

As possibilidades educativas da obra de Franklin Cascaes: aspectos vulneráveis

Julia Rocha

Kellyn Batistela

Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva

Como citar:

ROCHA, J.; BATISTELA, K.; FONSECA DA SILVA, M. C. da R. As possibilidades educativas da obra de Franklin Cascaes: aspectos vulneráveis. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 8, n. 1, p. 01-36, jan.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i1.8674260. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8674260>.

Imagem [modificada]: Franklin Cascaes, *Bruxa dos tempos modernos*, 1976. Fonte: Coleção Elizabeth Pavan Cascaes, acervo MARquE, UFSC, 2023.

As possibilidades educativas da obra de Franklin Cascaes: aspectos vulneráveis

The educational possibilities of Franklin Cascaes' work: vulnerable aspects

Julia Rocha; Kellyn Batistela; Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva*

RESUMO

Este texto aborda o conceito de vulnerabilidade nas coleções museais, especialmente a partir da produção do artista catarinense Franklin Cascaes, que produziu acervo em letras, desenhos e objetos em barro, abrigado no Museu de Arqueologia e Etnologia Professor Oswaldo Rodrigues Cabral (MARquE) da UFSC. A análise acontece a partir de materiais educativos produzidos para exposições do artista, buscando-se traçar aspectos latentes sobre a vulnerabilidade da sua produção em termos de circulação restrita ao território nacional e permanência no acervo da instituição. Inicia-se refletindo sobre o processo de reconfiguração dos museus que, diante da revisão de discursos e narrativas, repensam modos de relação com os públicos ao retomarem suas coleções, o que implica a reconfiguração dos exercícios de mediação. Na sequência, apresentam-se aspectos pungentes da obra de Cascaes que caracterizam sua relação com a narratividade oral e as questões sociopolíticas da ilha de Florianópolis, SC. Esses aspectos são analisados também a partir dos materiais educativos das exposições *Franklin Cascaes: desenhos e esculturas* e *Cascaes e Eu*. Ao final, reflete-se sobre a necessidade de circulação da obra do artista como estratégia de visibilizar acervos em situação de vulnerabilidade do ponto de vista da distribuição no território nacional.

PALAVRAS-CHAVE

Artes Visuais. Santa Catarina. Franklin Cascaes. Educativo. Exposições.

ABSTRACT

This text approaches the concept of vulnerability in museum collections, especially based on the production of the artist from Santa Catarina, Franklin Cascaes, who produced a collection of letters, drawings and objects in clay, housed at UFSC'S MARquE: Museum of Archeology and Ethnology Professor Oswaldo Rodrigues Cabral. The analysis takes place from educational materials produced for the artist's

exhibitions, seeking to trace latent aspects of the vulnerability of his production in terms of restricted circulation in the national territory and permanence in the institution's collection. It begins by reflecting on the process of museums' reconfiguration, which, given the revision of discourses and narratives, rethinks ways of relating to the public when revising their collections, which implies the reconfiguration of mediation practices. Following, the text presents poignant aspects of Cascaes' work to characterize his relationship with oral narrativity and the sociopolitical issues of the Island of Florianópolis. These aspects are also analyzed through the educational materials of the exhibitions *Franklin Cascaes: drawings and sculptures* and *Cascaes and I*. One of the results of this study is the need for circulation of the artist's work as a strategy to make visible collections in a vulnerable situation from the point of view of distribution in the national territory.

KEYWORDS

Visual arts. Santa Catarina. Franklin Cascaes. Education. Exhibitions.

Franklin Cascaes: onde vivemos e a cultura que nos habita

Todas nós, autoras do artigo, nascemos em Santa Catarina e vivenciamos, ao residirmos em Florianópolis, a obra de Franklin Cascaes em nosso cotidiano, ora como estudantes, ora como professoras de arte. Vivemos alguns momentos de esquecimento e vulnerabilidade da obra do artista e outros momentos de grande desenvoltura da obra de Cascaes, como a exposição *Franklin Cascaes: desenho e escultura*, que se realizou no Museu Histórico de Santa Catarina (MHSC), Palácio Cruz e Souza, em 2010. Tal exposição buscou atualizar a obra do artista evidenciando seus traços mais contemporâneos, pois, de alguma forma, a escolha de Fernando Lindote como curador da mostra pretendeu enfatizar a contribuição de Cascaes para os dias atuais. Mas esse processo não se deu sem causar polêmicas entre os defensores do trabalho de Cascaes como expressão da cultura mítica da ilha e os que defendem a caracterização artística presente no seu trabalho a partir das técnicas e da produção da obra em si. Talvez possamos concluir que essa

dicotomia não existe, ambos os aspectos compõem as narrativas do trabalho do artista.

Franklin Joaquim Cascaes nasceu em Itaguaçu, que pertencia, por volta de 1908, ano de nascimento do artista, ao município de São José, mas, hoje, faz parte da cidade de Florianópolis, capital de Santa Catarina¹. Faleceu em 1983, dois anos após doar seu acervo, intitulado Elizabeth Pavan Cascaes, homenagem do artista à esposa, para o Museu Etnológico da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). O artista nominava a ilha de Santa Catarina como Nossa Senhora do Desterro e combatia a homenagem do governo estadual que deu o nome atual à cidade, reflexo de uma postura crítica que também se apresenta em sua produção.

Hercílio Luz foi o governador catarinense que mudou, em 1984, o nome da capital do estado de Nossa Senhora de Desterro para Florianópolis. Realizou tal feito logo no início de seu governo, em homenagem a Floriano Peixoto. Esse fato político evidencia a presença das oligarquias no entorno de Hercílio Luz e um conservadorismo na conjuntura da época, que permanece como resíduo e ainda permeia o modo de fazer política na atualidade.

Havia, no contexto de Cascaes, um forte vínculo com a religiosidade, um poder que a igreja exercia, um papel político mais evidente na sociedade daquele tempo; igualmente, vários relatos do artista abordam a atuação da igreja e das confrarias religiosas. Muitas mudanças aconteceram do século XIX para o século XXI na ilha de Santa Catarina, mas essas tradições ainda são presentes e ganham novos contornos na política atual, influenciando também o campo da arte e da cultura.

A problemática da formação cultural de Santa Catarina, da ilha em específico, povoada por açorianos, mas também por desterrados (já que aqui foi também lugar de envio de sujeitos que não se adaptaram às normativas, mas que também cometeram crimes e foram julgados pelo governo monárquico por meio das relações Brasil/Portugal), é permeada por multiplicidades de concepções de mundo e de sujeitos que vai da linguagem à produção artística. Acrescentam-se também outras tantas

culturas advindas dos processos de colonização a partir das influências dos povos alemães, italianos, orientais e africanos, esses últimos escravizados para servir ao tráfico negreiro e ao trabalho, principalmente na agricultura e, mais tarde, inseridos nos trabalhos braçais nas casas das elites locais.

Franklin Cascaes sempre sonhou com um museu para abrigar seu vasto acervo de obras, todavia, o processo de legitimação do reconhecimento do acervo do artista sucumbiu às muitas tentativas movimentadas por ele em diferentes frentes, as quais podem ser comprovadas, desde a década de 1960, pelas correspondências enviadas às autoridades políticas, entre elas Assis Chateaubriand. Cascaes, otimista com as cenas patrióticas a propósito da inauguração do Museu Rubem Berta, em Porto Alegre, que contou com a presença de Chateaubriand, escreveu-lhe em 9 de março de 1967, no sentido de angariar recursos à construção de um museu em Florianópolis.

