ser valorizado. Isso repercutiu na imagem do Museu. Quem queria saber alguma coisa da Ilha recebia a informação “vá ao Museu Universitário, o Cascaes está lá” (SANTOS in CATÁLOGO DE 30 ANOS DO MUSEU UNIVERSITÁRIO, 2000, p. 17).

O Museu, com o objetivo de organizar um acervo fixo de arquivologia, etnografia, cultura popular, e de expor assuntos desta mesma natureza ao público, ajudou a divulgar a imagem de Cascaes como estudioso e artista.¹⁴

No mesmo ano da publicação de *O Fantástico na Ilha de Santa Catarina*, 1979, é publicada em Florianópolis a obra *Ilha de Santa Catarina*. No artigo “A fascinante Ilha de Santa Catarina: o mito e a história”, de 1980, Lauro Junkes comenta que estes livros abordavam aspectos diferentes de Florianópolis: *Ilha de Santa Catarina* formava um raro conjunto de documentos históricos, cujos relatos tratam do depoimento de viajantes estrangeiros que nos séculos XVIII e XIX aportaram no litoral catarinense; e *O Fantástico* era o conjunto de contos da tradição desse lugar, recolhidos por um único pesquisador. Junkes escreve seu artigo um ano depois da publicação das obras, lamentando que ambos não tenham repercutido da maneira merecida. Para o crítico, o insucesso derivou principalmente da falta de caráter comercial dos livros.

Devemos lembrar que no ano de publicação do primeiro *Fantástico*, Cascaes decide doar seu acervo à Universidade Federal de Santa Catarina, cujo termo apenas assinou em 24 de junho de 1981.¹⁵ É importante lembrar que próximo a este período, em 1978, falecera

¹⁴ O próprio Cascaes em entrevista à “Edição comemorativa a Franklin Cascaes”, 1978, no *Jornal O Estado*, afirmava: “o pessoal lá da antropologia, os professores e alunos me dão apoio. Vão muitos alunos da Universidade estudar comigo. O museu é visitado. Têm vindo muitas pessoas de fora, estudar, defender teses, até mesmo de modinhas. Eu não queria sair do meu canto, do meu sossego; agora estou muito agitado, muita visita todo o dia no museu, recebo muita carta, é gente querendo bater fotografia comigo. Na Universidade então, quase nem dá tempo pra trabalhar. Vem um de São Paulo, outro não sei da onde, vem outro dali. Me apareceram lá dois Embaixadores, da Suécia e da Suíça, que afirmaram ao Reitor que ‘o Franklin Cascaes não é para estar aqui dentro desse Museu, nem em prateleiras, essas montagens são para percorrer o mundo. Os senhores não sabem o que possuem’” (CASCAES, 1978, p. 7).

¹⁵ Segundo depoimento de Anamaria Beck, diretora do Museu Oswaldo Rodrigues Cabral de 1977 a 1982, “foi firmado importante convênio que nos permitiu trazer para o Museu o professor Franklin Joaquim Cascaes – 1979-1980, período em que eu já era diretora –, dando-nos imensa contribuição, sobre a cultura popular do litoral catarinense” (BECK in CATÁLOGO DE 30 ANOS DO MUSEU UNIVERSITÁRIO, 2000, p. 23). Vale lembrar que o contato de Cascaes com Museu deu-se em 1972 sob a direção de Sílvio Coelho dos Santos.

Oswaldo Rodrigues Cabral, idealizador do Instituto de Pesquisa em Antropologia, cujo trabalho voltava-se à publicação sobre a cultura açoriana e a história de Santa Catarina.

Ao me debruçar sobre a edição dos textos de Franklin Cascaes, principalmente dos livros *O Fantástico na Ilha de Santa Catarina*, volumes I e II, procurei investigar – apesar de não ser este o objeto de pesquisa da Dissertação – os motivos e justificativas da escolha das narrativas e das imagens que compõem estas duas “ilhas de edição”, sem deixar de analisar os critérios de tratamento dos textos publicados em virtude de seus traços de fidedignidade com as versões originais.

Em 1992, no *Jornal A Notícia*, Gelci José Coelho,¹⁶ atual diretor do Museu Universitário, amigo de Franklin Cascaes, fala da idéia inicial do primeiro *Fantástico*.¹⁷

Na casa onde morava Franklin Cascaes, havia, ainda no ano de 1975, um guarda-roupa grande, escuro, pesado, que já não era aberto há alguns anos. Nele estavam guardados pertences, objetos pessoais de sua mais fiel colaboradora e esposa, a Professora Elizabeth Pavan Cascaes, que havia falecido no ano de 1970. Roupas, um bandolim sem cordas, álbuns de fotografias, dois sacos contendo cadernos amarelecidos pelo tempo. Neles, a maioria das páginas estava repleta de anotações das pesquisas de campo, estudos, estórias inteiras manuscritas a caneta e, em sua maior parte, a lápis. Caderno por caderno foi folheado e lido em voz alta pelo Artista. Ele dizia que aquelas anotações se prestavam para fazer livros, teatros e até filmes (COELHO, 1992).

Questionado sobre os critérios de seleção das narrativas para os dois volumes, afirma Gelci:

a primeira seleção foi a relação entre texto e imagem. [...] Cascaes não influenciou em nada na escolha das narrativas dos *Fantásticos*. Pelas histórias eu tive um roteiro, como se fosse um filme com as vinte e cinco narrativas. Eu datilografei e dei para uma revisora [...]. [Os editores da Imprensa Universitária] pegaram doze narrativas e colocaram o nome de *Fantástico*, eu me assustei por causa do programa da Globo. Não tinha um título, foi a editora que sugeriu.

¹⁶ Gelci José Coelho, conhecido como Peninha, iniciou suas atividades na UFSC no ano de 1970, como secretário do Departamento de História. Em 1973, é conduzido para o Museu, passando a integrar o Setor de Cultura Popular, com a função de auxiliar Franklin Cascaes em suas pesquisas. Conhecido por todos como o “discípulo” de Cascaes, não é erro pensar que hoje Peninha seria o único capaz de montar os conjuntos escultóricos do artista. Os anos de trabalho que dedicou a Franklin Cascaes, certamente concederam-lhe uma sabedoria sem igual. Esta autoridade (no sentido de que esteve sempre ao lado de Franklin Cascaes, após a morte de sua esposa Elizabeth) gabaritou Gelci a divulgar a obra. Assim como o seu “mestre”, Peninha é um convincente e adorável contador de histórias.

¹⁷ Este mesmo relato encontra-se no *Fantástico* (2002b, v. 2, p. 10); e também na entrevista oral que me foi concedida por Peninha em 2004.

Cascaes leu e concordou. No segundo volume, Cascaes não estava mais vivo. Foi uma equipe que compôs. A recepção deste livro foi boa, esgotada já na primeira edição (COELHO, 2004, entrevista oral).¹⁸

O primeiro *Fantástico*, publicado em 1979 pela Imprensa Universitária,¹⁹ teve grande apoio do Reitor da época, o Professor Caspar Erich Stemmer, que justifica a publicação do livro pela relevância de seu conteúdo “à pesquisa das tradições sociais brasileiras”, conforme explica no texto de apresentação da mencionada edição. O livro – composto de doze narrativas sobre bruxas, cujos textos são acompanhados individualmente por um desenho que lhe faz referência – compreende a produção de Franklin Cascaes decorrente dos anos de 1946 a 1973. As posteriores publicações deste mesmo volume, então póstumas, ficaram sob os cuidados de Gelci José Coelho, que reeditou em 1983, 1989 e 1997 a mesma redação do final da década de 1970.

Já a quinta edição do Volume I, realizada em 2003, foi acompanhada pelo professor Oswaldo Furlan, que, a pedido do Diretor da Editora da UFSC, Professor Alcides Buss, revisou o texto segundo os traços “fônicos, morfossintáticos e lexicossemânticos” (FURLAN in CASCAES, 2003, p. 7), como o fizera no ano de 1992 com a primeira edição inédita do Volume II do *Fantástico*. Segundo o filólogo,

o texto do 1º volume foi editado com fartura de **equivocos de várias espécies**: de conteúdo; de pontuação; de estrutura frasal, como no exórdio e epílogo das narrativas; de acentuação gráfica; de grafemas e/ou de interpretação do manuscrito, como em: *uma poção de capila* por *uma porção de cápila*, “uma porção de cápsulas”; *lumbrático* por *umbrático*, “com sombra”; *porcive* por *porsive*, “possível”; *irege* por *hirege* ou, talvez, *hinrege*, “herege”; *porcição* por *porcissão*, “procissão” (FURLAN in CASCAES, 2003, p. 8).

Furlan problematiza a edição dizendo que os desafios, lançados à tarefa de estabelecer o texto do primeiro volume, não foram menores do que os do segundo. O pesquisador, para a

¹⁸ Gelci Coelho afirma que, primeiramente, ele pensou uma edição com vinte e cinco narrativas em formato de capa dura, com a ilustração dos respectivos desenhos. Entretanto, devido à grande extensão que teria o volume, a editora publicou apenas doze narrativas. Com o sucesso desta publicação, decidiu-se editar um segundo volume com mais doze narrações, das treze que restaram do projeto inicial. É curioso o contraste da recepção do livro entre Peninha e Junkes, o que me faz crer, também pela leitura que tive das demais entrevistas de Peninha, que o fiel amigo de Cascaes é um entusiasta, pois em todas as publicações, segundo ele, colheram-se os louros do sucesso.

¹⁹ Apenas em agosto de 1981 é fundada a Editora da UFSC.

constituição do texto final, cotejou duas versões: a manuscrita, apresentada nos cadernos particulares de Cascaes, e a primeira edição de 1979. Furlan esclarece que outra redação datilografada por Gelci José Coelho deu origem a este primeiro texto publicado. Como os três registros passaram sob o juízo de Cascaes, o filólogo questiona em que sentido se deveria preferir uma versão à outra, se em todos os casos o autor leu, releu e corrigiu as redações.

Do ponto de vista científico, o ideal teria sido editar, justapostas, as duas versões do texto, com proposta de uma terceira versão, ou, ao menos, fazer uma edição crítica *stricto sensu*, a qual teria que refletir as variantes por meio de centenas de notas de rodapé, o que não interessava ao Editor, nem talvez, ao comum dos leitores” (FURLAN in CASCAES, 2003, p. 9).

A afirmação de Furlan é correta, pois a finalidade da publicação dos textos de Cascaes, reeditados com frequência, deve-se principalmente às suas repetidas indicações ao Vestibular da UFSC. Prova disso é a falta de interesse da comunidade acadêmica em publicar os demais textos do autor que permanecem ainda inéditos.

Para a quinta edição do Volume I, Gelci José Coelho abre a apresentação do *Fantástico*, como o fez Osmar Pisani em 1979. Furlan, por sua vez, indica os critérios de estabelecimento do texto final com ressalvas aos traços dialetais e ao glossário indicado no final da edição, postura coerente à da publicação do Volume II do *Fantástico*. Percebe-se que a maior preocupação de Furlan residiu primeiro em não desvirtuar a originalidade do texto que fora anteriormente publicado com o crivo de Cascaes, para depois “primar pelos traços de coerência, transparência e sistematicidade no registro dos traços do falar ilhéu”, uma vez que, segundo o filólogo, a marcação da oralidade realizou-se “de forma empírica e assistemática” (FURLAN in CASCAES, 2003, pp. 9-10).

O Volume II de *O fantástico na Ilha de Santa Catarina* foi publicado pela primeira vez em 1992, com reedições em 2000 e 2002. Os contos, que compreendem o período de 1950 a 1975, foram selecionados por Gelci José Coelho, Maria Isabel Orofino Schaefer e Dulce Maria Halfpap, com o objetivo de manter a estrutura do primeiro volume: doze

narrativas e seus referentes desenhos. O livro inicia com um texto de apresentação elaborado por Gelci José Coelho, intitulado “Franklin Cascaes, narrador de causos fantásticos”. Há também dois textos de Oswaldo Antônio Furlan: “O falar da Ilha de Santa Catarina nas narrativas de Franklin Cascaes” e “Estabelecimento do texto e elaboração do glossário”, ambos voltados ao caráter filológico e lingüístico das narrações.

Admite-se que os textos de Cascaes possuam diferentes redações.²⁰ Encontra-se nos 110 cadernos a fonte mais antiga, autógrafa, isto é, realizada pelo próprio autor, registrada em sua grande maioria até meados de 1970, e geralmente escrita a lápis. Nesta etapa, são freqüentes as digressões morfo-sintáticas, bem como as rasuras, eliminações e acréscimos posteriores. A segunda versão, a datiloscrita, supostamente realizada em 1982, não foi executada por Cascaes, mas sofreu modificações do pesquisador, que acrescentou a oralidade do texto excluída nesta passagem de redação. O terceiro registro, igualmente datilografado, advém da versão anteriormente corrigida. Foi sobre esta versão, a terceira, que Furlan estabeleceu, em comparação com o manuscrito dos cadernos (primeiro registro), o texto final. Muitos erros e principalmente enganos na interpretação do original foram assinalados pelo filólogo, que citou alguns exemplos, como a troca de “anjos” por “enjôos”, de “popa” por “ropa” (roupa), de “manso” por “sonso”.

Percebe-se, portanto, que pela primeira vez os textos editados de Cascaes seguiram critérios postulados pela filologia, tais como: o estudo das versões e escolha do texto final, as notas elucidativas no caso de mudanças textuais que evitam ambigüidades de sentido, as correções ortográficas e desvios sintáticos devidamente sinalizados, esclarecimentos sobre os casos de opção pela norma culta e também sobre alguma variante lingüística, a descrição das aglutinações comuns no dialeto regional, e, por fim, explicações adicionais sobre a terminologia de alguns vocábulos específicos, organizados em glossário. Assim, as três

²⁰ O termo “redação”, de acordo com Houaiss, além de significar o ato de pôr em linguagem o pensamento, significa também cada fase por que um texto passa até atingir seu estado final. Estas fases representam aperfeiçoamentos ou aprimoramentos do conjunto ou de algum fragmento do todo (HOUAISS, 1983, p. 288).

edições publicadas do segundo volume do *Fantástico*, que passaram pelas mãos de Oswaldo Furlan, permanecem com uma única versão.

É corrente, entre os teóricos seguidores de critérios de edição crítica, o estabelecimento de alguns princípios que regem a publicação ou reedição de obras, principalmente quando são póstumas. Poderíamos dizer que a base ideal para o tratamento crítico pressuporia fases completas de redação do texto, como: o manuscrito definitivo escrito pelo autor, considerado texto autógrafo; o pré-texto redigido por mão-estranha, definido como texto apógrafo; redações de prova; *editio princeps* (edição única do texto impresso); ou versão pública legitimada em vida ou póstuma. Nem sempre o editor crítico se depara com um processo bem documentado que lhe garanta tanto a fidelidade quanto a autenticidade do material editado. Sobre este quesito, Antonio Houaiss esclarece que

o texto crítico, o texto fiel, se caracteriza pelo processo de seu estabelecimento e de sua motivação: além da recensão, do estema, da colação, da interpretação; encerra o aparato crítico, sem falar da introdução, em que se fixam os critérios gerais e especiais, em havendo-os (HOUAISS, 1983, p. 274).

Toda esta criteriosa etapa descrita por Houaiss compreende: 1) a pesquisa e coleta de todo o material existente sobre a obra, que vai dos manuscritos aos textos impressos, estabelecendo a tradição deste texto (via direta ou indireta). Esta fase denomina-se *recensio*; 2) num segundo momento, os registros são classificados com a intenção de apresentar uma certa genealogia entre os documentos, definindo uma filiação a partir de suas características filológicas ou de sua tradição. Esta etapa compreende a *estemática*; 3) por fim, cotejam-se os registros destacando as variações entre os textos, aventando-se interpretações, para então apurar a edição crítica deste. Segismundo Spina define a edição crítica como a “reprodução mais correta possível de um original, numa tentativa de alcançar com a maior fidelidade imaginável a última forma desejada pelo seu autor” (SPINA, 1994, p. 86).

De acordo com Spina, o trabalho de edição crítica poderá se servir da reprodução fac-similar; da reprodução diplomática; da transcrição diplomático-interpretativa. Pode-se acrescentar a esta lista a genética textual (análise dos manuscritos) e a crítica genética (interpretação da gênese textual), que, assim como a filologia, amparam teoricamente a edição, com a grande ressalva de que a genética não estabelecerá uma única versão como definitiva. Certamente indicará o registro mais próximo das intenções do autor, mas juntamente disponibilizará ao leitor a gênese e o percurso. Por sua vez, é consenso na crítica textual ou na edótica restituir ao texto a sua “genuidade”, mostrando que a finalidade estaria em aproximá-lo da última vontade do autor. Deve ser entendido que para a crítica textual – que não estuda apenas autores modernos devido a sua consagrada tradição no tratamento de textos antigos – interessa, sobretudo, definir “só um texto canônico, definitivo, estabelecido pelos procedimentos técnicos e científicos da edótica” (SPINA, 1994, p. 86).

Antônio Houaiss (1983, p. 271) representa uma opção mais flexível à apuração do texto de base. Privilegiando sempre o manuscrito autógrafo sobre os demais registros, o estudioso lança três hipóteses, em ordem de importância, no caso de existir supérstite: a) a ideal representa o manuscrito autógrafo com a *editio princeps* e edições em vida e póstuma; b) a excelente é considerada quando há o manuscrito e edições em vida; c) a boa seria o manuscrito juntamente com as edições póstumas.

No caso de Cascaes, a sua edição crítica estaria bem amparada pelos documentos-testemunho que caracterizam o caso ideal descrito por Houaiss. Para o primeiro *Fantástico*, editado em vida com reedições póstumas, estão disponíveis: o manuscrito autógrafo nos cadernos; o manuscrito autógrafo nos fôlios dos desenhos; o manuscrito apógrafo datilografado, mas revisado pelo autor; o segundo texto datilografado decorrente do anterior; a primeira edição pública em jornal (para alguns dos textos, pelo menos); a primeira publicação em livro realizada em vida do autor; e as reedições póstumas. Para o segundo

Fantástico, apenas com edições póstumas, têm-se: o manuscrito autógrafo nos cadernos; o manuscrito autógrafo nos fôlios dos desenhos, uma suposta versão apógrafa datilografada (sem a certeza de Cascaes a ter corrigido), a primeira edição pública em jornal (para alguns textos); e a primeira publicação póstuma.

A edição do Volume II em 1992, como declarou Furlan ao revisar e editar este livro inédito, procurou resolver os desvios morfo-sintáticos e lingüísticos encontrados até a quarta reedição do primeiro *Fantástico*, de 1979 a 1997.²¹ Embora seja digno de elogios o trabalho de Furlan, penso que o filólogo, talvez por desconhecimento, ignorou em sua análise os textos autógrafos presentes nos desenhos e a versão pública em jornal revisada por Cascaes. Tal falta comprova-se nos dois textos introdutórios de ambos os volumes, de 1992 e 2003, nos quais Furlan esclarece seus critérios de seleção do texto de base. Como os livros constituem-se de narrações e de desenhos, estes registros deveriam ter sido igualmente privilegiados. Apesar destes equívocos, que poderiam comprometer uma edição fiel, a postura de Furlan não é de todo a mais preocupante, uma vez que o pesquisador amparou-se em versão autógrafa, a dos manuscritos nos cadernos.

Infelizmente, faltou à edição do segundo *Fantástico*, cuja curadoria dos textos e imagens deu-se por uma comissão anteriormente referenciada, apresentar as principais diferenças entre o texto verbal e o visual. A grande maioria das narrações editadas nos dois volumes tem o seu duplo em desenho, mas muitas vezes por estarem temporalmente separados, alguns dados entre texto e imagem não coincidem. Entre tantos exemplos, está a narração que abre o segundo *Fantástico*, intitulada “Bruxas gêmeas”. Contada, em 1950, a Cascaes pelo Senhor Rosalino Oliveira, transformou-se em desenho no ano de 1962, com o título, indicado pelo autor no fôlio do desenho, de “Irmãs gêmeas bruxólicas”. É de conhecimento público que o artista geralmente dava título aos desenhos, mas quanto às

²¹ Lembrando que Furlan apenas trabalhou na quinta edição do *Fantástico* Volume I, em 2003.

narrações, parece-me que este costume não é tão generalizado, exceto nas publicações realizadas em jornal e nas versões datiloscritas que Cascaes acompanhou em vida.²²

Embora se constate que os títulos do texto e da sua respectiva imagem variem em ambos os volumes, há relevância apenas no segundo *Fantástico*, de dois momentos em que a narrativa publicada não tem relação direta com o desenho que a ilustra. O texto “As bruxas e o noivo”, de 1964, tem como imagem o desenho de 1960, intitulado “Velha Bruxa entregando poderes diabólicos para as suas clientes”. É interessante enfatizar que este desenho não possui narração, e isto está comprovado, além das pesquisas no Acervo, no catálogo da exposição *O universo bruxólico de Franklin Cascaes*, no qual o desenho em questão, por não ter texto, é citado com um fragmento de outra história nominada “A velha bruxa chefe”.

Outro indício que nos leva a refutar a relação sugerida pelo segundo *Fantástico*, é o de que, como uma norma do próprio processo de criação de Cascaes, nunca um desenho antecede a narração, pois é através da história colhida por Cascaes entre os contadores da comunidade que o texto inspira a inventividade plástica do artista. Caso semelhante acontece com o conto “A bruxa mãe”, de 1964, e o desenho “A bruxa dos tempos”, de 1961, citado no mesmo catálogo da exposição sem nenhum texto a ele relacionado.

É necessário admitir, portanto, que não houve uma investigação criteriosa na seleção das histórias e das imagens. E se a maioria dos desenhos tem, no verso do fólio, um texto que geralmente é uma das versões da narração, Furlan também deveria concebê-las como manuscritos autógrafos na revisão do texto definitivo a ser publicado.²³

²² É prática corrente entre os filólogos fixar e esclarecer, logo no início do texto, todos os critérios que poderão vir a ser julgados como inadequados na determinação do texto final, principalmente nos casos de publicações póstumas. Furlan enfatiza no *Fantástico* que a primeira versão datilografada em 1982 estava “sob a orientação (de natureza desconhecida) de Cascaes, que não datilografou, mas corrigiu-a” (FURLAN in CASCAES, 2002, p. 13).

²³ No Apêndice 2 encontra-se a relação entre as narrações e os desenhos editados nos *Fantásticos*.

III A crítica sobre Cascaes

A complexidade, bem como os possíveis equívocos, que envolvem a edição das obras de Cascaes, pelo menos em parte, foram responsáveis por uma crítica em geral problemática, que muitas vezes apenas reafirmou o discurso oficial que o colocava como representante da cultura açoriana. Mas também é verdade que não foram poucos os artigos e entrevistas que desde os anos de 1950 circularam nos jornais locais sobre Franklin Cascaes, bem como os ensaios, textos acadêmicos, produções artísticas e livros editados.

Insisto em duas negativas que melhor delimitam meus critérios para a revisão da publicação desses textos: primeira, apesar de o número de artigos publicados em jornal ser extenso, pelo seu caráter popular, raras vezes trouxe um Cascaes destituído de rotulações; segunda, não existiria nenhum critério capaz de abranger toda a produção destes textos, pela simples razão de se desconhecer o número exato das publicações neste longo período de cinquenta e cinco anos de produção dos críticos e comentaristas. Delimito, portanto, a análise principalmente aos livros e trabalhos acadêmicos, porque ainda está por ser feito um trabalho que reúna o material esparso sobre a obra de Cascaes. Os textos jornalísticos serão referenciados quando elucidarem questões relevantes ao tema da Dissertação.

Mito e magia na arte catarinense (1978), de Adalice Maria de Araujo, representa o primeiro estudo da obra de Cascaes, e mostra-se com notoriedade entre os textos publicados sobre o artista, pelo fato de ter projetado nacionalmente Franklin Cascaes e Eli Heil na 1ª Bienal Latino-Americana de São Paulo. Amparada pelas teorias sobre mito, Araujo dedica-se a descrever e explicar como este elemento é trabalhado em Cascaes. A pesquisadora procura categorizar, na produção artística de Cascaes, quatro fases: ciclo mítico, ciclo onírico-moral, ciclo ficção científica cabocla e ciclo histórico-fantástico. Apesar de tratar exclusivamente do aspecto mítico, no final da década de 1970, Adalice torna público o que há de mais importante

e salutar em Cascaes: a crítica à moral urbana, científica e política, que ficaria curiosamente esquecida nos anos seguintes.

A grande ressalva ao texto de Adalice está no seu pressuposto de que Cascaes como “descendente de açorianos é por vivência e estrutura o depositário da cultura popular ilhoa” (ARAUJO, 1978, p. 9). O que leva a pesquisadora a dizer que o artista, embasado em sua rigorosa documentação etnográfica, é representante da “mais pura brasilidade”, característica esta “freqüentemente negada em artistas do sul”. Araujo questiona

por que não reconhecer a existência de um mito sulino ou mais precisamente ilhéu [...]. Não se convencionou como verdade dogmática que o sul, ou mais precisamente os estados do Paraná e Santa Catarina não têm tradições locais e que a sua cultura é europeizada? (ARAUJO, 1978, p. 9).

Desta forma, com Araujo, a primeira crítica acadêmica de Cascaes, constata-se o eco do velho discurso de soberania açoriana, que, amparado pela academia, é projetado em Cascaes.

Consciente e crítico do discurso que popularizou Cascaes como o “guardião” da identidade açoriana, Hermes José Graipel Júnior,²⁴ em “Universo de Franklin Cascaes” (in CASCAES, 2002b), texto presente no catálogo da exposição itinerante do artista, salienta que, apesar de o senso comum caracterizar como “resgate” as motivações de Cascaes pela cultura popular local, o objetivo de Cascaes não se reserva unicamente a esta “cristalização”. Graipel destaca-se, principalmente, por compreender que a rememoração de Cascaes pelo passado está sobretudo relacionada com “a tradição que ele vê ruindo”, pelo processo que o próprio artista caracterizou por “desmonte da cidade” (GRAIPEL in CASCAES, 2002b, p. 4). A saudade pelo passado que se esvai expressa, segundo Graipel, a necessidade de uma “fabricação da memória”.

Também é interessante a perspectiva de Patrícia de Freitas, em *A presença do negro nas esculturas de Franklin Cascaes* (1996), que traz à discussão aspectos dissonantes ao discurso da homogeneidade açoriana na produção do artista. Amparada pelos estudos culturais, mais

²⁴ Em 1989, Hermes José Graipel Júnior chega ao Museu Universitário como secretário. Desde 1996 é responsável pela Divisão de Museologia, cuidando, além da conservação e guarda do Acervo, da curadoria e montagem de exposições, em que se incluem as de Cascaes.

precisamente por uma concepção cultural da história, a pesquisadora identifica particularidades de outras etnias na tradição açoriana, evitando reproduzir a visão dominante da história oficial, que descreve a preponderância dos imigrantes açorianos em Santa Catarina. Argumenta Freitas que tal impressão decorre da imagem que se construiu do imigrante açoriano e europeu, apresentados ao restante do país como elementos fundadores. A autora assinala a presença dos negros em dois momentos: nas séries religiosas (“Procissão do Senhor dos Passos”, “Procissão da Mudança”, “A Beata Joana de Gusmão”) e nos conjuntos festivos (“Dança do Cacumbi”, “Dança dos Negros Velhos do Caxangá”). Os negros se dedicavam principalmente às atividades domésticas e à captura da baleia. Ainda que Cascaes pouco os represente nas cenas que caracterizam o cotidiano de trabalho da população, sutilmente, diz a pesquisadora, suas esculturas “podem representar [uma possível] resistência negra” em oposição à açorianidade (FREITAS, 1996, p. 21).

São oportunas as afirmações de João Lupi sobre a ascendência açoriana, em “Açores e açorianos na obra de Franklin Cascaes” (1992), texto apresentado no I Simpósio Franklin Cascaes, de 1989. Como elemento determinante na formação da cultura popular da Ilha de Santa Catarina, esta tradição está insistentemente reafirmada no pensamento de Cascaes. A hipótese do pesquisador constrói-se pelo fato de Cascaes “colocar lembranças de avós açorianos nas expressões populares” (LUPI, 1992, p. 168), uma vez que o artista não as recolheu à letra. Argumenta João Lupi: “é duvidoso que o povo do interior da Ilha saiba se identificar expressamente, e conscientemente, com sua origem açoriana, mas não se pode reprovar em Cascaes essa figura literária que significa um aspecto da realidade” (LUPI, 1992, p. 168). Ao analisar a entrevista de Cascaes a Caruso, Lupi observa que Cascaes descreve os açorianos como um povo “nobre e ordeiro [...] inteligente, audacioso, de espírito arguto” que, apesar do sofrimento, legaram uma rica tradição religiosa e fantástica. Isso leva Lupi a crer que Açores é uma figura retórica para Cascaes. A argumentação do pesquisador é convincente, porém não

assinala que, na entrevista a Caruso, Cascaes, que já contava com sala própria no Museu da Universidade, talvez estivesse reafirmando um discurso político que se sustentou desde meados do século XX. Ou seja, se há uma “figura retórica” em Cascaes, ela apenas é uma imitação da “figura retórica” que intelectuais como Oswaldo Cabral utilizaram não apenas no âmbito cultural, mas também político. Toda a estrutura do Congresso Catarinense de História, de 1948, evidencia tal discurso.²⁵

Expressamente, o objetivo principal deste Congresso fora o de comemorar o bicentenário da colonização açoriana no litoral catarinense. Maria Bernadete Ramos Flores (1991), em sua tese de doutorado, *Teatros da vida, cenários da história: a farra do boi e outras festas de Santa Catarina*, mira com desconfiança este passado que se tentava oficializar. Num posicionamento próximo, está Luciene Lehmkuhl, que na dissertação *Imagens além do círculo* (1996) explora a relação entre um grupo de artistas plásticos de Florianópolis e a positivação da cultura açoriana nos anos de 1950. Ambas as pesquisadoras, apesar de não tratarem diretamente de Cascaes, fornecem indícios importantes à revisão da crítica do artista. No espaço aberto pela crítica ao discurso da homogeneidade cultural, posiciona-se a leitura de dois pesquisadores que, a partir do mesmo evento, o Congresso Catarinense de História, construíram diferentes compreensões de Cascaes.

Hermes Graipel dirige-se ao conjunto escultórico de Cascaes, no seu projeto de doutorado intitulado *A fabricação da memória na obra de Franklin Cascaes* (1998), e no seu ensaio *Universo de Franklin Cascaes* (in CASCAES, 2002b), acolhendo o dado pontual indicado por Flores como um marco de referência, mas não definitivo, de produção do artista.²⁶ Enfatiza o pesquisador que, neste contexto de final de 1940, ao mesmo tempo em que se “percebe uma

²⁵ Participaram do Congresso, realizado em Florianópolis, importantes intelectuais e políticos de Santa Catarina, como Oswaldo Rodrigues Cabral e o Desembargador Henrique da Silva Fontes. A dimensão do evento fora de grande destaque, tanto que dele participaram figuras nacionais, além do ilustre Professor Manoel de Paiva Boléo, da Universidade de Coimbra. Este assunto, vale frisar, será tratado ainda no Capítulo 3.

²⁶ É interessante frisar que a relação de Cascaes com a memória coletiva e o discurso oficial, que institucionalizou as práticas comunitárias, será explanada depois. Todavia, cabe salientar que a disputa entre o uso que se fez da experiência coletiva, nos diferentes níveis discursivos, não representa, nesta dissertação, o assunto de maior importância.

mudança no meio urbano, há uma necessidade de ‘resgatar’ o passado da população da Ilha, a oportunidade surge em 1948, ano que se comemorava o segundo centenário da colonização açoriana” (GRAIPEL in CASCAES, 2002b, p. 4). O autor afirma que esse momento fora de “extrema importância, pois é nele que Franklin Cascaes vai coletando informações no interior da Ilha” (GRAIPEL in CASCAES, 2002b, p. 4).

Para Evandro André de Souza, que estudou alguns dos desenhos do artista em sua dissertação *Franklin Cascaes: uma cultura em transe* (2000), publicada em livro em 2002, “sem dúvida alguma, o Primeiro Congresso Catarinense de História influenciou em muito a obra do Professor Franklin Cascaes, pois certamente lhe deu fôlego e um motivo político para dar continuidade a sua obra” (SOUZA, 2002, p. 39). Não há como negar algum tipo de aproximação com este acontecimento. Entretanto, ao meu ver, este contato deu-se indiretamente, pelo fato de Cascaes na época de 1948 não considerar seu trabalho como acadêmico ou político. O importante seria investigar como se construiu a trajetória discursiva do artista no transcorrer da sua produção, que até meados de 1972 manteve-se independente de qualquer meio artístico ou acadêmico, vindo, posteriormente a esta data, a beneficiar a função expositiva do recém-construído Museu Universitário.

É acertada a crítica que Suzana M. Lupi (1992) faz, em “A questão do método em Cascaes”, texto também apresentado no I Simpósio, à comunidade acadêmica que vê uma dubiedade no trabalho de Cascaes: realidade *versus* ficção.²⁷ Considerando a suposta falta de método, argumento de que se valeu a comunidade científica ao excluir Cascaes do rol dos pesquisadores da cultura popular, Suzana questiona “qual a categoria que melhor explicaria a sua obra?”. Entre artista, folclorista, etnólogo e literato, diz a pesquisadora que o próprio Cascaes “não tinha a pretensão de ser um cientista”, mas que apesar de vê-lo despojado de concepções metodológicas, percebe que Cascaes,

²⁷ É curioso que, até 1989, no I Simpósio sobre o artista, realizado na Universidade, pesquisadores ainda levantassem seus baluartes em defesa da “cientificidade” do método de pesquisa de Cascaes.

com muitos dos seus rascunhos poderia ser enquadrado no mais rigoroso método etnográfico, constituído de diário, em que denomina os objetos, descreve as atividades, registra o vocabulário original, em alguns casos personaliza a informação, localiza-a temporal e espacialmente e relata no estilo próprio dos trabalhos descritivos” (LUPI, 1992, p. 178).

Todavia, se é fato, como comprova Suzana Lupi, que Cascaes foi uma vítima incontestável de uma postura metodológica embasada na tradição positivista, também é possível uma hipótese não lançada pela autora: a falta de ciência em Cascaes seria um artifício utilizado pelos discursos do saber no entendimento da memória. A querela fomentada por Suzana entre método de dedução ou de indução nas ciências humanas é irrelevante em Cascaes, pois a verdadeira questão reside na própria autoridade que as ciências humanas detêm. Pouco importa se esta área volta-se mais à etnografia, aos estudos culturais ou, como afirma a pesquisadora, ao positivismo, o caso é que Cascaes continuaria desacreditado pela academia. Nada diferente desta esfera do saber, está o âmbito artístico que, apesar de tê-lo citado como artista catarinense na segunda edição do *Indicador catarinense das artes plásticas* (2001), tem ainda reservas quanto à natureza artística de sua produção.

Distante desses preconceitos acadêmicos e artísticos, Evandro André de Souza, na época acadêmico do Curso de História da UFSC, intenta, em “O conflito entre o ingênuo e o realismo fantástico na obra de Franklin Cascaes” (1994), desenvolver o primeiro ensaio sobre os desenhos do autor. Souza orienta-nos, através das soluções plásticas adotadas pelo artista, a compreender o conflito que existe entre a representação ingênua dos dados concretos da tradição açoriana e o realismo fantástico da ficção de Cascaes. A representação “ingênua” ilustra então “a realidade visível do dia-a-dia”, enquanto que o “realismo fantástico” refere-se “ao mundo invisível, que caracteriza o mito” (SOUZA, 1994, p. 7). O ingênuo, segundo Evandro, sugere “uma espécie de utopia apologética, na qual todos os homens reunidos pela crença religiosa convivem em uma sociedade ideal de forma pacífica e homogênea, movidos pelo companheirismo e pelas relações sociais de ajuda mútua” (SOUZA, 1994, p. 7). Numa oposição de estilo e tratamento técnico, caberia

à segunda categorização, realismo fantástico, “os traços mais apaixonados, velozes e vibrantes”, e à primeira, a vontade “de dar harmonia, calma e moral ao ambiente” (1994, p. 7). Não se pode deixar de reconhecer que aparentemente este dualismo sustentado por Evandro apenas acalma as tensões que uma leitura mais atenta denuncia. Esta oposição entre “moral cristã” e “transgressão pagã”, que indicaria a maneira como o artista, em função do conteúdo, poderia expressar a representação da realidade ou fantasia e dos bons costumes ou maus hábitos, estabelece uma ordem linear na produção e leitura de Cascaes. Como explicar, pautando-se nesta observação, por exemplo, que o trabalho fantástico do artista, no qual está toda a sua crítica à sociedade moderna e à política, seja mais jocoso e interessante plasticamente do que a pacífica e homogênea representação da tradição (procissões e parábolas religiosas)?

A originalidade de Heloisa Espada em *Na cauda do boitatá* (1997) – livro que recebeu em 1996 o prêmio Franklin Cascaes de Literatura e honra ao mérito no concurso Oswaldo Rodrigues Cabral pela Fundação Catarinense de Cultura –, foi a de trazer pela primeira vez a público a produção de Cascaes sobre o boitatá. Ancorada na crítica genética, Espada estuda o processo de criação de Franklin Cascaes. Ao mostrar todos os estágios de elaboração das imagens, a pesquisadora coteja as diferentes versões que documentam o desenho final. Frente às demais publicações, Heloisa é exemplar em fornecer ao leitor uma possível tradução do que seria o ato de criar de Cascaes.

Anamaria Beck não fala do elemento estético, mas em seu breve texto de apresentação do livro *Franklin Cascaes: vida e arte e a colonização açoriana* (1989), entende que Cascaes, além de ser um “leitor atento e um intérprete lúcido” que observou “a experiência cultural do açoriano transformada no decorrer de duzentos anos” (BECK in CASCAES, 1989, p. 15), é um agenciador da “memória desterrense” numa relação entre cultura e poder. Referência entre as mencionadas publicações, a entrevista de Cascaes elaborada, organizada e editada por

Raimundo C. Caruso, traz exemplarmente as lembranças de um descendente açoriano que junto da sua comunidade clareia os episódios de uma única narração. Editado em vida, o livro é percorrido de traços autobiográficos do artista, que minuciosamente descreve o processo de seu trabalho, suas idealizações e suas relações de identidade com o coletivo. Mas a razão principal que dá credibilidade à revisão crítica de sua publicação está no fato de Caruso compreender Cascaes como artista e historiador popular.

Entre os recortes de jornal organizados pelo Museu, encontra-se uma curiosa nota, situada no canto da página comemorativa dos noventa anos de nascimento de Cascaes. Como num aforismo, Caruso, em entrevista a Celso Martins, afirma: “a cultura açoriana que [Cascaes] mapeou seria folclore se comparada com a Disneylândia ou a produção de Nova Iorque ou outro grande centro” (MARTINS, 1998, p. 4). Conceituar como folclore toda essa memória coletiva de que Cascaes participou seria, na compreensão de Caruso, subjugar-la como cultura periférica. E é translúcida a crítica que o autor de *Noturno, 1894* (1997) desfere quando diz que “a nossa classe média inculta e os meios de comunicação ajudam a estabelecer os grandes centros como referências culturais” (MARTINS, 1998, p. 4).

2 CORPUS E METODOLOGIA

I

O manuscrito como memória

O procedimento de criação de Cascaes apresenta-se através de textos em processo, com diferentes conteúdos e estágios de elaboração, marcados por eliminações, supressões, rasuras, acréscimos e, algumas vezes, até por elementos indecifráveis. O mesmo acontece com os desenhos, que além da pluralidade de suas temáticas têm para as representações, na grande maioria das vezes, um ou mais textos escritos. Além disso, há referencialidades entre os textos que, independentemente do seu código de linguagem, são marcados ora pelo tema enfatizado, ora pelo contexto político, histórico e social que presidiu a elaboração. A título de esclarecimento, tem-se o caso em que Cascaes realizou duas composições sobre o tema de Jânio Quadros. Um desenho representa o rosto do presidente vendo seu reflexo no mapa do Brasil; já no outro, Jânio, metamorfoseado em vassoura, está em companhia de um ente bruxólico que, com uma vassoura em riste, indica o mapa do Brasil. Ambos os desenhos possuem textos: o primeiro com duas versões; o segundo apenas com uma. Tanto os textos quanto as imagens foram realizados no mesmo período, 1961. Entretanto, sem a referência do mês, não se sabe ao certo se foram anteriores ou posteriores à renúncia do presidente, ocorrida em agosto. Aliás, torna mais imprecisa a data destes trabalhos o fato de o artista realizar em 1979 uma composição tematizando o comício das vassouras, e outra, em 1982, falando da campanha eleitoral de Quadros.

Apesar de manifestarem-se nos mais variados suportes (peças tridimensionais, trabalhos bidimensionais, cadernos e folhas avulsas), técnicas (argila, gesso, grafite e nanquim), linguagens (imagem e texto) e categorias artísticas (escultura ou desenho), os textos, qualquer que seja seu tratamento (obra, estudo ou manuscrito), compõem sem dúvida

uma unidade. Uma vez que a pesquisa consiste no manuseio dos textos autógrafos (imagem e narração), o que se mostra mais adequado como fundamento teórico-metodológico é a crítica genética.

Abordagem recente no estudo da interpretação textual, a crítica genética, além de abrir novas perspectivas à análise filológica clássica, possibilita interpretações textuais. Esta disciplina analisa o processo criativo do fazer literário ou artístico, em seus mais variados registros, sejam de escritura ou de plasticidade. Neste sentido, trata do

[...] documento autógrafo – documento vindo da mão do criador, não passando por processo de publicação para compreender, no próprio movimento da escritura, os mecanismos da produção, elucidar os caminhos seguidos pelo escritor e entender o processo que presidiu o nascimento da obra (SALLES, 1992, p. 19).

Almuth Grésillon, no prefácio de *Eléments de critique génétique* (1994), livro de referência aos estudos de crítica genética, diz que ao mesmo tempo em que os manuscritos de trabalho são suportes materiais, espaço de escritura, também são lugares de memória das obras *in statu nascendi*. Logo, a crítica genética se debruça sobre os registros de processo denominados manuscritos modernos.¹ Para a crítica genética, o texto definitivo de uma obra literária ou plástica é o resultado de um percurso que envolve etapas de pesquisa com documentos, informações, roteiros, diagramas, redação, elaboração, soluções e correções. Por isso, tem por objetivo reconstruir essa dimensão temporal do texto no seu estado de gênese.

Na medida em que a obra é reintegrada ao movimento de seu processo de construção e carrega consigo as incertezas e a permanente possibilidade de mudança que marcam sua construção, relativiza-se a obra como verdade final sedimentada naquele objeto envolto pela aura da perfeição (SALLES, 2001, p. 99).

¹ O manuscrito moderno distingue-se substancialmente do manuscrito antigo. Almuth Grésillon esclarece esta diferenciação, explicando que o manuscrito moderno, primeiramente é um manuscrito do autor, por assim dizer, será um documento privado no qual todos os estágios de elaboração estarão sob a autoridade de seu escritor, por isso é um documento de criação. Diferentemente deste tipo de registro está o manuscrito antigo, fruto do trabalho dos copistas que garantiam a reprodução, circulação e transmissão dos documentos textuais anteriores à popularização da imprensa. São cópias únicas com versão definitiva. De função de instrumento de comunicação, os manuscritos passam a se tornar a marca pessoal de criação. Como a crítica genética se volta à apreensão do processo criativo das obras literárias pelo estudo dos traços escritos, os manuscritos autógrafos lhe são indispensáveis. Esta concepção apenas ganhou força através das idéias do pós-estruturalismo, que contestou a sacralidade da obra e do autor (GRÉSILLON, 1994, pp. 77-87).

São as marcas deixadas ao longo do processo de escritura, denominadas de documentos de redação ou de manuscritos da obra, que serão analisadas pelo geneticista.² Esse conjunto de manuscritos, quando conservados pelo autor, assumem variadas tipologias textuais, como diários, cadernos, blocos de notas, fichas de apontamentos, cartas, bilhetes, rascunhos, listas de palavras, desenhos, croquis, ilustrações, esboços, diagramas, esquemas, mapas, cenários, plantas, maquetes, provas de cópia ou de correção, enfim, processos e procedimentos que diferem segundo o autor, a época e a obra em questão.

No ato de reunir, classificar, decifrar, transcrever e editar os dossiês manuscritos, denominados de “*avant-textes*”³, a crítica genética de um lado torna acessível e legível os documentos autógrafos, de outro contribui para a elaboração de um único texto testemunhado pelo movimento de sua criação (GRÉSILLON, 1994, p. 15). Esta metodologia de análise dos manuscritos⁴ pode ser denominada genética textual, no momento em que cuida dos manuscritos e os estuda materialmente, para então decifrá-los, ou crítica genética, que, pressupondo o trabalho da genética textual, pode ainda interpretar as pistas levantadas durante a organização e comparação das versões do texto original, aventando hipóteses à gênese da obra. Muitas vezes esta diferenciação não é muito clara, porque ambas as áreas têm um único objeto, os documentos de processo. Ou seja, a principal finalidade, para não dizer única, está

² Pierre-Marc de Biasi conceitua quatro fases de gênese da criação literária: a pré-redacional configura o estágio tanto exploratório quanto das decisões. Os manuscritos deste percurso geralmente são listas de palavras, planos e roteiros, notas de pesquisa e indicações à organização do texto; a fase redacional marca o momento de execução do projeto. Os rascunhos da obra se distinguem em textos sobre os personagens, a época, o local do enredo, em fragmentos de narrativas com diferentes versões para uma mesma passagem, e em textos marginais que marcam acréscimos ou supressões até a etapa de limpeza da escritura que definirá o texto propriamente dito; o terceiro momento, pré-editorial, deixa de ser o estado autógrafo do pré-texto para se tornar a prova impressa e corrigida pelo autor. É neste momento que o autor julga a última prova e estabelece o texto final; a quarta fase define o estágio editorial no qual será publicada a obra. Assim, o texto da obra é convencionalmente definido como sendo o da última edição presidida por seu autor (BIASI, 1997, pp. 9-20).

³ *Avant-textes* foi a denominação utilizada por um dos primeiros geneticistas, Jean Bellemin-Nöel, em 1972, quando, ao publicar o primeiro livro sobre a crítica genética, atribuiu um estatuto coerente ao conjunto de documentos manuscritos (SALLES, 1992, p. 53). Gérard Génette utiliza “antetexto” ou prototexto (GENETTE, 1982). Em referência aos registros de processo são comuns entre os escritos sobre a crítica genética as denominações: *avant-texte*, prototexto, antetexto, paratexto.

⁴ A origem dos manuscritos vem de documentos. Os documentos antigos denominados vulgarmente códices ou manuscritos classificam-se em documentos particulares e documentos públicos. O sentido primitivo da palavra documento prescreve o “ato autêntico pelo qual se prova o seu direito”. Duas idéias estão contidas, a de instrumento como “texto” e a de “autenticidade”, a segunda prevaleceu sobre a primeira, significando “vestígios deixados pelos pensamentos e pelos atos dos homens no passado” (SPINA, 1994, p. 24).

em reconstruir a gênese do texto, para então auxiliar ou colaborar com os demais métodos de análise, interpretação e crítica textual.

Trabalhar com acervos literários implica um enfoque multidisciplinar. Os manuscritos de um autor e os documentos que dão testemunho da gênese de sua obra e dos episódios de sua vida requerem um tratamento que foge à simples arquivologia. Mobilizam-se conhecimentos da área de Letras, como os provenientes da teoria, da história e da crítica literárias, da ecdótica e da crítica genética, inter-relacionados com os outros domínios do saber, como os das ciências da História, das Artes Visuais, da Sociologia e da Editoração e Comunicação Social (BORDINI, 1995, p. 5).

Maria da Glória Bordini, pesquisadora e organizadora do Acervo Literário Erico Verissimo, levanta uma questão pertinente ao estudo de acervos: nenhuma disciplina poderá trabalhar isoladamente, uma vez que há um processo de criação, cujos resultados participam indissociavelmente de um conjunto maior definido por outras áreas do conhecimento. Neste sentido, é salutar a afirmação de que a crítica genética não dispõe de um modelo teórico autônomo (GRÉSILLON, 1994, p. 12). Esta deficiência apresenta-se em alguns dos pontos que a pesquisadora Cláudia Amigo Pino destaca e problematiza no artigo “Crítica Genética francesa: revolução e reação” (2001). Constituindo-se como saída para a tradicional crítica literária francesa, a crítica genética surge como área de estudo justamente no declínio do estruturalismo, no final da década de 1960. No entanto, como ressalta Pino, foram raros os que a conceberam como proposta teórica. Desta forma, a crítica genética acendeu pólos antagônicos da crítica. De um lado, os estruturalistas, que entenderam que tal método ia além do texto; de outro estavam aqueles que pretendiam realizar estudos culturais por meio da literatura e criticavam, portanto, que esta abordagem apenas se limitasse ao texto, no caso, ao manuscrito (PINO, 2001, p. 163). Os estudos culturais viam com grande reserva os objetivos e interesses da crítica genética.

Pino identifica uma contradição na suposta ausência ideológica da crítica genética, pois tal postura esconderia uma ideologia muitas vezes conivente com o discurso oficial (PINO, 2001, p. 165). Problemas como o da autoridade do manuscrito incorreriam

automaticamente em delegar aos estudos do processo criativo um poder exclusivo de compreensão da obra. Mas esse questionamento ainda vai além, com o argumento de que a crítica genética, ao estudar os manuscritos de obras literárias consagradas, contribuiu, na opinião de Pino amparada por Perrone-Moisés, para colaborar com uma política de preservação dos monumentos culturais franceses e indubitavelmente para o cânone da modernidade ocidental.

Mas as ressalvas da pesquisadora não param por aí. A principal reside no fato de a crítica genética levantar hipóteses sobre o processo de criação da obra, construindo, desta forma, um falso ideal de cientificidade muito próximo de uma tradição positivista. Entretanto, deve-se entender que, como pesquisadora dos registros de processo, o que Pino mais enfatiza é a condição limitada dos estudos dos manuscritos de construir um possível postulado da gênese do texto. Suas críticas tomam lugar na medida em que a crítica genética francesa esqueceu que fora fruto de um meio em que o próprio instrumento crítico desestabilizava o cânone literário ou o conceito de “alta literatura”.

Almuth Grésillon foi a que melhor definiu, portanto, o objetivo e o projeto da crítica genética, que, segundo ela, deveria explicar e esclarecer quais processos de invenção e de escritura permitem a um determinado texto ser coroado pela instituição como obra literária (GRÉSILLON, 1994, p. 205). Portanto, o que Pino faz é assinalar, no terreno das pesquisas da crítica genética, o caminho através do qual o núcleo brasileiro se diferenciou dos seus fundadores franceses. Seguindo uma linha mais aberta e desvencilhada dos vícios, como propõe Pino, a crítica genética permitiria maior liberdade de interpretação, ao incorporar elementos de outras disciplinas e áreas ao estudo dos manuscritos, que, como travessias de sentidos, distanciariam a idéia científica de “crítica da origem”. Seria válida antes a opção de se estudar a “estética dos manuscritos”, segundo a abordagem de Cecília Salles, como uma

possível saída à desestabilização da noção de obra e, portanto, de valorização dos documentos de processo (PINO, 2001, p. 174).

É importante entender que, nesse caso, a minha opção pela crítica genética está salvaguardada de qualquer postura teórica ou interpretativa do processo de produção de Franklin Cascaes. A crítica genética será oportunamente válida para monitorar o meu trânsito entre tantos registros manuscritos de naturezas e estágios diversos da produção de Cascaes. É fato que, pautada nos critérios de organização desta disciplina, consegui os primeiros resultados que otimizaram a construção do meu inventário, a seleção do *corpus* de pesquisa, bem como a transcrição e apresentação das diferentes versões textuais e das imagens.

II

Da obra aos documentos de processo

Antes de explorar e descrever os manuscritos de Franklin Cascaes, é necessário expor que o setor de conservação do Museu, responsável pelo Acervo de Cascaes, por uma razão estritamente arquivística, adota critérios particulares para a diferenciação entre obra e estudo. Como grande número dos desenhos apresenta estágios diferentes de elaboração para uma mesma composição, o critério que prevalece, na repetição de dois ou mais estudos, é o rigor da técnica utilizada. Assim, a tinta nanquim é considerada, em comparação com o lápis grafite, tratamento ou acabamento final de obra. Existindo duas versões a lápis, é privilegiado o estágio mais completo de elaboração e sem quaisquer vestígios de notas verbais na imagem. Em último caso, o tamanho do suporte dita a norma, os trabalhos descritos pelo Museu como pertencentes ao padrão I serão considerados estudos. O mesmo critério será válido para os desenhos nos quais o texto se sobressai à imagem.⁵

⁵ O acervo utiliza o critério de três padrões: padrão I para os desenhos de suporte pequeno, com medidas aproximadas de 0,24 x 0,33m; padrão II para os desenhos de suporte médio, com medidas aproximadas de 0,33 x 0,48m; e padrão III para os desenhos de suporte grande, com medidas aproximadas de 0,52 x 0,48m.

No caso desta pesquisa, com sua opção por uma metodologia que prima pelo processo criativo, o paradigma existente entre obra e estudo não interferirá na leitura das imagens. Esta proposição reafirma-se pela proposta de Claudia Amigo Pino, da “estética do movimento do ato criador”, cuja interpretação se debruça na comparação dos registros de processo para além de sua função de prototextos da obra concluída.

Dessa maneira, em vez de estudar uma metáfora no texto [obra], nos manuscritos estuda-se a comparação entre as diferentes imagens criadas em relação a essa metáfora, o intervalo criado entre elas, e o movimento derivado desses intervalos (PINO, 2001, p. 174).

Sobrepor um texto ou imagem (obra) a uma outra versão (estudo), significaria apenas pré-estabelecer uma ordem de leitura. Parece no mínimo interessante uma análise que dê conta de elucidar o intervalo que corresponda aos percursos de opção e rejeição de idéias.

Em última instância, poderíamos entender os manuscritos segundo sua tipologia textual, o que pressupõe a distinção entre os manuscritos (carta, ensaio, verso, memória, narração, lista de palavras, idéias soltas, imagens) e a forma do suporte (caderno, folhas avulsas, diários, maquetes). Há teóricos geneticistas que diferenciam as nomenclaturas “manuscrito” e “rascunho”. Cecília Salles considera o conceito de manuscrito como “um conjunto mais ou menos desenvolvido de ‘documentos de relação’” (SALLES, 1992, p. 17), que por não se limitar à “escrita a mão”, inclui textos datilografados e provas de impressão. A título de explanação teórica, Grésillon diz que o manuscrito, entendido num sentido restrito, diferencia-se do rascunho, pois se equivale ao manuscrito definitivo da obra, enquanto o último termo evocaria melhor a idéia de uma escritura em gestação e, assim, atravessada de rasuras e de hesitações (GRÉSILLON, 1994, p. 71). Mas tanto Grésillon quanto Salles compreendem a nomenclatura como um termo genérico que engloba todos os estados de vestígio conservados de uma gênese. A concepção de Salles é completamente válida e sem restrições mesmo quando Almuth Grésillon diz que os manuscritos, além do lugar da gênese da obra, são o lugar de conflitos enunciativos.

Assim, pensar em uma ausência de hierarquização nos textos e imagens de Cascaes beneficia a compreensão do recorte estudado, uma vez que seu texto não possui uma construção linear e seus temas projetam-se para vários códigos de linguagem, quais sejam, o texto escrito, o desenho e a escultura. Para tanto, desenhos, cadernos, bem como as folhas avulsas, serão concebidos como manuscritos de processo.

Cadernos e folhas avulsas

Suporte comum entre escritores e artistas, o caderno acaba funcionando no processo de criação como registro no qual são solucionados impasses ou angústias. Ameniza os momentos de isolamento e solidão da mesma forma que se torna o campo de batalha no qual o escritor procura a justeza das expressões e o estilo de um raciocínio. Como testemunho de processo, o caderno, diário ou bloco de notas é mais assíduo no âmbito da literatura, mas não deixou também de se tornar um recurso corrente nas artes.⁶

As considerações de uma estética atada à noção de perfeição e acabamento defrontam-se com a obra balbuciante e inacabada. Esta visão da obra de arte passa, assim, a dialogar com as ciências que falam de verdades inseridas na continuidade de seus processos de busca e, portanto, não absolutas e finais (SALLES, 2001, p. 99).

Salles fala dos livros do artista Daniel Senise e levanta uma observação interessante sobre estes manuscritos. Se à primeira vista definem-se como objeto fragmentário e heterogêneo, num segundo momento configuram um estágio de mediação entre pensamento e obra. Segundo a descrição da pesquisadora, os livros de Senise são suportes móveis de registro. De tamanhos variados, abrangem na folha diferentes espaços geográficos e, muito embora não tenham periodicidade de acesso e uso, acompanham o artista em suas viagens.

⁶ O simples caderno de apontamento conquistou o estatuto de categoria no âmbito artístico, ocasionando o desenvolvimento de “livros-de-artista”. A ênfase nos manuscritos e anotações também fomentou, principalmente nas décadas de 1970 e 1980, um discurso nas artes plásticas voltado mais ao processo criativo e ao caráter experimental da produção que propriamente à obra como resultado final.

Se os artistas usam este recurso material como armanejamento de suas observações, percepções e conceituações, poderíamos dizer que talvez o que difira entre os artistas são a diagramação e as interferências de estilo e estética. Neste sentido, Senise é parecido, *grosso modo*, com Cascaes. Inclusive os apontamentos de Salles sobre o processo criativo desse pintor sugerem uma relação com o artista catarinense. Assim, constam nos cadernos de ambos reflexões diversas e um contato não gratuito entre as informações verbais e visuais. Particularmente em Senise há “lembranças, registros de sonhos, pensamentos sobre a arte, discussões sobre o ato criador, reflexões sobre a pintura, experimentação de imagens, questionamentos sobre projetos e sobre obras já expostas” (SALLES, 2001, p. 99). Em Cascaes também se conservam os traços autobiográficos, mas a grande maioria dos textos está relacionada com as narrações e causos fantásticos que o pesquisador registrou nas comunidades da Ilha.

Entre os assuntos encontrados nos cadernos estão: narrações fantásticas e superstições de bruxa, lobisomem, boitatá e curupira; histórias de mentirosos, assombrações e fatos históricos; relatos religiosos como as festas do Divino Espírito Santo, as diferentes procissões, terno de reis, novenas, peditórios, milagres, orações, arquitetura e imagens sacras; atividades e práticas econômicas, como a pescaria, a construção de redes e engenhos, a manufatura da mandioca, alambiques, teares e manufatura de tecidos; medicina popular, culinária e benzeduras; instrumentos e hábitos alimentares, higiene pública e saúde; anotações sobre escravos e índios; correspondências redigidas entre a década de 1950 e meados de 1970; temas de inspiração política, como o caso do decreto de Jânio Quadros proibindo o jogo do bicho; críticas à modernização, política e personalidades; memórias pessoais, reflexões sobre arte e questões sociais, descrição dos conjuntos escultóricos e dos desenhos, atividades

artísticas, currículo e inventário da produção. Ora datados, ora sem marcas temporais, os textos percorrem as quatro décadas de produção do artista.⁷

De acordo com Salles, muitas imagens, idéias, textos ou anotações, contidas em cadernos, podem ou não ser completamente absorvidos pela obra. De um lado estão as anotações em “estados de espera”, que muitas vezes serão reaproveitadas em trabalhos futuros. De outro, as marcas do processo apresentam soluções rejeitadas à obra final, o que também pode fornecer indícios de interpretação ao crítico. No caso de Cascaes, os cadernos e as folhas avulsas contêm principalmente narrações que ainda estão inéditas.⁸ Talvez o maior elemento de diferenciação de Cascaes, no que concerne aos cadernos de artista, está no fato de que estes manuscritos, além de denunciarem o processo de pesquisa, registram as tradições antigas da Ilha recolhidas em suas constantes viagens às freguesias pesqueiras. Este aspecto faz com que seus cadernos enunciem mais a memória coletiva que a memória individual.

Salles tem razão quando comenta que a leitura dos livros de Senise “desnuda um processo privado” (SALLES, 2001, p. 103). Os manuscritos caracterizariam “espaços de incerteza”, para usar a expressão da autora, ao registrarem os estados provisórios à construção de uma obra. Cada escritor tem as suas particularidades quanto à organização e à diagramação do texto, bem como seus vícios e excentricidades. Almuth Grésillon, ao descrever a disposição estilística da escritura e sua ocupação cênica no espaço do suporte, cita alguns nomes consagrados. Entre eles estão Georges Bataille, cuja individualidade está no uso de palavras desestruturadas que freneticamente se amontoam; Picasso, obcecado por esquemas que transitam simultaneamente entre os códigos verbal e visual; e Joyce, com seu texto linear intercalando o uso de recursos coloridos para destacar as expressões excluídas. Assim,

⁷ Os cadernos de Franklin Cascaes possuem um índice de assunto apresentado como capa. Integrando uma espécie de inventário, estes índices, por mais geral que sejam, servem para orientar a leitura dos cadernos. Em 2002, estes índices também passaram a informar os manuscritos das folhas avulsas.

⁸ Claudia Regina Silveira discorre sobre este assunto em dissertação intitulada *Um bruxo na Ilha: Franklin Cascaes (narrativas inéditas)* (1996), cujo objetivo restringiu-se em coletar e transcrever estes textos, em versão definitiva.

páginas saturadas, esquemas dispersos, escritura linear ou tabular, estilizações ou traços de efeitos descrevem uma estética da escritura.

Em Cascaes a esteticidade do texto e do suporte varia segundo o tipo de documento de processo. Os cadernos, cujas folhas são copiladas ora com e ora sem costura, apresentam invariavelmente o tamanho de 0,15 x 0,23m. São escritos, em sua maioria, a lápis, sobre papel jornal não pautado, havendo um reduzido número dos que possuem linhas ou que estão escritos integralmente a caneta azul. Com a ornamentalidade gráfica,⁹ típica dos antigos professores ginasiais, o artista, apesar de utilizar as margens e de fazer inserções entrelineares, organiza um espaço de fácil leitura e compreensão. Os grandes saltos às execuções gráficas isolam-se no suporte dos desenhos, entretanto é importante ressaltar que nos cadernos, assim como nas folhas avulsas, muitas vezes o texto se mistura com imagens e esboços gráficos.

Cascaes, diferentemente de outros escritores e artistas, destinava em seus cadernos pouco campo à experimentação. Muito raramente há esquemas, idéias desconexas ou frases soltas. O artista demarca bem suas preocupações em legar ao futuro o registro de suas viagens, para tanto referencia o nome dos contadores dos causos e os locais nos quais foram recolhidas as narrações. Percebe-se que esta é a principal preocupação arquivística de Cascaes. Como cada texto tem as marcas do ambiente cultural e suas relações históricas, é relevante salientar que na sua escrita preserva-se a oralidade dos causos colhidos, chegando Cascaes a empreender um dicionário fonético e semântico das expressões utilizadas na linguagem corrente do ilhéu.

⁹ Como esta característica é muito particular de Cascaes, nos seus cadernos sua caligrafia é visivelmente diferenciada distinguindo-se daquela realizada pela sua esposa Elizabeth Cascaes e pelo seu amigo e auxiliar Gelci José Coelho.

III Inventário¹⁰, dossiê dos manuscritos, *corpus* da pesquisa

Como o tema deste trabalho voltou-se para os desenhos de representação de bruxas, foi catalogada toda a produção gráfica de Cascaes que referenciasse este assunto. Construiu-se, em seis meses, o inventário destes desenhos, consultando-se dois tipos de registros anteriormente organizados pelos pesquisadores técnicos do Acervo do Museu Universitário.¹¹

O primeiro registro, de 1999, teve como objetivo acondicionar e tomar a série bidimensional de Cascaes. Este registro enfatizou o número de identificação para cada desenho, o título, a técnica e as dimensões. Os problemas encontrados nesta etapa de trabalho consistem principalmente na falta de referência ao ano de execução de cada imagem e ao tema trabalhado por Cascaes, uma vez que um número considerável dos desenhos não possuem título. Da mesma forma, o critério adotado para as dimensões não esclarecia se a composição dos desenhos se apresentava na verticalidade ou horizontalidade.

Elaborado em 2004, o segundo registro refere-se ao acompanhamento técnico de cada desenho. Nele estão apontados os problemas relacionados com a conservação do material, como a indicação do grau de oxidação do suporte e a ação de fungos e insetos. Todos os conteúdos que faltaram na primeira pesquisa foram devidamente completados por este segundo registro, que indicou se os desenhos estavam acompanhados ou não de textos. No entanto, as fichas técnicas ou de referência, exclusivas dos desenhos, não apontavam nenhum dado sobre a relação das imagens com os textos presentes nos cadernos, e também os desenhos, destituídos de

¹⁰ O inventário dos desenhos que organizei sobre o tema da bruxa está apresentado no Apêndice 3; o dossiê dos manuscritos, bem como a seleção dos desenhos que compõem o *corpus* da pesquisa, estão apresentados no Apêndice 4.

¹¹ Toda pesquisa em acervo pressupõe cuidados especiais de manuseio com os documentos manuscritos. Assim, foi necessário o cumprimento das normas estabelecidas pelo Museu Universitário, como o uso de luvas, máscaras, pinças, guarda-pó. Este critério também se estendeu à disponibilidade do material, cujo acesso é negado, muitas vezes, pela razão técnica do acondicionamento dos manuscritos ou pela raridade do documento. No caso da elaboração do meu inventário, respeitei todos os critérios adotados pelo Acervo, como o de não fotocopiar os inventários de uso restrito do Museu. Mesmo assim, a elaboração do inventário pautou-se nestes dados arquivísticos coletados e classificados pelos grupos de pesquisa em restauração do Museu Universitário. Cinco motivos inviabilizaram a minha pesquisa direta com os desenhos na etapa de organização deste inventário pessoal: o grande número de desenhos para manusear (941 fôlios); o tamanho dos suportes e a falta de espaço no Museu; o acondicionamento dos manuscritos; o monitoramento constante de um responsável técnico; e o horário restrito de trabalho no Museu, insuficiente para o levantamento de todos os dados.

título, permaneciam sem elucidações do assunto neles representado. Geralmente cada desenho tem em seu verso um texto que corresponde ao tema da composição. No entanto, num mesmo suporte, pode se ter, ao invés dos textos, outra imagem. Esta poderá apresentar um estudo da mesma representação ou outro estudo referenciando um tema diferente, realizado em um outro período.

Na verdade, o Museu inventariou os desenhos apenas pelo suporte. Foram excluídas deste levantamento as composições que estão no verso de cada fólio. Assim, os novecentos e vinte e seis desenhos inventariados e contabilizados pelo Museu não levam em consideração o número exato de imagens representadas, mas sim o número de folhas desenhadas. Este levantamento realizado em 1999 alterou-se em 2002 com o novo tipo de acondicionamento das folhas avulsas classificadas por fólio e agrupadas em caixas por tamanho do suporte. Como as folhas avulsas são manuscritos textuais, as que continham imagem gráfica passaram a ser consideradas desenhos, aumentando o número de novecentos e vinte e seis para novecentos e quarenta e um desenhos.

Dos mais de novecentos desenhos do acervo gráfico de Franklin Cascaes, cento e noventa e seis tratam especificamente da temática da bruxa. Deste universo selecionei obras a partir das quatro categorias já mencionadas na Introdução: bruxa tradicional, bruxa modernizadora, bruxa política e bruxa espacial. O último estágio de conclusão deste inventário foi o de relacionar a ficha de referência de cada desenho com a sua fotografia. Ao fazer esta relação, pude aproximar as diferentes versões que existiam para uma mesma composição. Porém, este estudo não ficou completo pela falta do registro fotográfico de um considerável número de imagens, uma vez que o Acervo não possuía, no momento em que se realizou tal pesquisa, o inventário iconográfico de todos os desenhos.

Mesmo com uma vasta pluralidade temática na produção de Franklin Cascaes, opto na Dissertação em discorrer sobre um assunto, o mais popular entre todos, que acabou

sustentando um discurso unilateral sobre todo o projeto de Cascaes. Ao revisar a leitura que a crítica e os apaixonados pelo artista construíram nestes longos anos, procuro, em primeiro lugar, dar uma outra leitura às suas bruxas. Afinal, o fato de Cascaes ter a preocupação de documentar a cultura local não o impediu de transcender a etnografia, tão cara àqueles que reivindicaram um estatuto de “cientificidade” para sua produção.

Longe de finalizar este velho impasse, estou mais preocupada em compreender o que Cascaes idealizou, sem projetar uma leitura finita ou conclusiva de sua memória. Assim, percebo que Cascaes está ao mesmo tempo entre uma ordem de discursos e uma ordem criativa. Aproximo-me então da produção de um Cascaes mais crítico e preocupado com as alterações do seu espaço urbano, desiludido com a política e com as misérias econômicas de sua vida pessoal e profissional, mas que, no entanto, não deixou de se encantar com o novo cenário que se configurou na década de 1960, com a tecnologia espacial.

Entre seus entes fantásticos, é através da alegorização da bruxa que o artista responde ao processo de modernização da Ilha, nas décadas de 1960 e 1970. Cascaes constata que mudanças significativas ocorrem com a urbanização de Florianópolis, ameaçando a troca de experiência entre as pessoas, num sentido próximo às reflexões benjaminianas. As quatro categorias, bruxa tradicional, bruxa modernizadora, bruxa espacial e bruxa política, dentro das quais classifiquei os desenhos de bruxas expõem diferentes perspectivas de assunto e de intencionalidade artística.

A primeira classe de bruxas, a bruxa tradicional, foi, segundo os dados levantados pelo meu inventário, a que mais acompanhou o percurso de produção de Franklin Cascaes. Aparece em desenhos de 1950 até 1981, contabilizando por fôlio desenhado cento e trinta e três composições. Os textos manuscritos deste gênero foram os primeiros registrados pelo artista, que em 1946 narrou “Vassoura bruxólica”, história posteriormente publicada no Volume I do *Fantástico*. Muito próxima de uma tradição europeizada, a bruxa tradicional reúne principalmente

as narrações locais às quais o artista se voltou com grande fôlego. Diferente das outras categorias, analisadas em sua maioria, apenas um desenho desta série foi selecionado para o *corpus* de pesquisa da Dissertação, que se voltará especialmente às alegorias modernas. Elegi “Bruxas atacam um pescador” (1973) porque conserva a estrutura narrativa das fábulas, com início, meio e fim, característica que se ausenta nas demais categorias de bruxas. Considerando o objetivo da Dissertação, esta categoria, apesar do grande número de desenhos, talvez seja a menos exemplar.

O segundo tipo, com apenas dois desenhos de 1976, caracteriza a crítica de Cascaes à depredação do patrimônio histórico-cultural da cidade. Esta categoria de bruxa é utilizada para reprovar tanto o processo de urbanização quanto a especulação imobiliária. Apesar do número limitado de imagens sobre este aspecto, um importante texto de Cascaes, enunciado nos documentos avulsos, enriquecerá a discussão.

A terceira modalidade, a bruxa política, baseia-se em seis trabalhos realizados no início da década de 1960, um em 1979 e o último em 1982. Cascaes vê na campanha eleitoral de Jânio Quadros um mote para continuar narrando a memória tradicional. O desencadeamento político de Quadros, da eleição à renúncia, foi atentamente acompanhado por Cascaes, que o representa como um autêntico bruxo grotesco. É interessante observar nesta série que Cascaes não fala diretamente de Florianópolis. Todavia, para Cascaes, a mesma Madame Política que aparece no “senadinho” da capital, é a companheira fiel de Quadros em seus comícios.

Na última categoria, as bruxas são migratórias. Numa referência às viagens espaciais e à conquista da Lua no final da década de 1960, Cascaes trata das novas tecnologias e de uma possível vida no espaço. Esta série, com oito desenhos, compreende a década de 1960 até meados da década de 1970. É importante frisar que outros quinze desenhos acompanham o processo de criação dos desenhos antes mencionados. Apesar de não tratarem diretamente da

representação da bruxa, mais três desenhos foram adicionados ao *corpus* da Dissertação, por evocarem de maneira oportuna a problemática da queda da experiência.

Além de expor a seleção de meu *corpus* de pesquisa, com o total de 38 desenhos, faço referência a um procedimento comum entre os pesquisadores que se voltam ao estudo dos manuscritos. Todo o trabalho de edição crítica ou de análise crítica dos documentos de processo depende primeiramente da construção de um *avant-texte*, ou prototexto, que representa um conjunto constituído por rascunhos, manuscritos, provas e variantes da versão oficial da obra. Estes documentos compõem um sistema de auto-referência (GRÉSILLON, 1994, pp. 108-109). Salles, embasada na geneticista francesa, diz ser o prototexto a elaboração ou organização crítica dos documentos de processo. Seria, mais exatamente, a reconstrução do que precedeu um texto (obra), com a finalidade de possibilitar uma leitura deste amparada pelo conjunto de registros (SALLES, 1992, p. 53).

Se o prototexto não se reserva apenas ao ato de unir o conjunto material dos manuscritos, mas sim de apresentar uma leitura partindo da escolha dos registros de processo, entendo que a construção do meu prototexto implica, além de selecionar os desenhos e agrupar as versões e relações com os manuscritos dos cadernos e das folhas avulsas, definir uma opção teórica que vai ao encontro da crítica genética (ou genética textual) na análise das imagens, textos e narrações.

O critério de seleção do *corpus* da pesquisa reside em três principais motivos: o primeiro está na predileção pelos desenhos que tratam da representação de bruxas, pois é através da alegorização destas imagens que o artista procura registrar o esfacelamento da experiência oral; o segundo, que decorre do primeiro, leva em consideração um limite temporal, as décadas de 1960 e 1970, pois as bruxas, consideradas modernas, datam deste período, no qual se configurou mais visivelmente o processo de modernização em Florianópolis; o último faz menção ao diálogo entre imagem e texto. Sem dúvida, o primeiro

critério, entre os demais, é primordial. Entretanto, se tomados individualmente, nenhum é capaz de abranger um conjunto homogêneo e coeso para seleção dos desenhos. Uma vez que a análise dos manuscritos exige um tratamento igualitário a todas as versões sobre um tema ou obra, algumas exceções transgridem, no máximo, duas das três referências adotadas. Três desenhos infringem o limite temporal estabelecido. Entre estes, há duas composições que, apesar de não apresentarem o ano de suas execuções, podem ser consideradas deste período pelo texto que apresentam junto à imagem. O terceiro desenho, deste mesmo critério, extrapola o limite temporal estabelecido, pois fora executado em 1982. Quanto ao quarto critério, a relação entre texto e imagem, doze desenhos não têm referência de texto no mesmo suporte da imagem, mas todos têm igualmente seu conteúdo indicado nos cadernos ou nas folhas avulsas.

Transcrição dos manuscritos

Há várias visões acerca da edição crítica no estudo dos manuscritos: *grosso modo*, em oposição têm-se a filologia e a crítica genética. Segundo Gladstone Chaves de Melo (1975), o objeto da filologia é o estudo da língua atestado por documentos escritos. Assim, esta disciplina vê, analisa e compara a “evolução” da língua em suas formas, construções, fonemas, ortografia, acentuação gráfica, emprego e construção frasal. Desta forma, a filologia ampara a leitura de textos antigos. Segismundo Spina (1994) diz ser também o papel da filologia o estabelecimento da genuinidade de um texto, ou seja, sua autoria e datação que atestariam automaticamente uma canonicidade à obra. A edótica serve à filologia como área auxiliar, especificamente relacionada com a publicação do texto genuíno. Na filologia, a ênfase sobre os manuscritos recai apenas na escolha da versão considerada a mais fidedigna às intenções do autor, uma vez que é função da filologia definir como obra um único texto. Já a crítica genética, como foi mostrado anteriormente, entende que a constituição de uma obra

deve abranger todos os seus estágios de elaboração, o que implica dizer que a obra não estaria em seu fim, mas em seu processo.

Apesar de o objetivo da Dissertação não se estender à edição crítica dos textos de Cascaes, é fundamental para a análise dos manuscritos a redação de seus conteúdos. Uma das soluções comumente adotadas para disponibilizar uma leitura compreensível destes registros é a do código de transcrição. Mas nesta passagem do “texto rascunho” ao “texto público” serão conservadas todas as características do então chamado pré-texto, como as supressões, rasuras, ilegibilidades, omissões, acréscimos. Enfim, todos os percalços do processo de escrita serão devidamente sinalizados pelos critérios adotados na transcrição.

Não obstante os métodos da edótica para a transcrição dos manuscritos servirem à crítica genética como uma ferramenta para assinalar os tipos de ocorrências da escrita em seu estado nascente, muitos autores destacam que a crítica genética não é uma continuação da clássica postura de compreensão dos manuscritos. Se, para os filólogos, o objeto-manuscrito serve apenas para estabelecer o texto final, os geneticistas, com um ponto de vista epistemológico diferente, concebem o manuscrito como o objeto de análise.

Não vejo maiores problemas na adoção pela crítica genética de um código já utilizado pela edótica ou pela diplomática. Salles, em seu texto introdutório aos estudos da crítica genética (1992), afirma que até aquela data realmente não se tinha chegado a uma padronização do código pelo Instituto dos Textos e Manuscritos Modernos. Pierre-Marc de Biasi (1997) chega até a aconselhar a opção do “crítico genético” pela diplomática, se o objetivo do pesquisador for o de reproduzir até a diagramação do texto no original (como a mudança de linha ou página e a entrada de parágrafo). Neste sentido, Antônio Houaiss (1983), em seu estudo de edição crítica das publicações de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é reconhecido como uma referência clássica e respeitável nos assuntos sobre os princípios de edição crítica.

O estudo sobre os documentos de processo pode ampliar-se à transcrição, e em Franklin Cascaes esta metodologia será indispensável. Minha escolha pelos códigos da transcrição será a mais simples, para evitar obstáculos à leitura. Os casos de supressão do autor, de acréscimo posterior, de ilegibilidade, de mutilação do texto, além de outros casos particulares, serão sinalizados no próprio texto. Assim, com base no código estabelecido por Houaiss, Zilma Gesser Nunes, em sua tese *Prelúdio de uma voz oculta: Edição Crítica da obra de Ernani Rosas* (2003), seleciona as principais indicações textuais para estabelecer a transcrição do texto de Ernani Rosas. Ao estudar Houaiss, Gesser Nunes e Spina, elegi os seguintes sinais para utilizar na transcrição do texto autógrafo de Franklin Cascaes.

- < > acréscimo posterior do autor;
- // // supressão do autor;
- / / supressão ocasionada pelo suporte;
- () acréscimo à transcrição (quando for possível identificar as letras ilegíveis no manuscrito)
- { } texto rasurado;
- {{ }} texto rasurado sem significação semântica;
- [---] ilegível (em nenhum caso pode-se estimar um número de letras, portanto sempre serão usados três hífens entre os colchetes);
- [] ilegível (caso que se pode estimar um número de letras enunciadas entre as colchetes);
- [...] texto mutilado;
- / indicação de mudança de linha no manuscrito;
- as palavras ou expressões dos textos que necessitarem de uma informação relevante no que concerne a sua transcrição estarão sublinhadas e com nota.

Uma questão delicada, que permeia todo o texto de Cascaes, é a oralidade. Percebe-se esta qualidade lingüística em duas ocasiões distintas: quando é particular de Cascaes, isto é, quando não está relacionado a nenhuma narração ou à fala de personagens; e quando Cascaes

tenta ser fiel à fala coletiva da comunidade. Na transcrição, tanto o primeiro quanto o segundo casos serão mantidos, e isto se aplica também aos neologismos e derivações criadas pelo artista. Inadequações à norma culta e desatualizações ortográficas, além das próprias transgressões de ordem sintática e de erro óbvio, *lapsus calami*, serão modificadas, salvo os casos em que a alteração traga algum tipo de prejuízo ao texto. Nos casos em que a Gramática Normativa faculta possibilidades ortográficas, morfológicas ou sintáticas, respeita-se a opção do autor. O mesmo será válido para a pontuação: quando esta não ocasionar transgressão da norma, é mantida a escolha do artista.

3 DISCURSOS SOBRE A MEMÓRIA

E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente.

Walter Benjamin, *Rua de mão única*.

Muitos são os escritores, artistas ou críticos que se debruçaram no estudo da memória, buscando, ao se voltar para o passado, compreender o homem em sua individualidade e em seu convívio social. Muitos destes autores não se furtaram em basear sua busca em elementos de vivência pessoal. Talvez a principal motivação de Franklin Cascaes no desenvolvimento de seu trabalho tenha sido pessoal, pois, ao testemunhar melancolicamente o desenvolvimento urbano de Florianópolis, Cascaes fazia parte da realidade social representada em sua obra. Não há como separar sua vida de seu trabalho, pois seus sentimentos e suas idéias tinham origem no tecido da coletividade.

Podemos também lembrar, por exemplo, que os traços autobiográficos de Walter Benjamin, em *Rua de mão única*, não só constituem ecos de um passado evocado pelo crítico, mas, acima de tudo, configuram as entrelinhas de um amplo texto cunhado por uma época. Quero dizer que Benjamin, ao decifrar as relações político-culturais da Europa na passagem do século XIX para o XX, não deixou de considerar suas experiências pessoais. Essa constatação é um elemento desafiador à crítica, pois não há como filtrar da vida de Benjamin sua obra. Ainda que não seja uma regra, tais exemplos são centrais para o assunto tratado não apenas neste capítulo, mas no decorrer da Dissertação.

I A memória como sedimento coletivo

Num texto introdutório a *Franklin Cascaes: vida e arte e a colonização açoriana* (1989), livro de entrevistas de Franklin Cascaes a Raimundo Caruso, Anamaria Beck afirma:

Vejo, em toda a obra de Cascaes, um sentido não só de preservação, mas também profético e de revelação. Cascaes é, na verdade, um organizador da nossa cultura popular. Alguém que além de buscar a preservação da memória popular, percebe a importância política deste fato, as profundas vinculações entre cultura e poder. Por isso, suas constantes denúncias e suas freqüentes batalhas: com o sistema, que o quer cooptar; com os estudiosos que nem sempre o compreendem, com os artistas que apenas o percebem como um folclorista (BECK in CASCAES, 1989, p. 14).

Conhecedora da obra de que trata, Beck consegue expor em poucas palavras toda a problemática em torno da qual se encontra Cascaes. Inclusive, poderia ser dito que tais afirmações norteiam esta Dissertação, principalmente ao indicarem a existência de uma consciência política na obra de Cascaes. Perceber tal consciência potencializa o trabalho de Cascaes com a memória, invalidando muitas das leituras, conforme exposto na revisão crítica, que pretendem por vezes sua obra ingênua ou destituída de crítica. E Beck consegue tal análise por compreender a memória de Cascaes como algo socialmente vivo, até revolucionário, em oposição às instituições públicas, inclusive à academia.

Em “O narrador”, ensaio de 1936, Walter Benjamin afirma que a memória é a mais épica das faculdades (BENJAMIN, 1985, p. 210). Como a memória ocupa-se do ato de lembrar e contar, é através dela que se explicam e lamentam as mudanças, quando permanecem apenas vestígios de uma realidade anterior. Todas as comunidades e sociedades têm, no campo das tradições, seus diferentes narradores, alguns mais épicos que outros, porém todos dotados da faculdade de transmitir conhecimento. O narrador oral seria então o responsável por articular as diversas memórias. Além disso, a este narrador estaria reservado o papel de encontrar os herdeiros e sucessores de sua narração, garantindo e preservando assim a vida diante da inevitabilidade da morte.

Para entendermos a natureza desse narrador oral de que fala Benjamin, é preciso retroceder às formas pré-capitalistas de organização econômica e social. Benjamin ampara a origem do narrador em duas grandes famílias: uma caracterizada pelo sedentarismo da relação de subsistência com a terra; e outra nômade, em contínuo percurso. “No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário” (BENJAMIN, 1985, p. 199). Toda narração contém a sabedoria passada de pai para filho, de mestre a aprendiz. Em virtude destes laços comunitários e corporativos, Benjamin projeta a figura do narrador em sua representação arcaica, ou seja, antecedente a sua canonização pela teoria literária.

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los (BENJAMIN, 1985, p. 201).

O verdadeiro narrador define-se não pelo romance, mas pelas figuras do ancião, do sábio e do justo, pois neles reina o lado épico da verdade.

Ao localizar o narrador em um contexto prático, precisamente nas fontes do trabalho comunitário, Benjamin destaca a dimensão utilitária da narração. Ela se desenvolve nos afazeres domésticos, no preparo e cultivo da terra, no içar das velas, no alçar das redes, no ancorar dos barcos. De ouvinte a prosador, o narrador nunca está só. Ele agrega ao seu conhecimento de mundo as experiências dos outros, por isso além de narrar sabe dar conselhos. Entretanto, os conselhos apenas são concedidos por preservarem formas de conhecimento; e, na mesma proporção, porque seus ouvintes ainda necessitam deles. Este tipo de experiência é épica, pois encontramos nos textos clássicos menção a esta forma do saber: o exercício do trabalho associado à arte do contar histórias.

É exemplar a parábola de “Experiência e pobreza”, ensaio de 1933: no leito de morte, um velho ancião compartilha com seus filhos o tesouro que a vida lhe garantiu. Os filhos buscam o tesouro no local assinalado pelo pai, porém não o encontram. Só depois da passagem da estação e de perceberem a produção do vinhedo que fora cultivado morosamente pelo patriarca, entendem que a riqueza que lhes fora legada não se tratava de nenhum metal precioso, mas da sabedoria do trabalho.

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos (BENJAMIN, 1985, p. 114).

Três anos separam “Experiência e pobreza” de “O Narrador”; em ambos Benjamin constata a falência do elo entre as gerações. No primeiro, afirma-se que não há mais o que narrar, uma vez que a experiência já não é apreendida pelos jovens como conhecimento de vida. A gravidade assinalada pelo autor é evidente naqueles que, mesmo pertencentes a sociedades comunitárias, não passavam de moribundos de guerra, desiludidos com sua própria existência.

Também no segundo ensaio, apesar de apontar no escritor russo Nikolai Leskov os traços épicos do narrador, Benjamin constata os sintomas de decadência da forma narrativa. À primeira vista, emerge de “O Narrador” um forte sentido de perda, definido por Jeanne Marie Gagnebin como uma “dimensão nostálgica e romântica” que, entretanto, não pode ter maior destaque que o aspecto construtivista do pensamento benjaminiano.

Com efeito, se considerarmos os diversos textos dessa época, e, mais particularmente, dois textos freqüentemente paralelos como “Experiência e Pobreza” e “O Narrador”, observamos que o diagnóstico de Benjamin sobre a perda da experiência não se altera, embora sua apreciação varie. Idêntico diagnóstico: a arte de contar torna-se cada vez mais rara porque ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna (GAGNEBIN in BENJAMIN, 1985, p. 10).

Segundo Gagnebin, a problemática apresentada por Walter Benjamin é a do enfraquecimento da experiência, *erfahrung*, advinda das formas comunitárias de trabalho, e a prevalência da experiência vivida, *erlebnis*, do indivíduo solitário da cidade moderna. A diferença entre a experiência compartilhada e a experiência individual fica evidente se compararmos a vida na cidade moderna com formas comunitárias anteriores. O que Benjamin constata é que a *erlebnis* pode preencher o vácuo deixado pelo fim da *erfahrung*.¹

Sigmund Freud e Georg Simmel são referências centrais na visão benjaminiana do homem moderno. No ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, o autor concebe a vida moderna como aquela na qual o choque passa a se integrar como regra. Simmel, em “A metrópole e a vida mental”, texto de 1902, discute como a personalidade do homem metropolitano se ajusta às forças externas da vida, e em que medida esta transformação está ligada às mudanças econômicas. Os relacionamentos e afazeres do metropolitano resumiram-se pela exatidão calculista da vida cotidiana e pela produção relacionada com o tempo. Portanto, pontualidade, calculabilidade, exatidão, precisão e impessoalidade promoveram uma nova ordem na vida moderna, intensificando a intelectualidade. Simmel sustenta que o tipo metropolitano de vida, em suas variantes individuais, desenvolveu o cérebro para proteger o homem de seu exterior. A vida metropolitana, assim, implica uma consciência elevada e a predominância da inteligência no homem, em detrimento da experiência mais ligada ao emocional (SIMMEL, 1979).

Partindo de uma leitura de Freud, Benjamin destaca a incompatibilidade na nossa economia psíquica entre a memória e o sistema perceptivo. Freud justifica esta mudança no homem como um trabalho do aparelho mental no sentido de reduzir a quantidade de excitação ou estímulos recebidos do meio externo. O sistema nervoso seria como um escudo, uma crosta que, à medida que recebe estímulos cada vez mais fortes e repetitivos, acaba ficando

¹ Está reservada para o quarto e quinto capítulos da Dissertação o aprofundamento da relação entre *erfahrung* e *erlebnis*.

inteiramente calcinada. Com o intuito de proteger o organismo psíquico, tende a fornecer condições adequadas para a recepção dos estímulos sem causar qualquer dano ao sistema. Assim, o princípio de prazer residiria em manter o sistema constante (FREUD, 1976). Poderíamos afirmar que o processo de calcinação de que fala Freud corresponde ao que Simmel define como a agitação dos “nervos até seu ponto de mais forte reatividade por um tempo tão longo que eles finalmente cessam completamente de reagir”. O resultado final, segundo Simmel, é a atitude *blasé*, ou seja, a “incapacidade de reagir a novas sensações com a energia apropriada” (SIMMEL, 1979, p. 16). No entanto, Freud acrescenta que os estímulos psíquicos nada têm a ver com o fato de se tornarem conscientes. Isto é, o sistema de defesa não é uma estratégia consciente, na verdade, com frequência é mais poderoso e permanente quando seu processo situa-se na inconsciência.

Para compreender a memória num âmbito psíquico, Benjamin se vale também do filósofo Henri Bergson, para quem a memória consiste na conservação e acumulação de imagens apreendidas no passado, possibilitando a consciência frente ao futuro. Modificando o sentido tradicional das interpretações filosóficas, Bergson entende o homem como um corpo, ou uma imagem, capaz não apenas de captar outras imagens existentes no universo, mas também de ser captado por elas. Por universo entende-se a relação existente entre imagens, independentemente da apreensão que o homem tenha dessa relação. Apesar de a memória do ser humano situar-se no cérebro, para Bergson este órgão não é responsável exclusivo pela memória. Em uma diferenciação de grau, qualquer ser vivo possui memória, a diferença é de complexidade. O homem, pela faculdade cerebral, tem a capacidade de decidir por uma resposta mais adequada a determinado estímulo, diferentemente de seres sem a faculdade cerebral. Estes seres tendem a agir por instinto. Assim, segundo Bergson, a consciência diz mais respeito à capacidade de selecionar imagens passadas para resolver uma ação presente do que a uma faculdade de raciocínio.