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; os Ternos dos Reis; o 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 manuscrito n. 18, 1960)³.

O intuito da construção do museu era organizar um acervo fixo de arquivologia, etnografia e cultura popular para expor assuntos dessa mesma

natureza ao público, da mesma maneira, pretendia divulgar a imagem de Cascaes como pesquisador e artista. Após o seu falecimento, em 15 de março de 1983, a coleção ficou sob a tutela do Museu Universitário. O acervo, doado em vida por Cascaes à Universidade entre 1979 e 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, profissionais e biblioteca.

O grupo dos objetos de arte está subdividido em duas categorias principais: objetos tridimensionais e bidimensionais³. Os textos manuscritos classificam-se em cadernos e avulsos, já os 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. Ainda, há os recortes de jornal, que reúnem as matérias sobre Cascaes e os textos por ele publicados. Entre os guardados do artista estão a biblioteca e a fortuna crítica sobre ele, os convites e prospectos de suas exposições, e os documentos relativos à sua vida que atestam fatos biográficos e que, igualmente, comprovam suas atividades como professor da Escola Profissional, hoje Instituto Federal de Santa Catarina.

A Coleção Elizabeth Pavan Cascaes abriga-se no espaço de preservação do MARquE, idealizado pelo entusiasta e amigo do artista Gelci José Coelho, conhecido como Peninha, que foi diretor do museu por cerca de dez anos e realizou muitas ações para divulgar a pesquisa etnográfica e documental do artista. Com o passar dos anos, o próprio MARquE se tornou menos vulnerável e, hoje, é capaz de manter a obra de Franklin Cascaes exposta em uma sala de forma permanente. O Museu Arqueológico e Etnográfico aborda diferentes contextos com a obra do artista, evidenciando a articulação entre pesquisa e proposição no trabalho do educativo, na medida em que recebe centenas de estudantes para conhecer a obra de Cascaes e, de alguma forma, reconhecer-se nela.

Em 2022, inaugurou-se a primeira etapa de uma sala especial para o artista, que, como já abordado, tem seu acervo na reserva técnica do Museu desde 1979, porém nem sempre a mostra estava aberta ao público. Agora, no entanto, essa realidade mudou. A exposição *Franklin Cascaes Artista* inaugurou o novo espaço, adaptado e planejado para renovar as exposições da obra do artista a partir do acervo, apresentando diferentes curadorias de sua produção, sempre com uma parte da coleção à mostra.



FIG. 1. Vista da exposição *Franklin Cascaes Artista*, 2022.
Fonte: acervo pessoal da autora Cristina Rosa, 2023.

Para situar a perspectiva da vulnerabilidade das coleções museais ao tratar de contextos distintos dos operados nos eixos centrais da arte e dar visibilidade ao acervo artístico de Cascaes, organizamos o presente texto em três principais aspectos. O primeiro repensa a estrutura dos museus situando-os dentro de um contexto histórico e compreendendo como sua gênese esteve fundada no poder e na narrativa discursiva de uma aristocracia dominante, que começa a ser questionada em termos de coleções e discursos. A fundação das instituições museais como espaços disciplinadores passa a ser tensionada com o questionamento de movimentos que trazem outras perspectivas, apontando a vulnerabilidade como centralidade, o que reconfigura também as práticas de mediação e os exercícios educativos engendrados nesses contextos.

O segundo aspecto trata da vida e obra de Franklin Cascaes, em especial dos desenhos que diz respeito à sobrevivência de uma forma de narratividade visual. O grande problema enfrentado pelo artista desterrense 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 – refletia-se não apenas na ausência dos narradores orais encontrados nas freguesias pesqueiras. Eis a vulnerabilidade enfrentada por Cascaes: se a sociedade florianopolitana das décadas de 1960 e 1970 revestiu-se desse tipo de vivência, o artista perdeu não apenas as vozes da herança coletiva, mas também os ouvintes tradicionais. O debate encaminha-se para o entendimento de como Cascaes resolveu a equação de uma tradição ameaçada pelo rápido crescimento demográfico de Florianópolis. Os desenhos que tematizam as bruxas comprovam essa relação complexa com a modernização.

O terceiro aspecto trata-se de uma análise de dois materiais educativos produzidos em momentos distintos. O primeiro material foi desenvolvido para a exposição *Franklin Cascaes: desenhos e esculturas*, realizada no Museu Histórico de Santa Catarina (MHSC) em 2010. O segundo material foi desenvolvido para a mostra Cascaes e o MARquE, realizada em 2016, a fim de

dialogar com a produção do artista evidenciando suas memórias e registros. Há na exposição Franklin Cascaes Artista, já mencionada e inaugurada em 2022, um material educativo específico distribuído de forma impressa e gratuita no museu, mas, dada a exiguidade do espaço para discorrer sobre ele, deixamos esse material para uma próxima escrita, desejosas de que, brevemente, ele esteja disponível no site da instituição.

Repensar os museus e as práticas educativas

Para iniciar a reflexão, antes mesmo de identificar perspectivas próprias da produção de Franklin Cascaes, cabe analisar aspectos gerais dos museus que reverberam na forma como sua obra é hoje trabalhada, tanto no acervo do MARquE como em outras coleções, visto que o processo histórico dos museus se reflete no modo como o sistema da arte processa, circula, comunica, educa, comercializa e preserva diferentes obras. O conceito de vulnerabilidade será considerado na presente reflexão em múltiplas perspectivas. A primeira perspectiva de vulnerabilidade será analisada pela impossibilidade de entrada que parte da produção cultural e artística alcança dentro de um complexo conjunto de sistemas que preservam, expõem e recepcionam a produção dos artistas.

Se, na sua gênese, durante o período da Revolução Francesa, os museus nasciam como instituições de afirmação do poder aristocrático de uma elite circunscrita, conferido pela abertura de grandes coleções particulares aos visitantes, posteriormente, no decorrer do século XX, constituem-se como espaços de construção de identidades de grandes nações, abrindo-se também para vertentes de gestão pública, com o objetivo de constituir uma narrativa sobre a história. Uma história no singular (e recorrentemente redigida com letras maiúsculas), cabe destacar, determinada pelos feitos dos dominantes e vencedores que se utilizam das instituições museais e dos artefatos expostos para elaborar uma narrativa de um determinado

contexto. Nesse molde, nascem desde os museus nacionais, que se dedicam a apresentar a pinacoteca adquirida durante as ‘grandes conquistas’ de uma nação, até os museus municipais, que contam histórias dos ‘heróis’ que constituíram o território.

Nessa segunda categoria, dos museus municipais, encontram-se instituições como o MARquE, que traçam recortes teóricos da história das cidades, reunindo objetos encontrados e produzidos no decorrer da ocupação de um território e reunidos por um determinado sujeito. Assim, tem-se a narrativa de um contexto definido a partir de um ponto de vista, tomando uma forma de descrever o processo etnográfico, cultural, artístico, histórico, social, político e/ou ambiental da cidade. Mas essa é apenas uma das formas de reconhecer o discurso construído sobre a criação e o desenvolvimento do contexto específico.

Os museus fazem parte do que Michel Foucault (1999) designa como instituições disciplinares – acompanhados de asilos, hospitais psiquiátricos, escolas e prisões –, aquelas que funcionam através de uma lógica de exclusão inclusiva. A partir de sua perspectiva, não se trata de excluir o outro, mas propriamente de identificá-lo como “outro”, sua inclusão é submetida a essa designação que sempre o demarca como o diferente, aquele que foi incluído de maneira excluída, que na presente reflexão demarca-se também como vulnerável. O museu se constitui nesse modelo operacional como um dispositivo de “alteridade da identidade e diferença” (Preciado, 2019: 19): “(...) em oposição à sua imagem aberta, o museu é uma instituição enclausurada, que gere constantemente seus limites, que fecha, segmenta, aparta, distingue, classifica, hierarquiza; uma instituição que alteriza”.