De acordo com Bergson, existem, na verdade, duas memórias: “uma, fixada no organismo, não é senão o conjunto dos mecanismos inteligentemente montados que asseguram uma réplica conveniente às diversas interpelações possíveis” (BERGSON, 1999, p. 176). Organizada pelo hábito, esta seria a memória instantânea, que concerne variavelmente a todos os seres. Já a memória do passado, a verdadeira memória, “apresenta aos mecanismos sensório-motores todas as lembranças capazes de orientar em sua tarefa e de dirigir a reação motora no sentido sugerido pelas lições da experiência” (BERGSON, 1999, p. 178).

Se pensarmos os conceitos expostos por Simmel e Freud sobre o homem moderno a partir do conceito bergsoniano de memória, poderíamos afirmar que o homem está desprovido de memória, ou seja, está privado de sua faculdade de recorrer ao passado, à experiência, no momento de tomar decisões sobre o futuro. O homem não tem memória porque nada lhe chama atenção, ou seja, porque absorve menos imagens. A atitude *blasé* de que fala Simmel, poderíamos definir como a atitude de quem age sem recorrer à memória do passado, ou seja, age apenas com a memória hábito, mecanicamente. E se as imagens não se marcam mais na memória, é porque, segundo Freud, o homem criou um escudo psíquico. Afinal, a quantidade de imagens existentes na vida moderna é tão grande que seria impossível absorvê-las completamente. Por isso Freud considera normal a criação do escudo psíquico, e Simmel define a atitude *blasé* como uma saída para o problema.

Benjamin diz que a experiência tal como Bergson a imagina só se poderá obter sob a tentativa de reduzi-la artificialmente, o que ocasiona a não-efetivação do acesso à memória por meios naturais. O homem está tão habituado com os impactos aos quais é submetido diariamente, que seu sistema cerebral o protege, reagindo de forma automática. Logo, a memória pura, experiência transmitida e recebida, cede lugar à vivência, *erlebnis*, ou como entendia Bergson, à memória-hábito, memória útil. Esta experiência, diferentemente da memória, deriva da vivência do choque, tanto do transeunte da multidão, como do operário

diante da máquina ou do pedestre em meio ao tráfego. “A imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado” transformou-se na do “contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de sua época” (BENJAMIN, 1985, p. 116).

Na impossibilidade de recuperar a verdadeira experiência, a idéia de reconstruir a experiência deveria estar baseada numa nova forma, ainda que sintética, de narratividade. Um exemplo apontado por Benjamin, presente na obra de Marcel Proust, é o acesso às camadas mais submersas da memória, através dos sistemas representados por meio dos membros do corpo humano, ou seja, a memória involuntária do corpo, imagens mnemônicas que penetram no consciente independentemente de qualquer sinal deste. Para Proust, o passado encontrar-se-ia em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu tempo de ação. Fica por conta do acaso e da sorte resgatar a memória do passado. Em contrapartida, a memória voluntária é instintiva, age segundo estímulos externos, o que mostra a esta altura, de certa forma, já ser inseparável do homem o fenômeno psíquico assinalado por Simmel como atitude *blasé*.

Em *Memória coletiva* (1990), Maurice Halbwachs, que, assim como Benjamin, foi perseguido e morto na Segunda Guerra, contraria as afirmações de Henri Bergson, que fora seu professor, afirmando não subsistirem, em nosso pensamento, imagens completamente prontas. A constituição de tais imagens encontra-se apenas na sociedade, onde estão todas as indicações necessárias para reconstruir as partes desejadas de nosso passado, cuja lembrança atribuímos normalmente à nossa própria memória. Halbwachs estuda a memória como uma categoria definida por marcos sociais de referência. Pelo menos sob este ponto de vista, o exercício de Proust não seria tão individual, pois

as lembranças coletivas viriam aplicar-se sobre as lembranças individuais, e nos dariam assim sobre elas uma tomada mais cômoda e mais segura; mas será preciso então que as lembranças individuais estejam lá primeiramente, senão nossa memória funcionaria sem causa (HALBWACHS, 1990, p. 62).

Percebe-se então que, enquanto para Bergson a memória está inteiramente no indivíduo, em Halbwachs, a memória está na sociedade. É do ponto de vista do grupo ao qual se pertence que é possível considerar o passado. Para Bergson o passado permanece inteiramente dentro de nossa memória, tal como foi para nós, porém alguns obstáculos, em particular o comportamento de nosso cérebro, impedem que evoquemos dele todas as partes.

A teoria de Halbwachs é bastante importante na medida em que possibilita analisar a memória não apenas como uma faculdade extinta juntamente com a figura do narrador, perspectiva esta que muitas vezes beira à nostalgia idílica. Concebendo a memória apenas num âmbito coletivo, Halbwachs, por um lado, põe em questão as formas sintéticas de narratividade, que Benjamin chegou a considerar uma possibilidade moderna de experiência. Mas por outro lado, sua teoria devolve à memória uma característica crucial que, para Benjamin, perdera-se com o fim do narrador tradicional: o âmbito coletivo, fornecedor por excelência de elementos de identidade e coesão do grupo. Ou seja, Halbwachs ainda constata na sociedade moderna experiências coletivas compartilhadas tradicionalmente.

Halbwachs enfatiza que a memória se sustenta sobre o passado vivido, bem mais do que sobre o passado apreendido pela história escrita. A história não oferecerá mais que um quadro esquemático e incompleto projetando o passado sempre em uma continuidade regular, excluindo os pontos de tensão ou as individualidades discursivas.

Mas lidos em livros, ensinados e aprendidos nas escolas, os acontecimentos passados são escolhidos, aproximados e classificados conforme as necessidades ou regras que não se impunham aos círculos de homens que deles guardaram por muito tempo a lembrança viva. É porque geralmente a história começa somente no ponto onde acaba a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social (HALBWACHS, 1990, p. 80).

Ainda que uma visão geral esconda problemas, *grosso modo* os conceitos de Halbwachs concebem a memória sob a dimensão épica descrita por Walter Benjamin, uma vez que em ambos a memória consiste em imagens e representações exemplarmente

transmissíveis. Tanto num quanto no outro, a memória configura centros de tradição e não só quadros de acontecimentos, como faz aquela que normalmente chamamos história oficial.

É claro que nos ensaios a propósito de Proust e Baudelaire, Benjamin destaca uma experiência individual mais próxima de Bergson, conceituada sob os pressupostos do esfacelamento do âmbito coletivo e da percepção que fora modificada no indivíduo. Entretanto, nas teses sobre o conceito de história, Benjamin deixa claro seu compromisso com um presente que ao se redimir poderá “salvar” o passado. Esta afirmação apenas faz sentido se entendermos este “passado” como o passado vivido, uma vez que o passado histórico tende a excluir, esconder certas violências. Desta forma, a memória coletiva, que tem um paralelo no messianismo de Benjamin, aparece como uma alternativa mais forte que as formas sintéticas de narratividade, principalmente por localizar-se bem além da teoria literária ou da filosofia: na prática política.

II

A dimensão política da memória

Não são muito comuns as leituras de Benjamin que de fato enfatizam o aspecto político da memória ou da experiência. Considerando seu percurso pessoal, e sobretudo sua constante preocupação com os problemas políticos da Alemanha e Europa, poderia se entender como parcial qualquer leitura que esteja circunscrita apenas ao âmbito da arte, seja a respeito de Paris, de Proust ou do narrador. Muitas vezes – talvez pelo fato de Benjamin normalmente não se reportar às experiências exteriores à Europa, exceto no caso da Rússia – são consideradas apenas as tensões políticas explicitadas pelo próprio Walter Benjamin, como a Revolução Russa ou o III Reich.

Entretanto, os conceitos presentes nos seus mais diversos textos são muito relevantes para o debate pós-colonial contemporâneo. Uma leitura que expõe o que há de universalmente

político em Benjamin é *Walter Benjamin: aviso de incêndio* (2005), de Michael Löwy. Estudioso de Benjamin e das questões políticas latino-americanas, Löwy percebe uma interessante correspondência entre os conceitos de história das teses e o discurso dos movimentos sociais latino-americanos. Segundo Löwy, para Benjamin a história

parece uma sucessão de vitórias dos poderosos. O poder de uma classe dominante não resulta simplesmente de sua força econômica e política ou da distribuição da propriedade, ou das transformações do sistema produtivo: pressupõe sempre um triunfo histórico no combate às classes subalternas. Contra a visão evolucionista da história como acumulação de “conquistas”, como “progresso” para cada vez mais liberdade, racionalidade ou civilização, ele a percebe “de baixo”, do lado dos vencidos, como uma série de vitórias de classes reinantes (LÖWY, 2005, p. 60).

Um exemplo dessa afinidade foi o questionamento popular da comemoração oficial dos 500 anos da “descoberta” da América. A celebração, antes de mais nada, esconde a barbárie contra os povos pré-colombianos e africanos. Em vários países, inclusive no Brasil, as comemorações foram não apenas ofuscadas, mas muitas vezes inviabilizadas por manifestações populares nas quais se coligavam grupos sociais, como índios, mulheres, negros, sem-terra, que têm em comum principalmente a condição de vencidos. Tais manifestações dos vencidos representam uma leitura da história a contrapelo, como diria Benjamin, considerando o passado como forma de entender o presente, através não de uma história oficial, mas de uma memória coletiva, baseada na experiência.

Elizabeth Jelin, em sua obra *Los trabajos de la memoria* (2002), propõe como estratégia política o agenciamento da memória, que consiste exatamente em atribuir sentidos ao presente em função de uma leitura do passado. Por isso, a autora confere fundamental importância à comunicação entre as gerações. Apesar de partir do pressuposto de que a experiência é mediada pelas palavras, Jelin afirma, amparada em Bourdieu, que as palavras não têm poder em si mesmas, mas na autoridade que representam e nos processos ligados às instituições que as legitimam. A memória é uma construção social narrativa cujo entendimento pressupõe o estudo das propriedades de quem narra, da instituição que a

outorga ou nega, além de exigir atenção aos processos de construção do que é tido como conhecimento legítimo, consentido socialmente para o grupo ao qual se dirige (JELIN, 2002, p. 35). Assim, Jelin identifica que é através da linguagem que se efetivam as lutas pelas representações do passado, e este processo exige reconhecimento e legitimidade. Para tanto, os atores e agenciadores da memória buscam estratégias de oficializar ou de institucionalizar narrativas do passado (JELIN, 2002, p. 36).

Há claramente, como destaca Jelin, dois pólos que enunciam a “experiência”: aqueles que a vivenciaram e aqueles que não a viveram. Trata-se de pensar a experiência ou a memória em sua dimensão intersubjetiva e social (JELIN, 2002, p. 33). Assim, “a ‘experiencia’ es vivida subjetivamente y es culturalmente compartida y compartible. Es la agencia humana la que activa el pasado, corporeizado en los contenidos culturales” (JELIN, 2002, p. 37). Se a experiência é sempre mediada, os processos de recordação, de esquecimento, de agenciamento e de apropriação da memória são também mediados pelos mecanismos de transmissão e apropriação simbólica. Portanto, a memória funcionaria como uma operação de dar sentido ao passado, a um “determinado” passado que se quer transmitir.

Para Jelin, situar temporalmente a memória significa fazer referência ao “espaço da experiência” no presente. Ao colocar a experiência no plano central da memória, ficam as questões: que passado deverá ser transmitido? Que grupos se beneficiarão pela representatividade da memória coletiva? Como poderia se articular uma tomada pela representação do passado?

Jelin fornece muitas ferramentas para analisar as presenças e sentidos do passado, em distintos níveis e planos: no simbólico e pessoal; no político e cultural; no histórico e social. O primeiro plano entende as memórias como processos subjetivos, ancorados nas experiências e nas marcas simbólicas e materiais. O segundo reconhece as memórias como objeto de disputas, conflitos e lutas, assim como os papéis dos participantes nas relações de poder ou de

luta pelo uso da memória. O terceiro compreende que é preciso historicizar as memórias, identificando que existem processos e procedimentos de seleção e exclusão de experiências na construção do sentido do passado, assinalando os espaços de lutas políticas e ideológicas (JELIN, 2002, pp. 2-4).²

Jelin mostra que falar da memória não é simplesmente falar de uma experiência passada vivida individual ou coletivamente. Representa, sobretudo, problematizar suas representações e discutir a natureza de suas dimensões discursivas, revisando e redefinindo os atores ou agentes que agenciam o domínio pela significação do passado e, principalmente, o seu uso no plano institucional, político, econômico, social e cultural. É, finalmente, pensar o seu papel na construção e constituição de sujeitos, identidades, e práticas coletivas.

O percurso estabelecido aqui pretende mostrar que o conceito de experiência e memória em Walter Benjamin, ainda que esteja relacionado com teóricos como Simmel, Freud, Bergson e até Halbwachs, é carregado de uma dimensão não apenas política, mas revolucionária com a qual a maioria dos intelectuais da primeira metade do século XX dificilmente compartilhava. O paralelo possível da teoria de Benjamin está nas teorias pós-coloniais defendidas principalmente por teóricos das ex-colônias. Buscar uma história que não emudeça as memórias, como propõe Jelin, acarreta a luta por justiça, e isso corresponde exatamente ao conceito de história proposto por Benjamin nas teses, uma história capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e de dar uma nova face às esperanças frustradas. É por isso que tanto no agenciamento da memória de Jelin quanto no messianismo de Benjamin é indispensável o papel das gerações futuras.

² Joan W. Scott enfatiza que o estudo da experiência deve questionar a posição desta categoria enquanto origem. É precisamente esse tipo de apelo à experiência, como evidência incontestável e como ponto originário de explicação, que limita e, conseqüentemente, enfraquece a crítica das histórias da diferença (SCOTT, 1990). Para Scott, não são os indivíduos que têm experiência, mas os sujeitos é que são constituídos através da experiência (SCOTT, 1990). A experiência, segundo esta concepção, deixa de ser a evidência autorizada. Shari Stone-Mediatore concorda que as apelações à experiência correm o risco de neutralizar as categorias ideologicamente condicionadas que estruturam as experiências do eu e do mundo (STONE-MEDIATORE, [s/d], p. 85).

E é nesse ponto, quando se cruzam a teoria benjaminiana e o discurso latino-americano representado por Jelin, que localizo Franklin Cascaes. Assim, estabeleço o contraponto de duas perspectivas teóricas: baseio-me em Benjamin para entender como o artista solucionou o enfraquecimento da experiência tradicional, reorganizando tal experiência no momento em que a narração coletiva, às custas do processo de modernização da Ilha em 1960 e 1970, definhava; e analiso o processo de legitimação da memória coletiva local, entendendo o papel de Cascaes como o do agenciador da memória, daquele que questiona a representatividade da história oficial e a política modernizadora.

III

O uso da memória como identidade cultural

Como já se afirmou no Capítulo 1, é corrente o estabelecimento de uma relação entre Franklin Cascaes e o Congresso Catarinense de História, de 1948. A conotação política do evento, considerando o contexto histórico da época, era de valorização da colonização açoriana em detrimento à alemã e à italiana. Vale observar que essa medida reafirmava, em âmbito estadual, a política de opressão do Governo Vargas às manifestações culturais estrangeiras, principalmente às alemãs. Inclusive, o então Governador Nereu Ramos, em comum acordo com as medidas nacionais e com os decretos do Estado Novo, investiu em projetos assistencialistas de modernização e nacionalização do sistema escolar catarinense, concentrando-os majoritariamente em regiões de colonização alemã. Criaram-se dois órgãos de fiscalização educacional: a Inspeção de Nacionalização do Ensino em Santa Catarina e a Superintendência Geral das Escolas Particulares, que tinham por objetivo a coerção do uso da língua estrangeira e a normatização da língua materna oficial. Os relatos nacionais visam a cumprir sua principal função, a de elaborar uma monumental e coesa narrativa da nação, nos

processos de centralização política. No caso catarinense, tanto a história oficial quanto a educação garantiriam a transmissão “legítima” desse conteúdo.³

Como mostram a implementação de um sistema educacional público em Santa Catarina e a comemoração da imigração açoriana, o comum acordo entre o Estado e a política local reforçou estratégias para a significação e apropriação do passado. Entretanto, será que este passado festejado pelo Congresso de 1948 é representativo da memória coletiva, ou melhor, dos sentimentos de identidade grupal dos moradores de Florianópolis? Diante disso, poderíamos pensar então que esta memória “implantada” é uma construção discursiva?

Elizabeth Jelin enfatiza que a dimensão da memória é complexa por envolver a multiplicidade de tempo, de sentidos e a constante transformação dos atuantes nos processos históricos. Por isso, as identidades e as memórias não têm existência fora do espaço político e das relações sociais. O coletivo das memórias é o entretido de tradições e memórias individuais, que estão constantemente em diálogo. Desta forma, algumas vozes são mais potentes que outras, porque têm maior acesso a recursos e cenários estruturados por códigos culturais (JELIN, 2002, p. 22). Por isso, as memórias precisam ser agenciadas, sendo esta a condição para sua expressão coletiva.

Jelin, ao falar do caráter social da memória, vale-se, em parte, de Maurice Halbwachs. Algumas leituras sobre Halbwachs interpretam sua ênfase no coletivo como o entendimento da memória coletiva como entidade própria, reificada, acima dos indivíduos. A autora concorda que a memória individual estaria imersa na memória coletiva, reforçada por rituais e comemorações comuns (JELIN, 2002, p. 18). Entretanto, a visão mais produtiva para os

³ Cynthia Machado Campos, em seu artigo “As intervenções do Estado nas escolas estrangeiras de Santa Catarina na era Vargas”, traz o panorama da educação catarinense na primeira metade do século XX, especificamente a que se implantou durante o Estado Novo. A falta de iniciativas do Estado e o isolamento das comunidades de origem alemã e italiana fizeram com que os emigrantes organizassem suas próprias escolas, formando um sistema autônomo de ensino que conservava as tradições do país de origem e, assim, o desinteresse pela língua e pelos costumes locais. Apesar de os projetos nacionais de escolarização terem sido iniciados na década de 1910, Santa Catarina interferiu efetivamente na educação catarinense no final de década de 1930, quando as colônias estrangeiras do sul foram consideradas risco à nacionalidade do Estado brasileiro. Segundo a autora, implantaram-se na década de 1930 e 1940, em Santa Catarina, projetos de saneamento e educação que visavam a atingir amplos segmentos da população no sentido de normatizar, homogeneizar, disciplinar, ordenar e higienizar hábitos e comportamentos. A campanha nacionalizadora de Nereu Ramos ocasionou, em 1938, o fechamento de 138 escolas particulares e a abertura de 99 escolas públicas estaduais e 141 escolas municipais (CAMPOS, 1999).

trabalhos da memória concentra-se na noção de marco social. Devemos interpretar a memória coletiva no sentido de memórias compartilhadas, sobrepostas, produto de interações múltiplas, enquadradas em marcos sociais que encerram relações de poder, como a família, a religião, a classe social.

Michael Pollak, em “Memória, esquecimento, silêncio” (1989), expõe de maneira exemplar o problema das enunciações de Halbwachs acerca dos quadros sociais que projetam a memória coletiva. Segundo Pollak, Halbwachs vê a coesão social como uma função positiva da memória, que se dá pela adesão afetiva do grupo. O problema reside na apropriação deste tipo de memória pelo discurso oficial, que, contrariamente ao objetivo de defender os interesses do grupo representado, imprime-lhe homogeneidade, excluindo as demais memórias. A esta memória assinalam-se a força institucional, o caráter de duração, a continuidade e a estabilidade característicos dos discursos nacionalistas. Pollak identifica no conceito de memória coletiva de Halbwachs a tradição europeia do século XIX, que entendia que a nação é a forma mais acabada de um grupo. Conseqüentemente a memória nacional seria a forma mais completa de uma memória coletiva. Todavia, Pollak define este uso da memória coletiva como um trabalho de enquadramento. Conceito cunhado por Henry Rousso, citado por Pollak, a memória enquadrada isentaria o conceito de memória coletiva de seus marcos político-estatais. Para Pollak, o ponto crucial estaria em analisar como os fatos sociais são manipulados, quem lhes dotaria estabilidade, e qual seria a finalidade do uso da memória como identidade coletiva (POLLAK, 1989, p. 4). Esta metodologia permitiria, pelos estudos da sociologia cultural e pelo debate dos direitos e práticas sociais, identificar os processos e os atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias.

O Congresso de 1948, comemorado em Florianópolis, não deixa dúvidas quanto à sua natureza. Identificando-o como marco para a construção de um discurso institucional das tradições açorianas, Maria Bernadete Ramos Flores cita fragmentos do discurso de Oswaldo

Rodrigues Cabral⁴ no Congresso, no qual ele afirma que o grande mérito da imigração açoriana não foi o desenvolvimento agrícola, mas a soberania sobre o espaço.⁵ Flores chega a questionar o que há por trás do discurso de Cabral: “significariam estas palavras de Cabral uma resposta, a quem o entendesse, a alguma ameaça ao ‘caráter açoriano’” da colonização catarinense? (FLORES, 1991, p. 143).⁶

Jelin fala que as festas e as comemorações são conjunturas de ativação da memória, e mudam de acordo com os atuantes (JELIN, 2002, p. 52). Isto se percebe claramente em Florianópolis com o evento comemorativo do bicentenário da colonização açoriana em Santa Catarina, cuja soberania local o médico e historiador catarinense não se furta em enaltecer, substituindo o fracasso da colonização açoriana pelo seu valor cultural.

As marcas públicas da memória expressas em comemorações e lugares reafirmam os meios que dão “perenidade do tecido social e das estruturas institucionais de uma sociedade” (POLLAK, 1989, p. 11). Além do sentido das comemorações mudar ao longo do tempo, o mesmo acontecimento pode, por exemplo, ser recordado e comemorado de diferentes maneiras em função dos objetivos e dos interesses dos grupos ou facções partidárias que agenciam as lutas políticas pela memória. O grande problema reside quando não há abertura para as diferentes interpretações sociais do passado, quando o lugar público é tomado por uma única voz coercitiva. Este momento é caracterizado pelos períodos ditatoriais reafirmados por um discurso público dominante e por uma explícita censura; ambos excluem automaticamente qualquer tipo de manifestação das memórias alternativas (JELIN, 2002, p. 41).

⁴ Oswaldo Rodrigues Cabral, citado anteriormente a propósito da fundação do Museu Universitário, nasceu no dia 11 de outubro de 1903, na cidade de Laguna – SC. Médico, foi diretor do Hospital Municipal de Joinville, além de Deputado Estadual de 1947 a 1954, presidente da Assembléia em 1954, docente livre da Faculdade de Direito de Santa Catarina, professor da Faculdade Catarinense de Filosofia, membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, e fundador do Instituto Histórico Geográfico de Santa Catarina, além de outros institutos históricos estaduais.

⁵ Cabral estabelece uma curiosa analogia entre a cultura açoriana e o obelisco comemorativo da colonização: “O obelisco é de granito – ‘quebra mas não cede’ – exprime o alto padrão moral da integridade e de pureza de caráter da gente barriga-verde, a maior herança que os açorianos legaram” (CABRAL, 1948, pp. 86-88 apud FLORES, 1991, p. 143).

⁶ Na tese de Doutorado *Teatros da vida, cenários da História* (1991), Maria Bernadete Ramos Flores indica a existência em Santa Catarina de um discurso institucional que utiliza as tradições populares como marcas de uma identidade local. Percebe-se claramente uma tentativa de vincular a memória coletiva aos discursos de identidade usados habitualmente pelos estados como instrumento de coesão nacional.

Se comemorar significa lembrar com, compartilhar memórias, o sentido profundo e essencial da “comemoração” é freqüentemente instrumentalizado do ponto de vista ideológico. No caso do Congresso de 1948, o cenário político e institucional contribuiu para a reconstrução da unidade cultural da capital. Basta recordar o momento histórico no qual se agitou a bandeira de “brasilidade” da identidade catarinense – três anos decorrentes do término da Segunda Guerra Mundial e da política nacionalista adotada no Estado Novo e realimentada por Gaspar Dutra. Quanto aos nomes e ocupações daqueles que reivindicavam uma organização da cultura local, Oswaldo Rodrigues Cabral era o respeitado professor e futuro diretor do Instituto de Antropologia da Universidade Federal, além de sua posição pública como deputado udenista; já Henrique da Silva Fontes era desembargador e professor da Faculdade de Direito de Florianópolis.

Apesar de o objeto de Flores ser as festas tradicionais, como a “farra do boi”, a importância que ela atribui ao Congresso é válida também para pensarmos a forma como esse discurso institucional imprime uma leitura homogênea da obra de Franklin Cascaes. O que Flores percebe é o movimento no sentido de reafirmar a preponderância da tradição açoriana. A defesa explícita da cultura açoriana pautava-se em sua antiguidade, dois séculos, contra apenas um dos imigrantes alemães, e na afinidade com a cultura nacional, pois, para efeito de oposição, a cultura açoriana era representativa da cultura portuguesa.

Em *A invenção das tradições* (2002), Eric Hobsbawm expõe o complexo sistema de implementação de práticas sociais com o intuito, muitas vezes deliberado, de simbolizar tradições antigas.

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBSBAWM, 2002, p. 9).

Estas construções de um passado têm o intuito de se opor a situações novas. Por isso estabelecem relação com formas culturais supostamente anteriores ao que se entende como ameaça. Essas formas anteriores normalmente são criações, que se dão pela modificação de tradições antigas existentes ou pela completa invenção de um passado.

O Congresso de 1948, mesmo que veladamente, estava institucionalizando uma tradição com base na chegada dos imigrantes açorianos, em 1748. O intuito seria o de articular uma sustentação culturalmente simbólica para um discurso nacionalista. E não é de se espantar que o acontecimento tivesse este viés, pelo menos se levarmos em consideração as palavras de Hobsbawm: “naturalmente, muitas instituições políticas, movimentos ideológicos e grupos – inclusive o nacionalismo – sem antecessores tornaram necessária a invenção de uma continuidade histórica real seja pela lenda ou pela invenção” (HOBSBAWM, 2002, p. 22).⁷

Todavia, o que interessa não é averiguar ou atestar o caráter de fidedignidade das raízes açorianas, nem mesmo justificar a permanência e procedência deste discurso, mas sim analisar como se fomentou esta memória coletiva, quem foram seus articuladores, quais os procedimentos de legitimação e de institucionalização e como se deu o reconhecimento desta memória como identidade grupal que soberanamente emblemou-se a partir de 1948. O Congresso representa um marco histórico na construção de uma cultura oficial monolítica, que persiste até hoje na região da Grande Florianópolis, e que vincula diretamente Cascaes como uma espécie de sucessor deste pensamento.

Certamente não há por que negar o diálogo de Cascaes com o evento e com esta identidade grupal que se confunde com os objetivos do Congresso. Entretanto, é necessário entender até que ponto houve, da parte de Cascaes, uma convivência política. Em outras

⁷ A tese de Maria Bernadete Ramos Flores esclarece o caráter inventivo do Congresso, mas sem afirmar abertamente este propósito. Entretanto, a autora tem noção disto, a julgar pela epígrafe de seu texto, tirada de *Invenção das tradições*: “... toda tradição inventada, na medida do possível utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal” (HOBSBAWM, 1984, p. 21 apud FLORES, 1991, p. 139).

palavras, é preciso investigar com qual memória o artista se identifica ao falar em nome de sua coletividade: a memória oficial ou a subalterna. É evidente que a obra de Cascaes teve sua divulgação subordinada ao discurso oficial, ainda por cima, de tradição local, pautado numa suposta prevalência açoriana em Florianópolis.

Além disso, é importante considerar que este discurso cruza-se com outro não menos poderoso: o cientificista, segundo o qual a obra de Cascaes, por carecer de rigor acadêmico, deve ser vista com restrições. Por isso, além do contexto sócio-político, também deve ser analisado o meio acadêmico, ao qual, como vimos, Cascaes foi integrado na década de 1970, período marcado pela Reforma Universitária e pela ascensão da etnografia, que possibilitaram a chegada de Cascaes à Universidade Federal de Santa Catarina.

Primeiramente, é importante pontuar que as pesquisas de Franklin Cascaes muito provavelmente iniciaram antes do evento de 1948: “Comecei a fazer este trabalho em 1946, quando tinha 38 anos. Nessa época eu era professor na Escola Técnica: de desenho, escultura, modelagem, trabalhos manuais” (CASCAES, 1989, p. 22). Apesar de ser clara a proximidade entre o trabalho de Cascaes e as propostas do Congresso, Cascaes não demonstra ter nenhum tipo de filiação. Durante as décadas de 1950 e 1960, os participantes do Congresso atuaram intelectualmente em Florianópolis. Inclusive, essa “formação identitária”, postulada pelo Congresso, permeia o discurso acadêmico da história catarinense até a década de 1980. A produção de Franklin Cascaes está no trânsito destas idéias, porém, curiosamente, ele se mantém – ou é mantido – afastado deste lugar acadêmico.

A obra de Cascaes apenas passaria a ser reconhecida depois de legalizada sua tutela pelo Museu Universitário⁸, no início da década de 1970, quando coincide a ascensão da etnografia no estudo da história, e a preocupação de valorizar a cultura local, devido à urbanização e conseqüente migração para Florianópolis. A relação de Cascaes com o meio

⁸ O Museu Universitário originou-se em 1970, do Instituto de Antropologia, que fora fundado em 1965 e inaugurado em 1968 pelo professor Oswaldo Rodrigues Cabral.

acadêmico pode ser datada a partir de 1973, quando é convidado a expor regularmente suas pesquisas, atendendo às necessidades do jovem Museu Universitário.⁹ Porém, sua inclusão não representa uma unanimidade no meio, sendo que o maior respaldo existia junto à etnografia, que nos idos de 1970 ganha força em Santa Catarina.

Para entender melhor essas tensões, devemos retornar aos anos de 1960, quando é fundado o Instituto de Antropologia. O maior responsável pela fundação do Instituto foi o Professor Oswaldo Rodrigues Cabral, que idealizou um núcleo de pesquisa antropológica para estudar o homem da Ilha e do litoral catarinense. Tanto Cabral quanto Cascaes estudaram as manifestações culturais da Ilha. No entanto, o lugar do qual ambos se enunciam confere ou não legitimidade discursiva. O trabalho de Cascaes, para o lugar institucional de onde falava Cabral, representava um trabalho de antropologia mal amparado, por não ter métodos científicos e por ser carregado de subjetividade. Sob este ponto de vista, realmente não faria sentido que a obra de Cascaes fosse para o Instituto, local, segundo Cabral, de pesquisa acadêmica.

Quando Franklin Cascaes decide iniciar seu trabalho, o objetivo explícito fora o de manter viva uma tradição cujo fim ele não se conformava em presenciar. Sua iniciativa foi a de registrar da forma mais ampla possível todas as manifestações culturais da Ilha de Santa Catarina. Para isso, viajava constantemente pelo interior, conversando com pessoas, escutando suas histórias, escrevendo provisoriamente, para depois apresentá-las de modo, segundo ele, mais elaborado, através de narrativas, de desenhos ou de esculturas.

De fato, como já se afirmou em alguns estudos sobre Cascaes, a restrição com a qual o pensamento acadêmico catarinense o avaliava deve-se à falta de “rigor metodológico” de seus trabalhos. Entretanto, essa justificativa é apenas parcial, uma vez que a academia não consiste numa entidade abstrata ou impessoal. Há sujeitos que atuam nela, pessoas interessadas em

⁹ Em 1973 Cascaes já era um homem popular na cidade, principalmente por escrever desde a década de 1950 em jornais como *A Gazeta*. Seus textos, publicados até a década de 1970, colhidos nas comunidades interioranas da Ilha, relatavam principalmente histórias de mentirosos e de assombração, conforme fora mencionado no primeiro capítulo.

fazer prevalecer um determinado discurso. Talvez não seja coincidência que a obra de Cascaes tenha sido introduzida no meio acadêmico pela manifestação de uma disciplina de perspectiva diferente da que amparara, por exemplo, a fundação do Instituto. Em outras palavras, o discurso acadêmico que reconheceu Cascaes problematizava o discurso de valorização local, no qual se baseava o Congresso de 1948.

Por que os articuladores do discurso da açorianidade, ou seja, de uma memória local coletiva, desconsiderariam Franklin Cascaes, a pessoa que mais se dedicou a registrar essa memória? Esta pergunta poderia desencadear um outro traçado à Dissertação, se fosse tomada como objeto de investigação. É certo que há uma disputa pelo uso da memória coletiva que diferencia muito as intenções de Cascaes com os objetivos do Congresso de 1948. Sempre à margem do discurso oficial acadêmico, entendo Cascaes como um agenciador da experiência coletiva. Apesar do não reconhecimento político e institucional, Cascaes não desfaleceu de seu compromisso comunitário, qual fora, o de fazer com que as gerações futuras pudessem se aproximar das formas narrativas orais anteriores à modernização da capital.

O agenciador da memória é aquele que articula a revisão do uso que a história oficial fez da memória. O comentário de Cascaes sobre um acontecimento histórico de Florianópolis ilustra seu papel de agenciador: a intervenção de Floriano Peixoto em Nossa Senhora do Desterro, que resultou, entre outras violências, no massacre de Anhatomirim:

Quase trezentos chefes de família [foram mortos], aqui nessa terra pequena, que naquele ano de 1893, era uma pequena vila. Eles foram assassinados friamente, sem passar por julgamento nenhum, até hoje não se sabe quantos foram mortos. Na minha casa sofremos a derrota de três chefes de família. [...] Nas minhas cartas, desenhos e documentos diversos, eu não assino Florianópolis, mas sim Nossa Senhora do Desterro. Isso porque é desde criança que a gente sente na carne aqueles fatos ruins que aconteceram na família. Nessa degola que foi feita aqui na terra por Floriano Peixoto entraram três parentes meus e a minha vó falava muito, não gostava que ninguém tocasse naquele nome, até mesmo no de Hercílio Luz (CASCAES, 1989, pp. 30 e 21).

A tragédia de 1893 pode ser pensada como um fato histórico que simboliza o declínio da experiência comunicável, de que falou Benjamin. Seria equivocado desprezar, com base na

diferença de proporções, um paralelo entre a mudez do soldado ao voltar da Primeira Guerra e o silêncio das famílias que perderam pessoas em Anhatomirim. Talvez o soldado tenha voltado mudo principalmente por ter se deparado com uma organização social cujo êxito dependia da destruição de vidas. Isto é, não se trata apenas de uma transformação tecnológica, cujo teor político se manifeste em função das possibilidades materiais. O totalitarismo dos estados europeus, que encontra sim um paralelo no Brasil, foi bastante responsável pelo esfacelamento da memória. Podemos afirmar que, independentemente das proporções, temos nos dois casos a violência do Estado, explícita ou ocultamente totalitário, contra um modo coletivo de vida anterior à sociedade moderna. Às custas do esquecimento, nos dois casos os antigos sepultaram suas experiências coletivas. Cascaes participa do percurso identificado por Walter Benjamin: declínio da comunicabilidade da experiência e seu inevitável esquecimento.

O problema talvez esteja ainda mais explícito a partir dos conceitos de esquecimento e silêncio, de Elizabeth Jelin. Como as testemunhas esquecidas não tiveram asseguradas suas vozes pelo processo histórico, há o esquecimento em dois sentidos: como superação individual das vítimas, na medida em que ao se calarem, estas negariam a transmissão da experiência traumática às gerações novas; e pela imposição das forças externas que agem como instrumento de coerção. O que mais prejudicou os trabalhos da memória em Nossa Senhora do Desterro foi a impossibilidade de prestar contas com os responsáveis, uma vez que a ordem republicana, que respaldava a violência, não foi suplantada, ou seja, não houve um período de transição que garantisse um cenário de reivindicação e de justiça às vítimas do fuzilamento.

Conforme afirma Jelin, o silêncio tem razões bastante complexas: desde o intuito de selecionar a escuta, por razões políticas, até a intenção de poupar os filhos da lembrança dolorosa. Em Florianópolis parece que a razão política do silêncio não se desfez, considerando a memória dos familiares foi substituída por uma memória oficial que entende a

mudança do topônimo de Nossa Senhora do Desterro para Florianópolis como uma homenagem ao presidente responsável pela consolidação da República e, no caso local, pela democracia na Ilha de Santa Catarina. Porém, sabemos que não foi em homenagem a Floriano Peixoto que as pessoas aceitaram a mudança do nome da cidade, e começaram até a considerar o nome anterior maldito. Essa mudança aconteceu principalmente porque o nome Nossa Senhora do Desterro, nome por si triste e melancólico, invocava 1893. Assim, ironicamente, a memória oficial tinha interesses parecidos com as pessoas traumatizadas com Anhatomirim: esquecer ou, pelo menos, silenciar a respeito de Desterro.

O episódio de Anhatomirim não foi revisto porque não houve condições para a memória coletiva traumática ser agenciada pelas gerações futuras, ou seja, por outros atores sociais. Essa ausência impossibilitou a revisão histórica. E, de certa forma, é a esta geração futura que Cascaes se refere quando afirma que as pessoas não se interessam mais pelas histórias da Ilha. Isso porque, para que as memórias traumáticas sejam expostas e conseqüentemente re-significadas, é necessária uma atuação das gerações futuras, fundamentais tanto nos conceitos de Elizabeth Jelin quanto nos de Walter Benjamin.

Social e psiquicamente, Cascaes participa do acontecimento, mas há um certo distanciamento que permite a ele trabalhar o problema, não apenas nas artes plásticas, mas em coisas mais cotidianas, como se negar a chamar a cidade pelo nome de Florianópolis. Entretanto, como o artista também expõe, restou-lhe trabalhar sozinho.

Desde pequenos nós ficamos com aquela marca no coração. [...] Por isso, nunca simpatizei com este nome “Florianópolis”. Nos meus escritos sempre escrevo Desterro ou “Capital” de Santa Catarina. Mas, às vezes me engano e sou obrigado a corrigir. Isso acontece nos bancos e no comércio, às vezes (CASCAES, 1989, p.21).

Apesar de solitário, Franklin Cascaes representa sim esta geração futura, agenciadora da memória. É neste sentido que seu trabalho, segundo ele próprio, tem a função de deixar viva a

tradição da Ilha. Ele busca uma espécie de redenção das gerações passadas. Desta forma, a memória de Cascaes opõe-se à memória oficial.

Pollak indica duas funções essenciais da memória coletiva oficialmente constituída: manter a coesão interna e defender as fronteiras. Estas duas características assegurariam o que um grupo tem de comum ao se diferenciar do outro. No caso de Santa Catarina, poderíamos entender o Congresso de 1948 e a oposição estabelecida por instituições públicas entre os açorianos e os alemães como um processo seletivo da memória coletiva – procedimento que também se assemelha ao que havíamos definido anteriormente, com base nos conceitos de Hobsbawm, como “invenção da tradição”. Assim, é importante perceber que as instituições públicas administram o esquecimento de tal forma que em um congresso importante como o de 1948, não se fez referência à intervenção de Floriano Peixoto. Torna-se clara a grande contradição do Estado republicano brasileiro, pois a memória oficial que glorifica em 1948 a colonização açoriana cala-se, mostrando pelo menos conivência perante a morte de centenas de pais de família, em sua grande maioria de descendência açoriana.

É por ir diretamente a este ponto, que são tão provocantes as afirmações de Anamaria Beck citadas anteriormente. Lembremos que ela se refere às “denúncias” e “freqüentes batalhas” de Cascaes, contra o “sistema, que o quer cooptar”, “estudiosos que nem sempre o compreendem”, e “artistas que apenas o percebem como um folclorista”. Apesar de não haver aqui qualquer interesse em avaliar o trabalho de Oswaldo Rodrigues Cabral, é fatídica a relação entre seu discurso no Congresso de 1948, o Instituto de Antropologia e a memória oficial que até algumas décadas atrás não se constrangia em impor uma homogeneidade cultural açoriana para Santa Catarina. É com esta memória oficial que Cascaes não compactua, pois ela é prejudicial não apenas para as culturas diferentes, mas para os próprios açorianos.

4 A MODERNIZAÇÃO DE FLORIANÓPOLIS

Faria o possível e o impossível para que retornasse o nome de Nossa Senhora do Desterro à cidade. [...] E foi trocado esse nome. Como poderia ser? Trocar o nome daquela pessoa que se sacrificou para salvar a vida de uma criança, pelo de uma pessoa que, ao contrário, mandou matar?

Franklin Cascaes

Em vez de relacionar a cultura açoriana com o progresso que a urbanização imprimia à Ilha, Cascaes se compromete em registrar uma tradição que, na verdade, está ruindo com a modernização. Seu dever, principalmente durante as décadas de 1950, 1960 e 1970, consiste em organizar fidedignamente o que ainda resta, e montar os pedaços que estão guardados na memória de sua infância ou ainda presentes nas comunidades isoladas de Florianópolis.

É possível observar, através de escritos autobiográficos de Cascaes, a sua desilusão, já a partir de meados dos anos de 1960, com a falta de apoio para seu projeto iniciado em 1946. Tentando envolver a comunidade, Cascaes sempre procurou fazer exposições, além de publicar em jornais textos variados, de causos fantásticos a benzeduras. Apesar do esforço, não apenas na produção plástica, mas também em contatos com autoridades, seu ideal de construção de um museu de cultura açoriana não teve apoio dos líderes públicos.

Além de uma tendência melancólica que se vai percebendo em seus textos, tanto nos manuscritos quanto na entrevista a Caruso, Cascaes muda de perspectiva também em suas obras. Como será exposto no Capítulo 5, seus desenhos deixam de ter um âmbito coletivo para assumir um caráter pessoal melancólico, coincidindo com as decepções vividas pelo artista. Até que ponto tais decepções devem-se à modernização da cidade e ao fim das organizações tradicionais e até que ponto deve-se às restrições que o artista encontrava para divulgar seu trabalho é difícil avaliar. Entretanto, é inquestionável que em suas obras plásticas passam a predominar representações que encontram menos relação com as histórias que Cascaes registrou na Ilha, abrindo espaço para representações alegóricas da “nova” experiência de vida que se imprimia.

Mas, para um estudo a respeito da relação entre Cascaes e Florianópolis, primeiro é necessária uma análise, ainda que breve, a respeito do processo de modernização da cidade. Por sua vez, falar sobre a modernização e urbanização de Florianópolis remete, devido à condição de cidade secundária, à modernização de outros centros urbanos, como Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Tal percurso nos leva ainda a Paris, cuja modernização em meados do século XIX serviu de modelo para o primeiro centro urbano brasileiro moderno: o Rio de Janeiro.

I Centros urbanos brasileiros

Em termos gerais, isto é, descaracterizando as particularidades sociais, econômicas e políticas, bem como as de planejamento urbano, podemos afirmar que a primeira cidade brasileira com um trabalho de modernização encampado pelas autoridades, locais e nacionais, foi a cidade do Rio de Janeiro. Distrito Federal no início do século XX, período de sua modernização, o projeto foi empreendido no primeiro governo presidencial de Rodrigues Alves (1902-1906). Com o objetivo de “resolver” os problemas sociais decorrentes do crescimento urbano desordenado, foi nomeado prefeito da cidade do Rio de Janeiro, talvez não por acaso, o Engenheiro Pereira Passos, que estudara na França na época da reforma urbana, implantada por Napoleão III, na cidade de Paris.

De fato, a modernização da capital brasileira foi em grande parte inspirada em Paris. Apesar de toda efervescência cultural e política que ocupava a França nas décadas que antecederam à reforma, a cidade de Paris, tal como o Rio, sofria com vários problemas estruturais: falta de saneamento; ausência de um espaço público que atendesse ao sistema comercial que se concretizava; dificuldades de atuação das forças policiais na contenção das manifestações operárias, algo que se comprovava na Revolução de 48. As ruas estreitas do

centro de Paris facilmente eram fechadas pelos revoltosos, que através de barricadas opunham-se à polícia.

Estabelecendo-se no poder, Napoleão III tomou medidas preventivas contra a mesma força popular que, de certa forma, o havia colocado no poder. Aliás, chegara a haver barricadas contra o golpe de estado de Luís Bonaparte em 1851. Em 1852, O Barão Haussmann foi nomeado prefeito de Paris, com plenos poderes para dirigir o trabalho de “regeneração”. Entre os anos de 1858 e 1870, a população perplexa presenciou uma remodelação urbana que pôs abaixo milhares de casas e cortiços do centro e da periferia, abrindo espaço para a construção de uma rede de avenidas que estrategicamente facilitava o deslocamento das guarnições. O projeto de urbanização também previa o saneamento da cidade, o que se realizou com a melhoria no sistema de água e a criação de uma grande rede de esgoto.

Entretanto, em termos de repercussão, o que mais deslumbrou os habitantes foram as mudanças ocorridas no centro da cidade: os prédios públicos, como o *L’Opéra*, e a Avenida Central, *Champs-Élysées*, com seus famosos bulevares. Esta estrutura foi o cenário perfeito para um período de efervescência cultural que se estendeu até a Primeira Guerra: a *Belle Époque*.¹

Inegavelmente, o projeto de urbanização do Rio de Janeiro estava inspirado em Paris. E esta influência não disse respeito apenas ao saneamento e à transformação da cidade num espaço favorável para a atuação de tropas policiais. Em grande parte, o desejo por uma cidade grandiosa, inspirado no esplendor da cidade européia, motivou a transformação.

¹ Também a Viena de 1860, sob o poder da elite liberal, marcou a história da Áustria pela construção da *Ringstrasse* que, conforme Schorske, chegou a exceder a re-configuração da Paris de Napoleão III. Primeiramente os esforços dos governantes liberais detiveram-se em acomodar a população que estava em crescimento, fornecendo os serviços básicos de segurança e de saúde à cidade. No entanto, os objetivos práticos do remodelamento da cidade subordinaram-se à função simbólica de representação do governo. A Áustria liberal caracterizou-se principalmente por um complexo arquitetônico de edifícios públicos, residenciais e por uma larga avenida em forma de anel, a *Ringstrasse*, separando a moderna cidade duplamente da parte histórica e do subúrbio. O que dominou a *Ringstrasse* não foi a utilidade, mas a autoprojeção cultural. O termo mais comumente empregado para descrever o grande programa dos anos 1860 não era “renovação” nem “redesenvolvimento”, e sim “embelezamento da imagem da cidade” (SCHORSKE, 1990, p. 45).