A identificação do museu como instituição disciplinadora é marcada pelo caráter das coleções adquiridas durante a modernidade, disponibilizadas como narrativa colonial do domínio burguês, mas também pelo efeito dos públicos que tinham acesso às práticas formativas engendradas nesses espaços. Analisado como “arquitetura coletiva da memória” (Preciado, 2019:

21), o museu atuava como um lócus de construção do olhar e politização do gosto, “(...) ocupando um lugar estratégico na construção da hegemonia e da subalternidade”.

O discurso de totalidade dos museus, que assume como narrativa o enunciado de uma história geral, ignora outras representações obliteradas das coleções durante a memória dessas instituições, representações tomadas como vulneráveis pela falta de acesso e/ou circulação. Por isso, tem sido presente o exercício de reconfiguração do papel dos museus diante da sua própria genealogia ao se repensar (1) os modos de operacionalização das coleções e dos discursos curatoriais construídos a partir da pesquisa dos artefatos expositivos, bem como (2) a reestruturação dos modos de se relacionar com os públicos, em propostas de mediação que considerem práticas dissidentes como parte do diálogo estabelecido.

Assim, a partir da Segunda Guerra Mundial, os museus entraram num processo vertiginoso de mudanças: submetidos às imposições do capitalismo neoliberal, ao mesmo tempo que as críticas dos diferentes movimentos de luta por representação das minorias políticas reivindicavam reconfiguração dos modos de apresentação. Tomados como instituições estagnadas, os museus paulatinamente se transformaram, a fim de atender às demandas impostas pelos públicos e pelos movimentos de dissidência, que questionavam suas coleções e discursos. Paul B. Preciado (2019) demarca como esses eram espaços de representação que, em oposição a uma neutralidade que aparentavam assumir pelas chancelas das instituições, deflagravam as posturas e concepções dos curadores, dos diretores e das equipes educativas. Enquanto espaço de poder, “o museu é uma máquina performática que funciona ao mesmo tempo como um aparato de verificação e de legitimação de um enunciado. O museu como espaço institucional tem o poder de legitimar como verdadeiro o enunciado” (Preciado, 2019: 17).

Contemporaneamente, vivemos um processo de tensionamento do modelo histórico dos museus, na elaboração de contranarrativas

que reconfiguram o perfil dos acervos e as coleções das instituições, dos modelos de recepção dos públicos e dos exercícios de mediação. Não obliterando a consciência da potência do museu “(...) como máquina social, como instituição de produção de subjetividade e de produção de verdade” (Preciado, 2019: 17), mas efetivamente demarcando essas características como discurso, sem considerá-lo a única narrativa.

Produzir um sentido de identidade e marcar diferenças têm sido objetivos centrais associados ao papel educativo dos museus. Os visitantes antes buscavam conhecimento a partir dos objetos expostos, adotando-os como fonte de referência central, sem ter a possibilidade de relacionar sua experiência ao espaço ou permear as paredes museais com parte do que se mobilizava social, política e economicamente no contexto.

Nesse sentido, Carmen Mörsch (2016) demarca como, atualmente, a perspectiva institucional dos museus possibilita uma diferenciação entre quatro discursos sobre mediação, coexistentes nas práticas de diferentes espaços que constituem o campo. O primeiro deles, “afirmativo”, direciona o trabalho educativo para a missão desenvolvida pelo Icom, que trata da coleção, pesquisa, preservação, exposição e promoção do patrimônio cultural. Nessa linha, a educação em museus direciona-se sobretudo para um público de especialistas com visitas mediadas por educadores, realização de palestras e desenvolvimento de publicações. De acordo com Mörsch (2016), esse conceito de mediação está voltado para especialistas ou para uma esfera pública previamente interessada no campo, e seria parte do que já conhecemos como educação em museus como visitas mediadas.

O segundo discurso, “reprodutivo”, trata da formação de públicos, quando equipes de mediadores buscam, por meio de diferentes ações dos programas educativos, mobilizar novos visitantes que superem as “barreiras simbólicas”⁴ impostas pela estrutura hierarquizante que marca os museus desde sua gênese. Práticas relacionadas à formação escolar ou atividades que integram as instituições como espaços de lazer constituem parte desse

discurso, pelo intento de criar, em diferentes visitantes, o interesse pelos conteúdos presentes e expostos nos espaços museais.

Os próximos dois conceitos estão mais próximos do que se pretende discutir a partir da produção e obra de Franklin Cascaes. Começando pelo discurso “desconstrutivo”, relacionado à museologia crítica e ao efeito descrito de reconfiguração dos museus a partir da década de 1960. Tomando como base essa perspectiva, pretende-se reexaminar os processos educativos canônicos, revisando as “dimensões disciplinadoras e civilizatórias” que os museus realizam com seus visitantes. Nesse sentido, a participação do público é elemento integrante das práticas educativas realizadas, bem como desenvolvem-se programas específicos destinados à ampliação do número de visitantes, pensando em ações que mobilizem potenciais públicos excluídos da instituição. Assim, “(...) enquanto os programas influenciados por este discurso são motivados por uma chamada à crítica institucional, eles tomam distância do discurso reprodutivo demasiado deliberado acerca destes grupos, classificando-o como paternalismo unidirecional”⁵.

No discurso “transformador” a mediação busca expandir o papel da instituição expositiva, possibilitando que ela também assuma um lugar como agente de mudança social. Essa linha de mediação questiona a própria instituição, porque não opera mais somente na perspectiva dos seus objetivos, centrada no que pretende atender o próprio museu. “Nesta prática, mediadoras e mediadores e o público não apenas trabalham juntos para desvelar os mecanismos institucionais, como também para remodelá-los e expandi-los”⁶. Por isso, a relação de direcionalidade se modifica, porque não são mais os visitantes que buscam as instituições por referências ou estudos, mas estabelece-se uma relação de troca e reconstrução das próprias estruturas da instituição, abarcando outras formas de considerar a coleção e os visitantes.

Constituir práticas de educação que pensem a vulnerabilidade se aproxima das perspectivas sugeridas pelos discursos “desconstrutivo” e

“transformador”, que tensionam as estruturas até então impostas pelo caráter dos museus, operacionalizado como instituição disciplinadora, que reproduz modelos de gestão e educação que segmentam. Contudo, “(...) não se pode negar a regra de que a tensão entre a educação/mediação e a instituição aumenta quando os discursos desconstrutivos e transformadores ganham preponderância”⁷.

Ainda de acordo com a autora, os discursos desconstrutivo e transformador “(...) incorporam um entendimento autocrítico de educação. Isto significa que a educação ela mesma se torna sujeito de desconstrução e transformação”⁸. Assim, as relações de poder não são anuladas, mas analisadas de forma crítica e incorporadas no trabalho educativo com os públicos, recriando sentidos para as próprias comunidades com quem se trabalha.

Desconstruir e transformar práticas de educação museal passa por criar mais acesso e visibilidade para outras produções que estejam fora da circulação recorrente do sistema da arte, e por ampliar as formas de representação nos acervos e coleções das instituições, mas, sobretudo, nos exercícios de mediação desenvolvidos dentro e fora dos museus, pela possibilidade de conexão entre discurso e prática.

Franklin Cascaes entre a vulnerabilidade e a sobrevivência

A intenção pedagógica com a qual Cascaes tratava a herança oral açoriana marca a diferença entre seus estudos e os de intelectuais contemporâneos ao artista. Cascaes entende as manifestações culturais locais como memória coletiva daqueles que habitaram Desterro, posteriormente Florianópolis, e não como matéria-prima de uma memória oficial. É necessário que se acentue a relação ambígua de Cascaes com as instituições legitimadoras da memória oficial. Entretanto, tal postura não deve servir apenas para reivindicar o lugar a que merecidamente o artista tem direito na história e na arte.

Entender tal relação é essencial para analisar as duas principais características que, diante da inevitável vulnerabilidade, imprimem-se como traços às (grafo)imagens sobreviventes produzidas e difundidas pelo artista. Destacamos a pulsão criativa nos e pelos registros de processo e o temperamento melancólico da visada do artista, que testemunha a rápida transformação ocorrida na ilha entre as décadas de 1950 a 1970. Ambas as estratégias oferecem possível *pharmakon* à vulnerabilidade do tempo sobre os manuscritos e sobre o impacto do progresso tecnológico modernizador que atingiu o espaço rural e urbano da capital nessas décadas.

O que é necessário à sobrevivência da imagem que duela contra diferentes vulnerabilidades (esquecimento, apagamento, exclusão, ruína) (Didi-Huberman, 2013a)? Sem pormenores, a imagem sobrevive por ser experiência comunicável, o passado atualizado nas urgências do presente (Benjamim, 1985). Persiste apenas se aliada às políticas culturais educativas e aos agenciamentos de preservação dos arquivos. E foi esse o compromisso empreendido por Cascaes: o legado de uma narrativa visual sobre uma capital, ainda rural, em rápida transformação urbana.

Como avaliar o prognóstico da vulnerabilidade, já avistada por Cascaes, sobre a memória oral e visual da coletividade dos desterrados fadada à falência dos elos da transmissão da experiência? Georges Didi-Huberman (2015) atenta que diante da imagem está o tempo. O tempo situa quem mira a imagem, mas também há o tempo que a imagem carrega. No encontro fenomenológico dessa dupla mirada, do receptor e da imagem, há a necessidade de procedimentos de mediação. No olhar de Walter Benjamin (2006), não é o passado que se convoca, mas a dimensão rememorativa da imagem do passado que recebe a impressão da sua atualidade (Didi-Huberman, 2015). Esse passado se manifesta pela imagem na qual ele está compreendido (Didi-Huberman, 2005; 2013b).

A labuta pedagógica de Cascaes acende essa fagulha: mediar correlações entre um presente, ansioso pela modernização dos hábitos e dos costumes, e um passado coletivo cuja imagem apenas sobreviveria

na atualidade pelos procedimentos da anamnese (Didi-Huberman, 2015). É nessa operação que se situa a pedagogia empreendida pelo artista: a construção de um museu que testemunha a experiência narrativa polifônica de muitos narradores. Poderíamos dizer que Cascaes assume o semblante benjaminiano do colecionador-narrador (Batistela, 2007).

Estreito laço relaciona o colecionador ao narrador, muito embora Benjamin (2006; 1985) não o tenha delineado. Ao narrador, credita-se a dimensão prática da memória; ao colecionador, deposita-se o acervo das ilustrações práticas da experiência. Em ambos, existe o sentimento de responsabilidade empregado na atitude daquele que herda, pois “(...) a transmissibilidade de uma coleção é a qualidade que sempre constituirá seu traço mais distinto” (Benjamin, 2006: 234). Não menos importante do que o penhor da transmissibilidade, o narrador e o colecionador aproximam-se da condolência melancólica. Esse temperamento foi a reação ao desenvolvimento acelerado da modernidade capitalista acusada de despersonalizar a experiência.

Como a memória ocupa-se do ato de lembrar e contar, é através dela que se explicam e se lamentam as mudanças, quando permanecem apenas vestígios de uma realidade anterior. O narrador oral seria, então, o responsável por articular as diversas memórias cultivadas morosamente no âmbito das práticas comunitárias de subsistência e das manifestações culturais. Além disso, a esse 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.

Franklin Cascaes é um narrador. Quando ele decidiu iniciar seu trabalho, o objetivo explícito foi o de manter viva uma tradição cujo fim 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. Talvez a principal motivação do artista no desenvolvimento de seu trabalho tenha sido pessoal, pois, com melancolia, ele testemunhou o desenvolvimento urbano de Florianópolis (Batistela, 2007). Portanto, não há como separar sua vida do trabalho, pois seus sentimentos e suas ideias tiveram origem no tecido da coletividade.

Todavia, como nos alertou Benjamin (1985), o mundo moderno já não mais poderia garantir as formas comunitárias do trabalho, suas práticas culturais, e inevitavelmente a arte de contar perderia uma de suas funções básicas: a de fornecer conselhos de vida.

Falar sobre a queda da experiência coletiva é pensar também sobre a política idealizada para o Brasil da Segunda República. De país fundamentado na economia agrícola, o Brasil deveria apresentar-se como nação industrializada. Foi nesse processo que, segundo Thomas Skidmore (1988), um considerável número de costumes tradicionais deveria ser suplantado.

Há uma cadência nesse movimento. Essa configuração, que foi articulada para o Brasil como um todo, também atingiu Florianópolis, mesmo que tardiamente. Cabe destacar que não falamos apenas em termos de cidade, referimo-nos ao campo, lugar no qual ainda se encontrava, no tempo de Cascaes, a experiência narrativa dos conselhos curativos, do manejo do plantio, das benzeduras, dos causos de pescadores e das histórias de assombração. 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 ideias de progresso se insinuavam por todo o país, marcando a era do desenvolvimentismo nacional.

Pontua-se o consenso entre historiadores e pesquisadores (Pereira, 1974; Faccio, 1997; Santos *et al.*, 2002; Castro, 2002) sobre importantes medidas econômicas, políticas e urbanas que foram implementadas em Florianópolis nos governos de Irineu Bornhausen (1951-56) e de Jorge Lacerda (1956-61), gestões no cenário estadual consideradas afirmativas

do movimento nacional desenvolvimentista. No período, promoveram iniciativas como a criação, em 1955, da Empresa Luz e Força de Florianópolis S. A. (Elffa); a redação, em 1953, do primeiro plano diretor; a planificação, em 1960, da cidade universitária (UFSC); a edificação, em 1960, do Hotel Royal e do Oscar Hotel; o planejamento arquitetônico, em 1961, do Edifício das Diretorias; e a estruturação, em 1962, do edifício-sede do Banco de Desenvolvimento do Estado de Santa Catarina. A partir das décadas de 1960 e 1970, período divisor de águas, assistiu-se ao aumento do número de órgãos públicos, tanto estaduais como federais, confirmando a rápida expansão demográfica que, juntamente com os recursos econômicos, daria base às grandes reformas urbanas como a construção da Avenida Beira-Mar Norte e da Ponte Colombo Salles. De fato, a nova reestruturação urbana pensada para a capital de Santa Catarina incorporou, ao moderno planejamento da cidade, diferentes áreas rurais.

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 a pedagogia para lançar mão de um recurso que, mesmo não se pretendendo etnográfico, possui uma capacidade crítica demolidora: o riso. 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, seja em reflexões pessoais declaradas nos cadernos ou ainda em fragmentos textuais inseridos nos seus desenhos (Batistela, 2007).