Por outro lado, não é suficiente atribuir à modernização de Paris, propriamente dita, todo interesse para a modernização do Rio de Janeiro. Nicolau Sevcenko, em *Literatura como Missão* (1985), destaca a existência de outros fatores.

A Regeneração [...] não poderia ser considerada apenas como a transformação da figura urbana da cidade do Rio de Janeiro. [...] Ela nasce em função do porto e da circulação das mercadorias, [...] subentende o saneamento e a higienização do meio ambiente, [...] se estende pelos hábitos, costumes, abrangendo o próprio modo de vida, as idéias e [...] organiza de modo particular todo o sistema de compreensão e comportamento dos agentes que a vivenciam (SEVCENKO, 1985, p. 41).

Um quadro social que contemplasse um porto antiquado, sem condições de receber grandes navios e um centro urbano com ruelas estreitas, anti-comerciais, que remetiam ao período colonial, trazia conseqüências terríveis para a capital do país: a constituição de pardieiros, onde amontoavam-se muitas pessoas; os problemas de saneamento decorrentes de tal sistema; que, por sua vez, faziam proliferar doenças contagiosas; e, por fim, o receio e o desprezo dos europeus pela capital. É fácil entender porque “a imagem do progresso – versão prática do conceito homólogo de civilização – se transforma na obsessão coletiva da nova burguesia” (SEVCENKO, 1985, p. 29).

A “nova burguesia” à que se refere Sevcenko consiste num novo grupo social hegemônico, que apoiara a implantação da República, opondo-se às elites tradicionais que sustentavam o Império. Os dois lados da moeda desse progresso foram a exclusão de qualquer elemento social popular e a incorporação, através de cópia deliberada, dos modos sócio-culturais europeus, principalmente da França. Não por acaso, o marco da mudança exigida por tal grupo, e realizada pelo prefeito Pereira Passos, foi o ano de 1904, quando se inaugurou a Avenida Central e promulgou-se a Lei da Vacina Obrigatória.

Entretanto, além das campanhas sanitaristas, não seria possível apontar nenhuma grande medida que visasse à melhoria das condições de vida da população pobre da capital. Na realidade a situação, que já era desastrosa com o fim da escravidão e com a decadência

cafeeira na região do Vale do Paraíba Carioca, piorou com o considerável aumento populacional, pois de 1890 a 1920 a cidade, que possuía quase 20% de população ex-escrava, recebeu mais de 150.000 imigrantes. Os problemas enfrentados eram de toda ordem: insalubridade (considerando a relatividade da campanha sanitária); falta de moradia; desemprego; problema de abastecimento de gêneros alimentícios. Tal situação instável explodia em motins no centro da cidade, normalmente iniciados com a quebra de lampiões.

Chama atenção o contexto desfavorável em que se modernizou a capital do Brasil, uma vez que não houve um processo econômico acumulativo que demandasse a modernização – o que aconteceu em São Paulo com a cultura cafeeira. No caso do Rio de Janeiro, a modernização foi literalmente financiada pelo capital estrangeiro. O capital necessário para a modernização da cidade foi conseguido devido ao interesse das potências européias em estruturar centros urbanos periféricos para assumir um papel de mercado consumidor. Essa é a principal justificativa para que a cidade tenha crescido em meio a uma série de crises: como a decadência do café na região e o próprio processo de consolidação da República.

Em outras palavras, a demanda por modernização dava-se em âmbito internacional. O crescimento das potências européias, no final do século XIX, fez com que o velho mundo buscasse mercado no novo. A segunda Revolução Industrial proporcionou um crescimento industrial e comercial sem precedentes, com a conseqüente necessidade de exportação de capital europeu para todo o mundo. Segundo Nicolau Sevchenko, a partir de 1873, houve “um verdadeiro *boom* de exportação de capitais europeus” (SEVCENKO, 1985, p. 43), destinados às regiões coloniais ou de passado colonial. O capital consistia principalmente em “empréstimos governamentais e [...] instalação de uma infra-estrutura de meios de comunicação e de transporte e de bens de capital destinados ao incremento das indústrias extrativas e ao beneficiamento de matérias-primas” (SEVCENKO, 1985, pp. 43-44).

Com tais investimentos, que podem ser entendidos, como sugere Sevcenko, como um novo imperialismo, as regiões de capitalização atrasada adquiriam equipamentos para acompanhar a vida moderna, principalmente no que concerne às relações comerciais. Tal processo evidentemente acarretou uma homogeneização em muitas partes do mundo, enfraquecendo, com maior ou menor êxito, todas as organizações sociais tradicionais. Em contrapartida,

Um foco de vigorosas mudanças e uma atividade econômica febril, centrados numa cidade e irradiados para todo o seu *hinterland*, num único movimento convulsivo e irresistível, podia ser entrevisto com pequenas diferenças temporais e variações regionais, por exemplo, em Paris ou em Buenos Aires, Nápoles, Belo Horizonte, São Paulo, Manaus ou Belém (SEVCENKO, 1985, p. 42).

Entender que o processo de modernização está relacionado com uma demanda externa é importante, uma vez que se estabelece a relação entre os vários centros urbanos brasileiros, o que nos permite lançar mão de outras realidades na avaliação da modernização em Florianópolis. Mas, por outro lado, também é importante manter claro que para nosso estudo a urbanização do Rio de Janeiro talvez seja mais significativa – em comparação, por exemplo, a São Paulo –, pois mostra o empreendimento governamental de regeneração de um espaço cuja degradação dava margem para que se questionasse a conveniência de sua função.

Em outra obra, *Orfeu extático na metrópole* (1992), Nicolau Sevcenko estuda a modernização de São Paulo. Tendo seu auge na segunda década do século XX, a modernização desta cidade foi muito curiosa, marcada, segundo Sevcenko, por estranhamento e êxtase. Diferentemente do Rio de Janeiro, que já era a capital do Brasil, e por isso sentia-se na obrigação de se modernizar, São Paulo cresceu muito mais do que demandava sua posição, ou melhor, foi seu crescimento que justificou a importância política que foi adquirindo.

De tal modo o estranhamento se impunha e era difuso, que envolvia a própria identidade da cidade. Afinal, São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem européia, nem nativa, nem industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da

importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados (SEVCENKO, 1992, p. 31).

A posição de Sevcenko é a de que a cultura cafeeira proporcionou a modernização da cidade. Para o autor, outros fatores que poderiam ser fundamentais para modernização surgiram sem força em São Paulo: a Primeira Guerra estava distante, até pela ínfima participação do Brasil no conflito; a tecnologia industrial não representava grandes avanços para a economia, baseada na agricultura; além de que as forças políticas eram conservadoras em sua maioria. Porém, Sevcenko não deixa de listar fatos importantes relacionados à cultura cafeeira: num primeiro momento, importou mão-de-obra, depois sua riqueza incentivou o comércio, a indústria e toda a estrutura urbana que demanda tal crescimento, o que permitiu a imigrantes insatisfeitos com o subemprego na monocultura do café (e também àqueles que estavam imigrando) buscar oportunidades na cidade.

Desde que a nova sistemática da economia cafeeira entrou em ação, São Paulo passou a crescer numa escala espetacular e, de núcleo periférico com população flutuante, passou a pólo econômico mais dinâmico do país e centro político onde eram decididos os destinos da república. [...] No período de 62 anos, de 1872 a 1934, São Paulo configurou a prodigiosa taxa de crescimento populacional da ordem de 5479%, ou, posto de outra forma, cresceu numa escala de 88,3% ao ano (SEVCENKO, 1992, pp. 108-109).

Segundo Nicolau Sevcenko, esta transformação drástica teria deixado um vazio preenchido a partir da assimilação de aspectos de “organizações metropolitanas européias e americanas”, com que se buscava assumir uma posição, uma “vontade de ser”, que marcasse senão a diferença entre o passado e o presente, uma equiparação com os grandes centros. Porém, mais do que um aprendizado a partir da análise das soluções urbanísticas encontradas nas cidades da Europa e dos Estados Unidos, houve a “adoção de modelos sacralizados pelo prestígio discriminante das origens” (SEVCENKO, 1992, p. 113).

Sevcenko descreve várias obras públicas encomendadas de arquitetos, urbanistas e paisagistas renomados internacionalmente, como o inglês Barry Parker e o francês J. A. Bouvard. O resultado de tal empreendimento não deixa dúvidas sobre o desinteresse, seja dos urbanistas, seja das autoridades locais, em buscar soluções arquitetônicas condizentes com a realidade da cidade:

Assim, com a Várzea do Carmo, transformada no Parque D. Pedro II, ligando-se ao Vale do Anhangabaú, tornado Parque do Anhangabaú, o qual por sua vez se articulava com o Vale do Piques, reformado no Parque do Obelisco, a colina central ficava circundada de uma ornamentação paisagística européia, atravessada pelas impressionantes estruturas metálicas dos viadutos do Chá e de Santa Efigênia importadas direto da Alemanha, e cingida pela arquitetura neo-renascença do Teatro Municipal, êmulo fáustico do Ópera de Paris, a assinalar uma súbita reformulação do panorama refletindo mudança radical na identidade da capital. Nos limites desse complexo paisagístico figuravam, ao norte, a Estação da Luz, totalmente importada da Inglaterra até os últimos tijolos e os menores parafusos, segundo os modelos da Estação de Paddington e da torre do Big Ben. Ao sul ia se definindo o desenho gótico da catedral da Sé, talhada sob o figurino da matriz medieval de Colônia. A oeste, dominando a Praça da República, se destacava a imponente Escola Normal, de feitio eclético, recaindo sobre o neoclássico do Segundo Império francês. A leste, mais para o final da década, se ergueria no topo da colina histórica o colossal prédio do arquiteto italiano Giuseppe Martinelli, um bloco maciço de concreto armado, que com seus vinte andares se arrojava como “o mais alto da América do Sul” (SEVCENKO, 1992, p. 116).

No que concerne ao espaço público, guardando-se as devidas proporções, tanto a modernização de São Paulo quanto a do Rio de Janeiro – bem como a de Florianópolis, como veremos a seguir – sofreram diretamente influência cultural dos centros urbanos europeus. Pensar numa cidade brasileira cuja urbanização não teve por pauta os centros urbanos europeus ou norte-americanos provavelmente nos remete à Brasília. Entretanto, é muito difícil estabelecer uma relação entre esta cidade e qualquer outra, uma vez que ela não foi modernizada ou urbanizada, mas totalmente construída. Bem por isso, diferentemente de cidades onde o contexto sócio-econômico do próprio espaço foi importante para a urbanização, falar do projeto de Brasília diz respeito quase que exclusivamente a questões urbanísticas, pois os fatores que motivaram sua construção, notadamente políticos, estavam longe do Planalto central.

A primeira constituição do Brasil antecipava, ainda que vagamente, a mudança da capital para o interior do país. Entretanto, a idéia obstinada da transferência da capital foi do então candidato à presidência Juscelino Kubitschek, que, depois de eleito, comandou um programa de desenvolvimento econômico baseado no setor industrial, chamado Plano de Metas. Brasília, construída durante o mandato de Juscelino, fora o símbolo de seu governo, cujo *slogan* era “cinquenta anos em cinco”, numa referência ao crescimento acelerado. Ainda que não haja fatos incontestáveis, é possível cogitar alguns motivos para a mudança da capital: a busca de independência do eixo Rio-São Paulo, região tradicionalmente influente, não apenas pela força da elite econômica e política, mas pela força de manifestações populares, muitas vezes conduzida por tal elite. Além disso, pelo menos simbolicamente, a capital Brasileira estava se transferindo para o centro do país, buscando estabelecer uma relação igualitária com todos os estados da federação. Brasília simbolizava a idéia de um país que se unia em busca do desenvolvimento, voltando-se para o futuro.²

Apesar de as obras de terraplanagem e demarcação terem iniciado antes, a história da construção de Brasília passa a existir de fato com a seleção, através de concurso público, do Plano Piloto de Lúcio Costa. Não seria fácil afirmar se a concepção de Brasília como a capital símbolo de uma definitiva modernização brasileira deve-se aos conceitos lançados pelo urbanista na defesa de seu projeto,³ ou se, ao contrário, Lúcio Costa soube apreender o espírito da proposta de Juscelino. Entretanto, evidencia-se que suas idéias passaram a

² Referindo-se à capital federal Rio de Janeiro, José Osvaldo de Meira Penna, em *Quando mudam as capitais* (2002), afirma: “Cidade tropical, maravilhosa, enorme e cosmopolita, instintivamente atraída por tudo que é estrangeiro, cidade abstrata que procura imitar a Europa muito embora sem grande sucesso em seu clima tropical, falta ao Rio contatos reais com as fontes do espírito nacional e da vida popular. [...] porque tenta talvez, com demasiado entusiasmo, contemplar a Europa e os Estados Unidos da América, o Rio de Janeiro parece indiferente ao resto do país” (PENNA, 2002, p. 327).

³ Na “Memória descritiva do Plano Piloto” (1957), Lucio Costa afirma que Brasília “deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como URBS, mas como CIVITAS, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. E, para tanto, a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de certa dignidade e nobreza de intenção, porquanto dessa atitude fundamental decorrem a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental. Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido de expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa. Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país” (COSTA, 1997, p. 283).

legitimar a construção da capital, tanto que em *Por que construí Brasília* (2000), Juscelino Kubitschek afirma, referindo-se a Lúcio Costa:

Suas idéias coincidiram, exatamente, com o que eu sentia em relação ao problema. Brasília não poderia e não deveria ser uma cidade qualquer, igual ou semelhante a tantas outras que existiam no mundo. Devendo constituir a base de irradiação de um sistema desbravador que iria trazer, para a civilização, um universo irrelevado, teria de ser, forçosamente, uma metrópole com características diferentes, que ignorasse a realidade contemporânea e se voltasse, com todos os seus elementos constitutivos, para o futuro (KUBITSCHKEK, 2000, pp. 71-72).

Ainda que não se trate de um capricho, é certo afirmar que a construção de Brasília deve-se ao esforço de um pequeno grupo de pessoas, das quais se destacariam: o presidente Juscelino Kubitschek, que, se opondo a grande parte da opinião pública, comandou a mudança da capital para o Planalto Central; o arquiteto Oscar Niemeyer, que projetou a maioria dos edifícios importantes da cidade; o urbanista Lúcio Costa, autor do Plano Piloto, e o engenheiro Israel Pinheiro, presidente da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (NOVACAP), que atuou diretamente nas obras, além de ter sido o primeiro prefeito da capital.

Apesar de não se questionar a importância de Brasília, é difícil não aceitar que há menos fatores, ou que eles sejam menos complexos, do que na urbanização do Rio e de São Paulo. Mas a história de Brasília começa em 1956, num contexto histórico que será tratado a seguir, quando se aborda a modernização de Florianópolis ocorrida a partir da década de 1950. Talvez a construção da cidade de Brasília forma paralelo com Florianópolis, em parte pela existência de um Plano Diretor, algo pouco importante para os padrões de urbanização de Rio e São Paulo, em parte pela concepção de capital que Brasília imprime, neste caso uma relação de oposição.

II

Florianópolis: de vila à cidade capital

Fecho os olhos por um momento e antecipo-me ao futuro, tentando ver, num esforço imaginativo, a cidade de Florianópolis sob o impulso do progresso. Agora é a cidade do futuro, que vejo com os olhos da imaginação. O casario baixo cedeu lugar aos prédios de cimento armado. Quarteirões arrasados cedem lugar a esses gigantes do espaço, conquistadores das alturas. Uma larga avenida, toda asfaltada, parte do Mercado Municipal e segue, à orla do mar, projetando-se na alameda Adolfo Konder, perto da ponte Hercílio Luz. A rua Conselheiro Mafra ganhou alguns metros de largura e novas e modernas construções substituem os velhos prédios coloniais. [...] Cansado do esforço imaginativo, abro os olhos e um sorriso me ilumina o rosto. A cidade está lá em baixo, quieta, bucólica, na paz desta manhã de ouro. Sonhe com o progresso quem quiser! Prefiro-a assim como está, no seu recato de donzela tímida, recebendo os beijos ardentes do sol, a carícia branda da brisa que vem do mar e a ternura, talvez piegas, de um ilhéu sentimental, que lhe envia um olhar afetivo, antes de fechar a janelinha ... a sua janelinha da Ilha!

Osmar Silva

Contemporâneo de Franklin Cascaes, Osmar Silva⁴ foi um conhecido cronista da cidade. Nas décadas de 1950 e 1960, apresentava diariamente nos programas da *Rádio Diário da Manhã*, retratos particulares de Florianópolis em “Janelinha da Ilha” e “A Página do Dia”.⁵ “Distante do progresso”, como Osmar Silva enfatiza, a cidade na década de 1950, mais parecia uma caricatura de cidade grande.

Percebe-se, segundo fontes de imprensa da época, que há um esforço da opinião pública em apregoar, desde meados de 1950, “ares de modernidade” à capital do estado, uma vez que, periférica dos grandes centros, não tinha representatividade tanto econômica quanto culturalmente. De um lado, as estratégias políticas vinham como promessas de benfeitorias à cidade, procurando amenizar a distância do progresso das outras capitais e o próprio isolamento geográfico, que dificultava o contato da sede-administrativa com as demais

⁴ Osmar Silva nasceu em São José, em 1911, e faleceu em agosto de 1975. Suas crônicas diárias, apresentadas sob o título de “Janelinha da Ilha” e “A Página do Dia”, eram geralmente lidas por Gustavo Neves e Antunes Severo.

⁵ Testemunhado pelos manuscritos que escreveu, Cascaes era um assíduo ouvinte da *Rádio Diário da Manhã*. Acredito que as crônicas de Osmar Silva, destinadas muitas vezes contra os fomentadores do progresso da Ilha, ganhavam a simpatia de Cascaes, pois este igualmente cultuava grandes reservas à modernização da capital. Encontra-se no Caderno 60 a seguinte passagem autógrafo de Cascaes: “Venho sensibilizado perante a Culta Direção da Rádio Diário da Manhã, agradecer todo o apoio moral que me deu quando inaugurei no dia 22 de março passado, a minha IX exposição de motivos folclóricos da Ilha de Santa Catarina, onde focalizei em escultura, estilizada do barroco, a Mudança do Senhor Jesus dos Passos”. Sobre a referida exposição, no Caderno 105 escreve Cascaes: “a IX exposição foi montada no salão do Clube XV de Novembro, na Praça XV em Florianópolis, patrocinada pela Irmandade do Senhor Jesus dos Passos e Diretoria de Cultura, em março de 1960. No dia 22 de março recebi a honrosa visita da Imprensa Escrita e Falada. No dia 23 foi a abertura sendo o padrinho o Dr. Oswaldo Rodrigues Cabral. O motivo foi a mudança dos Pobres ou do Senhor Jesus dos Passos e calcula-se 5.000 mil visitas” (CASCAES, Caderno 60).

regiões do estado. De outro lado, nomes como o de Osmar Silva e Franklin Cascaes representavam, ainda que timidamente, a ala dos cautelosos com a política modernizadora.

Veiculava-se nos jornais do ano de 1960, que a “paupérrima metrópole catarinense”, sem condições de se transformar em área industrial, alcançava o desenvolvimento cultural pela instalação de uma Universidade Federal e o econômico por uma política voltada ao turismo; estas seriam, segundo o *Jornal O Estado*, suas únicas “fórmulas de salvação” (FACCIO, 1997, p. 114). Todo este discurso de progresso fomentado desde a década de 1950 – uma resposta tanto ao período de depressão econômica da capital, vivenciado já nos idos de 1930, quando Florianópolis decaía em sua função portuária – baseava-se na política desenvolvimentista da Era Vargas, reformulada posteriormente por Juscelino Kubitschek. Há um consenso entre os historiadores e pesquisadores catarinenses de que as décadas de 1930 a 1950 representam o maior momento de crise econômica que a cidade passou. Silvio Coelho dos Santos comenta que a região litorânea de Santa Catarina vivenciava em 1950 seu maior pico de crise, representada principalmente pela deficiência do estado no fornecimento de energia elétrica, situação aparentemente amenizada somente em 1955, com a criação da CELESC (SANTOS e REIS, 2002, p. 103).

Para entender o rápido e forçado processo de modernização que se iniciou na capital nos anos de 1950, após a estagnação da década de 1930, é necessário recorrer às reformas implantadas na Florianópolis da Primeira República. De uma maneira pontual, podemos distinguir no processo de modernização da capital catarinense duas idades. O primeiro estágio compreende uma pré-modernização, e se baseou, durante as duas primeiras décadas do século XX, no modelo da capital Rio de Janeiro; o segundo, iniciado em meados da década de 1950, ecoava o desenvolvimentismo governamental do Plano de Metas de Juscelino Kubitschek.

Os primeiros anos da vila-capital, na Primeira República, ressoam como memória traumática pelo esquecimento da antiga Nossa Senhora do Desterro. A cidade, intimidada pelo insucesso do movimento de resistência à criação do Estado Republicano, em 1889, distancia-se politicamente da metrópole-capital (FACCIO, 1997, p. 23). Em face da intervenção federal nos estados do Sul, Santa Catarina sequer participou das eleições presidenciais diretas, em 1894. (MEIRINHO, 1982, p. 66). Nossa Senhora do Desterro inicia seus primeiros anos como Estado Federativo Republicano sem recursos financeiros do governo central. Buscando representatividade política para o estado, Hercílio Luz formaliza, em setembro do mesmo ano, sua candidatura a governador, conquistando, sem oposição, a administração do estado. Devotando sua lealdade à república, Hercílio Luz substituiu, no primeiro mês de seu governo, o nome Nossa Senhora do Desterro por Florianópolis.

O governador inicia o seu mandato com saldo positivo, advindo principalmente do auxílio financeiro junto ao governo federal, que se sentiu solidário com o “Estado exaurido” (MEIRINHO, 1982, p. 69). Mas Florianópolis não era mais que simbolicamente capital, mantendo em seu perfil a forte tradição de vila comercial. No ano de 1895, derradeiro lustro do século XIX, é construído o mercado público. Não muito diferente dos anos anteriores, a alvorada do século XX não trouxe grandes mudanças a Florianópolis, que permaneceu com um desenvolvimento econômico e populacional inferior às outras regiões do estado.

Apesar de inicialmente apenas subsistir como cidade portuária e administrativa, Florianópolis recupera-se nas primeiras décadas do novo século. Deve-se entender, como menciona Maria da Graça Faccio, que a capital se beneficiou por administrar e legislar o aparelho burocrático estatal, captando recursos econômicos e financeiros que competiam aos estados federados (1997, p. 24).

A Primeira República é marcada por significativos momentos de transformação no núcleo central da cidade e arredores próximos, que soariam como medidas necessárias ao

progresso almejado. De início, as transformações urbanas objetivaram a política de saneamento, similar àquela implantada na capital Rio de Janeiro, que, de fato, veio a influenciar as ações governamentais das demais sedes-administrativas do país. As reformas sanitárias, além do cuidado estético da cidade com a abertura e pavimentação de ruas e avenidas, ajardinamento de praças e a construção de edifícios públicos, foram projetadas, principalmente, para segmentar o coletivo urbano pela distinção econômica.

Florianópolis inicia o século XX destoante das demais capitais, mas não alheia às inovações tecnológicas e ao arranjo urbano. As iniciativas beneficiadas pelo estado tiveram lugar na capital, principalmente durante os governos de Gustavo Richard (1906-1910) e Vidal Ramos (1910-1914), e corresponderam a significativas mudanças no planejamento dos serviços básicos da cidade e à construção de obras para sediar o poder legislativo e judiciário (FACCIO, 1997, p. 63).

Em 1906 foi desenvolvido em Florianópolis o primeiro sistema de abastecimento público de água, e entre 1906 a 1913, uma das mais modernas redes de esgoto do País, segundo Nereu do Vale Pereira (1974, pp. 55-56), sem esquecer da remodelagem de linhas de bonde de tração animal, em 1910. Destaca-se ainda a Usina Hidroelétrica de Maroim, que passaria a abastecer, a partir de 1910, a capital, substituindo o antigo sistema de iluminação pública a gás (SANTOS e REIS, 2002, p. 22). Foi no palco do governo de Gustavo Richard (1906-1910) que Florianópolis iniciou o que se poderia chamar de pré-modernização da cidade. Com a rede implantada de água, tornou-se possível em Florianópolis receber a água nas casas situadas na malha urbana, além de terem sido instaladas diversas bicas públicas no centro da cidade (MAKOWIECKY, 2003, p. 190).

Tendo sua construção iniciada em 1911, a primeira grande obra deste período de modernização da cidade foi a Avenida Hercílio Luz. Assim como a Avenida Central, que transformou o Rio de Janeiro numa “Paris dos Trópicos” e expulsou do centro da cidade os

grupos populares, a Avenida Hercílio Luz conferiu um aspecto de modernidade ao centro da cidade, separando-o claramente da periferia.

A paisagem de Florianópolis foi consideravelmente modificada quando inaugurou-se a avenida em 1922, pois para construí-la foram demolidos vários conjuntos de pequenas casas de “porta e janela” existentes junto ao centro: os “cortiços, como eram chamados, uma herança arquitetônica dos tempos coloniais ainda predominante no casario miúdo da cidade. Canalizando o mal-afamado riacho da “Fonte da Bulha” que margeava toda a área urbana, e estabelecendo com o seu traçado uma fronteira entre o centro, as encostas dos morros e os caminhos que levavam para o interior da ilha, a avenida foi considerada a “pedra angular do saneamento da nossa terra”, conforme os jornais daquele período (ARAÚJO, 1999, p. 111).

Quatro anos depois, em 1926, é inaugurado o grande símbolo do que se acreditava ser uma nova era para a cidade: a Ponte Hercílio Luz – numa outra homenagem ao governador responsável também pela construção da Ponte, que falecera em 1924, antes de cumprir seu terceiro mandato (1922-1926). Esperava-se que a Ponte pudesse promover a aproximação geográfica da capital com as demais regiões do estado. No entanto, como demonstra Faccio, tal realização apenas gerou mudanças em nível local, pois “não havia o suporte viário que conduísse a ligação entre a Ponte Hercílio Luz e as outras regiões catarinenses” (1997, p. 25). Todavia, um projeto que custou ao estado dez vezes sua receita orçamentária (PEREIRA, 1974, p. 56) era, antes de tudo, o símbolo da arquitetura moderna tanto aspirada pelos representantes políticos da capital. Afinal, apenas duas décadas separariam a *Tour Eiffel* (1889), monumento da Capital das Luzes, da Ponte Hercílio Luz (1919-22) da vila-capital. A Ponte, assim como a Torre, marcaria as conquistas tecnológicas da arquitetura moderna, que se valeu das novas estruturas pré-fabricadas de ferro e também da aplicação do vidro que possibilitavam espaços mais amplos, iluminados, leves e transparentes.

O impacto simbólico que a Ponte e a Avenida Hercílio Luz causou nos moradores talvez tenha apagado da memória os vestígios do primeiro governo de Hercílio Luz. Aos quatorze anos, Cascaes acompanhou de Itaguaçu, parte continental da cidade, a construção do colosso de metal. Ainda deslumbrado pelo brilho da tecnologia e pela monumentalidade do

progresso, Cascaes se trai ao falar de Hercílio Luz a Caruso, em 1981, na mesma entrevista que lamenta a perda da Desterro de 1894.

– Meu amigo, eu falo com franqueza. Eu conheço isso desde criança. Esses políticos que já morreram e não sei se eles foram para o inferno, para o céu, para o purgatório ou para o limbo. Mas, eu nunca escutei de nenhum deles a verdade, praticar aquilo que prometeram. É claro, não falo de todos, porque um ou dois se salvaram. No caso, eu diria que se salvou aí o Hercílio Luz. Ele construiu aquela ponte, uma obra de grandiosidade tal, que o povo ainda não entendeu. Se falássemos poeticamente, eu diria que é um pássaro aquático pousado sobre as águas do mar e com as duas asas, uma sobre a ilha e a outra sobre o continente (CASCAES, 1989, p. 152).

A verticalização das grandes metrópoles caracteriza o fenômeno moderno do final do século XIX. No Brasil, o desenho desta mesma modernidade apenas aparecerá na década de 1920, influenciando, tanto no Rio quanto em São Paulo, o planejamento dos edifícios públicos e comerciais a partir da década de 1930. Florianópolis, mais voltada às obras de saneamento e dos serviços básicos, com exceção da Ponte e da Avenida, nas décadas de 1920 e 1930, praticamente não alterou sua arquitetura. As edificações funcionais de Le Corbusier, que, utilizando o concreto armado, possibilitou a projeção dos arranha-céus, chegou como técnica de edificação em Florianópolis com grande atraso.

Ao fundo, a ponte Hercílio Luz, ligando, na sua estrutura de ferro, a ilha ao continente, é o símbolo do progresso com que o ilhéu sonha e que deseja, progresso que chega a passo lento, cautelosamente, como se respeitasse aquilo que nós, loucos que somos, desejamos ver destruído. O mar é a moldura natural, onde Deus, com suas mãos milagrosas, encaixou o quadro que nossos olhos contemplam, trabalhando com tanto esmero e carinho pela Natureza. Alguns pontos salientes enfeitam a paisagem. São os prédios mais elevados, prédios de alguns andares, uma dezena deles que, ridiculamente, tentam parecer arranha-céus! E isso dá à cidade o aspecto de uma pintura antiga que tivesse sido restaurada pelo pincel de algum cultor de arte Moderna! Mas esses detalhes, que são justamente os que assinalam a fase de progresso tão desejado pelo ilhéu, desaparecem na beleza do conjunto, que ainda guarda a sua graça natural, realçada pela luminosidade desta manhã de sol (SILVA, 1962, p. 27).

Osmar Silva fala da Ponte trinta anos após sua inauguração, e constata, nos primeiros anos da década de 1950, que as coisas permaneceram quase inertes, se não fossem os pouquíssimos prédios que tentam destacar a modernidade da cidade nas ruas estreitas de sua história.

A Ponte Hercílio Luz, “símbolo de modernidade”, resplandece na Segunda República apenas como uma fantasmagoria⁶, que junto aos embelezamentos da cidade não gerou, nos anos decorrentes, o capital econômico estimado. Florianópolis preservava, ainda que precariamente nos anos de 1930, a tradição do mercado atacadista, representado, desde o final do século XIX, pela família Hoepke, com a fábrica de pregos (1896), o estaleiro da Arataca (1907) e a fábrica de rendas e bordados (1917) (FACCIO, 1997, p. 23).

Florianópolis constrangia-se frente ao desenvolvimento das outras regiões do estado, pois seu comércio estava voltado para o abastecimento interno da cidade, e o escoamento dependia da via marítima, uma vez que a Ponte não representava nenhuma solução para o problema da malha viária que ligava a capital ao interior. A nova crise iniciou-se no final da década de 1920, vindo a se estabelecer com a política de integração nacional da Era Vargas, que, viabilizando o desenvolvimento do transporte por via rodoviária, acabou por beneficiar outras regiões do estado, o que aumentava o questionamento a respeito da conveniência de Florianópolis como capital (FACCIO, 1997, pp. 26-44).

Eu conheço esta ilha [...]. Era um povo que vivia trancado, não tinha estradas para chegar até aqui na vila. Sabe o que acontecia? Quando o rapaz alcançava os quinze anos, ele se jogava para os outros estados. Como é que ele ia viver da pesca? Não podia. Com a pesca artesanal, dificilmente a pessoa pode retirar dali o material necessário para si e para sua família. É muito difícil. Antes, não tinha comprador, e hoje, não há peixe (CASCAES, 1989, p. 66).

Enquanto a capital decaía, as demais regiões do estado, que desde o início do novo século estavam ligadas por portos e estradas de ferro, ascendiam industrialmente. Vale lembrar que a primeira iniciativa do estado para produzir energia elétrica ocorreu em Joinville em 1897 (SANTOS e REIS, 2002, p. 42).

Segundo Faccio, as alterações proporcionadas pela Ponte foram de ordem interna. As vias de acesso à Ilha foram reconfiguradas, o que possibilitou, nos anos seguintes, expandir o

⁶ Walter Benjamin apropria-se de um termo cunhado por Marx. A fantasmagoria de Marx, resumidamente, refere-se “às aparências ilusórias das mercadorias como ‘fetiches’ no mercado”. Buck-Morss explica que o fetiche causado pelas mercadorias obscurece “a fonte do valor das mercadorias no trabalho produtivo” (BUCK-MORSS, 2002, p. 113).

centro urbano já estrangulado pelo traçado colonial. Como consequência, o centro histórico ficaria deslocado das áreas de maior planejamento urbano, uma vez que não tinha estrutura para abrigar as severas transformações.

Ocorreu uma grande preocupação dos órgãos públicos em relação à abertura das vias de acesso, que propiciariam um maior desenvolvimento da Ilha. As ruas Felipe Schmidt e Conselheiro Mafra, bem como a avenida Rio Branco, na área central, foram ligadas à cabeceira da ponte, que passou a exercer parte da função até então desempenhada pela praça central perto do mar, referente à chegada e à saída da população da cidade e visitantes na Ilha (FACCIO, 1997, p. 25).

Em termos econômicos, o insucesso da capital nas décadas de 1930 e 1940 deve-se em parte ao seu deslocamento geográfico, que acabou por isolar Florianópolis do restante do estado e das demais capitais. “Economicamente débil, e amparada apenas na administração pública ou no comércio de abastecimento local, a cidade sempre se viu envolvida num círculo vicioso de pobreza e numa total dependência externa” (PEREIRA, 1974, p. 59-60).

Entretanto, a estagnação econômica de Florianópolis está diretamente relacionada com a política nacional. O primeiro estágio de modernização das Capitais ocorreu na Primeira República, quando os estados gozavam de autonomia, o que os licenciou a buscar recursos estrangeiros que sustentassem o saneamento e embelezamento das metrópoles nacionais em constante crescimento populacional. Já na Segunda República, outro estágio de modernização anunciou-se por Vargas. A primeira medida do presidente fora a de enfraquecer os alicerces da “política dos governadores” da velha ordem. Desgastado o poder dos governos estaduais e municipais pela restrição de fontes tradicionais da receita tributária, Vargas, segundo Skidmore, fundou “o que o Brasil não tinha conseguido antes de 1930: um regime verdadeiramente nacional” (1988, pp. 56-57).

O surto de industrialização “espontânea” foi auxiliado, em fins da década de 1930, por uma política consciente de intervenção estatal, à medida que o repúdio do Estado Novo ao liberalismo político trazia consigo a determinação de se afastar do liberalismo econômico (SKIDMORE, 1988, p. 66).

O segundo período de modernização evocado por Vargas difere consideravelmente do primeiro, que tinha nas obras públicas apenas a função simbólica do Estado. Foi na forja da depressão de 1929, com a crise de exportação do café e principalmente com os rumores da Segunda Guerra, que Vargas implanta a sua política fundamentada no desenvolvimentismo nacionalista. As indústrias de base, bem como as obras públicas no setor ferroviário e na navegação, foram amplamente apoiadas pela classe alta militar que desejava a implantação de uma indústria siderúrgica forte.

Skidmore demonstra copiosamente que estas medidas justificavam-se “por uma lógica composta de argumentos baseados em considerações de economia, segurança nacional e nacionalismo emocional” (1988, p. 70). O autor afirma que a política de industrialização “não foi vitória de um dinâmico setor urbano”, foi antes um autoritário discurso estatal. Dá-se por certo e admitido que

a Depressão demonstrou que o Brasil não poderia escolher senão a industrialização, se quisesse se transformar em uma nação moderna e numa potência mundial. A pressão inicial a favor da industrialização, sob os auspícios do Estado, partiu dos militares, cujo apoio tinha sido a condição *sine qua non* do golpe de Vargas, em 1937 (SKIDMORE, 1988, p. 70).

Para Vargas certamente Florianópolis nada representaria – além de ser uma cidade politicamente oligárquica e sem potencial econômico – à política de industrialização que ganhava relevo no âmbito nacional. Faccio chega a comentar que o estado catarinense não apoiou Vargas no governo provisório de 1930, fato este que pode esclarecer o desamparo que a capital teve mais uma vez do poder executivo federal.

Faccio, ao analisar a área urbana de Florianópolis no final da década de 1930, conclui que a cidade estava restrita à área central e que as atividades advindas do exercício de sede do governo do estado se constituíam na principal função econômica. Ao mesmo tempo em que estava debilitada pelo insucesso de suas fontes produtivas, apareciam as constantes ameaças de transferência da capital para o interior do estado (FACCIO, 1997, p. 28). Esta razão explica

a política de anexar em 1943 o distrito de João Pessoa, atual Estreito, então pertencente ao município de São José, ampliando assim a parte continental da cidade e contribuindo com o aumento do índice populacional da capital (PEREIRA, 1974, p. 116).

Não tardou para que a precariedade no abastecimento de água e energia, no final da década de 1940, acusasse mais ainda o ritmo retroativo da economia da Ilha. Sendo capital do estado, Florianópolis não poderia ficar alheia, na década de 1950, ao processo de progresso alardeado no país. Na tentativa de acompanhar as metas das plataformas de governo das outras capitais, o governo do estado apresenta o primeiro Plano de Obras e Equipamentos:

A administração do Estado, governado pela UDN, lançou o primeiro plano governamental, denominado Plano de Obras e Equipamentos (1953), construiu usinas hidroelétricas e doou à Fundação Universidade de Santa Catarina o terreno onde foi implantado o Campus Universitário da Trindade. Na segunda metade dos anos 50, estabeleceram-se as bases de implementação da Usina Termelétrica do Capivari (Usina Jorge Lacerda), foram abertas rodovias e foi criada a Diretoria de Cultura na secretaria da Educação, com a proposta de se iniciar uma política cultural no estado (CASTRO, 2002, p. 37).

Entre as obras de maior destaque, concretizada pelo Plano de Obras, está a construção do Edifício das Secretarias, o Instituto Estadual de Educação e a Cidade Universitária.

Eloah Castro, em sua tese de doutorado intitulada *Jogo de formas híbridas: arquitetura e modernidade em Florianópolis na década de 50*, analisa o Plano Diretor elaborado em 1952, na prefeitura de Paulo Fontes, incentivado pelo geógrafo Victor Peluso. A pesquisadora destaca que o Plano da equipe de arquitetos urbanistas de Evaldo Pauli, de Porto Alegre, trazia à cidade, pela primeira vez, a possibilidade de uma abordagem urbana funcional, pautada nos moldes do urbanismo difundido, de 1928 a 1958, pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CASTRO, 2002, pp. 60-63). A principal meta deste planejamento urbano seria o de reafirmar o lugar de Florianópolis como cidade-capital e não apenas como cidade administrativa e de serviços como sempre fora.

Os planos diretores, além da ordenação dos espaços e das legislações específicas, propunham formas de crescimento da cidade e indicavam quais as atividades econômicas mais importantes. As funções principais da cidade acabariam por conferir-lhe uma identidade. Um

Plano Diretor significava impulsionar o crescimento da cidade, dinamizar a vida urbana, inserir Florianópolis no contexto político do movimento pela redemocratização e pelo desenvolvimento (CASTRO, 2002, p. 62).

Conforme análise de Castro, a avaliação da cidade feita pelos arquitetos-urbanistas, responsáveis pelo Plano Diretor, não foi positiva. A cidade-sede do governo justificava em sua estrutura o atraso industrial e econômico. Florianópolis não teria condições de se sustentar como cidade moderna. “Transpirando sua história”, como diz Castro, a arquitetura guardava, nos sobrados e casarios baixos, nas ruas estreitas e pequenas calçadas, o perfil da colonização açoriana. Implantar uma infraestrutura urbana na cidade desencadearia grandes mudanças na paisagem local, pois esta mantinha ainda, em meados da década de 1950, áreas de vegetação e chácaras próximas ao centro (2002, p. 64). A descrição de Castro, de fato, confirma-se nas crônicas diárias sobre a cidade que o jornalista Osmar Silva relatava aos ouvintes da *Radio Diário da Manhã*.

Muitas vezes é dúbia a relação que Osmar Silva tem com a modernização da cidade. Em um de seus textos, sobre Florianópolis, o narrador imagina a cidade em pleno progresso, que o faz desfrutar um otimismo pela modernidade, sem, no entanto, deixar de calcular as perdas.

Onde se erguia a estátua de Fernando Machado, surge uma estação de estrada de ferro. Um trem chega barulhentemente, apinhado de passageiros, enchendo a manhã de gritos agudos e persistentes. Grossos rolos de fumaça sobem para o alto, obstruindo as nuvens brancas, atestando a atividade de dezenas de fábricas. No porto, a agitação é intensa. Diques flutuantes recebem navios de grande calado e lanchas a vapor transportam os passageiros para terra. No aeroporto, aviões chegam e partem, as grandes asas metálicas brilhando ao sol. Bondes elétricos cruzam as ruas, as campainhas estridulando intensamente. Modernos hotéis, boates e cassinos, atraem os visitantes recolhendo dinheiro que mantém em ritmo acelerado a engrenagem do progresso. Apenas o jardim da Praça XV sofreu com a mudança. As árvores esqueléticas, com os galhos ressequidos apontados para o céu, parecem o mudo protesto da Natureza contra a ação destruidora e renovadora do homem! Florianópolis progredira mas a beleza e a poesia haviam morrido com o progresso! (SILVA, 1962, p. 27).

Ao dar-se conta que toda uma tradição sucumbiria aos créditos do progresso, o narrador acorda e sente-se descansado, pois tudo o que pensou não passava de sonho. Enquanto a cidade onírica de Osmar Silva ecoa em sonhos, a cidade real jamais comportaria fábricas, bem como uma via ferroviária. O porto, já falido, seria desativado poucos anos

depois, em 1964. Já os hotéis e lugares de lazer apenas se confirmariam em decorrência do sucesso turístico que ainda estava em gestação.

A era Dutra e a política desenvolvimentista-nacionalista do segundo mandato de Vargas, aparecem como um preâmbulo indispensável para se pensar o contexto que gerou a criação do primeiro Plano Diretor, pensado para a Florianópolis da década de 1950. Cunhada num forte nacionalismo, a fórmula desenvolvimentista do progresso do país, além de garantir a segurança nacional, favoreceu a exploração e a expansão dos recursos nacionais, ocasionando, em 1951, a criação da Petrobrás e, em 1954, da Eletrobrás. Todavia, dá-se por certo que foi nos anos vindouros e mais confiáveis do governo de Juscelino Kubitschek que as metas do planejamento urbano do Plano Diretor de 1955 foram definitivamente sedimentadas.

Para Castro, o Plano analisava a cidade em seus aspectos físicos, sociais, culturais e econômicos, segundo as diretrizes urbanas postuladas nos congressos internacionais de arquitetura moderna. O moderno planejamento urbano “previa para a nova sociedade da máquina a cidade funcional repartida em zonas de concentração perfeitamente articulada por amplas vias de circulação visando incrementar a produção e aprimorar o controle do espaço” (CASTRO, 2002, p. 63). Como um símbolo da política desenvolvimentista, Brasília representou à geração de 1960 a moderna cidade nacional, a qual sustentou o discurso de que “cinquenta anos de progresso em cinco de governo” poderiam ser empreendidos até no mais árido solo nacional.

No caso de Florianópolis, o planejamento de Brasília poderia ser compreendido de duas maneiras. De um lado, poderia fazer ressurgir as velhas ameaças de transferência da capital ao interior do estado, já que como sede-administrativa Florianópolis, além de estar afastada dos outros centros, não representava desenvolvimento econômico, era simplesmente uma cidade-administrativa sem recursos industriais. Por outro lado, não foi à toa que a elite política de Florianópolis encomendou um plano urbano para modernizar a cidade e forjar um

meio econômico auto-sustentável. Não é de admirar que junto ao Movimento Moderno Catarinense, em 1948, endossou-se uma campanha de desenvolvimento do turismo na capital. Além do mais, Florianópolis na década de 1950, em pleno vigor de seu movimento cultural moderno, tinha uma tradição marcada pela história política da cidade, pelas expressões populares, pela iconografia religiosa, pela função simbólica de sua Ponte, e ainda pelas belezas naturais. Não obstante Brasília pudesse reacender a política de mudança da Capital catarinense, acabou servindo como uma espécie de modelo de progresso desenvolvimentista à economia e de paradigma moderno ao planejamento urbano da “futura capital do turismo”.

Dá-se por certo que não foram apenas as elites políticas e comerciais que aspiravam e reivindicavam um lugar de destaque para Florianópolis. Os intelectuais, assim como os artistas, desejavam manifestar um diálogo com os centros culturais nacionais, pois desde a Semana de Arte Moderna de 22 já se vivia uma atmosfera de mudanças estilísticas e conceituais. Assim, a década de 1950 configurou três grandes vetores ao desenvolvimento da capital. O Círculo de Arte Moderna (CAM), fundado em 1947 com publicação no jornal *Folha da Juventude*, e o Grupo Sul, com a edição da *Revista Sul* de 1948 a 1957, movimentaram a vida cultural da Capital. A realização do Primeiro Congresso Catarinense de História marcou, em 1948, as comemorações do bicentenário da colonização açoriana no litoral catarinense. E, por último, o primeiro Plano Piloto da cidade, encomendado por Paulo Fontes em 1952, objetivava o replanejamento urbano de Florianópolis, amparando-se no urbanismo funcional e na política administrativa municipal e estadual.