O grotesco de Cascaes é um exagero cômico da situação de ruína na qual se encontrava sua própria sociedade. Quando se refere diretamente à cidade, as obras de Cascaes, principalmente sob a temática das bruxas são cômicas e, muitas vezes, satíricas [Fig.2]. 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.



FIG. 2. Franklin Cascaes, *Bruxa dos tempos modernos* (1976). Fonte: Coleção Elizabeth Pavan Cascaes, acervo MARquE, UFSC, 2023.

É como se nunca fosse possível esquecer que cada novidade urbana implica um desaparecimento rural. A modernização de Florianópolis também proporcionou talvez não a formação, mas o advento de uma cultura moderna que, devido aos meios de comunicação, formava-se não apenas em

nível nacional, mas também nos principais centros do ocidente, refletindo um interesse por acontecimentos distantes. Há dois grupos de trabalhos que demonstram essa fase de produção de Cascaes: os desenhos que tematizam Jânio Quadros [Fig. 3] e as viagens espaciais.

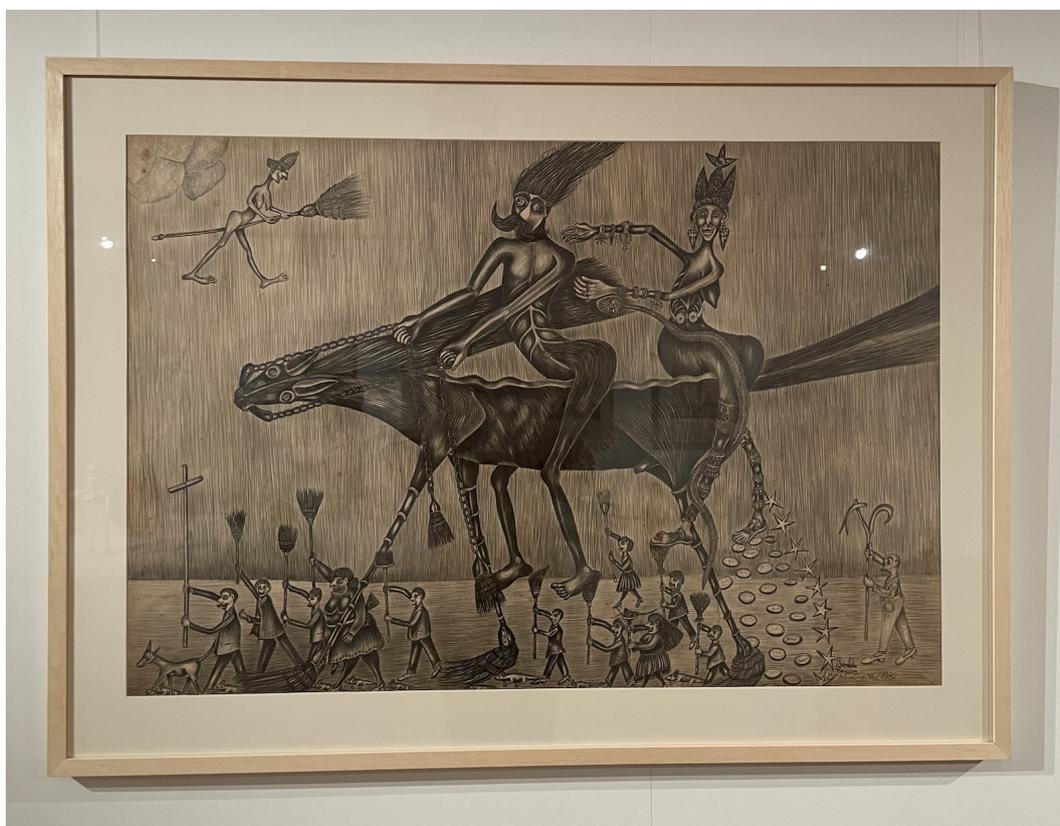


FIG. 3. Franklin Cascaes, *Jânio Quadros* (1982). Fonte: acervo pessoal da autora Cristina Rosa, 2023.

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 vai definindo a própria crença popular na bruxa e, por consequência, as narrativas orais. A partir de meados da década de 1970, Cascaes não mais viaja ao interior da ilha. Os desenhos e seus respectivos textos realizados na década de 1960 e 1970 retratam a modernidade em Florianópolis. Cascaes não isola sua produção

plástica desse processo, preocupando-se com a memória coletiva e com a narratividade oral, essa ainda que precariamente preservada no interior das freguesias pesqueiras.

Sua monumental e grotesca *Bruxa dos tempos modernos*, de 1976 [Fig.2], anuncia outra bruxa, mais terrível e temida, *A bruxa grande* [Fig.4], cuja imagem reflete a lógica e o mito do progresso. Cascaes formula a pergunta: está a ilha embruxada?



FIG. 4. Franklin Cascaes, *A bruxa grande* (1976). Fonte Coleção Elizabeth Pavan Cascaes, acervo MARquE, UFSC, 2023.

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

Benjamin (1994) discute a necessidade da reconstrução da experiência como garantia da memória. Na impossibilidade de recuperar o espontâneo ato de narrar, a ideia de reconstrução da experiência deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade. 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 sobre 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 narração (Batistela, 2007).

O fato é que Cascaes passa a relacionar as representações arcaicas da bruxa com uma visão questionadora, se não do progresso propriamente dito, 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. Sua representação reflete a mudez daqueles que, perplexos, assistiram à urbanização da cidade.

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 etnográfico e a memória coletiva invariavelmente morreria ali.

Cascaes é agenciador da memória, pois precisou resolver o problema do declínio da experiência oral⁹. Foi através de diferentes códigos de linguagem, com as letras, os desenhos e as esculturas, que ele procurou preencher o vazio deixado tanto pela ausência de contadores quanto pela abnegação da sociedade aos antigos valores. Nesse sentido, seu trabalho

constitui uma adaptação frente à impossibilidade da narrativa tradicional. E talvez tenha sido justamente essa adaptação à contribuição pessoal de Cascaes como narrador que, à luz do processo modernizador implantado na antiga Desterro, ainda consegue, na capital 'embruxada' de Florianópolis, detectar semelhanças entre o passado e o presente.

A ação educativa como estratégia de superação da vulnerabilidade

Consideramos que um dos aspectos concernentes à vulnerabilidade da obra de Franklin Cascaes está justamente na dificuldade de ampliar seu espectro para além do estado de Santa Catarina. O fato de situar-se no Sul do Brasil já é uma das dificuldades de popularização da obra do artista, pois o eixo Rio-São Paulo hegemoniza a divulgação e disseminação da produção artística. Esse eixo é, portanto, um *locus* privilegiado de validação da arte, exercendo um poder curador da produção artística considerada local, regional e/ou nacional.

No primeiro tópico deste artigo apresentamos uma perspectiva inicial sobre a ideia de vulnerabilidade relacionada a diferentes discursos de mediação e os papéis dos museus. No segundo tópico, situamos os principais conceitos relativos à obra do artista Franklin Cascaes, as transformações do seu pensamento e os desdobramentos em sua obra e, por que não dizer, na atualidade de sua produção. Neste terceiro tópico, pretendemos evidenciar o papel da ação educativa no combate à vulnerabilidade da obra de Cascaes.

Partimos da análise de dois materiais educativos que foram produzidos especificamente sobre o artista. Cabe ressaltar que a produção de materiais amplia as possibilidades de ação educativa antes, durante e depois da realização de cada exposição, tornando o artista menos vulnerável, na medida em que o conhecimento sobre sua obra é trabalhado com diferentes gerações. O material também estende a exposição para além do período de

sua realização, podendo ser objeto de debate em outras circunstâncias, tanto na vida escolar, como em outros momentos.

Logo no texto de apresentação do catálogo da exposição *Franklin Cascaes - Desenho e esculturas*, já situada na introdução deste artigo, o pesquisador Fernando Boppré menciona o material educativo como um dossiê (Pereira *et al.*, 2010) que desenvolveu um conjunto amplo de ações, entre eles seis oficinas para grupos, uma delas para a formação de professores. Consideramos a iniciativa de investimento na formação de professores uma das estratégias de diminuição das características de vulnerabilidade. As práticas de ampliação de público, construídas para diluir as barreiras simbólicas citadas por Mörsch (2016), constituem uma ação para fortalecer a formação entre os multiplicadores, articulando uma possibilidade de conexão com a produção local.

Assim, a exposição também contou com o espaço "Estação Cascaes", que reuniu uma gama de materiais (livros, catálogos, revistas, materiais diversos) que possibilitou um ambiente de imersão na obra do artista para o visitante que desejasse saber mais sobre o mote da exposição. Igualmente, como projeto paralelo, foram convidados artistas que pudessem, em quatro diferentes espaços externos à exposição, mas ainda no Palácio Cruz e Souza, propor diálogos contemporâneos com a obra do artista. Todas as práticas visavam ampliar o rol de público para além do discurso "afirmativo" da mediação, construindo conexões com outras esferas para além dos sujeitos já presentes dentro do sistema de formação (Mörsch, 2016).

Outra ação que fez parte da exposição foi o "Colóquio Cascaes", que reuniu diferentes pesquisadores para juntos realizarem o debate acerca da questão principal da exposição: a atualidade do trabalho de Franklin Cascaes. Da mesma forma, houve a realização de uma mostra de filmes que dialogavam com a exposição e um trabalho de registro escrito (projeto itinerários) de ensaios sobre as impressões produzidas pela exposição. Segundo Boppré (2010: 5) um dos objetivos da exposição foi "criar novas zonas de diálogo para

a obra de Franklin Cascaes". Mostrando assim, o interesse em evidenciar as características contemporâneas da obra do artista.

Considerando a descrição dos principais aspectos que envolveram a exposição, passamos a analisar o material educativo intitulado: "Dossiê educativo da exposição Franklin Cascaes: desenhos e esculturas". O material é composto de 31 páginas no formato PDF e o tratamento dado às imagens é no formato preto e branco. Já na abertura, aparece uma das obras e a frase do artista "Não há nada de novo debaixo do sol" (Pereira *et al.*, 2010).

O material foi produzido por uma extensa equipe de profissionais, entre eles designers, artistas e educadores¹⁰. Inicia com um texto dirigido aos educadores ressaltando que se trata de uma proposta divertida, lúdica e reflexiva que dialoga com outras produções para além da obra de Cascaes. O texto descreve a proposta da curadoria e faz o recorte temporal das obras presentes na exposição (1908-1983). Lindote, o curador, considerou os aspectos formais das obras, relacionando seus aspectos religiosos e profanos sobre uma mesma plataforma.

Os desenhos de Cascaes organizados para a exposição foram dispostos de modo a destacar outros aspectos de sua produção, além das narrativas bruxólicas bastante presentes nos escritos do artista. Assim, segundo o material educativo, foram evidenciados os aspectos relativos a elementos que se repetem no desenho, às questões da escala na produção das imagens, à atenção à linha em detrimento do claro/escuro presentes em seus trabalhos, como o caso dos desenhos a nanquim. Então, a partir da frase "não há nada de novo debaixo do sol", a equipe do educativo voltou-se para os aspectos múltiplos da obra do artista. O formato de oficina foi utilizado de diferentes modos e buscou abordar múltiplas formas de trabalhar, explorando inclusive as possibilidades de viagens, mergulhos nas histórias e novas criações imaginativas.

Outro aspecto que é ressaltado no material diz respeito a uma longa discussão sobre museus, sua organização, o que representam, como se definem e até um guia de como se relacionar com o espaço, o que, por falar

sobre o próprio contexto das instituições, pode se relacionar com o discurso desconstrutivo (Mörsch, 2016).

No material não faltou uma síntese de informações sobre o Palácio Cruz e Souza, que abriga o MHSC e, portanto, a exposição de Cascaes em 2010. Coube ao dossiê informar a procedência das peças, abordar informações sobre o MARquE e suas origens como museu antropológico. Finalmente, descreve a coleção Elizabeth Pavan Cascaes, contextualizando a obra do artista. Chama-nos a atenção, nos trechos das falas de Cascaes utilizados no material, a preocupação manifestada pelo artista de que sua obra fosse doada à universidade para não perder a noção de conjunto ali presente inclusive o desejo dele de não vender as peças para que pudessem ser vistas por mais gente. Além dos objetos e desenhos produzidos pelo artista, há também, um conjunto substancial de relatos, que ele foi colhendo em suas visitas ao interior da ilha de Florianópolis, no contato com pessoas nas localidades cujo acesso era bastante difícil dada a carência de estradas e inexistência de meio de transporte coletivo.

Todo o material produzido por Franklin Cascaes encontra-se na reserva técnica do MARquE. O dossiê em análise ressalta que são mais de "(...) 124 cadernos escolares pequenos, 22 cadernos grandes e 476 manuscritos em folhas avulsas e/ou agrupadas numa quantidade máxima de 15 páginas, escritos a caneta esferográfica, caneta tinteiro e grafite" (Pereira *et al.*, 2010: 12).

Outra seção do dossiê traz uma biografia com foto do artista sistematizando os principais aspectos de sua vida familiar e as atividades laborais desenvolvidas por ele. O material destaca que há uma ênfase em situar a obra de Franklin Cascaes dentro dos temas míticos, como as bruxas e as magias, e de caráter lúdico, mas ressalta que a obra do artista oferece muitas outras possibilidades de pesquisa. Um aspecto presente na exposição como um todo foi a ênfase à perspicácia de Cascaes ao acompanhar criticamente as mudanças ocorridas na ilha ao longo dos anos.

Outro tópicos do material recupera as falas do artista relativas à colonização açoriana, à vinda desses povos por volta de 1748, o que amplia consideravelmente a ocupação da ilha. E destaca a correlação entre as ilhas, do arquipélago dos Açores e Florianópolis, e como a contação de histórias é similar nas duas realidades. O texto aborda a saga da mudança do nome da cidade de Nossa Senhora do Desterro para Florianópolis, ressaltando os conflitos que o artista tinha com esse movimento político, um enfrentamento a Floriano Peixoto. A perspectiva crítica do artista, enunciada desde o princípio do texto, tem diálogo direto com a perspectiva transformadora de Mörsch (2016), marcando não somente a quebra da vulnerabilidade em relação ao contexto e à circulação dos públicos, mas também ao momento de produção das obras.

Finalmente, do ponto de vista dos conhecimentos sistematizados, o material traz o início da produção do artista, seu desejo em colher elementos da cultura açoriana na ilha e a participação de sua esposa, Elisabeth Pavan Cascaes, no desenvolvimento do trabalho, além de alguns "causos" que ele mesmo contava. Acompanha também um texto de Fernando Boppré que aborda a obra do artista e suas multiplicidades.