Assim, ao sabor do modernismo, da busca pelas raízes culturais e étnicas, e da política nacional desenvolvimentista, desenhou-se o progresso da Capital. Vale lembrar que a Semana de Arte Moderna de 22 deu crédito ao que se poderia chamar de “essência cultural”, muito bem explicada por Gilberto Mendonça Teles ao falar da “ampliação do ângulo óptico para os macro e microtemas da realidade nacional” (TELES, 2000, p. 277). Este ambiente propiciou a

publicação de revistas literárias, que além das rupturas estéticas também manifestavam ideologias políticas em maior ou menor grau, e de manifestos, entre os quais se destaca o pronunciamento do “Manifesto Regionalista”, em 1926, de Gilberto Freyre e sua redação oficial em 1952 (TELES, 2000, p. 279).

Luciene Lehmkuhl problematiza, em sua dissertação *Imagens Além do Círculo* (1996), a produção da arte catarinense na década de 1950. Declara perceber uma “positivação” cultural e histórica do povoamento do litoral, recorrente em três instâncias discursivas: nos temas da produção pictórica dos artistas do Círculo de Arte Moderna de Florianópolis, de 1948 – que em 1958 impulsionará a criação do Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis (GAPF); nos textos publicados na *Revista Sul*; e ainda nos monumentos que como iconografias históricas evocam a cultura açoriana. É muito interessante a perspectiva adotada pela pesquisadora, que ao ler tanto a *Revista Sul* quanto a *Revista Atualidades*, respectivamente editadas pelo grupo modernista e pelos historiadores catarinenses, estabelece aproximações entre o ideal artístico-literário e o discurso político proferido nas comemorações do bicentenário da colonização açoriana.

Ainda que toda a década de 1950 evoque a tradição do tipo ilhéu de descendência açoriana, uma certa dúvida persiste neste discurso de “positivação”. Se há um real motivo para a reafirmação cultural, algo de teor “negativo” devia subsistir na memória da cidade. Ao estudar a “autoridade do passado” sobre as manifestações folclóricas, Maria Bernadete Ramos Flores detecta um discurso “pessimista” de desvalorização dos povoadores açorianos nos idos da República Velha.

Retrocedendo na história de Florianópolis, percebe-se claramente que a elite burguesa, ao se deparar com a falta de desenvolvimento econômico da cidade nas primeiras décadas do século XX, reivindica progresso. Para esta casta social, todo o fracasso material estava depositado, segundo a observação de Flores, na “concepção de que a região é estagnada

porque seus habitantes são um povo de índole fatalista, simples, arraigado às crenças e superstições, conformado e até satisfeito” (FLORES, 1991, p. 154). É interessante que a pesquisadora, lendo a produção literária catarinense de cunho realista, perceba na obra de Othon Gama D’Eça uma contrapartida “à imagem negativa do habitante do litoral”. Segundo ela, o escritor de *Homens e Algas*, expressa, através de uma “estrutura de sentimento”, seu elogio às “verdades vivas e amargas” de que o povo litorâneo padecia (FLORES, 1991, pp.151-154).⁷

O ano de 1948 trouxe um discurso político e intelectual, já descrito e problematizado nos capítulos anteriores desta Dissertação, definido por uma apologia à memória e aos feitos dos antigos açorianos. É importante lembrar que a Florianópolis da década de 1940 sofria economicamente, pois as duas principais fontes de abastecimento da capital, o porto e a função de cidade-administrativa, foram prejudicadas com a política da Era Vargas. De um lado, o porto decaía tanto com a concorrência de outros mercados atacadistas quanto com a política de restrição de importação e exportação. De outro lado, com a perda da autonomia dos governos estaduais e municipais, a capital sem representatividade política não atraía a atenção do governo federal. E, além disso tudo, sem fontes para desenvolver a indústria, a cidade, se comparada com a região têxtil do Vale, com a região de mineração do Sul ou com a produção de motores do Nordeste do estado, apagava-se em sua desimportância econômica.

É no interior deste conflito que se insere a problemática da construção da história escrita dos açorianos no litoral de Santa Catarina. Diante do “fracasso” constatado de seu “progresso” material, tendo por referência e eixo polemizador o desenvolvimento da região colonizada pelos alemães, optou-se pela abordagem que refundasse o caráter de brasilidade de Santa Catarina. Procurou-se resgatar da memória guardada nos arquivos, o papel daqueles habitantes na história da configuração geográfica proveniente do domínio português no Sul do Brasil. Procurou-se também resgatar as tradições que legitimassem esta mesma história: a língua, as árvores genealógicas, as festas, os objetos artesanais, os ofícios (FLORES, 1991, p. 157).

⁷ Encontra-se em uma nota de Maria Bernadete Ramos Flores uma passagem que contextualiza *Homens e Algas*. Segundo a pesquisadora, apesar de iniciar a obra em 1928, sua primeira edição aconteceu em 1957. Com o mesmo espírito solidário aos trabalhadores litorâneos, Othon Gama D’Eça também publicou a novela *Vendicta Brava*, pelo incentivo de Monteiro Lobato, em 1924, na *Revista do Brasil* (FLORES, 1991, p. 176).

Antes de averiguar se o discurso foi forjado ou não, é importante considerar que este pensamento fomentou uma rica tradição da arte moderna catarinense. Tanto Cascaes e Cabral – o primeiro com as suas exposições e publicações em jornal, o segundo como político e diretor do Instituto Histórico e Geográfico – quanto os artistas do Grupo Sul e do GAPF produziram materialidade cultural nesta manifestação de cunho regionalista. Em fevereiro de 1956, a *Revista Sul*, principal meio divulgador do Movimento Modernista de Santa Catarina, anunciava em seu vigésimo sexto número a IV Exposição de Motivos Folclóricos de Franklin Cascaes. Em contrapartida, na contra-capa da revista encontra-se uma propaganda na qual se anuncia: “a união faz a força, colabore com o plano já lançado – TAC, o turismo no nosso Estado” (REVISTA SUL, 1956). Na edição de maio do mesmo ano também se encontra anunciada a publicidade do Dunas Hotel, ainda em maquete, destacando o fato de uma revista exclusiva de literatura e artes conter em suas páginas o apelo ao turismo.⁸

O turismo permitia voltar-se para o local, o característico, o folclórico, o próprio, para a história, para o passado. O turismo abria portas para o sonho da grande cidade moderna com seus edifícios altos e suas largas avenidas. O turismo, pensado como atividade de consumo das belezas naturais da história e da cultura artesanal, alinhavou de um lado as aspirações progressistas que davam crédito e incentivo à expansão comercial e imobiliária, ao crescimento da cidade, ao chamado processo de desenvolvimento. Por outro lado, reuniu diversos setores intelectuais e artísticos, pela valorização da natureza – percebida através de suas belezas –, da história – documentada pela arquitetura, pelas artes, pelos monumentos –, do artesanato – revelador de especificidades culturais (CASTRO, 2002, p. 72).

Assim, o discurso cultuador da identidade açoriana, ao mesmo tempo em que preservava a matriz tradicional das manifestações populares frente ao processo de modernização da Ilha, servia também de chamariz desta mesma política modernizadora para fazer da Ilha um pólo turístico.

Embora o atraso cultural da cidade tenha sido compensado pelo movimento moderno catarinense e pelos congressos sobre folclore, restava solucionar um sério problema:

⁸ A mesma imagem é enunciada na dissertação de Luciene Lehmkuhl, na qual a pesquisadora estabelece uma interessante relação entre os que sustentavam uma expectativa pela modernização e a verdadeira realidade provinciana da cidade que se acomodava em seus hábitos locais (LEHMKUHL, 1996, p. 83).

desenvolver a economia. A capital, nos anos de 1950, desejava sair do isolamento econômico querendo se inventar, segundo Castro, cidade turística, progressista e desenvolvida. Ao longo da década de cinquenta medidas e projetos foram implantados viabilizando infraestrutura à futura “Capital do Turismo”. Com o Plano Diretor, deu-se relevo à arquitetura funcional e ao urbanismo moderno, linguagens representativas da política desenvolvimentista a qual sustentou o modelo de construção de Brasília. É oportuno destacar que os primeiros hotéis datam do final da década de 1950 ou início de 1960, representados por: Querência Palace Hotel (1958), Hotel Royal (1960) e Oscar Hotel (1960) (CASTRO, 2002, p. 73).

Em 1955, o governador Irineu Bornhausen criou através de Decreto Estadual a Empresa Luz e Força de Florianópolis S. A. (Elffa). Na época a Elffa, através da energia fornecida pela Usina Maroim e de um gerador instalado no Largo Fagundes, atendia apenas às necessidades do centro da cidade, ficando os demais bairros periféricos destituídos de iluminação pública (SANTOS e REIS, 2002, p. 172). Em Santa Catarina, os governos de Irineu Bornhausen (1951-56) e de Jorge Lacerda/Heriberto Hülse (1956-61) destacaram-se como mentores do progresso da capital. Promoveram iniciativas do setor elétrico e de obras públicas, como a construção do Edifício das Diretorias (1961), a planificação da Cidade Universitária (1960) e o edifício-sede do Banco de Desenvolvimento do Estado de Santa Catarina (1962). Uma das conseqüências da política de ampliação e centralização das funções do estado, nas décadas de 1960 e 1970, foi o aumento do número de órgãos públicos, tanto estaduais como federais (FACCIO, 1997, pp. 93-107).

Nereu do Vale Pereira, professor da Faculdade de Estudos Sócio-Econômicos e relator, em 1955, do Plano Diretor da cidade, procura explicar o rápido progresso da capital, detectado principalmente nos anos de 1960, através de uma pesquisa habitacional realizada por ele mesmo entre 1963 e 1967. Soa estranho ao pesquisador que uma cidade sem capacidade industrial e sem perspectiva econômica concreta tenha, num curto espaço de

tempo, expandido tão significativamente seu centro para as áreas rurais e sobre o mar, ocasionando mais tarde a inclusão de aterros no Plano Diretor de 1970 (PEREIRA, 1974, pp. 10 e 105).

Outro dado que confirma o rápido crescimento da cidade, no início da década de 1960, foi a sua expansão demográfica. Segundo os números mencionados por Pereira, enquanto o recenseamento da década de 1920 dividia a população da capital em 22.874 habitantes urbanos e 18.464 habitantes rurais, na década de 1970 a população urbana era de 125.841 habitantes citadinos contra 17.373 habitantes rurais. Não só a população rural migrou ao centro urbano em busca de uma melhor oferta de trabalho, mas também a área urbana avançou para o interior incorporando as populações rurais no seu quadro.

Nereu do Vale Pereira entende que a rápida transformação no cenário econômico e urbano da capital deu-se principalmente pela instalação da Universidade Federal em 1960. Inicialmente planejada para ocupar o centro da cidade, segundo o Plano Diretor de 1955, a Universidade acabou beneficiando a urbanização de uma área rural. Acrescentara-se ao discurso das autoridades políticas, que buscavam transformar Florianópolis em cidade turística, a necessidade de torná-la igualmente uma cidade universitária.

Surge assim a UFSC como uma grande empresa terciária que, na falta de um setor secundário equilibrador na economia florianopolitana, desempenha um papel importante na modernização. [...] Foi o [seu] orçamento, já em 1962, responsável por aplicações três vezes e meia superior ao orçamento da Prefeitura Municipal de Florianópolis, que à época custeava 1.108 empregos diretos” (PEREIRA, 1974, pp. 102 e 104).

É interessante destacar que Pereira sente o “progresso” de Florianópolis de maneira positiva, levando-o a entender o estágio de modernização da capital na época pelos números da construção civil. Segundo Pereira, estimava-se para a década de 1970 um mercado efetivo de 1.419 clientes que optariam por apartamentos.

Diálogo entre duas velhas:

– Pois é, *muhié* – falou a Jovença. Nesta hora me ocorreu um pensamento que me parece muito estranho. Mas pode acontecer.

- *Quali* é ele, minha santa?
- Tu já visse aqueles prédios altos de cem metros de altura pra riba das rua da cidade?
- Já vi minha santa. Já vi e *inté* me deu susto.
- Pois é. Não te assuste, minha filha, se um dia os homes colocá um par de *asa* neles e eles saírem por aí voando por riba de nós, das nossa casa baixa e *inté* pousá onde *quizé*.
- É, minha filha, tamos vendo coisas que parecem memo que tamos no fim do mundo e que ele já chegô.
- Tu tás cheia de carrada de razão (CASCAES in O ESTADO, 1977, p. 21).

Substituindo a estrutura metálica dos edificios mais altos que foram construídos na Avenida Central, da então “Paris dos Trópicos”, entre os anos de 1904 a 1910, o concreto armado desferiu o rápido estágio de verticalização das duas principais metrópoles nacionais. A partir da década de 1920, tanto no Rio quanto em São Paulo, assistiu-se junto das grandes edificações um ritmo cadenciado da população para usufruir o espaço público. Como em Florianópolis tudo ecoou muito distante, a estrutura independente apenas seria utilizada por volta do final da década de 1940, e, em virtude da difícil aplicação técnica do material, seu uso limitou-se em não mais que duas edificações (CASTRO, 2002, p. 48). Todavia Cascaes tem outra opinião:

[...] Em 1946, já estavam começando a desmontar a nossa cidade de Nossa Senhora do Desterro. Começaram a derrubar diversos prédios antigos em toda a cidade. E depois construíram essas favelas de rico, os prédios de apartamentos. Mas, a cidade era muito bonitinha, muito bonita (CASCAES, 1989, p. 26).

Todavia, o gosto pela moradia em pavimentos coletivos só teve seu respaldo graças a duas interferências significativas. A primeira marca a chegada da televisão, enquanto a segunda consiste num novo público que, advindo de centros urbanos maiores, migrou para Florianópolis em busca dos serviços públicos ou interessados na Universidade Federal. Portanto, Pereira, com razão, vê o progresso da Ilha espelhar-se principalmente na tendência pela compra de apartamentos. A especulação imobiliária moderna só conquistou público porque a televisão ajudou a divulgar um novo estilo de moradia. Assim, a cidade, já reabastecida com água e energia, após a crise dos primeiros anos da década de 1950, também superou a crise na construção civil.

Pelo “efeito demonstração” criado e fomentado pela propaganda e pelos modernos meios de comunicação de massa – especialmente a TV que inicia seu funcionamento para Florianópolis em 1963, ainda só repetindo canais de Porto Alegre –, o florianopolitano monta seu processo de desenvolvimento social. Aspira-se agora alcançar um verdadeiro período de modernização onde a cultura material deva se alterar em seus traços (PEREIRA, 1974, p. 79).

Quatros anos após a publicação de Pereira, Cascaes, em entrevista ao *Jornal O Estado*, lamenta a perda da experiência tradicional em virtude dos novos hábitos.

[...] Há uns dois anos eu ainda vi um terno cantado por um menino de voz fina acompanhado por um tambor. Não há maneira de preservar: daqui a 20 anos não tem mais nada. Nós não temos mais maneira de fazê-lo. O Brasil está avançado pelas multis, então, o que é nosso, tem de sumir. De repente nós não vamos ter mais nada. Toda essa cultura vai desaparecer. [...] Quando a Ilha foi eletrificada então, aí matou tudo: porque alguém comprou uma televisão. De longe a turma vinha dentro da noite assistir. Sem dúvida nenhuma, ela entra dentro da casa e faz aquele serviço. Ela se estabelece (CASCAES, 1978, pp. 5-6).

É possível observar pela propaganda imobiliária da época, que um novo padrão de vida era vendido por *slogans*, anunciando que “uma capital não tem o direito de ser somente patrimônio histórico”, ou que “morar no centro ainda é possível, ainda mais partindo-se para a residência estilo apartamento” (PEREIRA, 1974, p. 79). Progresso à solta, Osmar Silva resigna-se ao perceber que os carrinhos da Praça XV estavam com seus dias contados.

Florianópolis, cidade que aceita o progresso com relutância e resiste bravamente às ousadas incursões do modernismo, conserva ainda algumas de suas antigas tradições e uma delas está tão identificada com a fisionomia da cidade que até chego a esquecer que um dia desaparecerá! Trata-se dos carros, os carrinhos de cavalos, que fazem ponto ao longo do jardimzinho onde se ergue a estátua de Fernando Machado, na Praça 15, e que concorrem, com os automóveis e os lotações, no serviço de transporte de passageiros. E dá gosto vê-los agora remodelados, lutando heroicamente por uma sobrevivência que dia a dia se torna mais precária. E os carrinhos dão um encanto todo particular à cidade, como lembrança viva dos bons tempos dos cabriolets e dos tilburys!.... (SILVA, 1962, p. 30).

Com outros sentimentos, Cascaes, ao criar seu “Aba huru’ pur” (FIGURA 1, a seguir), espécie de curupira, diferencia a natureza orgânica da vivência cultuada na cidade.

O curupira [...] acredita que um deus imaginário, também vive, com ele, dentro da mata verde, verdíssima natural, perseguindo-o para que não a sacrifique tanto quem o branco, homem de barro branco, vem fazendo. O homem, que se intitula civilizado, também acredita e afirma que dentro da mata ofuscante de cimento armado, que ele construiu para vegetar, também deuses estranhos vivem com eles em forma geometrizada – porém, por ele desconhecidos: é claro – transformados em espíritos de penação, encostos espirituais arrastadores de correntes de ferro monetário, espíritos atrasados, que por falta de grandes asas naturais, culturais, não conseguem

ganhar alturas celestiais e ficam escondidos dentro dos armários embutidos, dos apartamentos terráqueos, enguiçando os elevadores pra mode ver os outros irmãos sofrerem na subida e na descida deles dentro daqueles poços inferneiros (CASCAES, Desenho 241, 1974).

A década de 1950 foi o contexto no qual se afirmou que era preciso tirar a capital catarinense de seu atraso econômico, cultural e urbano, uma vez que as idéias de progresso insinuavam-se por todo o país, marcando a era do desenvolvimentismo nacional. A partir de 1960 mostrou-se um significativo desenvolvimento, que daria base econômica às grandes reformas urbanas dos anos de 1970, como a construção da Avenida Beira-Mar Norte.

Ocorreu uma dinamização econômica, que impôs uma reestruturação da zona urbana, especialmente através da incorporação de diferentes áreas até então tidas como rurais. Uma nova dinâmica se afirmou na cidade, que foi mais adiante acentuada por um crescente fluxo turístico, com positivos reflexos nas atividades culturais e no cotidiano social local (SANTOS e REIS, 2002, p. 110).

Este período pode ser caracterizado como um divisor de águas em Florianópolis. Possivelmente a arquitetura colonial do centro não suportaria grandes transformações sem que se descaracterizasse sua identidade açoriana. Hipoteticamente, o mais interessante a uma capital, que desejava se projetar como cidade turística, seria o de conservar sua história cultural, exemplarmente contada pela Praça Central, Palácio Cruz e Sousa, Mercado Público e casarios locais. Além do mais, como não havia área ociosa para ampliar as ruas estreitas, que deveriam dar conta de escoar o fluxo urbano nas décadas seguintes, os urbanistas investiram em áreas à margem do centro. É por isso que Osmar Silva, em pleno processo de urbanização da Ilha, menciona que a cidade resistia bravamente, pois nos arredores da Praça a comunidade poderia ainda, no final de 1950, sentir-se em casa,

[..] mas ... o progresso anda por aí, sobranceiro e orgulhoso. Florianópolis cresce e seu crescimento exige o sacrifício de muitas de suas antigas tradições e os carros de cavalos pagarão o seu tributo à cidade que deseja ser grande! ... Seus dias estão contados, como os dos doentes desenganados pelos médicos!... (SILVA, 1962, p. 30).

Para modernizar Florianópolis pressupôs-se criar um pólo universitário que trouxesse público e investimentos à cidade. Esta política coadunou com a de tornar Florianópolis uma cidade turística, amparada principalmente pelos recursos naturais, pelo folclore, pelo artesanato e pela infra-estrutura urbana. A relação simbólica e representativa entre poder e elite, particularmente expressa pela função estética e arquitetônica da cidade, evidencia que apesar do predomínio da arquitetura racionalista, não se abriu mão de uma valorização da cultura popular. Neste contexto, a cultura é claramente conduzida pela elite, que ligada às autoridades governamentais, reforça suas práticas como legitimadoras do poder.

Por isso Cascaes, apesar de subdiretor da Comissão Municipal de Folclore, declarava uma distinta postura na apreensão das tradições populares locais, muito bem diferenciada daquilo que designara, em uma carta a Alvacy Plauda da Silva, como “folclore de gabinete”. Percebe-se pelos manuscritos, principalmente nas suas correspondências, que Cascaes demonstra grande preocupação em não interferir na cultura que ainda se mantinha ligada a uma tradição anterior à urbanização, principalmente nas vilas interioranas da Ilha.

O cenário da cidade organizava-se para a atuação de uma política de “valorização” da cultura popular. Mas, ironicamente, é possível constatar que neste mesmo período Cascaes deixa de percorrer a Ilha em busca de histórias. Sua monumental e grotesca “Bruxa dos tempos modernos”, de 1976 (FIGURA 2, a seguir), com seus pés e corpo de cobra, anuncia outra bruxa, mais terrível e temida, a “A bruxa grande”⁹, cuja imagem reflete a lógica e o mito do progresso.

⁹ O Capítulo 5 trata de “A bruxa grande”, cuja figura encontra-se na página 155.

5 FRANKLIN CASCAES: ALEGORIAS DO PROGRESSO

I

Cascaes entre o campo e a cidade

Está a ilha embruxada?
Franklin Cascaes

Para Cascaes, o termo “empresar”, muito destacado em suas narrações e utilizado com frequência pelos antigos habitantes da Ilha, significa “atacar uma pessoa com um determinado mal praticado por um agente qualquer, que pode ser bruxa, lobisomem, uma pessoa inimiga dela” (CASCAES, 1989, p. 87).

O diagnóstico que o artista constata é o de que o progresso da “Vila Capital” – denominação designada pelas comunidades das freguesias pesqueiras à área central da cidade – acabou empresando o interior. É similar ao movimento de queda das peças do dominó, quando alinhadas sucessivamente, a experiência de vida do colono-pescador tombou ao menor toque. A afirmação da capital seria, portanto, o impulso que projetou as peças rumo ao chão num ritmo expresso pelo ilhéu interiorano vendendo sua propriedade, a Ilha loteada, a mata derrubada, estradas se abrindo, a energia chegando, os prédios construídos, a extinção dos engenhos, a medicina subjugando a benzedura, as pessoas admiradas e mudas diante da televisão, o boi-de-mamão virando folclore e a comunidade, sem causos para narrar, não se encantando mais com os entes fantásticos.

Todos aqueles personagens mágicos e sobrenaturais? Se nós analisarmos a nossa situação de hoje, aqui nessa pequena cidade de Nossa Senhora do Desterro, já embruxada pelo capitalismo e pelos gananciosos, nós teremos plena certeza de que aquelas coisas existiam devido à falta de comunicação entre as pessoas, porque os vizinhos eram distanciados um do outro, muito distantes. Tudo isso aí era mato, eram caminhos tortuosos, como dizíamos então, carreiros, e a passagem por dentro daqueles caminhos amedrontava o homem, que já saía de casa amedrontado. Por exemplo, para ir à pesca, para ir acudir uma pessoa da família que estava doente, para viajar para amanhecer em determinado lugar ou por uma necessidade qualquer ter que viajar dentro da noite. Por isso eles usavam uma porção de superstição (CASCAES, 1989, pp. 85-86).

Vale reafirmar o que Cascaes narra acima. A distância entre um rancho e outro, às vezes, era tamanha que o deslocamento das pessoas na própria Ilha era considerado viagem. Usava-se muito andar a cavalo, cruzar as baías com barco, andar, na grande maioria das vezes, a pé. Muitos contam, e há registro disso, que o percurso do interior ao centro levava uma jornada inteira. O colono ou caboclo, no dizer de Cascaes, chegava, no raiar do dia, à Vila Capital para comercializar e trocar seus produtos no mercado público.

Pronta a farinha, eles traziam aqui para o mercado, de canoas, de botes lanchas baleeiras, era o transporte marítimo. Os produtores vendiam em saco e os comerciantes em litro. Eram as medidas que correspondiam a um litro. O açúcar era pesado, em quilo, o feijão era em litro, o milho também, o arroz (CASCAES, 1989, p. 65).

Então, neste passado, não muito distante de nós, podia-se ainda encontrar, embrenhado no mato, um conhecido bicho que metia medo na comunidade. Enfrentá-lo, jamais! Cascaes diz, muito divertidamente, que as pessoas ao menor sinal saíam em disparada. O tal animal não escolhia pessoa. Podia ter a alma mais santa e a moral mais aprumada, ninguém estava a salvo de, na calada da noite, topar com uma coisa daquela espécie. Nos escritos e desenhos de Cascaes, este bicho está geralmente sobrevoando a Ilha: “Ele está apreciando lá de riba, as sessentas praias que ela possui, brancas quiném jasmim. Para afugentá-lo, a pessoa que o avista deve chamar a outra que estiver mais perto e gritar assim: Zenobra, trás a corda do sino, móde amarrar o boitatá que ele anda por aqui” (CASCAES, [2002b], p. 13). Mas assim como a imaginação fora fértil em criar o boitatá, igualmente fora para inventar algo do qual o bichano se afugentasse. Cascaes explica a Caruso que a corda do sino tem um fundamento simbólico.

O homem aprendeu a saber que Deus é absoluto, é o senhor onipotente, não é? Ele criou tudo, e cada homem cria um Deus para si, cria o seu Deus, não é isso? O sino, para eles, era aquele elemento que os chamava, que os convidava para assistir à missa, para ir à novena, para homenagear os falecidos. Então, o que é que acontece? Esse sino tem comunicação com o Alto, com a Divindade, com a religião, que no caso seria a católica. O sino é então coisa sagrada. Se o sino é sagrado, e a corda está amarrada nele, então é a mesma coisa, ela recebeu a mesma virtude que sagrou o sino. Então, tem poderes superiores para abrandar o fogo-fátuo e que vem ao encontro do homem para queimá-lo. Por esta razão então é que ele reclama a presença da

corda do sino. Grita e chama e o bicho foge, apavorado, com medo da corda do sino. E naquela época, um vivendo longe do outro, aumentava o medo, a solidão, o que não acontece hoje com as propriedades subdivididas (CASCAES, 1989, pp. 53-54).

Reza a lenda popular que o boitatá aparece apenas em lugares não-habitados. Cascaes manifesta seu desagrado com relação ao processo de urbanização da Ilha, falando sobre o desaparecimento deste fenômeno da natureza ou, melhor dizendo, desta figura fantástica. Nas zonas que se foram urbanizando deixaram de existir animais, cuja morte e conseqüente decomposição originavam o fenômeno do fogo-fátuo. Identifico no boitatá de Cascaes uma relação entre dois conceitos que corresponderiam ao que Georg Lukács definiu como primeira e segunda natureza.

A propósito deste assunto, faço uso das elucidações de Susan Buck-Morss em *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens* (2002). Pretendo aproximar, ao discorrer sobre a primeira e a segunda natureza, ou natureza orgânica e natureza artificial, um olhar para duas figuras importantes, que julgo serem as mais interessantes de toda a obra escrita e plástica de Franklin Cascaes: o boitatá e a bruxa. Mas antes de imprimir qualquer comentário a respeito destas ilustres representações, faz-se necessário explorar os conceitos de primeira e segunda natureza.

O primeiro termo emprega-se a todo um universo empírico que se constitui numa relação, sem mediação, entre as forças naturais e o homem. Poderíamos dizer que nesta natureza o homem é contemplativo, num sentido que nos chega até a ser incompreensível. Talvez esta seria a sociedade “ideal” à qual voltaram-se os românticos do século XVIII.

A experiência do narrador benjaminiano está completamente inserida neste universo. A sociedade tradicional reafirma constantemente os laços afetivos do homem com a sua natureza orgânica, diálogo fundamentado pela experiência que Benjamin denominou *erfahrung*. Esta essência coletiva era enunciada pelo narrador, figura portadora de tamanho respeito que a ela estava destinada a transmissão dos saberes seculares. Os narradores épicos

são os memoráveis guardiões desta natureza comunitária, que é igualmente descrita pela voz dos nossos narradores populares. E é neste tecido coletivo, por exemplo, que emergem histórias como a do boitatá, um dos primeiros mitos registrados no Brasil Colônia, que, desde 1560, fora observado pelo Padre José Anchieta (CASCUDO, [1998], p. 171).¹

Reconheço que o boitatá de Cascaes também pertence a esta natureza universal, pois foi dos velhos recordadores da Ilha que Cascaes ouviu os fascinantes causos de medo. Entretanto, além de assinalar o uso habitual documentado por Câmara Cascudo, o boitatá de Cascaes apresentaria a Ilha, ou regiões dela, em seu estágio agrário, ou seja, tradicional.

Eu acredito nisso como superstição, como uma grande beleza do espírito humano, não é? Estas histórias fantásticas, do homem querendo enaltecer a natureza. O homem fantasia a natureza. Isso é uma coisa extraordinária. Viver nesse ambiente, onde não se tem que pagar impostos, não tem nada de política, não tem nada disso. Os entes são todos fantásticos. A gente dirige essas figuras para onde quer. Por isso, essa vida aqui, dentro deste quarto, para mim, é como se estivesse no paraíso (CASCAES, 1989, p. 25).

Já na segunda natureza, o homem suplanta a ordem orgânica pela natureza material, que fora “social e historicamente produzida” (BUCK-MORSS, 2002, p. 100). Benjamin assinalou neste lugar a perda da experiência, uma vez que se extinguiram os narradores, pois a experiência de vida, que deixou de ser coletiva, reservou-se ao âmbito individual, perdendo sua dimensão utilitária, ou seja, a de ser exemplar. Após a Revolução Industrial seria muito difícil manter uma memória comum, o que se degradou ainda mais com a Primeira Guerra Mundial, chegando Benjamin a dizer que não havia mais o que narrar, o homem traumatizado ficara completamente mudo. Enfraquecida pela sociedade industrial capitalista, o único tipo de experiência possível seria a vivência moderna, segundo Benjamin, a *erlebnis*.

¹ De acordo com Câmara Cascudo, Anchieta registra o verbete por “*baetatá*, que quer dizer cousa de fogo”, popularizou-se no Brasil como boitatá, além de existir as formas baitatá, batata, batatal, bitatá, batatão. “De *mboi*, cobra ou *mboi*, o agente, a coisa, e *tatá*, fogo, a cobra de fogo, o fogo da cobra, em forma de cobra, a coisa do fogo”. Ao citar Couto de Magalhães, traz uma outra acepção: “Mboitatá é o gênero que protege os campos contra aqueles que os incendeiam”. Aqui está o sentido próximo àquela compreensão restrita utilizada por Cascaes: o boitatá em oposição ao progresso. No uso ilhéu, o termo assume o sentido assinalado por Cascudo no emprego popular mais geral, como “alma-penada, *purgando os pecados*” de origem incestuosa ou sacrílega (CASCUDO, [1998], p. 171).

Apartada da natureza orgânica, a experiência alterava-se ao ritmo das mudanças sociais, quais sejam, no nível de produção, na relação entre trabalhador e máquina; no ambiente urbano com a experiência do choque; no tecido coletivo no qual se apagaram os sentimentos afetivos sociais.

As pessoas se cumprimentavam, os parentes, os amigos, os conhecidos e até os desconhecidos. Aquilo era uma verdadeira beleza social porque todos se conheciam e todos muitas vezes se favoreciam. Esse negócio das pessoas que hoje passam nas ruas e até mesmo se conhecendo, não se cumprimentam mais! Se não tem mais a educação que havia antes nas pessoas? Não sei, não queria dizer isso, mas falam que não têm mais tempo de olhar para o lado. Olham sempre pra baixo, não é? Ora, o homem tem que olhar sempre é pra riba. Olhando pra baixo ele está perdido. Nos meus dias até os desconhecidos se cumprimentavam: bom dia, bom dia. Quando guri, a mãe ensinava. Passava um preto velho a gente tomava a bênção. E também se chamava de tio. Se respeitava. Lá em casa tinha uma porção de pretas, era a tia Margarida, tia Justina, tia Dominga, tudo tia, e tomava a bênção. Também se tomava a bênção dos avós. [...] Esse hábito existia principalmente nas famílias rurais, nas famílias ricas da cidade nem sempre (CASCAES, 1989, pp. 99-100).

Esta natureza de estado não-natural à qual o homem creditou o progresso e sua modernidade, muitos filósofos, pensadores e críticos procuraram estudar e problematizar, chegando a ponto de reconhecê-la como “subjetividade alienada”, “subjetividade coisificada”, “forças produtivas”. E o grande paradoxo desta questão, explicado por Susan Buck-Morss, reside no fato de que algo artificial e inorgânico, produto do industrialismo, pudesse adquirir estatuto de “natureza”, com similares designações como aquelas empregadas na então “velha natureza orgânica” (BUCK-MORSS, 2002, p. 100).

A natureza material configurou, de um lado, a vida indigna das classes populares que se tornou mais sub-humana pela exploração do tempo e do trabalho; de outro lado, o encantamento advindo dos benefícios gerados pelo progresso, entendidos como sinônimo de bem-estar, civilidade, produtividade e rentabilidade. Basta lembrar que Marinetti, em seus manifestos em favor do futurismo, exalta a vida moderna, a máquina e a velocidade, em detrimento a um passado a ser sepultado. “Um automóvel de corrida com seu cofre adornado de grossos tubos como serpentes de fôlego explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr

sobre a metralha, é mais belo que a *Vitória de Somotrácia*” (MARINETTI in TELES, 2000, p. 91).

Para Buck-Morss, em seu oportuno comentário sobre o entendimento que Benjamin faz da “nova natureza”, termo empregado pela estudiosa como correlato a “forças produtivas”, o historiador cultural alemão reconhece que “a natureza material era um ‘outro’ do sujeito, e isso permaneceu como verdade, independentemente da quantidade de trabalho humano investido nela”. As “forças produtivas” não apenas compreendem toda tecnologia industrial, como também tudo o que fora modificado por esta tecnologia, inclusive os seres humanos (BUCK-MORSS, 2002, pp. 100-101). Esta nova natureza, a tecnológica, rege-se pela curta duração das coisas em oposição ao tempo lento das tradições.

Evoco novamente o boitatá de Cascaes. É muito significativo que ele não apareça na cidade, apenas sobrevoe recantos da Ilha nos quais ainda estão conservadas as formas da natureza orgânica. Por isso o boitatá é o último remanescente da tradição. Existe um interessante desenho de Cascaes, de 1962 (FIGURA 3, a seguir), cuja imagem representa um boitatá bastante particular. Há dois instigantes pontos de vista nesta composição. Partindo do espectador, vê-se um animal em estado de estranheza. A monumentalidade desajeitada do bicho contrasta com o local no qual ele está: a quietude da noite estrelada, a casinha perdida entre a vegetação das montanhas, a tranqüila lagoa. Até parece nos chegar aos ouvidos o silêncio bucólico da representação. Todavia, a medonha figura que fita com os olhos arregalados o espectador desequilibra a harmonia do ambiente. O contexto é familiar ao animal, entretanto algo muito estranho o amedronta, a tal ponto de fazê-lo inerte. Seus chifres estão virados para lados contrários; suas asas caídas estão desordenadas, uma para frente do facho-fátuo, outra para trás; as pernas igualmente não conseguem apanhar o prumo e ligeiramente voltam os pés para dentro, num movimento de recato ou de medo. Não dá para entender, ao certo, a que se deve o espanto do animal. O ponto de vista do qual parte o bicho

talvez seja conhecido – àqueles que encontraram seu olhar na década de 1960 e 1970, momento anterior à urbanização da Lagoa – ou desconhecido ao atual espectador que apenas ficou com os registros das imagens antigas.

Somos nós, seus espectadores, que o assustamos ou algo junto a nós deixou petrificado o olhar do bichano? Ironicamente esta imagem é conhecida por “Boitatá tranqüilo”.² Pode-se aventar – mais pela expressão enunciada através da representação do que pelo texto autógrafo no verso da imagem³ – que este boitatá está perplexo, pois já não encontra, na sua sociedade, a liberdade do paraíso.

Eu não encontro mais aquela liberdade que eu tinha no tempo em que pesquisava. Entrava por uma propriedade, pelos fundos, lá em cima, e saía no outro lado, junto à casa de família e eles me recebiam com muito agrado, eu pedia desculpa, mas nem precisava. Eu pesquisava à vontade dentro daquelas chácaras, daquelas roças, e nunca fomos repreendidos. Como já me aconteceu depois, algumas vezes (CASCAES, 1989, p. 87).

As duas naturezas marcam distintamente suas origens: enquanto uma caminha para os valores humanos exemplarmente expressos pela tradição arcaica, ou pelas comunidades agrárias; a outra, impulsionada pela Revolução Industrial, também é “natural” ao homem, segundo os crentes do evolucionismo histórico, pois fora a própria sociedade quem a gestou, não obstante seus valores suplantarem as relações humanas e edificarem-se pelo progresso.

A revolução industrial parecia tornar possível a realização prática do paraíso. No século XIX, as capitais da Europa, e em seguida as do mundo inteiro, se transformaram dramaticamente em brilhantes espetáculos, expondo a promessa da nova indústria e da tecnologia como se caídas do céu – e nenhuma cidade resplandecia com mais fulgor que Paris (BUCK-MORSS, 2002, p. 112).

Com olhos de soslaio, Benjamin aponta o progresso da sociedade a um caminho inevitável: as duas grandes guerras. Toda a promessa empreendida pela sociedade tecnológica

² Torna-se necessário frisar que o título autógrafo deste desenho é “Boitatá”. No entanto, encontra-se a denominação de “Boitatá tranqüilo” no verso do desenho, logo após o texto autógrafo de Cascaes. Todavia, os dois estilos diferentes de grafia denunciam que este título não foi escrito pelo autor.

³ Lê-se, atrás do desenho, o manuscrito autógrafo de Cascaes: “Quadro nº 25B. Este quadro apresenta um Boitatá passeando por cima das águas tranqüilas do Canto da Lagoa da Conceição. Ele contempla, mui boitatamente, os dezesseis quilômetros de belezas naturais que caracterizam esta Lagoa da Conceição da Ilha de S. Catarina. Ele acha que suas brancas praias não devem desaparecer; nem com cercas de arame farpado nem com muros de pedra. Elas devem ser propriedade de todos que as visitam. F Cascaes – 1962”.

culminou em tragédia. O boitatá amedrontado de Cascaes lembra-me o *Angelus Novus* de Paul Klee (FIGURA 4, na página 131) ou antes sua imagem desvelada por Benjamin, no sentido de compreender, pelo “olhar trágico”, “a tempestade” que estava por vir. Este anjo é muito significativo para Benjamin, e sua essência fora lançada em 1933, no ensaio “Experiência e pobreza”:

pois as figuras de Klee são por assim dizer desenhadas na prancheta, e, assim como num bom automóvel a própria carroceria obedece à necessidade interna do motor, a expressão fisionômica dessas figuras obedece ao que está dentro. Ao que está dentro, e não à interioridade: é por isso que elas são bárbaras (BENJAMIN, 1985, p. 116).

Quanto à comparação valorativa entre tradição clássica e mercadoria moderna que Marinetti fez ao fundamentar os postulados do futurismo, a obra denegrida pelo artista em favor da máquina veloz é uma escultura que representa a deusa Atena, um fóssil do período clássico grego encontrado em escavações arqueológicas de 1863. A *Vitória de Samotrácia* porta grandes asas, as quais fazem-na parecer um anjo, não obstante sua forma estar incompleta. É irônico e ao mesmo tempo desafiador que o anjo clássico, ao qual se reporta Marinetti, não tenha expressão fisionômica. Sem rosto, esta forma antiga ressurgiu decapitada para a geração moderna que a escavou, ou, ao contrário, a sepultou.

Para Benjamin o “Anjo da História”, como afirma Michael Löwy, tem no olhar trágico a mesma expressão de pavor que Paul Klee pintou no seu *Angelus Novus*. Benjamin aprofunda suas considerações, a propósito do mito do progresso, na alegoria que faz do anjo de Klee. A significação intencional que Benjamin imprime à figura só tem sentido enquanto imagem escrita, ou seja, quando levada em consideração a “projeção de seus sentimentos e idéias”. A tese IX, conhecido trecho de “Sobre o conceito de história”, de 1940, toca “de maneira um tanto profunda na crise da cultura moderna” (LÖWY, 2005, p. 87). Benjamin nos apresenta

um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade (BENJAMIN in LÖWY, 2005, p. 87).⁴

Se a tempestade que expulsou ou impeliu o anjo rumo ao futuro é o progresso, de que paraíso Benjamin fala? É muito significativo que, segundo Löwy, seja “preciso encontrar seu significado social e político” (LÖWY, 2005, p. 89). Para o autor de *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, há indícios que sugerem que tal natureza encontrar-se-ia nas comunidades matriarcais democráticas e igualitárias, a “sociedade sem classes ‘na aurora da história’” (LÖWY, 2005, p. 94). Todavia, Löwy nos alerta que este movimento de Benjamin não é idílico ou nostálgico, e sim tão complexo que se revela como “síntese dialética”. Para clarear este foco, Löwy aproxima-se de Scholem, citando-o integralmente, quando enuncia que “o Paraíso é a origem e passado ancestral (*Urvergangenheit*) da humanidade e, ao mesmo tempo, imagem utópica do futuro de sua redenção” (2005, p. 94).

Futuro, ou gerações seguintes que, através do contraponto histórico que Benjamin nos deixou, irão prestar as devidas contas e dar outra versão da história. A figura messiânica expressa por Benjamin, para Löwy, é a política revolucionária do proletariado e seu ato, a revolução por uma sociedade sem classes, é a força que pode puxar “os freios de emergência” do trem impulsionado pela ideologia progressista no qual viaja a humanidade (LÖWY, 2005, pp. 93-94).

Considero o boitatá de 1962 o próprio auto-retrato de Cascaes, que fiel a sua época, fita com olhos aflitos e com sentimentos de agonia o percurso do progresso inscrever-se na história da humanidade. Certamente o que o boitatá de Cascaes avista assustado, além do

⁴ Optou-se pela citação da tradução presente em *Walter Benjamin: aviso de incêndio* para que fosse mantida a fluência entre as palavras de Benjamin e as de Löwy, ainda que a tradução de *Magia e técnica, arte e política* (1985), Volume I das Obras Escolhidas, não fique devendo em nada.

embruxamento da Ilha, é o que também podemos observar em outro desenho, de 1961 (FIGURA 5, a seguir). Ele nos aproxima ainda mais do Anjo da História, aquele inesquecível rosto apartado do paraíso pela tempestade progressista, que amontoou junto aos seus pés destroços humanos.

Mais uma vez é possível apreender a crítica e desconfiança de Cascaes com o progresso. Sem boitatá e desprovido de natureza fantástica, uma espécie de ponte de esqueletos humanos liga a terra à lua. O texto referente ao desenho não deixa dúvidas:

Muitos sacrifícios físicos, intelectuais, morais, e também, muitas vidas, serão exigidos pela ciência do homem de argila crua para que consiga penetrar nos labirintos dos misteriosos oceanos fosforescentes do cosmos, e com suas naves espaciais artificiais desembarcar na superfície da lua, e de lá regressar à coitadinha da nossa terra, trazendo-nos o recado que tão ansiosamente esperamos (CASCAES, Desenho 36, 1961).

A princípio, a imagem nos remete à conquista espacial, que, fomentada pela década de 1960, projetou a era tecnológica. Mas, muito além desta compreensão simplista, outras questões vêm à tona. Qual recado a geração de 1960 poderia esperar tão ansiosamente? Talvez o anúncio de um “Novo Paraíso”? Não seriam os esqueletos do desenho de Cascaes os escombros humanos do Anjo da História de Benjamin? O progresso tecnológico não “evolui” às custas de milhares de vidas humanas?

É irônico perceber que as próprias ruínas do desenho de 1961 louvam, de braços abertos, a tecnologia que as destruiu. Talvez a grande questão resida no fato de que a tecnologia usada para a exploração espacial tenha sido a mesma que fossilizou a história de Hiroshima e Nagasaki. Sob tal perplexidade, o Anjo da História e o Boitatá de 1962 teriam ainda alguma coisa a narrar?

Em “O Narrador” Benjamin diz que o homem está desprovido de experiência e memória do passado. E se não há o que se contar é porque essas formas de vida, arte e expressão já não estão ao abrigo da sociedade moderna: a tempestade do progresso, ao impelir irresistivelmente a modernidade da cidade para o interior, engoliu o assustado boitatá.

Enfim, o homem é um animal irrequieto, não tem sossego. Todas as coisas que nós conhecemos, que hoje nós contamos e recontamos, vêm daquela época. Onde estão os lobisomens? Não tem mais. Hoje aparecem? Não. Eles não têm mais ambiente, acabou-se o ambiente. Uma porção de coisa nascia daquela convivência passada. A atual não pode mais gerar isso aí (CASCAES, 1989, p. 54).

Por que a geração moderna não gesta mais estas formas de vida e arte? Benjamin nos responde sete anos antes de escrever a alegoria do Anjo da História:

Podemos agora tomar distância para avaliar o conjunto. Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do “atual” (BENJAMIN, 1985, p. 119).

Cascaes corre contra o tempo. Seus registros captaram a orgânica natureza coletiva momentos antes do seu “desencantamento”. Organizador da cultura popular, como disse Beck, Cascaes é igualmente uma testemunha da tradição da Ilha, ou seja, não é um mero reprodutor de causos, tampouco um folclorista. É alguém que interferiu nesta narração coletiva, não apenas conservando-a, mas utilizando-a como forma de criticar a urbanização, num sentido próximo das reservas de Benjamin quanto ao mito do progresso. Cascaes manifesta uma definida posição crítica aos discursos de progresso que ecoavam no intuito de transformar Florianópolis em uma cidade moderna e turística. Apregoada tanto pela opinião pública quanto pela elite política de Florianópolis, nas décadas de 1950 e 1960, a política modernizadora era vista como positiva, pois traria, além da representatividade política ao estado, o benefício de uma economia forte à cidade.