Ao final, e não menos importante, encontra-se um conjunto de atividades denominadas de proposições pedagógicas que foram abordadas na ação educativa desenvolvida com escolas e grupos durante a exposição. As mediações acionaram aspectos do que foi chamado de "mediação panorâmica", uma visão geral da exposição e mais cinco propostas que acompanharam o trabalho da ação educativa com escolas agendadas previamente. O dossiê parte do conceito de seres imaginários do escritor argentino Jorge Luís Borges e da produção de Cascaes, articulando o binômio teoria e prática. Dado o limite de cada proposição, remetemos a leitura diretamente para o material e nos limitaremos a apresentar os títulos de cada uma delas. Proposta 1 "Franklin Cascaes Desenhos e esculturas", proposta 2 "Metamorfoseando Seres", Proposta 3 "Conta um conto que eu risco um ponto", Proposta 4 "Imagem falada: narrativas enviesadas" e, finalmente, a

Proposta 5 “Fragmentos - colando ideias”. Cada proposta apresentava uma especificidade relativa ao tema proposto, desenho e escultura, os seres fantásticos de Cascaes e as histórias criadas por ele, igualmente, os grupos poderiam participar de uma ou de mais de uma oficina dependendo do agendamento. O dossiê ainda trazia textos específicos do curador e outros materiais de apoio, bem como uma lista de referências bibliográficas, propiciando ao professor um aprofundamento na obra do artista.



FIG. 5. Site do MARque, 2023. Fonte: print do site do MARquE, 2023. Disponível em: <<https://museu.ufsc.br/educativo/materiais-pedagogicos-impressos/>>.

O segundo material trata-se de um caderno no formato de um livreto que pressupõe a intervenção do participante, produzido por Schmidt (2016). Ele apresenta 43 páginas coloridas e consolida-se como um material impresso. No site do MARquE, é possível acessar algumas informações sobre o contexto da produção desse material¹¹. A informação principal diz respeito à sua produção, ao mesmo tempo em que estava acontecendo a exposição *Cascaes e Eu* [Fig.5].

O recorte da temática do livro enfatiza as brincadeiras representadas na obra de Franklin Cascaes e, nele, o artista é personagem que completa suas memórias, buscando ao mesmo tempo trazer as memórias de cada um dos que visitam a exposição, acerca de sua infância, das ações que realizava e toda a afetividade que é parte do tema brincadeiras. Assim, na primeira página do caderno, convida-se o público para "uma conversa no papel".

Na sequência, a partir de perguntas, imagens e textos, Cascaes é apresentado ao público, bem como seu método de trabalho que, como vimos, contava com a coleta de informações sobre como viviam as pessoas, que histórias tinham para contar. Mas, em seguida, o autor entra na trama como personagem e apresenta-se a si próprio, convidando o leitor a colar ou desenhar seu retrato e a apresentar-se também.

Numa linguagem mais pessoal, o personagem traz trechos sobre a infância do artista, conta como eram as rotinas da vida em família e como a saudade dessas tradições impulsionou o desejo de resgatar as tradições ainda presentes na ilha. O material ressalta que, no tempo da infância de Cascaes, a divisão social do trabalho não era tão grande como atualmente. Assim, as crianças brincavam muito próximo do trabalho dos pais e as próprias brincadeiras diziam respeito à produção da vida. As esculturas do artista registradas no caderno trazem as atividades de trabalho dos adultos, a atividade no engenho, na pesca e ressalta a materialidade da produção das esculturas de barro, que agregam elementos do cotidiano, como as frutas laranja e banana, entre outros materiais.

O leitor também é convidado a contar como sua infância se desenvolveu, se também brincava de trabalhar, propondo atividades para estimular esse leitor a registrar sua infância. A brincadeira do Boi de Mamão, folguedo popular bastante comum em Florianópolis até os dias atuais, também é apresentada, tanto nas suas referências com outros folguedos, como no Pará, o Boi Bumbá, e o Bumba-meu-boi no Maranhão. O enredo trata da história da morte e da ressurreição de um boi, com uma música própria e muitos adereços que, com o passar dos anos, foram agregando novos elementos.

Assim, o caderno traz um recorte da cultura popular, da sua representação na obra do artista a partir do tema brincadeiras.

O livro ressalta a valorização que Cascaes atribuía ao tema da imaginação, aspecto que ambos os materiais apresentam. "Através da ficção a gente pode voar, criar castelos, pode viajar sobre o mar, andar sobre as águas dos rios, conversar com os pássaros, conversar com outros animais, numa linguagem toda especial, criar projetos fabulosos, visitar o céu" (apud Schmidt, 2016). Toda essa imaginação transformou atividades do cotidiano em contos fantásticos, em personagens que povoam o cotidiano da cidade sem se desgrudar da realidade de transformação dela.



FIG. 6. Franklin Cascaes, Vaca Tatá Enrêdia (1964). Fonte: acervo pessoal da autora Cristina Rosa, 2023.

O caderno também destaca as trocas culturais entre a cultura indígena e a cultura açoriana, como na apresentação do personagem Boitatá, um mito de origem indígena cujo nome vem do Tupi mboy (cobra) e tatá (fogo). Complementa com a imaginação de Cascaes, que cria uma família para o Boitatá, com a Vacatata e seus filhotes, e tudo se passa em um banhado nas margens da Lagoa do Jacaré no Rio Tavares, ilha de Santa Catarina [Fig. 6]. Assim, o caderno estimula o pensar sobre a cultura ilhéu e, ao mesmo tempo,

alimenta com novos repertórios a imaginação dos leitores.

A obra de Cascaes aborda não só os aspectos da imaginação como também traz o caráter científico e antropológico que abarca sua coleção e o MARquE, contextualizando o trabalho feito no museu e outros conhecimentos acerca do artista e de sua coleção, já tratados nos tópicos anteriores. Finalizamos este tópico ressaltando a impossibilidade de comparação entre os materiais, pois cada um é fruto de um determinado contexto de produção, equipe, financiamento e cumpriu seu papel de divulgação da obra do artista e ampliação do repertório de escolares acerca da multiplicidade de aspectos da produção de Franklin Cascaes, combatendo discursos que engessam a produção e levantando possibilidades de aprofundamento e estudo dos materiais. Mas, ao mesmo tempo, há muito para fazer na divulgação da obra do artista, dentro e fora de Santa Catarina.

Considerações finais

Na tentativa de “ (...) construir uma ponte viva entre o presente e o passado, ou entre o antigo e o moderno” (Cascaes, Caderno manuscrito n. 99: 197-?)¹² Cascaes pontua o início de suas atividades como pesquisador da cultura popular. Ancora sua memória na memória dos outros. Sua produção advém de um processo de conhecimento não individualizado cuja exemplaridade é narrada por um passado conhecido ao qual se pode regressar (Batistela, 2007).

Esse movimento marca a relação de identidade de Cascaes com a cultura açoriana. Tal saber narrativo é apreendido pelo artista, que, sobretudo, por ser um narrador coletivo, estabelece um vínculo entre tempo e espaço, vida e cultura. Nesse lugar transita o narrador que, no ato de ouvir, colhe e, no ato de falar, realimenta sua herança cultural.

Não é à toa que Cascaes 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. Dessa relação afetiva com a comunidade, ou seja, a de apoiar a sua memória na memória dos outros, advém a autoridade a partir da qual o artista 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: 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 desse mesmo passado pela impossibilidade de recuperá-lo como experiência autêntica de vida (Batistela, 2007).

Ainda que seja a partir da figura do artista e da sua produção, podemos compreender o efeito transformador (Mörsch, 2016) que a coleção de Cascaes opera na cidade de Florianópolis, por seu caráter público e pelo desejo da criação do museu e da doação do acervo por parte do artista. A prática coletiva de recriação pelos mediadores e o desenvolvimento dos materiais educativos dão continuidade aos propósitos impulsionados por Franklin Cascaes. A herança cultural deixada pelo artista é, assim, continuada, ampliada e transformada pelas propostas educacionais realizadas a partir de sua obra.

Finalizamos nossa produção, um tanto desafiadora no sentido de ser um texto desenvolvido a três mãos e partindo de olhares diversos, mas com uma análise comum acerca da obra de Franklin Cascaes: um artista que tem o brilhantismo de juntar as tradições culturais da ilha de Santa Catarina buscando seus discursos e narrativas, e que faz isso procurando expressar-se esteticamente, aprimorando-se como artista e como professor. Além disso, ele traz seus pontos de vista religiosos, culturais e políticos para suas obras. É de fato essa caminhada, o desejo e a importância de vislumbrar seu trabalho para além de sua geração, que ele deseja para um museu que

preserve sua obra. Há uma necessidade de produção, mas há também uma necessidade de distribuição do seu objeto artístico.

É na tarefa de distribuição, do acesso à arte, que a ação educativa se renova, como já amplamente percorrido no primeiro tópico deste artigo, com os materiais educativos pensados como espaço de criação, isto é, superando o formato do encarte. Este formato, ainda que cheio de limites, traz a proposta de atividades diversas para que se possa criar e recriar sobre elas, produzir relações e revigorar a obra de Franklin Cascaes.

Despedimo-nos deste texto considerando as imagens que imaginamos a partir da obra de Cascaes, das amplas experiências que sua obra amplifica. E ressaltando que, com o seu envolvimento político, ora mais conservador, ora mais libertário, ele questionou o progresso que a cidade sofreu naqueles anos de 1950 a 1970, aspecto ainda bastante razoável se pensarmos na sobrevivência ecológica da ilha, por exemplo, e o seu questionamento acerca do nome da cidade ainda se coloca persistente, chamada por um tempo de Nossa Senhora do Desterro, hoje Florianópolis. Nos dias de hoje ainda ecoa, sua crítica à homenagem realizada por Hercílio Luz ao dar à cidade o nome de Florianópolis.

Referências

- BATISTELA, K. *Franklin Cascaes: alegorias da modernidade na Florianópolis de 1960 e 1970*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, 2007.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas I. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOPRÉ, F. Notas Sobre a exposição. In: *Catálogo da Exposição Franklin Cascaes: desenho e escultura*. Florianópolis: Editora, 2010.

- BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: Argos, 2002.
- CASCAES, F. Coleção Elizabeth Pavan Cascaes [Caderno manuscrito n. 99; 197-?]. In: BATISTELA, K. *Franklin Cascaes: alegorias da modernidade na Florianópolis de 1960 e 1970*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, 2007.
- CASCAES, F. *Franklin Cascaes: vida e arte e a colonização açoriana*. [Entrevistas concedidas e textos organizados por Raimundo Caruso]. Florianópolis: Editora da UFSC, 1989.
- CASCAES, F. *O universo bruxólico de Franklin Cascaes*. Catálogo da exposição itinerante. Florianópolis: SESC; Museu Universitário, UFSC, 2002.
- CASCAES, F. *Revista Travessia*, n. 2. 10 sem. Universidade Federal de Santa Catarina, 1981.
- CASTRO, E. R. M. *Jogo de formas híbridas: arquitetura e modernidade em Florianópolis na década de 50*. Tese (Doutorado em Arquitetura e urbanismo) – Universidade Federal de Santa Catarina, Departamento de Arquitetura e Urbanismo. Florianópolis, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013b.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FACCIO, M. da G. A. *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 (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1997.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GAGNEBIN, J. M. Walter Benjamin ou a história aberta. [Prefácio]. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas I. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- JELIN, E. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España e Argentina editores, S. A., 2002.
- LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MÖRSCH, C. Numa encruzilhada de quatro discursos – Mediação e educação na Documenta 12: entre afirmação, reprodução, desconstrução e transformação. *Periódico Permanente*, n. 6, fev. 2016.
- MUSEU UNIVERSITÁRIO. Universidade Federal de Santa Catarina. *MU - 30 anos*. Pró-Reitoria de Cultura e Extensão, [2000].

- PEREIRA, N. do V. *Desenvolvimento e modernização: um estudo de modernização em Florianópolis*. Florianópolis: Editora Lunardelli, [1974].
- PEREIRA, J. C.; MANSANI, B; KRUGER, A.; CIFUENTE, A.; DE MARTINO, M.; WILLERDING, J. *Não há nada de novo debaixo do Sol*. (Desenvolvimento de material didático ou instrucional). 2010.
- PRECIADO, P. B. Cuando los subalternos entran en el museo: desobediencia epidémica y crítica institucional. In: PIZARRO, B. S. (org.). *Exponer o exponerse: la educación en museos como producción cultural crítica*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2019.
- SANTOS, S; REIS, M. J. [orgs]. *Memória do Setor Elétrico na Região Sul*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002.
- SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1998.
- SALLES, C. A. Livros de Daniel Senise. In: *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, n. 9. São Paulo: Annablume, 2001.
- SCHMIDT, F. B. *Cascaes e Eu*. Catálogo Didático. Florianópolis: MARquE. 2016.
- SEVCENKO, N. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SOUZA, E. A. de. *Franklin Cascaes: uma cultura em transe*. Florianópolis: Insular, 2002.
- SKIDMORE, T. E. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco, 1930-1964*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- WILLIAMS, R. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Notas

* Professora doutora adjunta do Departamento de Linguagens, Cultura e Educação da Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: pjuliarocha@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9135-5912>.

Doutora em Artes Visuais (UDESC, 2021). Mestre em Literatura (UFSC, 2007). E-mail: kellynbatistela@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7332-241X>.

Professora doutora titular do Departamento de Artes Visuais nos programas PPGAV, PPGE e PROFARTES. E-mail: cristinaudesc@gmail.com. ORCID <https://orcid.org/0000-0003-1571-9176>.

- 1 Em 1944, foi assinado um decreto que anexou os bairros Estreito, Capoeiras, Abraão, Coqueiros e Itaguaçu à capital, desmembrando-os de São José.
- 2 Texto manuscrito de Franklin Cascaes encontrado no Caderno de número 18. A pesquisa da transcrição foi realizada por Kellyn Batistela e comentada na dissertação intitulada *Franklin Cascaes: alegorias da modernidade na Florianópolis de 1960 e 1970*. Outro esclarecimento: os cadernos somam um total de 110 unidades que compõem parte do acervo dos escritos de Cascaes. O pesquisador e artista usou esse tipo de suporte para anotar os registros orais que coletou em suas viagens ao interior da ilha.

- 3 No primeiro grupo estão 40 conjuntos escultóricos que juntos somam mais de 1.360 objetos. O segundo grupo reúne mais de 940 desenhos em arte final e em seus estágios de elaboração. 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.
- 4 *Ibidem*:3.
- 5 *Ibidem*: 4.
- 6 *Ibidem*: 5.
- 7 *Ibidem*: 5.
- 8 *Ibidem*: 6.
- 9 *Ibidem*.
- 10 O material completo está disponível em: <https://pt.scribd.com/document/266592598/dossie-franklin-cascaes-exposic-a-o#>.
- 11 Disponível em: <<https://museu.ufsc.br/educativo/materiais-pedagogicos-impressos/>>.
- 12 Texto encontrado no Caderno manuscrito de número 99, não datado e cujo conteúdo reserva-se exclusivamente aos pensamentos, do próprio Cascaes, “sobre o que é ser um artista”. Transcrição do texto feita por Kellyn Batistela.

Artigo submetido em agosto de 2023. Aprovado em novembro de 2023.