A concepção crítica de Benjamin à sociedade moderna arma-se em torno de descortinar as camadas ideológicas que ofuscavam a nefasta compreensão de que o progresso era um processo natural da evolução da história da humanidade. Löwy explica mais detalhadamente que este posicionamento de Benjamin estava antes em rever a “conduta positivista” e a “ideologia conformista” que entendiam o progresso “regido pelas leis da natureza e, como tal, inevitável, irresistível” (LÖWY, 2005, p. 93). Assim, o mito do

progresso teria sua origem nas teorias neodarwinistas da evolução social. A esta idéia estava igualmente relacionado o caráter competitivo justificado tanto pelas rivalidades imperialistas quanto pelos discursos de superioridade étnica das classes dominadoras (BUCK-MORSS, 2002, pp. 87-88).

A nova natureza da tecnologia e da indústria representa progresso real no nível dos modos de produção – enquanto no nível das relações de produção a exploração de classes continua inalterada. Mais uma vez, é a fusão da natureza com a história que leva ao erro: ao passo que a evolução social é um mito ao identificar o barbarismo da história como natural, quando se toma o progresso industrial como ponto de partida, o erro mítico consiste em tomar os avanços na natureza pelos avanços da própria história (BUCK-MORSS, 2002, p. 111).

Assim como Löwy, Buck-Morss traz muitos esclarecimentos sobre o mito que reveste o progresso, o qual Benjamin desmistificou. Lembra a estudiosa que “embora os mitos satisfaçam o desejo dos seres humanos por um mundo pleno de sentido, fazem-no ao preço de devolver-lhes este mundo sob a forma de um destino inescapável” (BUCK-MORSS, 2002, p. 107). As teorias do darwinismo social camuflariam, no percurso do progresso liberal, dois movimentos que iriam impulsionar a grande tempestade que a “intuição lúcida” de Benjamin previu: de um lado a fé cega da ciência na evolução tecnológica; de outro a classe burguesa que renunciou ao seu poder de crítica ao progresso. Apesar do radical posicionamento de Benjamin quanto às ideologias do progresso e suas vias de trânsito na sociedade moderna, Löwy deixa claro que “Benjamin não nega que os conhecimentos e as atitudes humanas progrediram” (LÖWY, 1990, p. 192). Sua estratégia de ataque e defesa estava antes em “recusar o mito de um progresso da própria humanidade que resulta necessariamente das descobertas técnicas, do desenvolvimento das forças produtivas, da dominação crescente sobre a natureza” (LÖWY, 1990, p. 192). A força crítica benjaminiana residiria em desarticular as ciladas promovidas pelo mito do progresso.

O autor de *Romantismo e messianismo* fala que o posicionamento de Benjamin – cujo olhar partia de três fortes vértices: o materialismo histórico, o messianismo judaico e o

espírito revolucionário romântico – era o de restituir a crítica ao progresso, num sentido de “atualização”. Esta atualização crítica exigida por Benjamin vem de uma raiz significativa, fundada pelos poetas e escritores românticos da segunda metade do século XVIII. O pensamento político do anticapitalismo romântico desencadeou duras críticas à moderna civilização industrial, que fora fomentada pelos interesses da classe burguesa. Se os primeiros textos da crítica romântica voltaram-se à exploração dos trabalhadores e às desigualdades sociais geradas pelo “capitalismo selvagem”, o romantismo, como diz Löwy, estava longe de ser apenas histórico. O espírito desta primeira geração encontrou novas forças críticas advindas da sociologia e filosofia social germânica do final do século XIX. Como formas de pensamento sistematizado estabeleceram-se dois conceitos cruciais à sociedade moderna capitalista: *kultur* e *zivilisation*. Enquanto o termo *kultur* compreende “um conjunto de valores tradicionais – sociais, morais ou culturais – do passado”, também relacionado a *gemeinschaft*, “velha comunidade orgânica de relações sociais diretas”; o termo *zivilisation* traria “o desenvolvimento moderno, ‘despersonalizado’, material, técnico e econômico”, próximo ao conceito de *gesellschaft*, “agregação mecânica e artificial de pessoas em torno de objetivos utilitários” (LÖWY, 1990, p. 36).

O grande problema ao qual se voltaram os descendentes do romantismo crítico foi, no dizer de Löwy, “o declínio de todos os valores *qualitativos* – de ordem social, religiosa, ética, cultural ou estética –, a dissolução de todos os vínculos humanos *qualitativos*, a morte da imaginação e do romance” em detrimento da “*quantificação da vida*”, isto é, “a uniformização monótona da vida, a relação puramente ‘utilitária’, quantitativamente calculável dos seres humanos entre si e com a natureza” (1990, p. 37).

A atualização reivindicada pela crítica filosófica de Benjamin deve ser compreendida como uma espécie de rememoração, experiência no sentido de escavar a memória, de escavar a própria história como “redenção do passado”. A rememoração, sob a essência da *erfahrung*,

se relaciona de forma privilegiada com dois domínios da experiência perdida: o combate das gerações vencidas (as vítimas do progresso) e, mais distante no passado, o “Paraíso perdido” – aquele do qual a tempestade do progresso nos afasta – isto é, a experiência das sociedades sem classes da pré-história (LÖWY, 1990, p. 196).

Como experiência retirada da relação familiar do homem com a natureza, a *erfahrung* é significativamente expressa pelas fábulas, causos fantásticos, contos de assombração, provérbios. Cascaes maravilhou-se muito ao ouvir histórias desta natureza.

Eu ouvi muitas histórias, também, de mentirosos, e aprendi a ser mentiroso. Histórias fantásticas, como uma delas que foi contada assim: fulano plantou uma roça de mandioca. Por dentro da mandioca, como eles tinham o hábito de fazer tudo promíscuo, eles plantaram feijão, abóbora, essa coisa toda, para colher mais tarde. Mas, acontece que a farinha ficou barata, sem valor nenhum, não valendo a pena arrancar a mandioca. Então abandonaram a roça, não voltaram mais lá. Um certo dia, um cara foi trabalhar de vigia na pesca da tainha. De repente, lá naquelas pontas, lá, veio um temporal muito forte, e ele não teve onde se abrigar. Aí ele entrou ali onde era a roça de mandioca e encontrou aquela abóbora enorme, assim. Então ele pegou o facão, fez uma porta, entrou e se abrigou lá dentro (CASCAES, 1989, p. 51).

Este estado contemplativo com a primeira natureza fez do homem aquilo que Benjamin definiu por sábio e justo. Pouco importa se estas histórias são verdadeiras ou se não foram, de fato, vivenciadas. A dimensão destes eventos fantásticos reserva-se antes a indicar que seu conteúdo é verossímil com a velha natureza que possibilitou ao homem o encantamento.

No meu entender, é uma filosofia cabocla onde o homem toma da sua filosofia, do seu espírito, do seu sentimento, da sua vida de matuto, para comunicar-se com a natureza pura ainda. Então, isso aí é para engrandecer a natureza, ele exalta, não é? E dá um poder novo à natureza e também a ele que viu, que viveu. Ele teve o privilégio de cortar essa abóbora, de encontrar essa abóbora, cortar e fazer uma casa e se abrigar dentro de uma casa aboboreira. São essas histórias todas.

Mas, eu não recolhi só uma coisinha. São coisas que eu já não me lembro mais que recolhi. Só vendo nos cadernos (CASCAES, 1989, p. 53).

Löwy comenta que Benjamin ainda pôde perceber em Baudelaire este “estado de harmonia edênica com a natureza”, ou seja, de encontrar-se em “encanto liberador”, num momento em que o mundo, ao desencantar seu paraíso terrestre, perdia-se nos pesadelos do “mito do progresso” (LÖWY, 1990, p. 193).

Ao contrário do que a sociedade pensou ser o progresso – o paraíso arquitetado em forma de cidade moderna, com seus encantos, suas renováveis mercadorias e seus espetáculos de luz –, este mito afastou ainda mais o homem de sua verdadeira natureza. E Cascaes responde que “por causa disso, a natureza hoje está muito mais pobre” (CASCAES, 1989, p. 55). Ora, o desaparecimento do boitatá coincide com a modernização da cidade. Cascaes potencializa, nesta figura, a antiga tradição da Ilha, o que o faz, inclusive, desdobrar esta natureza orgânica na criação da *vacatata*, cuja faculdade reprodutora repovoaria a Ilha carente, já em fins da década de 1960, destes seres míticos. Assim, a criação da companheira do boitatá, além de sinalizar a preocupação do artista com a devastação à que o homem estava submetendo a Ilha, também foi o espírito de redenção encontrado por Cascaes, um presente que ao se resignar busca “salvar” o passado perdido.

Antigamente existia um tipo de porco que se chamava “lanceiro”, tinha um focinho comprido. Aquele animal, quando se soltava, tinha que ser morto a tiro. Ia pro mato, ninguém dava jeito. Se matava com espingarda. A porca, quando entrava no cio, ela fugia e perseguia o primeiro homem que passasse na rua, de noite. O primeiro cara que encontrava ela perseguia até onde ele pudesse fugir. Isso aí era o lobisomem. O cara morria de correr, e a porca sempre atrás, sempre atrás. Mulher ela não perseguia. De modo que isso dentro da noite devia ser horrível. Muitas vezes, ainda era pior quando a porca tinha aquela forqueta no pescoço, em forma de triângulo, que eles botavam para ela não fugir do curral. Com isso aí, então, se ficava apavorado, era o pavor. E assim, o homem criava esses elementos fantásticos, o lobisomem, a feiticeira, o boitatá, isso existe no mundo inteiro, está na humanidade. Não está longe da humanidade, está dentro dela, convive com ela. Mas, de certa maneira isso está acabando hoje por causa da televisão; começa desde criança, elas já se viciaram nisso aí (CASCAES, 1989, p. 55).

Cascaes deixa de priorizar a produção da bruxa tradicional – aquela que embruxava as crianças, roubava as canoas, furava as redes, emaranhava os rabos dos cavalos – à medida que vão definindo a própria crença popular na bruxa e, por consequência, as narrativas orais. A partir de meados da década de 1970, Cascaes não viaja mais ao interior da Ilha, por vários motivos, de ordem pessoal e institucional. Mas o principal se refere à restrição de acesso aos lugares que anteriormente visitava.

Os desenhos e seus respectivos textos realizados na década de 1960 e 1970 testemunham a modernidade em Florianópolis. Cascaes não isola sua produção plástica deste

processo de modernização, preocupando-se com a memória coletiva, com a narratividade oral, ainda que precariamente preservada no interior.

– Como comecei o estudo da cultura açoriana? Deve ter sido por saudades. Saudades do passado, porque quando me achei gente, no uso da razão, encontrei-me numa pequena fazenda, lá havia dois engenhos de farinha e um terceiro de açúcar. Tinha também uma pequena charqueada, pesca, vi isso até a idade de doze, catorze anos. Tudo isso eu vivi com aquelas pessoas que eles chamavam jornaleiros. Eles vinham trabalhar aí na pesca, pescadores, outros na roça, para plantar mandioca, feijão, cana, outros trabalhavam no engenho de açúcar. De modo de que havia bastante movimento (CASCAES, 1989, p. 22).

Esse saber narrativo, advindo “do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição” (BENJAMIN, 1986, p. 202), é apreendido por Franklin Cascaes, que, sobretudo, estabelece um vínculo entre tempo e espaço, vida e cultura. Neste lugar transita o narrador, que no ato de ouvir colhe, e no ato de falar realimenta sua tradição. “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo” (BENJAMIN, 1985, p. 205). E é por isso que percebo nitidamente os laços de parentesco de Cascaes com o narrador arcaico, diretamente evidenciado pelo lugar que ocupou expressivamente na Florianópolis do final de 1940 até 1970, não como um acadêmico que relativiza o objeto de sua análise, mas sim como membro atuante. Estes traços são marcantes em sua produção, uma vez que abrigam a sua memória individual na memória da coletividade.

O narrador é aquele que se serve das experiências alheias amalgamando-as às suas. Se o ato de ouvir é abalado, definhará com ele toda tradição do contar, por isso o ouvinte é o par imprescindível. Quando Franklin Cascaes decide iniciar seu trabalho, o objetivo explícito fora o de manter viva uma tradição cujo fim ele não se conformava em presenciar. Sua iniciativa consistiu em “registrar”, para usarmos um termo seu, da forma mais ampla possível todas as manifestações culturais da Ilha de Santa Catarina, viajando constantemente, conversando com pessoas, escutando histórias.

Minhas viagens quase sempre foram de canoa, eu arranjava uma canoa emprestada e viajava, sozinho, eu sou filho de pescador. Acostumado no mar, fui criado nas pescarias em Itaguaçu. Eu chegava até a praia da Tapera, e também seguia até o Ribeirão da Ilha. Outras vezes eu

alugava uma carroça e me levavam até onde eu queria, a um engenho, a uma casa de canoa onde eu ficava dois ou três dias. Eu conversava com as pessoas, ficava escutando muito e escrevia tudo em muitas folhas que eu levava naquelas pastas de couro que o senhor pode ver aí em cima do armário. Sempre escrevendo (CASCAES, 1989, p. 23).

Se for levado em consideração o objetivo do trabalho de Cascaes com a cultura litorânea, qual seja, a transmissão às gerações futuras, seus cadernos, onde se encontram as palavras acolhidas, estão, na verdade, mais próximos do formato dos *hypomnemata* dos séculos I e II do que dos diários. Em “A escrita de si”, ensaio presente em *O que é um autor?* (2002), Michel Foucault expõe uma das particularidades desses textos antigos. Marcados por uma cultura de discurso citacional, como descreve Foucault, os *hypomnemata*, poderiam assumir o formato de livros de contabilidade, registros notariais e cadernos pessoais, que entre o público erudito ganharam sua apresentação em livro de vida ou guia de conduta.

Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior (FOUCAULT, 2002, p. 135).

A referência a ser observada, que Foucault enfatiza nas primeiras explicações sobre esta ordem de escritura, é o seu caráter de se referir ao que já fora dito antes, podendo servir de apoio a situações diversas da vida espiritual e prática. Estes tratados discursivos compreendiam simultaneamente o âmbito privado e coletivo de suas aplicações: no auxílio que uma máxima poderia efetuar sobre o sujeito que a destacou através de sua leitura; ou no fato de este mesmo pensamento transcender à aplicação do primeiro uso e servir para combater as aflições da alma de outro. Assim, a segunda característica dos *hypomnemata*, decorrente da primeira, está no fundamento prático de uso dos textos, por permitir elucidar as atitudes tomadas frente aos infortúnios e às circunstâncias especiais da vida, como no caso do luto, da ruína, do exílio, da doença ou da desgraça, e também por apresentar posturas morais e princípios de conduta cultuados na época. Por isto estavam sempre à mão. A característica

utilitária deste tipo de registro tem uma estrita relação com o narrador benjaminiano que concebia em sua narração um modo de aconselhar.

A terceira compreensão diz respeito ao movimento que os *hypomnemata* visavam efetuar. Longe de serem entendidos exclusivamente como diários íntimos ou relatos de experiências espirituais, oportunamente disseminados pela literatura cristã, estes cadernos destinavam-se antes a “reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si” (FOUCAULT, 2002, p. 137). A “constituição de si”, conceituada por Foucault, advém de um processo de conhecimento não individualizado, cuja exemplaridade é narrada por um passado conhecido ao qual se pode regressar. Assim, uma postura voltada ao futuro com suas incertezas e agitações da alma seria completamente desprezada em virtude desta moral. Portanto, a razão principal, em que os textos dos *hypomnemata* são fundamentados, reside no “valor positivo atribuído à posse de um passado de que se pode desfrutar soberanamente e sem perturbação” (FOUCAULT, 2002, p. 140).

Mas o que os cadernos de Cascaes, nos quais recolheu as narrações dos antigos, têm dos *hypomnemata*? Pode-se reconhecer nos escritos de Cascaes um duplo para cada característica apontada por Foucault. O parentesco formal, que é a primeira evidência constatada, corresponde ao estilo da arquitetura escritural dos cadernos de Cascaes, cuja ênfase maior se destina à tipologia textual e ao conteúdo dos textos. Os cadernos, cujo conteúdo envolve fragmentos de citações de autores consagrados, memórias, relatos coletivos, observações, descrições e correspondências, podem conter o que Foucault denominou por “constituição de si”. Reservados os valores quanto à época em que circularam os *hypomnemata*, o conceito de “constituição de si” marca a relação de identidade de Cascaes com a cultura açoriana, e com um passado a que o artista se debruçou ao recolher fragmentos memoráveis que servissem exemplarmente aos descendentes, no sentido cultural, mas não moral. Este indício de aproximação também se reflete no idealismo de Cascaes em construir

um museu que alojasse a memória coletiva local, numa reação ao processo de modernização da cidade que culminaria no esfacelamento do antigo frente ao novo. É igualmente salutar outro aspecto de semelhança: a aplicação dos textos ao coletivo e à ordem prática da vida, que indubitavelmente reafirmariam a “constituição de si”.

Eu faço a minha arte a partir da convivência, eu vivi tudo isso aqui. Eu posso lhe afirmar que desde criança, naquele Itaguaçu que hoje é cidade, hoje completamente poluído, eu me criei ali na época em que a natureza vivia a sua vida límpida, o sol brilhava, a lua também, as estrelas pareciam que estavam sorrindo para a gente quando a gente deitava na praia por causa do calor. Eu tenho ou não tenho razão? (CASCAES, 1989, p. 49).

Apesar de a origem dos *hypomnemata* se explicar por sua raiz filosófica e os cadernos de Cascaes pelo seu didatismo popular, este distanciamento poderá ser amenizado por uma hipótese já exposta nos capítulos anteriores: a relação entre narrador arcaico e romancista. Se o narrador moderno está mais voltado às próprias misérias humanas, poderíamos relacioná-lo a uma distante tradição advinda das notações monásticas, que, conforme Foucault, tinham por natureza a meditação das experiências individuais, o que as opunha aos *hypomnemata*. Neste sentido, poder-se-ia dizer que a moderna concepção de diário está para o romancista assim como os *hypomnemata* estão para o narrador arcaico. Do diário não se tiram conselhos que possam ser aplicados indistintamente, porque sua compreensão reflete o isolamento monástico. Nesta mesma equação, os cadernos de Cascaes, que menos se reportam a uma busca interna ou a relatos de introspecção, estão mais próximos dos *hypomnemata*, uma vez que se constituem “a si próprio como sujeito de acção racional pela apropriação, a unificação e a subjectivação de um ‘já dito’ fragmentário e escolhido” (FOUCAULT, 2002, p. 160).

Também é válido estabelecer uma relação entre o narrador arcaico e os *hypomnemata*. Isto é, o que afirmou Walter Benjamin a respeito da verdadeira narrativa também é aplicável aos *hypomnemata*: possui “em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num

provérbio ou numa norma de vida” (BENJAMIN, 1985, p. 200). É por esta razão que os cadernos de Cascaes estão próximos dos *hypomnemata*, distanciando-se do diário pessoal.

Cascaes entra em cena num momento crítico, quando os narradores estavam se extinguindo, e extintos já estavam seus ouvintes. Sobre este assunto, tomo de empréstimo as considerações de Claudio Celso Alano da Cruz, a propósito do estudo que lança a luz do conceito da experiência benjaminiana nos *Contos gauchescos* de João Simões Lopes Neto:

Se pudéssemos ouvir o que diz, a essa distância em que estamos, ouviríamos o velho contar histórias. Algumas, em que ele próprio foi o protagonista, outras, que apenas testemunhou ou ouviu falar. E outras – quem sabe? – que simplesmente inventou. Seja como for, ele demonstra ter muito o que dizer, muito o que contar. Ele é, sem dúvida, um narrador (CRUZ, 2001, p. 48).

Todavia, Cruz adverte,

por mais próximos que estejamos dos *Contos gauchescos*, por mais que os abracemos, por mais que percorramos suas páginas, sabemos que aquele velho, de nome Blau Nunes, está muito longe de nós, que Blau não existe mais, que o seu mundo desapareceu para sempre (CRUZ, 2001, p. 48).

O mundo perdido do qual fala Cruz é o mesmo que fora apontado por Benjamin pela perda da experiência comunicável em “Experiência e pobreza” e em “O Narrador”. Trata-se de épocas distintas, diz o estudioso de Simões Lopes Neto. Enquanto uma refere-se às sociedades tradicionais ou comunitárias, ao modelo das memoráveis épicas, a outra compreende o mundo moderno com as divisões de classes sociais e do trabalho, com o acúmulo de bens capitais, com a exploração humana. É esclarecedora a passagem na qual Cruz pensa sobre a queda da experiência comunitária que fora substituída por uma forma de experiência advinda da vivência moderna.

Trata-se [...] não tanto de não termos o que narrar. Afinal, isso é o que não nos falta enquanto seres viventes. Mas, trata-se, isso sim, de não termos mais algo de valor coletivo para narrar, tal como ocorria nas sociedades tradicionais. Ou, colocando de uma forma mais justa: não há mais nenhuma certeza de que aquela experiência de vida que temos para narrar tenha para os outros o mesmo valor que para nós (CRUZ, 2001, pp. 51-52).

Estabeleço um diálogo entre Simões Lopes Neto e Franklin Cascaes. Cruz afirma que o narrador/autor dos *Contos gauchescos* “conta a experiência do homem do sul das Américas” no limiar das irreversíveis transformações vivenciadas pela sociedade ocidental. O grito moderno do centro europeu também fora ouvido nas sociedades periféricas, mesmo que a reverberação gastasse todo o tempo de seu som.

Mas, em termos de Brasil, o que isso poderia significar? Skidmore nos dá uma explicação, que pode ser esclarecedora ao argumento da falência das comunidades tradicionais, a propósito da política econômica pensada no Brasil da Segunda República.

Se o Brasil deveria emergir do seu estágio de economia agrícola de exportação para o de nação industrializada, um considerável número de costumes teria que ser abandonado. Foi esse processo que o regime autoritário do Estado Novo ajudou a tornar possível (SKIDMORE, 1891, p. 70).

Esta configuração, que fora pensada para o Brasil, também atingiu Florianópolis, mesmo que tardiamente. Cabe destacar que não falo apenas em termos de cidade, refiro-me também ao campo, lugar no qual ainda se encontrava no tempo de Cascaes a experiência.

Ontem ainda eu olhava, quando passava pelo interior da ilha com o meu irmão. Tudo de rico, porque está escrito aí: é proibida a entrada, é proibida a entrada, é proibida a entrada. Isso significa que é propriedade de “senhores de engenho”, de senhores de cofres públicos. Não são mais os açorianos de antigamente, não tem mais, muito raro. E os que têm, os filhos e as filhas estão todos trabalhando aqui. Eles não querem mais trabalhar com a enxada, eles acham mesmo que é errado. Numa época dessa é para trabalhar com arado, não é? Com boas máquinas, não é? Trabalhar a terra com enxada não é nada agradável, eu sei bem o que é isso aí. Então o melhor é fugir, aconteça o que acontecer (CASCAES, 1989, p. 66).

Para Cascaes no campo há liberdade, no sentido de que a duração do tempo é outra. As relações sociais são humanas e não individualizadas, pois se amparam no respeito e na ajuda mútua. No entanto, este ambiente idílico já não é mais aquele paraíso sustentado numa harmonia do homem com a natureza. Uma vez quebrada esta aliança, seria ingenuidade pensar que a vida no campo, sem a mediação tecnológica, seria o paradigma ideal de vida em comunidade. Cascaes problematiza a relação do campo com os serviços e as oportunidades

que a cidade oferece, não se deixando enganar pelo rótulo sentimental, como crê a grande maioria dos seus leitores.

E o que é que acontece? Ele só pode pescar na beira da praia, onde não tem mais nada. Então, o que ele pode fazer? Ele não tem recursos para continuar lá. E dá para viver de romantismo? Não pode. É tudo muito bonito, a natureza nos convida a admirá-la, ela é linda, ela nos dá tudo o que precisamos de bom. Mas, nós precisamos também de outras coisas. Aquele material para a subsistência, que hoje está muito difícil de encontrar (CASCAES, 1989, p. 66).

Cruz fala que Blau está “num tempo intermediário entre aquele mundo tradicional e aquele outro que chamaremos daqui para a frente de moderno”, ou seja, o século XIX (2001, p. 51). Penso que Cascaes distancia-se alguns passos deste universo em que está Blau, entretanto, consegue ver ainda no mundo moderno os traços do mundo antigo. Mas este ambiente antigo é perceptível apenas no campo. Dito de outra maneira, ele está delineado tão somente nas áreas interioranas, afastadas da cidade, pois nesta última a tradição fora suplantada pela crença no progresso.

Há uma interessante leitura de Hermetes Reis de Araújo (1999) a respeito do saneamento e das condutas higiênicas adotadas na Florianópolis da década de 1920, quando a cidade almejava representatividade econômica e simbólica. Espelhando as reformas ocorridas no Rio de Janeiro, do início do século XX, na cidade catarinense também se implantaram campanhas de combate às doenças epidêmicas, principalmente a malária, a varíola e a febre amarela, apesar de estas enfermidades não conferirem gravidade à população central do espaço urbano. Araújo interpreta esta política sanitária como prática dos órgãos públicos e da elite florianopolitana no combate à “insuficiência de civilização” expressa pelos costumes locais (1999, pp. 104-105).

Acompanhando as mudanças que se operavam na paisagem da cidade passou-se a definir algumas atitudes cotidianas, como pendurar roupas e gaiolas nas janelas e fachadas das casas, o trânsito de carregadores, vendedores ambulantes e “camelôs”, a criação de galinhas, a existência de bananeiras nos quintais, entre outros modos de utilização do espaço urbano, como práticas que não condiziam com a vida de uma capital (ARAÚJO, 1999, p. 107).

Este evento nos faz entender como os tradicionais hábitos açorianos, vistos com “maus olhos”, não se adequavam ao projeto de tornar a então “Vila Capital” cidade moderna, administrativa e símbolo do estado. Foi em virtude destas ações “evolutivas” e “civilizatórias” que a cidade construiu uma imagem negativa da área rural. Todavia é recíproca a representação negativa.

Raymond Williams nos diz que a representação destes dois tipos de comunidade humana é historicamente variável, no entanto as imagens que cada forma construiu devem-se antes às cristalizações e generalizações de “atitudes emocionais”.

O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a idéia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. O contraste entre campo e cidade, enquanto formas de vida fundamentais, remonta à Antiguidade clássica (WILLIAMS, 2000, p. 11).

É possível ver impressa, na grande maioria das narrações que Cascaes recolheu, a imagem de contraste que ambas as formas de vida social estabelecem ao se enunciarem.

Num dos anos passados ali na Taperinha, pra lá da Base Aérea, me disseram que havia uma mulher que era bruxa, botava o facão na cintura, chapéu de palha. E fui conversar com ela. Levava sempre uma daquelas pastas grandes, antigas, cheias de papel e comida. Cheguei lá, a mulher não estava, só a filha. Ela começou a contar: “tava muito amarela, doente, e aqui apareceu um doutor lá da cidade. Doutor de remédio. E eu tava muito amarela, era male da terra”. Ela foi até a praia, atrás do médico que procurava terreno pra comprar e disse que estava doente, assim, essas coisas e o médico então lhe deu uma receita. O marido dela, o São Juca, pegou um dinheirinho e veio aqui na cidade com a receita que era uma injeção e um vidro de óleo de fígado de bacalhau. A mãe dela, que diziam que era bruxa, ao chegar, ficou possessa da vida: “o doutor da cidade veio aqui receitar óleo de fígado de peixe e isso a gente não come”. Pegou o vidro e quebrou em riba da pedra e disse pra filha: “Tu vai lá no Ribeirão e fala com o São Mazinha e pede pra ele dar um pedaço de uma fita do Divino”. A mulher botou a canoa pra baixo e enfunou a vela e tocou pro Ribeirão. Então ela trouxe o pedaço de fita vermelha, tinha que ser vermelha, cozinham, ela tomou chá, ficou boa do amarelão, ficou grávida e ganhou neném (CASCAES, 1978, p. 6).

É visível o contraste entre os sentimentos vindos da cidade e do campo. A pouca representatividade que os do meio rural tinham junto aos cidadãos pode ser apreendida das fontes jornalísticas que reclamavam por higiene e saneamento básico, desmistificando a credence e a superstição popular de que o “mal” que abatia as crianças advinha de

“encantamento bruxólico”. Este pensamento construiu o interior como sendo um lugar com “ares de ingenuidade”, atraso, falta de conhecimento e de cultura. Por outro lado, percebe-se, pela narração de Cascaes, um certo ressentimento da mulher que age com atitude defensiva frente à “sábia” receita do doutor da cidade, como se este ao indicar óleo de peixe desconsiderasse a “medicina popular”. Esta passagem exemplifica a própria constituição da medicina, que fundamentou sua cientificidade em oposição à experiência empírica.

Isto explica a postura de Cascaes, que, nas décadas de 1950 e 1960, publicou nos jornais *A Gazeta* e *O Estado*, contos fantásticos e receitas de benzeduras, com o objetivo de “mostrar as grandezas regionais aos homens de cultura de minha geração quase alheios às coisas do passado” (CASCAES, Caderno 101, sem data). Dá para imaginar o quão estavam distantes das pessoas da capital aquelas benzeduras para “zipra”, “mau olhado”, “calor de fígado”, “arca caída”, “íngua”, “carne quebrada”, “dor de dente”, “bicheira”, que foram recolhidas por Cascaes nas comunidades do Pântano do Sul, Santo Antônio de Lisboa, Carvoeira, Rio Vermelho e Ribeirão da Ilha. À sociedade da capital, que esvaziava seu tempo de experiências significativas, os causos e crendices não passavam de folclore, a julgar pelo nome da coluna, “Folclore na Ilha de Santa Catarina”, na qual eram publicadas as matérias de Cascaes. É interessante destacar que se ele recolheu estes “conselhos de saúde” é porque ainda guardavam uso nas famílias interioranas.

Raymond Williams, ao problematizar as construções entre campo e cidade, esclarece que estas formas sociais em si não são estanques, pois cada qual compreende práticas diversas, bem como funções diferentes.⁵ O autor, ao falar da relação campo e cidade a partir da experiência inglesa – “especialmente significativa” pelo grau de transformação que sofreu

⁵ Ainda sobre este aspecto convém explicar, a título de exemplo, que segundo Raymond Williams, à estrutura rural estariam reservadas as práticas de caçadores, pastores, fazendeiros e empresários agroindustriais, variando sua organização de tribo ao feudo, de camponês e pequeno arrendatário à comuna rural, de latifúndios e *plantations* às grandes empresas agroindustriais capitalistas e fazendas estatais. Quanto à cidade, a apresentação do espaço abrange as formas de capital do Estado, centro administrativo, centro religioso, centro comercial, porto e armazém, base militar, pólo industrial e, poderíamos acrescentar à lista, cidade turística. Além de existir, conforme o autor, nos lados extremos destas comunidades humanas o subúrbio, a cidade-dormitório, a favela e o complexo industrial (WILLIAMS, 2000, pp. 11-12).

esta sociedade em virtude da Revolução Industrial –, pergunta: “que tipos de experiência essas idéias parecem interpretar, e por que certas formas ocorrem ou recorrem nesse ou naquele momento?” (WILLIAMS, 2000, p. 388). O estudioso demonstra, por exemplo, que a idéia de cidade assume significados distintos de acordo com o século ao qual está relacionada. Se nos séculos XVI e XVII a cidade era representada pelo dinheiro e pela lei, o século XVIII alude à riqueza e ao luxo, fazendo-se, ao final deste mesmo período e início do século XIX, as primeiras referências à imagem das massas, para então nos séculos XIX e XX apresentar a mobilidade e o isolamento humanos. Da mesma forma, as definições do campo não são estáveis, o que conduz o autor marxista a apontar diferentes conceitos associados ao espaço rural: como a estabilidade, em oposição a refúgio rural; e a idéia de campo cultivado, no sentido de representar o crescimento honesto (WILLIAMS, 2000, pp. 388-389).

Williams diz que problematizar o binômio campo-cidade pressupõe “levantar, histórica e criticamente, as diversas formas assumidas pelas idéias”, e igualmente questionar “não apenas o que está acontecendo, num dado período, com as idéias do campo e da cidade, mas também a que outras idéias, dentro de uma estrutura mais geral, elas estão associadas” (WILLIAMS, 2000, p. 388). “[...] o contraste retórico entre a vida urbana e a campestre é certamente tradicional” e a experiência de vida no campo e na cidade “[...] move-se ao longo do tempo, através da história de uma família e um povo; move-se em sentimentos e idéias, através de uma rede de relacionamentos e decisões” (WILLIAMS, 2000, pp. 69 e 19).

É importante considerar a experiência de vida de Cascaes: passou sua infância no interior da Vila Capital, em sua parte continental; e a vida adulta, no centro da cidade. O próprio movimento de Cascaes entre o campo e a cidade é complexo, uma vez que manteve contato tanto com o pensamento acadêmico quanto com a experiência coletiva.

Franklin Cascaes representa o trânsito entre o campo e a cidade. Neste percurso a sua produção se destaca, por exemplo, dos artistas plásticos da sua geração que, voltados ao

regionalismo, representaram tão somente a iconografia urbana de Florianópolis em seus diferentes estágios de modernização. Sublinho que o ponto de vista de Cascaes partiu do campo, lugar no qual a matriz dos saberes tradicionais ainda ecoava a voz cansada dos últimos recordadores. Por isso, entendem-se as reservas de Cascaes quanto ao uso das tradições populares locais, e suas constantes críticas ao “folclore de gabinete”.

Conhecido como “Seu Francolino”, o pesquisador estabelecia uma relação de afetividade com a comunidade pesqueira. Por isso, sua memória é desenhada sobre o âmbito do falar vivo. Cascaes fala de um lugar, um tempo, uma comunidade. Mas, acima de tudo, fala situado numa determinada perspectiva, da qual pôde avistar os pontos de fuga delinearem um desenho tão sintético de sua época, que suas linhas de base, por não mais fundamentarem a estrutura, romperam-se por completo.

II

Cômico, porém sério: a relação de Cascaes com a política

A política é uma madame manhosa, é uma bruxa. [...] Então, a política que me perdoe mas esta “madame” é muito perigosa, é uma bruxa muito tarasca, porque ela está infelicitando os seus filhos. [...] A bruxaria é gostosa, como eu sempre falei, porque nós não sofremos na carne aquilo que nós contamos através de histórias. No caso, a política é bruxaria tarasca, pra valer.

Franklin Cascaes

As mudanças causadas na sociedade de Florianópolis devido à urbanização são vistas na obra de Cascaes de maneira tão nítida quanto o registro da cultura tradicional. Entretanto, quando trata da Florianópolis moderna, o artista deixa de lado o didatismo para lançar mão de um recurso que, mesmo não se pretendendo científico, possui uma capacidade crítica demolidora: o riso. Apesar do considerável número de obras satíricas, não se tem notícia de nenhuma exposição de tais trabalhos, ou do interesse de Cascaes em levá-los a público. Isso demonstra não uma incerteza do autor a respeito da relevância desta parte de sua produção,

mas sim grande coerência, uma vez que tais trabalhos, como já se afirmou aqui, deixam de ser representações das manifestações populares.

Dos seus dois principais sentimentos, a melancolia e o riso, o primeiro só se percebe claramente nos escritos, seja na forma de cartas redigidas às autoridades culturais, reflexões pessoais declaradas nos cadernos ou fragmentos textuais inseridos nos desenhos. Já o riso foi mais comum na obra de Cascaes, vindo a cunhar sua fisionomia pública. Certamente não teria atingido tal popularidade caso não fizesse uso do elemento cômico. Cascaes fala de coisas sérias sem perder o riso. Aqueles que o conheceram, falam de um gênio indomável; hoje em dia, apesar de Cascaes não andar mais circulando pela Ilha com sua Kombi, utilizada como mural para expor versos, seus desenhos preservam o encanto. As crianças que visitam o Museu, ainda procuram o sumido boitatá.

Afirma Cascaes no *Jornal O Estado*: “Dentro deste turbilhão de sacrifícios que hoje enfrentamos, amordaçados por uma sociedade avara de riquezas, orgulhos e incertezas, as fantasias bruxólicas são até amenas” (CASCAES in O ESTADO, 1977, p. 21). É interessante como Cascaes apresenta de maneira cômica um tema com o qual o artista lida de maneira melancólica. O grotesco de Cascaes é um exagero cômico da situação de ruína na qual se encontra sua própria sociedade.

Eu me lembro de uma ocasião aí, de um processo por causa daquela titia que se chamava Lídia e que o povo apelidou de Traça por causa das roupas muito antigas que usava. Houve um processo terrível. Foi por causa de um desenhista lá do Rio Grande do Sul que morava na rua Presidente Coutinho. Ele andou fazendo umas caricaturas da senhora, colocou no jornal aquela coisa toda. Os parentes processaram e por causa daquele processo ele ficou tão triste, tão aborrecido que acabou morrendo. Eu fiz os meus trabalhos dando apelidos pras bruxas mulheres... (CASCAES, 1978, p. 3).

Diz Cascaes que há diversas qualidades de bruxas: “bruxas famosas”, “bruxas molambentas” e “bruxas mexeriqueiras”. No entanto, entre elas uma coisa em comum existe: “têm facilidade de fazer embruxamento na vida de fulano até dentro de uma repartição pública, em qualquer lugar. Onde ela achar um furo, ela penetra” (CASCAES, 1989, p. 88).

Quando se refere diretamente à cidade, as obras de Cascaes, principalmente sob a temática das bruxas, são cômicas, e muitas vezes satíricas. O ar sério da crítica permanece na interpretação mesmo quando a crítica recai sobre costumes e modismos que chegam de empréstimo, possibilitados pelo advento de uma cultura massificada. É como se nunca fosse possível esquecer que cada novidade urbana implica um desaparecimento rural.

É neste sentido que encontramos obras como “A bruxa grande” (1976) (FIGURA 6, a seguir), em que se vê a bruxa caminhar sobre uma vila, entre cujas construções se percebe uma igreja. A imagem da bruxa, com suas botas de salto, é cômica, e a melancolia da vila destruída surge apenas com a análise mais apurada. Num conjunto de versos, os quais compõem os papéis avulsos do Acervo de Cascaes, é possível confirmar que, em comparação aos seus desenhos, seus textos são mais explícitos com relação aos problemas do fim da cultura tradicional da Ilha:

Lá se foi nossa Capela
Da virgem da Conceição
Pra longe de nosso mundo
Verdadeiro turbilhão
Mas deixou muita saudade
Aqui inriba deste chão

Adeus Capelinha, adeus
Adeus para a eternidade
Onde juntos estaremos
Vivendo a mesma saudade
De nossa mui querida Ilha
Sofrida, sim, de verdade
(CASCAES, Caderno avulso 926, 1974).

Não se percebe na obra de Cascaes uma crítica à religião ou à crença do povo da Ilha. Aliás, sempre que trata de temas religiosos, não apenas em seus desenhos, mas também em suas esculturas, os trabalhos de Cascaes não são cômicos. Tais obras são visivelmente carregadas de uma carga didática, como se tratassem de um registro que se pretenda compreensível por todos. Essa parte de sua produção deve justificar o episódio tratado no Capítulo 1: o interesse do Padre Raulino Reitez em disponibilizar para Cascaes espaço para a

organização de um museu em Brusque. Por outro lado, é curioso que Cascaes tenha se dedicado com tanta intensidade a obras com temáticas de bruxa, uma vez que as bruxas sempre foram condenadas pela Igreja.

Carlo Ginzburg, em *Os andarilhos do bem* (1988), demonstra, através de uma vasta análise dos processos inquisitoriais, que a bruxaria foi um construto da teologia cristã frente aos hábitos e crenças de uma cultura não-letrada, subjugada pela alta cultura eclesiástica, que caracterizou particulares ritos agrários (ou de fertilidade) como malefícios. Disto decorre a concepção de que uma matriz de mitos pagãos conviveu paralelamente com o cristianismo até o século XII. Provavelmente esta mútua convivência foi eliminada a partir do domínio da Igreja nos âmbitos político e artístico, quando a instituição eclesiástica inicia, declaradamente, suas perseguições aos hereges (GINZBURG, 1988, p. 126).

Dos ritos de iniciação e cultos de fertilidade à magia e às superstições, a cultura popular foi imbuída de simbologias e práticas satânicas. Portanto, não são poucas as representações de diabos, demônios – e a sua versão feminina na imagem da bruxa – que ilustram a iconografia cristã na História da Arte apregoadas desde a Idade Média. A Igreja, investida pela sua função de mecenato, construiu um grande acervo de ilustrações e representações de motivos religiosos. Desta forma, não apenas com a condenação dos cultos agrários, mas também com o incentivo a uma arte imponente e coercitiva, a Igreja contribuía para a formação de um imaginário satânico em torno da figura da bruxa.

Este breve histórico da relação entre bruxaria e religião católica é importante, uma vez que ambas as temáticas apresentam-se na obra de Franklin Cascaes. Ainda que dependesse exclusivamente de Cascaes lidar com temas tão antagônicos, ele o faz pelo fato de ambos apresentarem-se constantemente nas comunidades pesquisadas, comprovando que a tradicional coexistência da fé e da superstição, atestada na Idade Média, ainda havia aqui, com

a diferença de que na Europa as crenças pagãs eram condenadas pela Igreja também num âmbito jurídico.

Apesar de ainda ser responsável pela ordem espiritual, pela censura moral e pela educação, a Igreja deixou a partir do século XVII de dominar as correntes estéticas da produção artística. Isso se percebe em Goya, com sua arte totalmente desprovida de conteúdo moralizante ou doutrinário. Aliás, o pintor espanhol encontra um paralelo interessante em Cascaes pelo fato de naquele as figuras grotescas também aparecerem como alegoria, diferentemente da imagem representada pela Igreja na época.

Contemporâneo da Santa Inquisição, Goya tem seus ideais depositados no humanismo fomentado pela Revolução Francesa. Entretanto, vê os próprios representantes da revolução surgirem como grande ameaça quando, em 1808, invadem a Espanha e massacram seus compatriotas. Em 1814, com a retomada aparente do poder pelos espanhóis, surge novamente a Santa Inquisição, que não perdoa seus desertores. A vingança dos derrotados ecoa nas perseguições aos liberais. O mal deixa de ser castigo divino para se tornar crueldade humana.

Goya usa o próprio artifício conceituado pela teologia – o feio como adjetivo da moral e a mulher como imagem do diabólico – para criticar o dogma religioso. Em 1779, o artista pintou, sob encomenda do Duque de Osuna, um conjunto de pinturas sobre bruxaria intitulado *El capricho*. Encontros noturnos, viagens em espírito, metamorfoses, rituais com animais, superstições, uso de substâncias alucinógenas qualificavam-se como culto ao Diabo. É importante ressaltar que nos trabalhos de Goya, todo este cenário de transgressão fora recuperado. O Diabo representado por um animal que fala a figuras femininas é apresentado por Goya com os mesmos estereótipos que foram enunciados pelos manuscritos contra bruxaria no final do século XIV (NORDSTRÖM, 1989).

Também são clássicas algumas imagens de bruxas que compõem a série de gravuras *Caprichos*, produzida entre 1797 e 1799. Nestas gravuras reserva-se forte crítica à Igreja e à

cultura religiosa, com alusão direta aos sermões falaciosos dos clérigos em geral, e ao próprio fanatismo religioso, exposto como um comportamento irracional. Além disso, a imagem grotesca das bruxas critica os costumes da sociedade da época.

É algo curioso [...] que esse que odiava monges tenha sonhado tanto com bruxas, sabá, bruxarias, crianças assadas no espeto, sei lá o quê, todas as orgias do sonho, todas as hipérboles da alucinação, e depois todas essas brancas e esbeltas espanholas que velhas sempiternas lavam e preparam seja para o sabá, seja para a prostituição da noite, sabá da civilização! A luz e as trevas se divertem através de todos esses grotescos horrores (BAUDELAIRE, 1991, p. 59).

Em “Congresso bruxólico” (1972) (FIGURA 8, a seguir), Cascaes expõe um encontro de bruxas, numa cáustica sátira às reuniões sociais. O manuscrito presente no estudo do desenho não deixa dúvidas do alvo de Cascaes:

Casa coberta com répteis; paredes externas ornamentadas com elementos das superstições humanas, chão estrelado com aranhas perna longas; na porta uma moderna bruxa recepcionista coroada com a representante do Lúcifer, pra frente com seus braços armados de sexos; sua chefe, ao lado direito, também, muito prá frentesca enfaixa na mão direita o poder das chaves da ganância dos infernos, e das horas mortas em seu relógio capeteano. Uma bruxa metamorfoseada de lamparina, bem acesa, já se aproxima; outra mulher bruxa, totalmente, frentesca, seguida de outra bruxa metamorfoseada em garrafa de cachaça e de duas irmãs bruxas siamesas metamorfoseadas em tesoura de costura. Leiam o valor simbólico de cada figura na vida desconhecida de cada um de nós (CASCAES, Desenho 919, 1972).

Representar bruxas como forma de satirizar a sociedade não é um procedimento exclusivo de Cascaes. Assistindo à modernização da Espanha, a decadência da monarquia e a ascensão do poder da Igreja, Goya critica as personalidades da sua sociedade. Ambos se desiludem com a modernização e com a política. E talvez o fato de Goya, em comparação a Cascaes, ser mais ferino com a Igreja, deva-se a uma maior atuação desta na sociedade daquela época.

A relação proposta entre Cascaes e Goya também se justifica pelo fato de o artista espanhol representar em sua obra o discurso romântico que defende existir em Cascaes. Goya assinalava os desvios do homem em sua vida caprichosa, como vaidade, avareza, mentira, corrupção, ganância, traição e crueldade. Seriam estes os monstros, criados pela natureza humana, que o pintor representou.

Goya é sempre um grande artista, com frequência, assustador. Ele une à graça, à jovialidade, à sátira espanhola do bom tempo de Cervantes, um espírito bem mais moderno ou, pelo menos, que foi bem mais escrutado nos tempos modernos, o amor pelo inapreensível, o sentimento pelos contrastes violentos, pelos espantos da natureza e pelas fisionomias humanas estranhamente animalizadas pelas circunstâncias (BAUDELAIRE, 1991, p. 59).

A bruxa manifesta-se na obra de Goya sob duas principais vertentes: a cultura erudita expressa nos textos literários do século XVII, muitos deles encenados na época, preconizando assim a estética romântica; e a tradição popular proveniente de séculos anteriores. Em Cascaes, o convívio com a cultura popular local prevaleceu como principal fonte de seu trabalho sobre a bruxa.⁶ Segundo Sônia Maluf (1997), na cultura local açoriana não há uma presença significativa da figura do Diabo.⁷ Entretanto, esta tradição europeia está presente na obra de Goya.

Goya e Cascaes são descendentes de uma tradição de veio popular. Além de dialogarem com a cultura popular e de certa maneira estarem filiados ao grotesco representado principalmente por Bosch e Bruegel, ambos configuram este elemento para além do riso, do escárnio e do ridículo. Em Goya este conteúdo é apontado como caricatura e comédia em algumas de suas pinturas e na série *Caprichos* (FIGURAS 10 e 11, a seguir), além de representar tragédias humanas na sua segunda série de gravuras: *Disparates*. “Os espanhóis são muito bem-dotados em matéria de cômico. Chegam rapidamente ao cruel, e suas fantasias mais grotescas contêm, amiúde, algo de sombrio” (BAUDELAIRE, 1991, p. 43).

Quanto a Cascaes, a representação grotesca assume dois aspectos importantes: cumprir o objetivo estilístico do artista em tentar representar o tipo ilhéu em suas peculiaridades fisionômicas, estilo definido pelo próprio Cascaes como um “neobarroquismo”;⁸ e, decorrente

⁶ Todavia, se considerarmos a biblioteca pessoal de Cascaes, não poderemos negar o contato do artista com outras categorias textuais, como os manuais de bruxaria e imagens da História da Arte. Isto poderia justificar um particular desvio presente no conjunto escultórico *Sabá bruxólico*, onde há o encontro de bruxas com o Diabo.

⁷ “A transformação das mulheres em bruxas, a identificação destas com animais, o vôo noturno, o uso de unguentos, a viagem espiritual da bruxa viva ou morta são traços comuns entre a tradição europeia e a cultura local” (MALUF, 1997, pp. 149-150).

⁸ Cascaes diz em entrevistas que inventou o “neobarroco”, estilo que segundo o artista seria a maneira de representar o colonizador português que veio a Desterro no início do século XVIII. Para ele, a representação “atarracada da figura humana” era mais real e completamente transgressora do cânone clássico.

do primeiro aspecto, conferir maior dramaticidade aos desenhos. Porém, é importante destacar o diferente contato que Goya e Cascaes tiveram com o tema da bruxa e com a sua representação. São influências individuais e culturais que respeitam a época em que cada artista viveu, bem como suas intencionalidades. Em Goya, a figura popular da bruxa aparece numa época em que são encenados em Madrid alguns textos de Antonio de Zamora, autor do século XVII – narrações que trazem elementos cômicos à cena. Anos mais tarde, em 1827, o grotesco chegaria a ser teorizado por Victor Hugo, no *Prefácio de Cromwell*, onde diferenciou a literatura romântica da literatura clássica. É neste momento que a estética consegue resolver uma antiga rivalidade entre o bem (belo) e o mal (feio). Segundo o escritor francês, a monotonia da perfeição do belo deveria ser rearticulada com o dinamismo do feio.⁹ Seria pela oposição, não excludente, que a arte se beneficiaria unindo duas categorias distintas, o sublime e o grotesco.¹⁰

Em Cascaes, a bruxa aparece como arquétipo popular, cultivado como superstição na vida prática das comunidades pesqueiras. No entanto, constata-se pelas narrações colhidas por Cascaes, entre as décadas de 1950 e 1970, que a representação da bruxa conserva fragmentos do discurso religioso organizado na Idade Média, ou seja, o da repressão ao comportamento feminino que transgride as regras morais e que extrapola os limites do espaço doméstico (MALUF, 1993).¹¹

Goya, descrente de seus ideais revolucionários, vê no povo uma possível fuga para os seus desencantos. O artista não somente extrapou as soluções estéticas de sua época, como apontou a frágil divisão de um momento em que a vida tradicional sucumbia à modernidade. Com Cascaes o procedimento não é diferente, uma vez que as ondas do epicentro europeu

⁹ “O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos de feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos” (HUGO, 1988, p. 33).

¹⁰ Victor Hugo usa o cristianismo como recurso persuasivo, dizendo que “a poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários” (HUGO, 1988, p. 42).

¹¹ Maluf, ao estudar a representação da bruxa nas narrações das comunidades que estão às margens da Lagoa da Conceição, analisa as relações de gênero que se diferenciam segundo os sujeitos, os espaços privado e público, e a divisão do trabalho.

irão se projetar, com grande deslocamento temporal, para o Brasil getulista da década de 1930 e para a Florianópolis da segunda metade do século XX. Não se comparam as experiências de Goya, que sobreviveu às perseguições da Santa Inquisição e à invasão francesa, com as de Cascaes. Esta talvez seja a diferença que conduziu o artista brasileiro a uma crítica menos feroz se comparada àquela desferida pelo artista espanhol. No entanto, correspondendo à invenção romântica da valorização das tradições populares, ambos manifestaram a mesma paixão e dedicação pela tradição, já agonizante, de uma época cujo tempo se contava pelo semear da terra e pelos meses propícios à pesca, e cuja experiência consistia em um vasto acervo de fazeres e saberes coletivos.

A modernização de Florianópolis também proporcionou talvez não a formação, mas o advento de uma cultura de massas que, devido aos meios de comunicação, se formava não apenas em nível nacional, mas também mundial, refletindo um interesse por acontecimentos distantes. Há dois grupos de trabalhos que demonstram esta fase de produção de Cascaes: os desenhos que tematizam Jânio Quadros e as viagens espaciais.

Antes de tratar das bruxas espaciais – temática que de maneira mais bem delineada esclarece sobre o caráter alegórico da produção de Cascaes –, é importante determo-nos na série de obras a respeito da campanha de Jânio Quadros e de sua meteórica permanência na presidência. Como se expôs no capítulo relacionado ao *corpus* e à metodologia, trata-se de nove trabalhos realizados no início da década de 1960, e outros dois, em 1979 e 1982.

Primeiramente, é importante compreender a visão que Cascaes tinha da política, sempre associando-a a intrigas e fofocas.

A cidade está cheia de bruxas mexiriqueiras que vivem lançando fofocas e maledicência por todos os lados. E existem também muitos bruxos. Ali mesmo, no “senadinho”, tá cheio de bruxo. É fácil identificá-los: ficam em trincas, sempre fofocando. Mas um permanece meio afastado, prá captar tudo o que se passa ao seu redor. Se eu fosse o Prefeito teria feito o calçadão com pedra de ponta, prá correr com aquela bruxarada dali. Por outro lado, há quem diga que eles são muito úteis. Para espantar pessoas indesejáveis, por exemplo (CASCAES in O ESTADO, 1977, pp. 20-21).

O tratamento de “Madame” que Cascaes dispensa à política é carregado de ironia, e refere-se não apenas ao *status* que o tratamento confere.

Ora, eu também disse sempre “madame” política, “madame” bruxólica, “madame” ciência, “madame” cultura, uma porção de “madames”, porque, entre outras coisas, como tenho ouvido desde guri, as “madames” francesas são muito espertas. Ouvi muitas histórias das francesas contadas pelos meus parentes quando voltavam da França (CASCAES, 1989, p. 149).

Sempre ao lado da Madame Política, Jânio Quadros é a personalidade de maior destaque entre a classe bruxólica. Ao aludir à campanha eleitoral do político, o artista ficcionaliza os símbolos nacionais utilizados por Jânio, bem como as suas medidas presidenciais. Um exemplo desta crítica são o texto narrativo e o desenho “Eis o cetro bruxólico utilizado por vós”, de 1961 (FIGURA 13, a seguir). Cascaes aproveita o símbolo da campanha de Jânio, a vassoura, para re-significá-lo no contexto de uma manifestação de bruxas.

As campanhas de Jânio, em específico seus comícios, renderam pelo menos três obras, desconsiderando os desenhos em fase de estudo. Cascaes fala sobre seu interesse pela figura de Jânio:

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 seu estado fadólico? Eram verdadeiras procissões bruxólicas aqueles comícios. As cenas eram tão lindas e tocantes que eu ficava comovido quando as assistia. Pareciam cenas das épocas medievais onde tudo cheirava ao natural. E mais uma poesia folclórica nasceu naqueles dias (CASCAES in ARAUJO, 1978, pp. 47-48).

Toda a campanha meteórica de Jânio suscitou em Cascaes explicações como uma carta, apresentada no desenho “Eis o cetro bruxólico utilizado por vós”, que o político escreve às bruxas reivindicando apoio:

“Minhas queridas amigas Bruxinhas,
Eu vos confesso que venci a luta renhida que travei graças à bondade de vocês que colocaram à minha inteira disposição, todos os vossos veículos espaciais bruxólicos.
Os pedidos dos meus eleitores foram tantos para usá-los, que até me preocupou.

Isto de vocês porem à minha disposição mais de mais de cem milhões de veículos da vossa frota bruxólica a nível fadólico, a curto e a longo prazo, no tempo e no espaço comoveu inteirinho o meu humilde coração humano.

Já tomei as devidas providências no que tange a dignidade do amor para a categoria bruxólica e do vosso meio ambiente ecológico.

Estou conscientizado que dialoguei com vocês e vou implantar os vossos legítimos interesses na minha jornada de trabalhos. Beijos e muitos beijos do amigo ... 1961”

(CASCAES, Desenho 740, 1961).

Entre as excentricidades de Jânio, estavam os famosos bilhetinhos com os quais tentava driblar a burocracia. “O presidente enviava ordens escritas de próprio punho a todos os lados. Parecia querer imitar Napoleão, dominando um aparato governamental pela simples força de sua personalidade” (SKIDMORE, 1988, p. 243).

Autores de história, como Skidmore, apontam que houve um descontentamento generalizado com a atuação de Jânio. Politicamente, desvencilha-se dos aliados que lhe haviam apoiado na campanha presidencial, entre os quais o udenista Carlos Lacerda, numa posição que meses depois se tornaria insustentável. Além disso, houve algumas medidas impopulares de Jânio, entre as quais a proibição do jogo do bicho e do lança-perfume. Tais medidas impopulares foram mote para uma série de desenhos de Cascaes. Primeiro, “Viagem para a lua do jogo do bicho”, de 1962 (FIGURA 15, a seguir), mostra os animais fugindo para a lua, uma vez que estavam proibidos de atuar na terra.

Após famoso decreto que pôs fora de uso no Brasil o jogo do bicho, rinhas de galo e o inferno pirotécnico, eles se reuniram em assembléia jogo-rinha-piro e combinaram de se exilarem na lua atrás das suas grandes muralhas de pedras espaciais construídas pelos anjos pecadores com o dinheiro que o Lúcifer arrecadou na terra durante os anos que o jogo viveu. E lá viveram até a ordem de regresso, pois não levaram idéia de se estabelecerem na lua definitivamente (CASCAES, Desenho 908, 1962).

Em entrevista a Adalice Araujo, Cascaes fala sobre a decepção com Jânio:

Logo depois o Prof. Jânio assumiu o governo – com um daqueles seus famosos bilhetes – ficariam proibidas em todo o Brasil: jogos de bicho, jogos pirotécnicos e rinhas de galo. Nesta ocasião os Estados Unidos estavam fazendo experimentos para lançarem o homem no espaço, para posteriormente tentarem a conquista da 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 (n.º 25 e n.º 21) a 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 (CASCAES in ARAUJO, 1978, p. 48).

A metamorfose de Jânio acabou ainda em 1961, no mês de agosto, quando o presidente foi vencido por outras bruxas mais velhas e mais experientes. A renúncia de Jânio também é registrada: em “Jogo do bicho: a volta à terra” (FIGURA 20, a seguir), quando os animais resolvem retornar, locomovendo-se sobre fogos de artifícios, também proibidos pelo presidente.

O segundo trabalho desta série nasceu quando Jânio caiu. De repente a bicharada percebeu que algo tinha acontecido – visto que o 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 jogo de 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 in ARAUJO, 1978, p. 48).

Para Skidmore, soa estranha a facilidade com que o Congresso aceitou prontamente a renúncia. Talvez a resposta seja a de que tanto a incerteza do plano econômico de governo quanto o temor frente ao conflito da postura anti-partidária do presidente resolviam-se com a renúncia de Jânio. “Na primeira linha, destacavam-se os políticos tradicionais. Quadros havia anunciado uma série de investigações sobre a corrupção política. Isto não poderia deixar de atingir políticos de todos os partidos” (SKIDMORE, 1988, p. 248).

De maneira curiosa, o interesse por Jânio reaparece em sua obra dezessete anos depois, em “Famoso comício das vassouras” (1979). Esse retorno deve ter sido motivado pela própria volta de Jânio Quadros ao cenário político, do qual se mantivera afastado desde a renúncia à Presidência, em 1961. Seus direitos políticos, cassados em 1964, foram recuperados em 1974. Na margem inferior de “Famoso comício das vassouras” (1979) (FIGURA 21, a seguir), a penúltima obra sobre Jânio Quadros, Cascaes associa diretamente Jânio à Madame Política:

Famoso comício das vassouras comandadas pelo senhor Jânio Quadros no ano de 19... para desembruxar o Brasil. Ele cavalga um fogoso cavalo aéreo tripernas bruxólico protegido pela inocente e secular madame política bruxólica (CASCAES, Desenho 750, 1979).

Faz sentido que o trabalho de 1979 se refira a um comício, uma vez que Jânio não obteve nenhum cargo eletivo na década de 1970; na verdade, sequer se candidatara para tanto. Sua atuação consistia em aparições públicas e pronunciamentos. Candidatou-se apenas em 1982, para o Governo do Estado de São Paulo, sendo, entretanto, derrotado por Franco Montouro. O último trabalho de Cascaes sobre Jânio, sem título (1982) (FIGURA 22, na página anterior), refere-se talvez a esta candidatura, o que pode se confirmar pelo fato de, assim como em “Famoso comício das vassouras”, o desenho representar Jânio em movimento, talvez chegando, montado num cavalo em companhia de uma bruxa.

O êxito do ex-presidente fora a eleição para prefeito de São Paulo, em 1985, na qual derrotou o então Senador Fernando Henrique Cardoso. Cascaes não presenciou tal vitória, e por isso é plausível que o retorno de Jânio, após sua anistia, tenha motivado os trabalhos de 1979 e 1982. Penso que este desenho foi o último executado por Cascaes antes de seu falecimento, em 1983. Esta hipótese pode-se confirmar pelo fato de o artista, com raríssimas exceções, não ter produzido nos anos de 1980, como demonstram seus registros de produção.

A associação da política com a bruxaria, que, é importante frisar, não se percebe apenas nos trabalhos sobre Jânio Quadros, mas em outras obras como “Congresso bruxólico” (1972) (FIGURA 8, na página 159), bem como nos manuscritos e nas entrevistas de Cascaes, diz respeito diretamente à decepção com os políticos e instituições às quais Cascaes recorreu durante um longo período, sem ter conseguido nenhum apoio que estivesse à altura de seu trabalho.

Quase todo ano tem eleição, e esta vai endireitar, dizem, mas terminam deixando tudo torto, até o dia de hoje. A sociedade foi criada para beneficiar todos os homens, mas cada dia que passa, cada política que vem, deixa sempre pior a situação do pobre brasileiro. Já escrevi várias vezes sobre política, sobre comícios políticos que eu ouvi com esses ouvidos que a terra vai desmanchar. Ouvi coisas inacreditáveis, promessas inacreditáveis. Pessoas que se inscreveram como candidatas de determinado partido e depois vão para cima de um banco, daqueles de

venda, ou caixote de sabão, ou pedra, ou barranco ou degrau de casa ou de igreja para fazer aquela pregação mentirosa. E depois, quando eles se engajam num emprego público, acabou-se. Ele vai fazer o quê? Ele vai tratar do benefício somente dele. Que pobre, que coisa nenhuma! O pobre continua mais pobre ainda. Ouvi promessas bestiais. Me lembro de um candidato que disse que se fosse eleito iria arrumar todas as estradas da Ilha, tirando todas as subidas e deixando apenas as decidas (CASCAES, 1989, p. 150).

Homem público devido à sua popularidade e não por galgar cargos burocráticos, Cascaes se diferencia daqueles que iludiam a população com discursos falaciosos e falsas promessas.

Eu também fui candidato a vereador, mas não fiz campanha. Eu escrevia muito para o jornal *A Gazeta*, que pertencia aos Callado e era Martinho Callado, o diretor. Um dia ele veio aqui em casa, mas eu disse: “ora, Martinho, eu não tenho queda para jornalista, para auxiliar de jornalista ou cooperador, nada disso”. Mas o primeiro ensaio foi um trabalho feito no Pântano no Sul, sobre a pesca da tainha, num dia 13 de junho, parece que em 1954 ou 55. Dava tanta tainha que fiquei uma semana inteira, lá, com eles, trabalhando na pesca e escrevendo. Fiz isso porque queria escrever detalhadamente sobre o assunto. Outro dia ele chegou aqui e disse: “Cascaes, tu és muito conhecido e nós queremos te fazer candidato”. Eu disse: “não, não quero, não”. E ele: mas Cascaes, porque isso, porque aquilo, etc. e tal. Ele insistiu tanto que acabei indo lá e me registrei. Mas, antes de começar a campanha, eu desisti. Não dava. Eu sabia perfeitamente que teria que mentir para todas essas pessoas que me auxiliavam e que eu considero como meus professores, isso é, as pessoas do povo que me contavam todas essas histórias e conversavam comigo horas a fio nas casas, nos caminhos, nas praias, em todos os lugares onde a gente se achou. O que eu ia prometer pra eles se não tinha nada? Prometer dinheiro? Como, se eu não tinha? Prometer casa para cada um, roupa pra toda gente, sapato, comida? Não, não podia, e as promessas são essas aí. Só se eu tivesse fortunas, para distribuir, mas aí eu não distribuía por política mas sim por amizade. Não considero o político amigo de ninguém. A política não permite. E aí começaram as visitas: um vinha pedir canoa, outro vinha pedir rede, essas coisas. Eu dizia: “filho, eu não sou candidato, eu não tenho, eu não posso. Eu não tenho dinheiro para nada disso” (CASCAES, 1989, p. 150).

III

A imaginação criadora em Franklin Cascaes

Os amantes das rameiras são
 Ágeis, felizes e devassos;
 Quanto a mim, fraturei os braços
 Por ter-me alçado além do chão.
 Charles Baudelaire

Eu não gostei desta terra
 Dela vivo bem enjoado;
 Penso em ir até a lua,
 no pescoço de uma bruxa montado.
 Franklin Cascaes

O trabalho de Cascaes, ou melhor, seu empreendimento da memória coincide com o principal momento de transformação urbanística da capital. A pesca artesanal, prejudicada

pela pesca comercial, já não mantinha a família, e muitos pescadores vendem sua terra à beira-mar, motivados pelo aumento no valor dos terrenos litorâneos. O espaço urbano cresce com o Aterro da Baía Sul, com a BR 101, com a Ponte Colombo Salles, com a instalação da Universidade Federal. Rapidamente a pacata Florianópolis muda e o campo, ameaçado, já não é mais o paraíso encantado das tradições de Cascaes.

As terras foram loteadas. E, o homem, não se adapta mais à terra. Ele acha melhor ser empregado do comércio, caixeiro de uma loja, balconista, ascensorista dos hotéis, morar nos apartamentos. O homem do sítio não quer mais saber de lá, de morar em casa baixa. Então vende tudo aquilo e vem embora para cá. Abandonaram tudo, venderam as terras todas (CASCAES, 1989, p. 66).

A história de Ícaro nos serve de metáfora à compreensão do ideal de Cascaes. Seu grande empenho foi no sentido de manter vivo o que restava da experiência exemplar dos antigos, aquele universo que seria extinto a partir da política de saneamento básico, implantado em Florianópolis na Primeira República, da urbanização moderna, arquitetada em meados dos anos de 1950, e do crescimento demográfico a partir da década de 1970.

Evidentemente, há uma estreita relação entre a mudança nos meios de produção e a queda da experiência. Gagnebin é exemplar neste aspecto, quando afirma que a experiência coletiva narrável só existe frente ao trabalho artesanal – uma de suas condições de existência.¹²

Para agüentar até quinze horas seguidas de trabalho eles inventavam distração, cantavam durante todo o tempo em que forneavam, em que raspavam mandioca. Eles cantavam muito e até inventavam versos uns para os outros, negócio de namoro, essas coisas. Porque aí naquela roda de trabalho existiam namoros, talvez entre mulher casada com homem casado, solteiro com solteiro, de mulher casada com solteiro, essas coisas todas. Não tem nada de novo debaixo do sol, não. De modo que eles também jogavam “capote” para adiantar mais a rapação. É assim, eu raspo uma raiz de mandioca, mas só a metade e passo a outra metade para a outra pessoa raspar, para ver quem é mais ligeiro. E se ele não for bom raspador amontoa, fica um monte de capote do lado do pé. Na apanhação do café era a mesma coisa. Trabalhavam as pessoas da casa, ou eles então contratavam pessoas de fora, chamavam-se jornaleiros e tanto podia ser homem como mulher. Tanto fazia. Então ficavam debaixo dos cafezais cantando,

¹² Segundo Gagnebin, o trabalho coletivo representa a segunda condição. A primeira condição da narração oral ancora-se no fato de que a experiência transmitida deve ser comum ao narrador e ao ouvinte, uma vez que a figura do narrador existirá desde que alguém comungue o que este tem a dizer. Já a terceira condição apóia-se na dimensão prática do ato narrativo, pois aquele que conta sempre tem algo a ensinar (GANHEBIN in BENJAMIN, 1985, pp. 10-11).

apanhando café e cantando. A gente passava na rua e escutava, num lado, no outro, aquela cantoria (CASCAES, 1989, p. 64).

Na busca de uma alternativa para a memória dos outros ou para a sua própria, Cascaes responde à crise tentando construir uma forma de narratividade para a experiência memorial. Na verdade, essa participação nos permite pensar Cascaes como narrador. E não poderia ser diferente. Se Cascaes simplesmente transcrevesse as narrativas que ouviu, ele seria um pesquisador, um folclorista, e a memória coletiva invariavelmente morreria ali. Se estamos considerando Cascaes um narrador, é porque, como ele próprio afirma, suas histórias foram vividas, muitas delas quando era ainda criança, em Itaguaçu, fascinado com a produção de saberes orais e práticos dos lavradores diaristas que trabalhavam na fazenda de sua família. É por isso que a diferença de Cascaes, com relação aos narradores com quem teve contato, está nas intervenções que ele conscientemente fez.

Continuar uma história, ampliando-a e lançando-a em outro contexto é próprio do narrador. Mas Cascaes precisou resolver o problema do declínio da experiência oral. Para tanto, buscou outras formas narrativas, nas letras, nos desenhos e nas esculturas, linguagens que procuram preencher o vazio deixado tanto pela ausência de contadores quanto pela abnegação da sociedade aos antigos valores. Neste sentido, seu trabalho constitui uma adaptação frente à impossibilidade da narrativa tradicional. E talvez tenha sido justamente esta adaptação a sua contribuição pessoal como narrador. Há algo aqui, precisamente nesta operação de “salvação” de uma tradição narrativa, que, dialeticamente, corresponde a uma “queda”, ou seja, à passagem do oral para o escritural.

Numa tentativa de não perder o passado citado pelos recordadores que ao contarem os feitos antigos já embarçavam “coisas truncadas”, Cascaes substitui a oralidade – condição básica para a narração – pelo registro material, depositando num suporte físico a possibilidade de narrar. Foi apenas assim que conseguiu absorver o que restava da experiência coletiva.

Minha arte é recriação do que eu vi, do que eu vejo. Muitas das pessoas com as quais eu convivi, meus professores populares, eu tenho muitos nomes aí, pessoas que eu já encontrei com idade avançada, não vivem mais nessa terra, não sei se em outra, não sei. Eles tinham um modo de contar as coisas, naquele estilo, sem nenhuma cultura, não sabiam ler, não sabiam escrever. Eles contavam aquilo que ouviram falar. E eu já havia estudado, tinha uma outra cultura (CASCAES, 1989, p. 49).

Gagnebin, ao expor a carência de experiência intercambiável, diz que Benjamin discute a necessidade de sua reconstrução como garantia da memória. Na impossibilidade de recuperar a verdadeira experiência, o espontâneo ato de narrar, expresso pelas figuras arcaicas, a idéia de reconstrução da experiência deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade. Essa busca, cujo exemplo apontado por Benjamin é a obra de Marcel Proust, seria fruto de

um trabalho de construção empreendido justamente por aqueles que reconheceram a impossibilidade de experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da experiência vivida individual (GAGNEBIN in BENJAMIN, 1985, p. 10).

Benjamin, como vimos através de Gagnebin, afirma que Proust, com sua memória involuntária, elabora uma narração que, apesar de não mais corresponder à experiência do narrador, opõe-se à condição traumática e individualmente muda do homem do século XX. “*A la recherche du temps perdu* é a tentativa interminável de galvanizar toda uma vida humana com o máximo de consciência” (BENJAMIN, 1985, p. 46). Assim como Proust, Cascaes elabora uma forma de narratividade que faz frente ao esquecimento no qual se encontrava sua sociedade. O trabalho elaborativo de Franklin Cascaes insere-se perfeitamente nesta discussão:

Eles me davam aquelas informações, mas agora, não tem mais ninguém para isso. Não tem mais uma única pessoa capaz de me dar a menor informação dessa nossa Ilha. Então, eu aproveitei com rapidez. Anotava para escrever a história. Eu tenho vários cadernos iguais a esse aqui cheio de apontamentos, e outros em pedacinhos de papel. Não me esqueço do local, da fisionomia da pessoa, daquela hora, fica aí gravado na minha memória (CASCAES, 1989, p. 51).

Se “o declínio da experiência corresponde a uma intensificação da vivência” (MURICY, 1999, p. 184), a garantia da *erfahrung*, como Benjamin nos disse, apenas se dá pela escrita. Proust recobra os traços da memória de sua infância indutivamente pelos objetos que lhe são exteriores. Restrita ao âmbito privado, a memória de *Em Busca do Tempo Perdido*, não diz sobre a experiência coletiva, e é por isso que Benjamin a distingue da rememoração. Como lembrança, este conteúdo de vida acomoda-se no inconsciente da memória, uma vez que a memória hábito é a regra de sobrevivência na sociedade moderna.

Se por um lado Cascaes aproxima-se de Proust, pelo fato de a memória ser exercício da escrita, por outro se distancia do escritor francês, pois a memória do desterrense não é uma dimensão adormecida da experiência. Morosamente puída no coletivo, a experiência individual de Cascaes não é inconsciente. O grande problema enfrentado por Cascaes residia no fato de que a perda dos valores comunitários – em detrimento aos novos hábitos advindos da televisão, da vida isolada nos apartamentos, da falta de tempo das pessoas para o convívio coletivo – refletiam-se não apenas na ausência de narradores.

Seu moço, hoje ninguém mais quer saber. As pessoas fazem visitas rápidas que nem médico. E também não fazem mais questão de receber. Não tem tempo, tem que ver televisão, atrapalham. Quando vêem televisão, elas não escutam chamar. Isso foi uma praga que surgiu. Quem pensa que ela está construindo, está muito enganado, está destruindo, isolando uma pessoa da outra, ninguém conversa mais. O senhor pode chegar numa casa e parece um velório. Todo mundo está com os olhos firmes naquela coisa. E há pessoas que não se levantam durante duas, três, quatro horas (CASCAES, 1989, p. 101).

Se a sociedade florianopolitana da década de 1960 e 1970 revestiu-se deste tipo de vivência, isto é, da *erlebnis*, Cascaes perdeu não apenas os narradores, mas também os ouvintes tradicionais. A partir de então, havia necessidade de buscar outras formas narrativas.

Ontem mesmo uma moça esteve aqui e me perguntou como é que eu escrevia aquelas histórias. Eu não encontrei na Ilha pessoas que tivessem cultura vasta, mas sim pessoas muito simples que contavam essas histórias. Elas contavam pedacinhos, coisas truncadas. Eu anotava no caderno: fulano contou assim, assim e depois vinha para casa, e aqui em cima dessa mesa aqui eu fazia a montagem. Por exemplo: no Ribeirão tinha um preto que era feiticeiro, todo mundo chamava ele de Tio Adão. Ele fazia feitiço, curava, benzia, dava remédios. Era um curandeiro. Então eu voltava lá do Ribeirão até a praia da Tapera, até chegar a uma determinada casa, a

uma determinada pedra, aí eu consultava de novo as pessoas, e conferia os animais, as canoas, sempre anotando tudo (CASCAES, 1989, p. 23).

Este registro material não invalida a atuação de Cascaes enquanto narrador. Cascaes não é uma pessoa que não tem o que contar, é uma pessoa que não tem pra quem contar, por isso o registro. Cascaes está sempre pronto para recordar algo. O livro de entrevistas a Raimundo Caruso mostra isso. A organização do livro deixa claro que a metodologia foi simples: dar voz a Cascaes. São pouquíssimas perguntas, que apenas funcionam como desencadeadores narrativos. Desencadeadores, na verdade, indicados constantemente pelo próprio Cascaes: quem era o Tio Adão? O que Cascaes conversou com a moça? Obviamente Cascaes teria o que responder para estas perguntas. Por outro lado, o que chamamos de desencadeadores, estas pistas para outras narrações, podem ser vistos como fragmentos narrativos. Neste caso, talvez haja em Cascaes o que ele próprio afirma ter percebido nas pessoas que lhe contavam histórias: lembranças em pedacinhos. Porém, ainda que o narrador Cascaes também reflita a agonia em que se encontra a memória coletiva, sua iniciativa de narrar não sucumbe a tal fissura, ao contrário, encontra nas mudanças margem para uma nova narratividade.

Walter Benjamin abre o ensaio “Sobre Alguns Temas em Baudelaire” dizendo que a lírica não despertava mais interesse dos leitores contemporâneos do poeta francês: “É surpreendente encontrar um poeta lírico que confie nesse público – de todos, o mais ingrato” (BENJAMIN, 1994, p. 103). A decadência da poesia lírica deve-se ao fato de que esta não mais respondia à experiência do sujeito moderno. Disto deriva a pergunta de Benjamin: “De que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou a norma? (1994, p. 110). Todavia, Baudelaire aposta nesta estrutura tradicional como um elo entre o antigo e a nova experiência.

A produção poética de Baudelaire está associada a uma missão. Ele entreviu espaços vazios nos quais inseriu sua poesia. Sua obra não só se permite caracterizar como histórica, da mesma forma que qualquer outra, mas também pretendia ser e se entendia como tal (1994, p. 110).

De certa forma, podemos identificar em Cascaes também a estratégia da qual se valeu Baudelaire: restituir o homem da verdadeira experiência que a sociedade moderna lhe suprimiu. Independentemente da definição que se pretenda dar à produção de saberes de Cascaes (arte, etnografia ou folclore), salutar é pensar de que maneira ele incorpora algumas das características identificadas por Benjamin na figura do narrador ou na missão empreendida por Baudelaire. Ou, dito de forma talvez mais acertada, importa detectar como Cascaes mantém ao abrigo a memória e quais recursos modernos foram incluídos na evocação do passado como preço para que fosse mantida, ainda que precariamente, a sua narratividade.

A bruxa e o boitatá são figuras míticas tradicionais que Cascaes usa para enunciar-se sobre duas relações sociais distintas. Enquanto a representação do boitatá traz a velha estrutura rural e suas virtudes comunitárias, a bruxa fala de uma nova ordem: a cidade em seu arranjo moderno. Ambos personagens, retirados originalmente dos causos populares que Cascaes coletou, apavoram pescadores e lavradores. Todavia, é possível perceber que os sentimentos referentes a estes seres particularizam-se.

Com o boitatá há uma relação de grandiosidade, de exaltação da natureza; com ele se tenta explicar um dos fenômenos da natureza orgânica: o fogo-fátuo. O homem sente-se pequeno diante da imagem do boitatá, tanto é que ele precisa de um elemento sagrado para afugentar o bichano fantástico: a corda do sino da igreja. Já a bruxa, considerando a arqueologia de sua origem, é resultante da tensão discursiva entre diferentes usos de práticas sociais, sobre as quais discorre Carlo Ginzburg. Ela representa a relação dos homens com os próprios homens.

É interessante observar que Cascaes deposita no boitatá a sua resignação com o progresso, no sentido de este trazer agressivas modificações tanto ao campo quanto à cidade.

Cascaes evoca este animal fantástico como elemento da primeira natureza, para recordar a tradição. A bruxa, por sua vez, é citada quando Cascaes fala da experiência moderna, isto é, da natureza em transformação.

Fora argumentado anteriormente que a natureza orgânica se opõe à segunda natureza.

Esta nova natureza, de poderes ainda desconhecidos, pode aparecer como agourenta e terrível para as primeiras gerações que a confrontam, dada ‘a forma muito primitiva de idéias dessas gerações’ que ainda precisam aprender a dominar, não a natureza em si mesma, mas a relação humana com ela (BUCK-MORSS, 2002, p. 101).

A bruxa, no universo particular de Cascaes, aparece associada à experiência moderna. Todavia, vale lembrar que a bruxa também é um elemento da memória coletiva, ou seja, da invenção popular. Mas Cascaes vê na matriz satânica uma oportunidade para enunciar o mito do progresso.

Esta relação poderia conduzir a uma cristalização problemática: o boitatá em oposição à bruxa. Na verdade, a relação que se pode estabelecer entre tais entes é a de ambos serem retirados da tradição popular. Nos trabalhos mais pessoais de Cascaes, isto sim, estas formas assumem situações diferentes: o boitatá evoca a sociedade orgânica; a bruxa consegue, a partir de suas artimanhas, adaptar-se à moderna sociedade florianopolitana.

A Mutibru é um personagem trapezista, metamórfico-bruxólico catarinense que vai excursionar na estrada de São Tiago especialmente para conhecer os famosos anéis e anelões que Saturno, o “Gostosão” dos espaços siderais, usa [nas] noites fosfóricas do firmamento. Ela desconfia que Saturno foi um cronista social muito considerado entre as estrelas de primeira grandeza, hoje banidas do calendário [de] 1969, por falta de pudor celestino; quando conduziram os astronautas terrículas por dentro dos caminhos e viadutos suspeitos da via-láctea, para tomarem parte nos banquetes oferecidos lá em riba na testeira do céu pelas três parcas: Cloto, Laqueus e Atropon (CASCAES in ARAUJO, 1978, p. 46).

A bruxa viverá, enquanto experiência, na crítica de Cascaes à política ou ao progresso. A alegoria é a sua única “salvação” na Florianópolis moderna. O boitatá, por sua vez, tão somente sobrevive como uma forma ou expressão autobiográfica de Cascaes.¹³

¹³ Conduz a este pensamento o desenho intitulado “Boitatá Francolino”. Sabe-se que o apelido “Francolino” era o carinhoso jeito com que os pescadores chamavam Cascaes.

Um motivo evidente deste processo de alegorização de Cascaes é a própria dissolução das formas comunitárias tradicionais. O fato é que Cascaes passa a relacionar as representações arcaicas da bruxa com uma visão questionadora se não do progresso propriamente dito, mas do preço pago pelo espaço urbano e dos homens responsáveis por tais transformações. Para as comunidades tradicionais da Ilha, a modernização urbana tecnológica e política era tão ameaçadora quanto uma bruxa.

Em 7 de agosto de 1977, na sessão “Especial” do *Jornal O Estado*, Cascaes apresenta uma nova obra, uma bruxa completamente moderna: “A bruxa grande” (FIGURA 6, na página 155). Apesar de adornada com elementos da superstição ilhoa, a bruxona altiva sustenta-se por dois arranha-céus em forma de bota, cujos saltos lembram a *Tour Eiffel*. Sem piedade, a maligna, no seu curtíssimo tubinho à *Yves Saint Laurent*, fixa os olhos para algo que não quer perder de vista. Como máquina modernizadora, por onde passa tudo destrói: vegetação, igrejas, casas coloniais. Cascaes diz ser muito comum este tipo social, que, como telespectadora, “é cultura ‘prafrentesca’”. Absorvida pelos novos hábitos, a bruxa, portadora de fartas moedas, não se ressentia com a experiência tradicional que lhe sucumbe aos pés.

Esta bruxa não tem nada para contar. Sua representação, sem história, reflete a mudez daqueles que perplexos assistiram à urbanização da cidade. Em um testemunho de Cascaes, manuscrito avulso (FIGURA 7, na página 155), encontra-se a passagem na qual lamenta terem vendido e demolido a Capela de Nossa Senhora da Conceição, fundada pela irmandade dos pardos livres (CASCAES, Caderno avulso 926, 1974).

Mil novecentos e dois
 Ali tu foste plantada
 Na praça Getúlio Vargas
 Entre bênção aclamada
 Hoje estás sendo demolida
 Como Bruxa condenada.

Hoje sete de novembro
 Mil nove setenta e quatro
 A primeira picareta
 Tocou seu clarim arauto:

Aqui sou representante
Do senhor Demo do Báratro.

No céu serás recebida
Como Dama de Honor
Que serviu aqui na terra
A santa mãe do senhor
Pois dela tu eras o trono
Todo construído de amor.

A tua alma subiu para o alto
Na direção mundo além.
Foi morar em outras bandas
Pois esta não lhe quis bem.
Sua revolta está bem certa:
Aqui fala alto o vintém
(CASCAES, [2002b], p. 15).¹⁴

A decadente experiência comunicável, portanto, é observada em Cascaes pela ausência de histórias ou textos fabulosos que acompanham as bruxas modernas, exceto nas séries sobre Jânio Quadros e as viagens espaciais. O reflexo da vida moderna foi este, e a experiência sintética surgiu como uma outra forma de falar a respeito da experiência perdida. Tal é a posição de Cascaes: a bruxa deixa de ser atemporal – a bruxa narrada nos causos populares da Ilha –, passando a comportar marcas que evidenciam o contexto histórico de sua produção, as décadas de 1960 e 1970.

Entre todas as suas representações, é apenas com a bruxa que Cascaes consegue fazer uma inversão discursiva. A bruxa de Cascaes é imagem dialética. É a tradição, todavia representa a imagem crítica do progresso. A bruxa tradicional e o boitatá, ambos colhidos dos causos, representam a queda da experiência ou o enfraquecimento da *erfahrung*.

Cascaes critica o progresso através de alegorias. Mas, o que vem a ser alegoria? Na compreensão geral, sem grandes aferições teóricas, a alegoria destina-se à “exposição de um pensamento sob forma figurada”. Este pensamento figurado é expresso por “metáforas que significam uma coisa nas palavras e outra no sentido” (FERREIRA, 1999, p. 90). Isto levaria a crer que a significação atribuída pela alegoria é, antes de tudo, arbitrária, ou seja, depende

¹⁴ Nesta passagem apresento o texto publicado no catálogo *O universo bruxólico de Franklin Cascaes*, ou seja, manuscrito que não foi transcrito por mim.

da intenção do escritor ou artista que, ao utilizá-la, estabelece uma convenção no uso das figuras significantes. Sobre esta relação entre convenção e expressão, Foucault, em *As palavras e as coisas* (1990), é exemplar ao falar de *Dom Quixote* como uma linguagem de ruptura com as coisas. As palavras, neste caso, segundo Foucault, não mais representariam o mundo, constituir-se-iam, por assim dizer, elas mesmas, como significantes que não contêm o significado. Portanto, a profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita, pois as palavras não são e não designam as coisas.

Mas, retrocedendo a uma possível matriz do termo alegoria, é na tradição filosófica antiga que se encontra o seu primeiro sentido específico. A alegoria, na Idade Média, assumiu um papel distinto, o de interpretar as Sagradas Escrituras em suas verdades permanentes, constituindo-se, assim, como método interpretativo. Segundo Nicola Abbagnano, a alegoria tornou-se “o modo de entender a função da arte, e especialmente da poesia”, o que leva Dante a expor a interessante definição, citada por Abbagnano, do sentido da alegoria: “é o que se esconde sob o manto das fábulas, sendo a verdade oculta sob belas mentiras” (2000, p. 23).

Todavia, a alegoria não se restringe a um método hermenêutico. Como função estética, a alegoria figurou nas artes do período barroco, em pinturas medievais e renascentistas. Reforçando seu elo com a cultura germânica, Walter Benjamin, em sua obra *Origem do drama barroco alemão*, de 1925, discute a compreensão da linguagem no drama barroco, *Trauerspiel*, do século XVII, “como ‘salvação’ de uma antiga forma da literatura alemã” (MURICY, 1999, p. 158).

No mundo moderno, segundo Benjamin, como categoria estética, a alegoria perdeu seu valor de possibilitar o entendimento sobre a natureza ou a função da poesia. Este pensamento desqualificativo foi forjado pela estética clássica, romântica, que depreciou a concepção da alegoria em favor da concepção de símbolo. Segundo Kátia Muricy, Benjamin julga por “extravagância romântica” ou “conceito distorcido”, o fato de a filosofia da arte,

pensada pelos românticos, conceber o símbolo como “saber absoluto” e, portanto, verdadeira expressão artística, enquanto que a alegoria, como ilustração, fora relegada à expressão de um conceito e não merecedora da natureza da arte (MURICY, 1999, p. 159).

No entanto, qual é a pretensão de Benjamin ao restituir a intenção alegórica na crítica contemporânea? Kátia Muricy esclarece uma das grandes dúvidas do texto benjaminiano: o conceito da alegoria. A pesquisadora vai buscar, nas premissas da filosofia da arte, amparo aos leitores de Benjamin. A indissociabilidade entre forma e conteúdo, da qual se vale a estética da arte clássico-romântica, não serviria mais para Benjamin como noção explicativa dos fenômenos estéticos do século XX. A alegoria seria a categoria pertinente a tais elucidações. Entretanto, Benjamin teve que resgatar dos filósofos românticos os atributos artísticos que foram confiscados da alegoria.

Os pensadores românticos, delegando ao símbolo a verdadeira natureza da poesia, institucionalizaram a autonomia da linguagem poética, por entenderem que a dissociação entre conceito e imagem era antes uma convenção, e, portanto, intenção ordinária. A forma simbólica, por ser autônoma e evocar sentimentos próximos ao da dimensão divina, seria capaz de proporcionar estados de contemplação estética, ou seja, o verdadeiro fenômeno artístico, ao invés de transformar em referência convencional o conteúdo da poesia. Calcada na concepção teológica da arte, a tradição clássica entende a linguagem poética como revelação, isto é, qualidade inerente ao símbolo.

Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão* (1984), revê estes equívocos, o que, de acordo com Muricy, fornece correção à concepção distorcida do símbolo, que o crítico da modernidade entendia por “impotência crítica”. Este uso do símbolo pela filosofia da arte, no dizer da estudiosa de Benjamin, é uma postura cômoda. A autora lembra ainda que os pressupostos filosóficos e estéticos do pensamento romântico antecederam o empobrecimento teórico da crítica moderna. “Benjamin quer propor a alegoria como a categoria crítica

indispensável para a compreensão de fenômenos estéticos para os quais o conceito de símbolo já não teria eficácia teórica” (MURICY, 1999, p. 160).

As construções teóricas de Benjamin, recorrentes ao estudo do *Trauerspiel*, levaram-no a discutir as bases epistemológicas do pensamento crítico moderno, que Muricy interpreta como uma reflexão sobre a natureza da verdade, ou sobre o “modo de ser” das idéias, a partir da teoria da linguagem benjaminiana (MURICY, 1999, p. 123). Todavia, desviando do percurso filosófico ou da filosofia da linguagem a que a categoria alegórica benjaminiana nos conduziria, o interesse maior da Dissertação reside em trazer à teoria da modernidade – sobre a qual se ampara toda análise das representações de Cascaes – um delimitado diálogo entre as formas alegóricas modernas e uma possível estética alegórica identificada na representação da bruxa do artista. Sem a intenção de simplificar as problematizações levantadas por Benjamin em sua teoria da alegoria, interessa ao estudo detectar em Cascaes algumas das nuances do pensamento benjaminiano a propósito de sua crítica à sociedade moderna.

Se as muitas compreensões feitas pela estética clássica acerca da expressão alegórica, como enfatiza Muricy, sempre se deram em negativo, Benjamin une-as na experiência concreta da modernidade. Portanto, a categoria alegórica é um meio de interpretar, a contrapelo do pensamento clássico ou da própria história das artes, a nova experiência estética ainda capaz de imbricar o novo da modernidade no velho da tradição. O exemplo disto está principalmente em Baudelaire.

Benjamin diz que a única possibilidade de a tradição viver no mundo moderno é sob a forma alegórica. Uma forma antiga, com significante arcaico e significação moderna. Na lírica, Baudelaire através das *correspondances* reencontra aquele passado dos dias de festa: a experiência de uma “Vida Anterior” na *urbs* (BENJAMIN, 1994, p. 136).

Essencial é que as *correspondances* cristalizam um conceito de experiência que engloba elementos culturais. Somente ao se apropriar desses elementos é que Baudelaire pôde avaliar inteiramente o verdadeiro significado da derrocada que testemunhou em sua condição de homem moderno (BENJAMIN, 1994, p. 132).

Baudelaire não se distancia da experiência moderna voltando-lhe as costas. Ao contrário, é com esta vivência, emergida do choque, da solidão, de um futuro sem amparo que o *flâneur* concilia a humanidade com a tradição. Destituído de auréola o poeta aproxima-se da multidão. É tão somente desta maneira que o lírico, segundo Benjamin, procura se estabelecer ao abrigo da crise da experiência.

A relação da experiência moderna, vazia de significação exemplar, com a experiência plena, a tradicional, apenas se efetiva artisticamente pela dimensão alegórica. E o maior exemplo desta relação, analisado por Benjamin, está no poeta da Paris do Segundo Império, “o poeta das alegorias”. Mas por que a categoria alegórica é tão importante para o estudo de Cascaes? Há um parentesco entre o que Muricy fala de Baudelaire e a perspectiva sob a qual Cascaes tem sido visto aqui. Para Muricy, “Benjamin encontra na poesia de Baudelaire a interpretação capaz de conectar elementos simultaneamente atemporais e históricos que possibilitam construir a experiência da modernidade” (MURICY, 1999, p. 195).

Cascaes coloca o conteúdo novo – sua crítica à política e ao progresso contemporâneos da sociedade de 1960 e 1970 – numa velha forma arquetípica da tradição coletiva dos contadores de história: a bruxa. Sobre o vocativo bruxa, entende-se que há uma representação social pejorativa, cunhada principalmente pelo discurso oficial religioso, e destinada a um tipo feminino cujas práticas sociais se julgavam imorais, indecentes e anti-religiosas. Anteriormente, afirmou-se que, segundo Ginzburg, esta tradição popular nos chegou principalmente pela iconografia cristã. Porém, o mais interessante sobre a figura da bruxa diz respeito a sua constituição enquanto arqueologia de saberes populares. Na tradição da Ilha, a bruxa sustenta-se por uma subjetivação coletiva, principalmente das freguesias pesqueiras, de tentar explicar e compreender os fenômenos relacionados com os “males do corpo” ou eventos fantásticos.

A bruxa alegórica de Cascaes tem a montagem como princípio constitutivo. Mas o que lhe confere a dimensão alegórica é uma significação outra que Cascaes imprime à experiência tradicional, uma significação inteiramente nova, algo parecido com a *erlebnis* ou experiência moderna. Os hábitos cultuados pela vida moderna testemunham, para Cascaes, prejuízo cultural e espiritual. Não é à toa que a bruxa de Cascaes assiste televisão, adorna-se com os ícones da moda do final dos anos de 1960, mora em prédios com elevador e armários embutidos.

Mucubru é uma personalidade benzedeira bruxólica mitológica catarinense, que é gente pra frente de gente, que é quiméricamente filha da ignorância cultural bastarda com a inversão dos valores culturais reais. Neta da sociedade, alta de 1971 metros de bobajada e do velhaco arapuqueiro cultural canhoto. Atualmente, este tipo aparece muito sentada em poltronas de Tevê, com o ponto de fuga visual bem no horizonte da alma, para ser entrevistada com relações à cultura técnica, espiritual, social, etc.

Pergunta: Tu que és uma moça inteligente, que tens vários cursos altos, mais altos que salto de sapato Luiz XV, responde para os teleouvintes desta tevê, que é toda cultura social, o que é argila humana. Eu sei que tu vais responder isto com a maior facilidade pois tu és vizinha de apartamento da Ebó; da Efitá; da Canema; da Cafinha; que são gente de frente fria pra trás e pra frente.

– Ah! bem, eu só gosto de gente que é gente pra frente mais que nunca tem pretendente sem dente e sem mente; que vai pra boate e enxuga toda garrafa de aguardente num repente em termo de cultura vivente e, daí, dorme no amor de qualquer pretendente burro ou inteligente (CASCAES in TRAVESSIA, 1981, p. 138).

Assim, como elemento da modernidade, a bruxa traz em si a transitoriedade, ou na concepção benjaminiana, a “ruína”. Este conceito entende a nova natureza – a tecnologia, a moda e o progresso – como decadência. A bruxa Mucubru personifica várias transformações da nova sociedade urbana, principalmente a popularização da televisão, que ocorreu na Capital nas décadas de 1960 e 1970. Entretanto, a sátira do texto não deixa dúvidas a respeito da crítica que se faz às mudanças.

As velhas bruxas chefes^[15], datada de 1951, há uma incrível profecia, feita pela velha curandeira, a Sinhá Giniliça, referindo-se ao sopê do morro da Cruz: “Neste *lugari* aqui vai *chegá* um tempo que os homens vão *butá* uns aparelhos *pra mode conversá* com povos de outras bandas da terra. Esses aparelhos deles vão *levá* figura de gente *quiném* nós pra dentro de

¹⁵ Segundo Cascaes, na narração “Velha bruxa chefe”, “a imaginação popular ilhoa afirmava existir no morro do Pau da Bandeira, do Antão, da Cruz do início do século e, hoje, da Televisão, um túnel que tinha sua entrada lá no morro citado e alcançava a antiga ermida de Nossa Senhora do Desterro. Como dizem, atualmente, está ele abandonado: [...] Esta velha bruxa chefe assiste televisão, pois ela é dona do túnel que tá lá naquele chão” (CASCAES, 2002, pp. 97-98).

outros aparelhos *quiném* caixa, que estão dentro das casas dos que virão depois de nós. As figuras que estão dentro das caixas vão fazer tudo quanto é *misura* que existe neste mundo de Deus. As pessoas vão deixar de trabalhar, de comer e de dormir, só pra *ficá* adiante dos aparelhos olhando as figuras e *misuras* que elas vão fazer dentro das caixas”.

“Este chão ainda vai *ficá* todo alumiado *quiném* a praça da Vila. E vai ter caminho pra *subí* uns carros sem ser puxado por *animali*, pra trazê os homens e as mulheres *inté* aqui, sem ser preciso fazê *quiném* nós, que quase morremos de cansados, pra *subí* e *descê* este morrão (CASCAES in O ESTADO, 1977, p. 21).

A bruxa tradicional passa a ser um fóssil no sentido de que sua natureza orgânica, a experiência em termos benjaminianos, decaiu na Florianópolis de 1960 e não seria mais possível na Florianópolis urbanizada de fins de 1970. Representa a memória coletiva petrificada, enquanto a bruxa alegórica – fetichizada pela moda, pelos novos hábitos e consumo – é a única condição de sobrevivência.

Susan Buck-Morss, em *Dialética do olhar*, afirma que, para Benjamin, imagens míticas – no caso de Cascaes, principalmente as da bruxa – sobrevivem na modernidade em seu emblema alegórico, na forma de significantes que, mesmo não sendo destituídos de sua significação primeira, aceitam a sobreposição de novos significados (BUCK-MORSS, 2002). Buck-Morss fala também que Benjamin, no *Projeto das Passagens*, entende o progresso como imagem da ruína, como emblema da fragilidade cultural capitalista e da natureza em decadência (BUCK-MORSS, 2002). Neste sentido, a idéia do progresso como evolução humana é questionada. Quando Cascaes se apropria de mitos para re-significá-los no contexto da modernização de Florianópolis, ele está trabalhando com um discurso dialético da modernização, discurso normalmente descartado pela história oficial.

Numa relação com o progresso que deve ser entendida bem mais complexa do que a mera negação, Cascaes afirma que deseja morar na lua. Entretanto, usando os próprios símbolos do progresso, como a viagem espacial, não apenas expressa sua desilusão, como também constrói uma forma de “salvamento” para sua memória e a memória dos outros.

É pesado, muito pesado. Eu sofri muito. Então é melhor a gente recriar em cima desse pesadelo uma coisa leve, uma coisa agradável, uma coisa que sensibilize o seu sistema nervoso, o seu vago simpático e o seu “eu”. Porque aí a gente sai voando também que nem a bruxa pelo

espaço, recolhendo estrelas, contando o número de estrelas que tem no céu. “Quem pudesse contar o número de estrelas que tem no céu”, muitas vezes os pescadores diziam. Quem pudesse recolher as estrelas pra ficar rico, porque aquilo deve ser ouro, também diziam (CASCAES, 1989, p. 91).

A década de 1960 foi marcada pela corrida espacial entre URSS e Estados Unidos, que tinha como principal objetivo a chegada do homem à lua. O período mais marcante de tal disputa compreende os anos de 1957, quando os russos lançaram o primeiro satélite artificial, o *Sputnik 1*, e 1969, quando os Estados Unidos, cumprindo o desafio lançado por John Kennedy em 1961,¹⁶ enviam uma tripulação à lua com o módulo *Apolo XI*.

Ainda que tais informações chegassem através do rádio e da televisão, Cascaes certamente foi influenciado pelas viagens espaciais. Para o artista, a lua começa a representar este lugar discursivo que servirá de exílio à humanidade descrente de fantasia. Depois de anunciarem o progresso e tirar proveito dele, as bruxas de Cascaes não têm mais o que “empresar” na terra; procuram “sangue novo”. Poderíamos dizer que procuram, paradoxalmente, a antiga natureza. Dois desenhos, datados de outubro e novembro de 1961 (FIGURAS 25 e 27, a seguir), figuram como criação deste ambiente:

Metamorfoseadas em lindas Orquídeas e campânulas da Ilha de Santa Catarina, estas mulheres Selenitas estão maquilando a Lua, com produtos de beleza extraídos da nossa flora ilhoa, por céleres colibris, de penas cobertas com brancas e finíssimas areias das nossas praias, matizadas com as cores do oceano atlântico, a fim de removerem os grandes abismos que a enfeiam, e, também, para evitarem que os astronautas terráqueos não caiam nos grandes precipícios vulcânicos lunáticos, quando aluinizarem com suas naves espaciais (CASCAES, Desenho 734, 1962).

Uma lógica se inverte na série das bruxas espaciais. Cascaes não narra mais a tradição da Ilha, também deixa de existir referência às mudanças da sociedade. A lua e o espaço passam a compor uma figura retórica da primeira natureza.

A mudança no ambiente exigiu que Cascaes representasse a bruxa de outra maneira. Ela perde seu caráter grotesco, tornando-se sintética em sua imagem individual. Aquela que

¹⁶ Em 1961, frente ao sucesso soviético na corrida espacial, o Presidente John F. Kennedy prometeu que os americanos chegariam à lua antes do final da década.

aterrorizava os pescadores, que embruxava as crianças, que roubava as lanchas e, ironicamente, que chegou a ser associada ao progresso, perde espaço no novo ritmo da vida social e urbana.

A saudade, naqueles tempos, revela o lado humano das pessoas, o gosto e o amor pelas outras pessoas, era uma expressão disso tudo. Era uma expressão de sentimento que uma pessoa tinha gravada em si, aquela saudade que ela sentia da presença da outra pessoa que tinha ido embora. Quem parte leva saudade, quem fica saudade tem, não é? [...] A sociedade está muito desumanizada e egoísta em excesso. É o que está acontecendo nos dias de hoje nesse nosso Brasil. O egoísmo é tão grande que a miséria alcançou a maior parte da população brasileira. Hoje, nós poderíamos dizer, setenta por cento da população brasileira está embrulhada na miséria. Tanto na miséria humana como moral, intelectual, espiritual (CASCAES, 1989, p. 101).

O que Cascaes tenta reconstruir está se perdendo em ritmo acelerado. As pessoas da cidade, já adaptadas à vivência urbana, não acreditam mais ou simplesmente se desinteressaram pelos causos que, a certa altura, passaram a ser denominados fantásticos.¹⁷ E aí reside a grande fratura: o que é fantástico ou folclórico para nós leitores um dia já fora, para o povo da Ilha, a fiel representação da realidade.

Se a bruxa modernizadora derruba a arquitetura tradicional e a bruxa política impossibilita a prática das manifestações culturais, as bruxas espaciais vão capitalizar estrelas, medir distâncias estelares, construir mecanismos de comunicação em uma outra sociedade, comunitária e tradicional, criada pelo artista. As bruxinhas “meâmetras” (FIGURA 28, a seguir) são exemplo disto. Cascaes une empirismo, superstição e cientificismo nesta composição. Constatam as bruxas engenheiras que na lua ainda há recursos para “embruxar” criancinhas. “Conhecer a distância da terra até a Lua em anos bruxólicos é o trabalho científico destas abnegadas mulheres Bruxas” (CASCAES, Desenho 519, 1961).

É plausível pensar a memória destas obras como uma missão de “salvamento” empreendida por Cascaes frente à segregação do homem. As bruxas espaciais fundam, portanto, outro tipo de experiência, numa tentativa de reatar os laços com a *erfahrung*:

¹⁷ Convém lembrar que o título *O Fantástico na Ilha de Santa Catarina* foi sugerido a Cascaes pelos editores da obra.

Mulheres Selenitas e terráqueas bruxólicas, equilibristas, divertindo-se no Cosmo, dentro de um céu ástrico, entre a terra, lua e Vênus, numa camaradagem lua-vênus-terra, apoiadas sobre fortes elos de correntes confeccionadas com o metal da superstição (CASCAES, Desenho 744, 1962).

À primeira vista pode-se pensar que Cascaes está alheio à modernização, no entanto aqui está o elemento de revolução do artista. A bruxa tradicional já não é mais suficiente para falar dos novos tempos. A *erlebnis* ou falência da experiência comunitária é entendida em Florianópolis de maneira particular. Como experiência moderna, a *erlebnis* fala da vivência do cidadão nos grandes centros urbanos. Aqui em Florianópolis, esta falência da experiência oral dá-se em grande parte em virtude de uma postura política – o saneamento implantado na capital durante a Primeira República e a urbanização em meados da década de 1950 – que forçosamente modificou as relações sociais da cidade a ponto de modificar os costumes tradicionais.

Percebe-se, à primeira vista, na série das bruxas espaciais, que a experiência coletiva do narrador é substituída pela experiência individual. Nas bruxas tradicionais (FIGURAS 30 e 31, a seguir) Cascaes evoca os causos antigos contados pelos pescadores, tendo como compromisso preservar a exemplaridade da narração comunitária, ou seja, o ato de contar. Já na série das bruxas espaciais, o artista procura lidar com a experiência moderna, que o aproxima inevitavelmente da mesma solidão vivenciada pelo romancista. As bruxas espaciais não narram histórias memoráveis, ou seja, os feitos que os pescadores contavam para Cascaes. Aliás, o conteúdo que acompanha as bruxas espaciais são as informações veiculadas pelo rádio e pela televisão, sobretudo a campanha espacial americana e russa. Apesar do caráter mais individualizado destas bruxas, reflexo da vivência moderna, é sobremaneira necessário frisar que o artista procura solucionar a experiência fragilizada. Cascaes fala de sua modernidade, as bruxas espaciais, todavia junto desta vivência o artista ativa o saber popular. As bruxinhas tecnológicas são investidas de práticas do trabalho de subsistência, como a

pesca, a atividade nos engenhos, a colheita, o artesanato. Todos estes afazeres são exercidos por mulheres bruxas que, ao pilotarem “engenhos-naves” e “naves-alqueires”, pescam, contam e recolhem estrelas em balaios (FIGURAS 32, 33 e 35, a seguir), restituindo a narração através de uma de suas condições de existência: o fazer comunitário. Neste local impossível, utópico, as bruxas e a tradição sobrevivem como imaginação criadora, como se Cascaes encontrasse o paraíso evocado pelos românticos do final do século XVIII.

A bruxa espacial só existe enquanto lugar ficcional, no qual a bruxa reencontra a memória coletiva. Este lugar não é o passado idílico, é antes uma espécie de futuro revolucionário próximo do pensamento benjaminiano, ou seja, de vida sem classes sociais, amparada na experiência e força coletivas. É importante pensar que Cascaes não regride à sociedade em seu estágio pré-moderno, agrário, à sociedade da velha guarda florianopolitana. Cascaes constrói uma vida utópica e é por isso que identifico no artista o discurso romântico de fins do século XVIII. O romantismo elaborou uma crítica à civilização como sinônimo de superficialidade e artificialidade em detrimento do desenvolvimento da interioridade, do cultivo dos impulsos humanos mais profundos e mais próximos ao estado natural. Raymond Williams afirma que, nesta época, a noção de “cultura” indicaria o desenvolvimento dos indivíduos no sentido de sua formação, enquanto a idéia de “civilização” apontaria para progressos coletivos potencialmente universalizáveis. A matriz romântica compreendia que a cultura de um povo seria a expressão de sua individualidade (WILLIAMS, 1969, pp. 19-20).

O artista desterrense, portanto, acomoda a tradição, ou natureza orgânica, ao lado da tecnológica, esta mesma que fora entendida pela sociedade burguesa, no auge do capitalismo, como “nova natureza”.

Mulheres bruxas terrículas e selenitas comunicam-se – da terra para a lua e vice-versa, sentadas sobre os famosos elementos representantes da superstição – através de linhas telefônicas cósmicas transcendentais, colocadas em postes aéreos sobre satélites, que, também, se beneficiam do serviço telebruxólico (CASCAES, Desenho 746, 1961).

Kátia Muricy nos lembra que *As flores do mal* foram a estratégia poética de Baudelaire em recobrar, numa autêntica experiência, as vivências desgarradas da modernidade (MURICY, 1999, p. 193). Para Benjamin, a experiência artística da modernidade estava expressa exemplarmente neste poeta, que fora capaz de atualizar, em meio à experiência *blasé* – através da rememoração de figuras alegóricas – um passado longínquo. Foi precisamente nesta operação, de agregar à bruxa tradicional elementos da modernidade e de reconstruir ficcionalmente um contexto ao mesmo tempo tecnológico e comunitário, que se encontra, em Cascaes, algo próximo às *correspondances*.

A notável tarefa de Cascaes, portanto, foi a de conciliar, na arte, as duas antagônicas naturezas: a tradição e a tecnologia. É espantosa a semelhança de “Comunicação bruxólica” (1961), com “Um Outro Mundo” (1844), de Grandville, (FIGURAS 37 e 39, a seguir). Ambos os artistas enunciam a popularização da tecnologia de seu tempo. Benjamin comenta que Grandville “narra as aventuras de um pequeno duende fantástico, o qual procura orientar-se no universo”. O pequeno personagem vê diante de si uma ponte cujos pilares acomodam-se em planetas, estrutura moderna que conduz “um mundo a outro por um asfalto maravilhosamente liso” (BENJAMIN, 2006, p. 965). De um lado, a grande ênfase do desenho está nas construções de ferro que iriam “transformar de maneira tão radical a imagem da Europa no fim do século XIX”; do outro lado, encontra-se o encanto dos cidadãos das metrópoles pelos candelabros a gás, sinônimo de luxo e pompa para a alta burguesia (2006, p. 965).

É interessante observar, nos desenhos modernos de Cascaes, que todas as atividades práticas de subsistência do coletivo da Ilha, como o trabalho com os engenhos, a pesca, a lavoura são executadas, na lua, numa relação de camaradagem entre as bruxas (FIGURA 40, a seguir). Elas prezam pela crença na superstição, sem a qual não existiriam, e utilizam a tecnologia como benefício. Entretanto, a relação que estas bruxas têm com o aparato tecnológico de que dispõem não é de deslumbramento, isto é, elas não mitificam o progresso.

As bruxas vão para o espaço porque apenas lá existe a primeira natureza para ser embruxada.

Em Florianópolis não há mais espaço para bruxas.

Tudo isso existia em quantidade nos dias passados. A bruxa era muito temida. O boitatá era o fogo-fátuo; aparecia muito aqui na ilha. [...] Se não houvesse o medo, essas impressões todas, a vida seria muito mais pobre, seria uma coisa dura, seca, sem expressão (CASCAES, 1989, pp. 65 e 93).

Cascaes acolhe a verdadeira experiência da crise e, neste sentido, como diz Benjamin ao se referir a Baudelaire, “o valor cultural aparece como um valor da arte” (1994, p. 132). No entanto, tudo tem o seu preço. O poeta, que anteriormente tinha ideais de Ícaro, sentiu-se abraçar, no final da vida, as nuvens em vão. Sob a insígnia do declínio, Benjamin honra o herói moderno: “representa a escória os heróis da cidade grande ou será antes herói o poeta que edifica sua obra a partir dessa matéria?” (BENJAMIN, 1994, p. 79). Ambas as hipóteses são válidas, uma vez que o herói moderno está fadado à decadência.

Ainda que a experiência de vida e intencionalidade poética sejam diversas, Cascaes está entre a legião dos Ícaros decaídos, e iguala-se a Baudelaire ao avistar à sua frente só “a tempestade, onde não está contido nada de novo” (BENJAMIN, 1994, p. 144). Caberia ao artista de Florianópolis a definição de Benjamin a Baudelaire: “um astro sem atmosfera” (BENJAMIN, 1994, p. 145).

O homem fantasia a natureza. Isso é uma coisa extraordinária. Viver nesse ambiente, onde não se tem que pagar impostos, não tem nada de política, não tem nada disso. [...] Agora, quando abro esta porta já recebo recados, o imposto de renda, a conta da luz, do gás, do aluguel, que está faltando carne, que está faltando feijão. Aqui nesse quarto não tem nada disso (CASCAES, 1989, p. 25).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Talvez o objetivo não declarado de toda a Dissertação tenha sido mostrar que o valor da obra de Cascaes reside em ser muito mais do que o registro da tradição. Tal referência permite entender a obra como uma crítica à modernização, e filia-la às correntes artísticas européias de que fazem parte não apenas Goya, mas também Baudelaire, Kafka, e o próprio Benjamin.

Levei praticamente todo o texto argumentando o importante papel coletivo da palavra de Cascaes à vida cultural, histórica e política da Ilha de Santa Catarina. Definiu-se o lugar que Cascaes ocupou nos discursos sobre a tradição açoriana, fomentados no final da década de 1940 em Santa Catarina, o que, pelo menos, esboçou a relação discursiva de Cascaes com a academia e com a política. O ideal didático com o qual tratava a tradição oral açoriana, por ele definida como folclore, marca a diferença entre seus estudos e os de intelectuais com maior projeção, como Oswaldo Cabral. Cascaes entende as manifestações locais como memória do povo, conteúdo que deverá ser continuamente transmitido; Cabral vê na memória coletiva a matéria-prima de uma memória oficial.

É necessário que se acentue a relação de Cascaes com as instituições legitimadoras da memória oficial. Entretanto, tal postura não deve servir apenas para reivindicar o lugar a que merecidamente Cascaes tem direito na história e na arte. Entender tal relação é essencial para analisar a característica que imprime mais grandeza à sua obra: a melancolia. Seus manuscritos, citados à exaustão na Dissertação, mostram claramente que sua desilusão não se deve apenas ao fim da experiência comunicável, mas em grande parte à impotência que sentia perante os órgãos culturais e governamentais.

Na prática, este desinteresse das autoridades públicas pode ser sentido no próprio Museu Universitário, que abriga a vasta obra de Cascaes, principalmente na falta de recursos

para pesquisa. A carência de recursos a que me refiro é estrutural, de responsabilidade das autoridades da UFSC, da prefeitura ou do estado, e exemplifica-se pela ausência de uma sala com uma mesa apropriada onde possam ser estudados os desenhos de Cascaes. Na verdade, devo minha pesquisa exclusivamente aos funcionários do Museu, que com presteza e dedicação me auxiliaram da melhor maneira possível.

Acredito que a falta de apoio dos setores públicos também seja responsável pela escassez de estudos sobre Franklin Cascaes. Isso porque a inexistência de trabalhos de catalogação, reprodução e transcrição – que, se presume, sejam financiados pelo poder público – limitam qualquer estudo que se pretenda aprofundado. O estudioso que queira fazer uso dos textos de Cascaes é obrigado a ler os originais, o que é inviável. Há muito devia haver projetos que visassem senão publicar tais obras, pelo menos disponibilizá-las para o público acadêmico. Apenas atualmente, e graças aos esforços dos técnicos e pesquisadores do Museu junto à iniciativa privada, têm surgido tais projetos.

Os problemas de disponibilização do Acervo e, por conseqüência, da falta de uma tradição de estudos sobre Cascaes, exigiu que meu trabalho primeiramente fosse o de mapear a obra, em grande parte desconhecida por mim, para, a partir dela, apresentar um Cascaes, o menos estereotipado possível, ao leitor. Reitero que este trabalho, que gerou dois capítulos na Dissertação, me fez destinar menos atenção a um tema delineado desde a primeira versão de meu projeto: a relação entre Cascaes e Goya, no que diz respeito à estética grotesca presente em Goya e que defendo existir em Cascaes, e à perda da experiência coletiva. Entretanto, houve a necessidade de sintetizar tal análise, e projetá-la para um estudo futuro.

Quanto ao resultado final, independente das exigências acadêmicas, posso dizer que me fica a imagem de Cascaes como um narrador para a sua geração, e também para os que desejam, ainda hoje, imergir num universo de fábulas e contos no qual ainda se pode encontrar uma Florianópolis encantada. Esta é a principal recepção que tenho de Cascaes.

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

FIGURA 1

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 241

A dança das superstições humanas [...]

12-01-1974

0,659 x 0,479m

Grafite

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 2

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 738

Bruxa dos tempos modernos

1976

0,655 x 0,475m

Nanquim

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 3

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 658

Boitatá

17-01-1962

0,538 x 0,341m

Nanquim

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 4

Paul Klee (1879-1940)

1920

Angelus Novus

Disponível em: <www.anomalias.weblog.com.pt/arquivo/146967.html>

Acesso em: 8 fev. 2007

FIGURA 5

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 36

Sem título

31-10-1961

0,726 x 0,527m

Nanquim

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 6

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 724

A bruxa grande

1976

0,650 x 0,431m

Nanquim

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 7

Franklin Cascaes (1908-1983)

Caderno Avulso 926

Bruxa calçada

11-11-1974

0,426 x 0,338m

Grafite

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 8

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 919

Congresso bruxólico

1972

0,613 x 0,934m

Nanquim

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 9

Franklin Cascaes (1908-1983)
Desenho 348 (estudo de “Congresso bruxólico”)
Sem título
10-06-1969
0,240 x 0,329m
Grafite
Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes
Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC
Foto: Aline Carmes Krüger
Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 10

Goya (1746-1828)
Série *Caprichos*
Que pico de Oro!
1797-1799
0,218 x 0,152m
Gravura
Disponível em: <www.westeyan.edu/dac/coll/grps/goya/caprichos.html>
Acesso em: 12 abr. 2006

FIGURA 11

Goya (1746-1828)
Série *Caprichos*
Hilan delgado
1797-1799
0,219 x 0,153m
Gravura
Disponível em: <www.westeyan.edu/dac/coll/grps/goya/caprichos.html>
Acesso em: 12 abr. 2006

FIGURA 12

Franklin Cascaes (1908-1983)
Desenho 905
Sem título
1982
0,652 x 0,961m
Grafite
Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes
Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC
Foto: Aline Carmes Krüger
Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 13

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 740

Eis o cetro bruxólico utilizado por vós

1961

0,438 x 0,660m

Grafite

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 14

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 225 (estudo de “Eis o cetro bruxólico utilizado por vós”)

Sem título

1961

0,326 x 0,380m

Grafite

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 15

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 908

Viagem para a lua do jogo do bicho

14-02-1962

0,930 x 0,632m

Nanquim

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURAS 16 e 17

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 556 (estudo de “Viagem para a lua do jogo do bicho”)

Sem título

Sem data

0,326 x 0,217m

Grafite

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 18

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 909 (estudo de “Viagem para a lua do jogo do bicho”)

Sem título

14-02-1962

0,968 x 0,661m

Nanquim

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 19

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 512 B (estudo de “Viagem para a lua do jogo do bicho”)

Sem título

Sem data

0,518 x 0,715m

Grafite

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 20

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 910

Jogo do bicho: a volta à terra

1962

0,959 x 0,655m

Nanquim

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 21

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 750

Famoso comício das vassouras

13-08-1979

0,751 x 0,663m

Grafite

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 22

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 905

Sem título

1982

0,652 x 0,961m

Grafite

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 23

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 469

Sem título

Sem data

0,242 x 0,329m

Grafite

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 24

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 474

Sem título

Sem data

0,241 x 0,328m

Grafite

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 25

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 734

Sem título

22-10-1961

0,671 x 0,530m

Nanquim

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 26

Franklin Cascaes (1908-1983)
Desenho 517 (estudo do Desenho 734)
Sem título
29-05-1961
0,512 x 0,711m
Grafite
Foto: Aline Carmes Krüger
Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 27

Franklin Cascaes (1908-1983)
Desenho 733
Sem título
24-11-1961
0,531 x 0,708m
Nanquim
Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes
Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC
Foto: Aline Carmes Krüger
Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 28

Franklin Cascaes (1908-1983)
Desenho 828
Mulheres bruxas aladas terrículas meâmetras
05-08-1961
0,493 x 0,701m
Nanquim
Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes
Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC
Foto: Aline Carmes Krüger
Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 29

Franklin Cascaes (1908-1983)
Desenho 519 (estudo do Desenho 828)
Sem título
03-06-1961
0,528 x 0,661m
Grafite
Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes
Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC
Foto: Aline Carmes Krüger
Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 30

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 55

Bruxas atacam um pescador

22-08-1973

0,491 x 0,680m

Nanquim

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 31

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 393 (estudo do Desenho 55)

Sem título

1972

0,504 x 0,661m

Grafite

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 32

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 732

Sem título

16-11-1961

0,528 x 0,678m

Nanquim

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 33

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 739

Mulheres bruxas pescando estrelas

20-11-1961

0,531 x 0,670m

Nanquim

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 34

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 390 A (estudo do Desenho 739)

Sem título

30-05-1961

0,515 x 0,699m

Grafite

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 35

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 741

Bruxas alqueirando estrelas

19-10-1961

0,500 x 0,651m

Nanquim

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 36

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 395 B (estudo do Desenho 741)

Sem título

04-06-1961

0,513 x 0,663m

Grafite

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 37

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 746

Sem título

05-11-1961

0,503 x 0,696m

Nanquim

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 38

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 395 A (estudo do Desenho 746)

Sem título

04-06-1961

0,513 x 0,663m

Grafite

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 39

Grandville (Ignace Isidore Gerard, 1803-1847)

A Ponte dos Planetas

[*Un Autre Monde*, Paris, 1844]

Fonte: BENJAMIN, 2006, p. 876

FIGURA 40

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 744

Sem título

15-10-1961

0,528 x 0,708m

Nanquim

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

FIGURA 41

Franklin Cascaes (1908-1983)

Desenho 512 A (estudo do Desenho 744)

Sem título

05-06-1961

0,518 x 0,715m

Grafite

Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes

Museu Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Foto: Aline Carmes Krüger

Layout: Marcelino Donizeths

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Franklin Cascaes

CASCAES, Franklin. Entrevista oral concedida a Gelci José Coelho. Florianópolis, 1981.

_____. Com Bruxas. **Jornal O Estado**, Florianópolis, 04 nov. 1978. Edição comemorativa a Franklin Cascaes.

_____. **O fantástico na Ilha de Santa Catarina**. [vol. I]. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina; Imprensa Universitária, 1979.

_____. _____. [vol. I]. Florianópolis: Editora da UFSC, 1989.

_____. _____. vol. I. 5 ed. rev. e acrescida de introdução e glossário. Florianópolis: Editora da UFSC, 2003.

_____. _____. vol. II. Florianópolis: Editora da UFSC, 1992.

_____. _____. vol. II. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002.

_____. **Franklin Cascaes: vida e arte e a colonização açoriana**. [Entrevistas concedidas e textos organizados por Raimundo Caruso]. 2 ed. revista. Florianópolis: Editora da UFSC, 1989.

_____. **O universo bruxólico de Franklin Cascaes**. [Catálogo da exposição itinerante]. Florianópolis: SESC; Museu Universitário, UFSC, [2002b].

_____. In: **Revista Travessia**. n. 2. 1^o sem. 1981. Universidade Federal de Santa Catarina.

Sobre Franklin Cascaes

A bruxólica magia da ilha. **Jornal O Estado**. Florianópolis, 07 ago. 1977. Especial, p. 20.

ARAUJO, Adalice Maria de. **Mito e magia na arte catarinense: Franklin Cascaes & Eli Heil**. [Separata da tese *Mito e magia na arte catarinense*]. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1978.

BARBOSA, Rita de Cássia; BECK, Anamaria. Mulher e sexualidade na obra de Franklin Cascaes. In: **17^a Reunião da Associação Brasileira de Antropologia**. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1990.

BECK, Anamaria. A mulher na obra de Franklin Cascaes. In: 3^o Seminário Nacional Mulher e Literatura. **Cadernos...** Florianópolis, 1989.

_____. Cascaes: Obra e Memória. [Prefácio]. In: CASCAES, Franklin. **Franklin Cascaes: vida e arte e a colonização açoriana**. 2 ed. revista. Florianópolis: Editora da UFSC, 1989.

BELLO, Sérgio Carneiro. Franklin Cascaes, um contador de histórias? In: CASCAES, Franklin. **O universo bruxólico de Franklin Cascaes**. [Catálogo da exposição itinerante]. Florianópolis: SESC; Museu Universitário, UFSC, [2002b].

COELHO, Gelci José. Entrevista oral concedida a Kellyn Batistela. Florianópolis, maio 2004.

_____. Franklin Cascaes: narrador de causos fantásticos. **Jornal A Notícia**. Florianópolis, 30 ago. 1992. Caderno Anexo.

ESPADA, Heloisa. **Na cauda do boitatá**: um estudo do processo de criação dos desenhos de Franklin Cascaes. 2 ed. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1997.

FREITAS, Patrícia de. **A presença do negro nas esculturas de Franklin Cascaes**. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1996.

GRAIPEL JR., Hermes José. **A fabricação da memória na obra de Franklin Joaquim Cascaes**. Projeto de doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina. [1998].

_____. Universo de Franklin Cascaes. In: CASCAES, Franklin. **O universo bruxólico de Franklin Cascaes**. [Catálogo da exposição itinerante]. Florianópolis: SESC; Museu Universitário, UFSC, [2002b].

JUNKES, Lauro. A fascinante Ilha de Santa Catarina: o mito e a história. **Jornal de Santa Catarina**, Florianópolis, 2 jul. 1980.

LUPI, João. Açores e açorianos na obra de Franklin Cascaes. In: **Anais do Museu de Antropologia 1987/1988**, n. 19, anos XIX e XX. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina: Imprensa Universitária, 1992.

LUPI, Suzana M. A questão do método em Cascaes. In: **Anais do Museu de Antropologia 1987/1988**, n. 19, anos XIX e XX. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina: Imprensa Universitária, 1992.

MARTINS, Celso. Franklin Cascaes faria hoje 90 anos. **Jornal AN Capital**, Florianópolis, 16 out. 1998. Geral, p. 4.

OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. Imagens do Tempo. In: BRANCHER, Ana [org.]. **História de Santa Catarina**: estudos contemporâneos. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1999.

SILVEIRA, Cláudia Regina. **Um bruxo na Ilha**: Franklin Cascaes (narrativas inéditas). Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1996.

SOUZA, Evandro André de. **Franklin Cascaes: uma cultura em transe**. Florianópolis: Insular, 2002.

SOUZA, Evandro André de. **Franklin Cascaes: uma cultura em transe**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2000.

_____. O conflito entre o ingênuo e o realismo fantástico na obra de Franklin Cascaes. **Poité**: Revista dos Estudantes da UFSC, Florianópolis, set. 1994.

Um obstinado artesão. **Diário Catarinense**. Florianópolis, 11 out. 1992. Revista DC, p. 9.

Obras de Apoio

Anais do Museu de Antropologia. 1987/1988, n. 19, ano XIX-XX. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina: Imprensa Universitária, 1992.

_____. 1985/1986. n. 18, ano XVII-XVIII. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina: Imprensa Universitária, 1989.

_____. 1984. n. 17, ano XVI. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina: Imprensa Universitária, 1984.

_____. 1983. n. 16, ano XV. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina: Imprensa Universitária, 1984.

_____. 1979/1982. n. 12, 13, 14 e 15, ano XI-XIV. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina: Imprensa Universitária, 1982.

_____. 1978. n. 11, ano X. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina: Imprensa Universitária, 1978.

_____. 1976/1977. n. 9 e 10, ano VII-IX. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina: Imprensa Universitária, 1977.

_____. 1975. n. 8, ano VII. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina: Imprensa Universitária, 1975.

_____. 1971. n. 4, ano IV. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina: Imprensa Universitária, 1971.

_____. 1970. n. 3, ano III. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina: Imprensa Universitária, 1970.

ARAÚJO, Hermetes Reis de. **A invenção do Litoral**: reformas urbanas e reajustamento social em Florianópolis na Primeira República. Dissertação de Mestrado em História. PUC. São Paulo, 1989.

_____. Fronteiras internas: urbanização e saúde pública em Florianópolis nos anos 20. In: BRANCHER, Ana [org]. **História de Santa Catarina**: estudos contemporâneos. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARROS, Maria Nazareth Alvim de. **As Deusas, as Bruxas e a Igreja: séculos de perseguição**. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 2004.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. **Obras estéticas**: filosofia da imaginação criadora. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. **Escritos sobre arte**. [Tradução e organização de Plínio Augusto Coelho]. São Paulo: Imaginário: EDUSP, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**. [Escritos escolhidos]. São Paulo: Editora Cultrix/EDUSP, 1986.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. Obras Escolhidas I. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. **Rua de mão única**. Obras Escolhidas II. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BIASI, Pierre-Marc de. A crítica genética. In: BERGEZ, Daniel et al. **Métodos críticos para a análise literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BORDINI, Maria da Glória. Manual de organização do Acervo Literário de Erico Verissimo. **Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS**. Porto Alegre, vol. 1, n. 1, jan. 1995.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOZAL, Valeriano. **Imagem de Goya**. Barcelona: Editorial Lúmen, 1983.

BRANCO, Carlos Castello. **A renúncia de Jânio**: um depoimento. 3 ed. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

BUCHHOLZ, Elke Linda. **Goya**. [Miniguia de arte]. Portugal: Könemann, 2001.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o projeto das passagens. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: Argos, 2002.

BURKE, Peter. **A fabricação do Rei**: a construção da imagem pública de Luiz XIV. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. **Cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CABRAL, Oswaldo Rodrigues. **História de Santa Catarina**. 3 ed. Florianópolis: Lunardelli, 1987.

CAMPOS, Cynthia Machado. As intervenções do Estado nas escolas estrangeiras de Santa Catarina na era Vargas. In: BRANCHER, Ana (org.). **História de Santa Catarina: estudos contemporâneos**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1999.

CARUSO, Raimundo C. **Noturno, 1894** ou paixões e guerra em Desterro, e a primeira aventura de *Sherlock Holmes* no Brasil. Florianópolis: Edições da Cultura Catarinense, 1997.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário de folclore brasileiro**. 9 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [1998].

CASTRO, Eloah Rocha Monteiro. **Jogo de formas híbridas: arquitetura e modernidade em Florianópolis na década de 50**. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2002.

CORREA, Carlos Humberto P. **Quatro artistas da cerâmica**. Florianópolis: Imprensa Universitária, UFSC, 1978.

COSTA, Lúcio. Memória Descritiva do Plano Piloto (1957). In: **Lúcio Costa: registro de uma vivência**. 2 ed. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.

CRUZ, Claudio Alano da. **Literatura e cidade moderna**: Porto Alegre, 1935. Porto Alegre: EDIPUCRS; IEL, 1994.

_____. Um olhar benjaminiano à obra de João Simões Lopes Neto. In: **Anais do II Seminário de Estudos Simonianos**. Pelotas: EDUFPEL, 2001.

DURANT, Will. **A história da filosofia**. [Coleção Os Pensadores]. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 2000.

D'EÇA, Othon Gama. **Homens e Algas**. 2 ed. Florianópolis: Edição do Governo do Estado de Santa Catarina, 1978.

FACCIO, Maria da Graça Agostinho. **O estado e a transformação do espaço urbano: a expansão do Estado nas décadas de 60 e 70 e os impactos no espaço urbano de Florianópolis**. Dissertação de Mestrado em Geografia. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1997.

FACINA, Adriana. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FÁVERI, Marlene de. **Memórias de uma (outra) guerra: cotidiano e medo durante a Segunda Guerra em Santa Catarina**. 2 ed. Itajaí: Editora Univali; Florianópolis: Editora da UFSC, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIORI, Neide Almeida (org.). **Etnia e educação: a escola “alemã” do Brasil e estudos congêneres**. Florianópolis: Editora da UFSC; Tubarão: UNISUL, 2003.

FLORES, Maria Bernadete Ramos. **Teatros da vida, cenários da História**: a farra do boi e outras festas na ilha de Santa Catarina. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1991.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1995.

_____. **O que é um autor?**. 5ª. ed. Lisboa: Passagens, 2002.

_____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: _____. **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas**. vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. [Prefácio]. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras Escolhidas I. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestes**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GINZBURG, Carlo. **Os andarilhos do bem**: feitiçaria e cultos agrários nos séculos XVI e XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GRÉSILLON, Almuth. **Éléments de critique génétique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HOBBSAWM, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. 3 ed. São Paulo: Paz e terra, 2002.

HOUAISS, Antônio. Originais Modernos. In: _____. **Elementos de bibliologia**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: tradução do Prefácio de Cromwell. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo XXI de España e Argentina editores, S. A., 2002.

JORNAL DO IMIGRANTE. Goya 250 anos. Ano XVII. n. 211. São Paulo, agosto, 1996.

_____. _____. Ano XVII. n. 213. São Paulo, outubro, 1996.

KUBITSCHKEK, Juscelino. **Por que construí Brasília**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

LEHMKUHL, Luciene. **Imagens além do círculo**: o grupo de artistas plásticos de Florianópolis e a positivação de uma cultura nos anos 50. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1996.

LÖWY, Michael. **Marxismo e teologia da libertação**. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1991.

_____. **Romantismo e messianismo**: ensaio sobre Lukács e Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1990.

_____. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAKOWIECKY, Sandra. **A representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos**. Tese de Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas. Volumes I e II. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2003.

MALUF, Sônia. **Encontros noturnos**: bruxas e bruxarias na Lagoa da Conceição. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

MEIRINHO, Jali. **A República em Santa Catarina**. Florianópolis: Editora da UFSC; Lunardelli, 1982.

MELO, Gladstone Chaves de. **Iniciação à filologia e à lingüística portuguesa**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1975.

MURICY, Kátia. **Alegorias da dialética**: imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

MUSEU UNIVERSITÁRIO. Universidade Federal de Santa Catarina. **MU - 30 anos**. Pró-Reitoria de Cultura e Extensão, [2000].

NORDSTRÖM, Folke. **Goya, Saturno y melancolia**: consideraciones sobre el arte de Goya. Madrid: Visor, 1989.

NUNES, Zilma Gesser. **Prelúdio de uma voz oculta**: edição crítica da obra de Ernani Rosas. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2003.

OSTROWER, Fayga. **Goya: artista revolucionário e humanista**. São Paulo: Imaginário, 1997.

PENNA, José Osvaldo de Meira. **Quando mudam as capitais**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

PEREIRA, Nereu do Vale. **Desenvolvimento e modernização**: um estudo de modernização em Florianópolis. Florianópolis: Editora Lunardelli, [1974].

PINO, Claudia Amigo. Crítica genética francesa: revolução e reação. In: **Manuscrita**: Revista de Crítica Genética. n. 9. São Paulo: Annablume, 2001.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1961.

QUADROS NETO, Jânio; GUALAZZI, Eduardo Lobo Botelho. **Jânio Quadros**: memorial à história do Brasil. São Paulo: Rideel, 1996.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários. São Paulo: EDUC, 1992.

_____. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1998.

_____. Livros de Daniel Senise. In: **Manuscrita**: Revista de Crítica Genética. n. 9. São Paulo: Annablume, 2001. p. 97-118.

SANTA CATARINA (Estado). Fundação Catarinense de Cultura. Museu de Arte de Santa Catarina. **Indicador Catarinense de Artes Plásticas**. [Por Nancy Therezinha Bortolin]. 2 ed. rev. ampl. Itajaí: UNIVALI; Florianópolis: UFSC, FCC, 2001.

SANTOS, Silvio Coelho dos. **Nova história de Santa Catarina**. 4 ed. Florianópolis: Terceiro Milênio, 1998.

_____; REIS, Maria José [orgs]. **Memória do Setor Elétrico na Região Sul**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCHORSKE, Carl E. **Viena fin-de-siècle**: política e cultura. Companhia das Letras, 1990.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação e Realidade**. Porto Alegre. jul/dez, 1990.

_____. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza e Ramos; OLIVEIRA, Tânia Regina (orgs). **Falas de gênero**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

SILVA, Franklin Leopoldo. Bergson, Proust: tensões do tempo. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, [s/d].

SILVA, Osmar. **Coquetel de crônicas**. Florianópolis: [s/ed], 1962.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. São Paulo: Azhar, 1979.

SKIDMORE, Thomas E. **Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco, 1930-1964**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SPINA, Segismundo. **Introdução à Edótica**: crítica textual. 2 ed. São Paulo: Ars Poética; EDUSP, 1994.

STONE-MEDIATORE, Shari. Chandra Mohanty y la revalorización dela “experiencia”. **Hiparquia**, v.10, n. 1, [s/d.].

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: a apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 16 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

VAZQUEZ, Jose Manuel B. Lopez. **Los Caprichos de Goya y su interpretacion**. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1982.

WILLEMART, Philippe. Discurso e marginalidade. In: **Manuscrita**: revista de crítica genética. n. 9. Annablume: São Paulo, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Cultura e sociedade**: 1780-1950. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

_____. **O campo e a cidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.