

Franklin Joaquim Cascaes: do desejo de saber à representação do ser¹

Franklin Joaquim Cascaes: from the desire to know to the representation of being

Maria Bernardete Ramos Flores

 <https://orcid.org/000-0002-9438-031X>
Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Franklin Cascaes, nascido em 1908, ressentia-se a cada novo impacto destruidor do antigo ambiente natural e cultural provocado pela modernização da Ilha de Santa Catarina. Como folclorista, percorreu as comunidades de lavradores e pescadores, registrando o que sobrava da tradição em práticas sobreviventes ou na memória. Como artista autodidata, verteu em formas de arte suas investigações, misturadas à sua própria imaginação, suas fantasias e vivências de homem do lugar. O artigo trata de abordar dois escopos de imagens criadas pelo artista folclorista: esculturas para representar atividades do cotidiano; desenhos pelos quais inventava iconografias para entes fantásticos. Nessa seleção de imagens, tomadas em sua dinâmica performática, mostra-se que Cascaes, afetado por uma consciência histórica moderna, criou representações para seu mundo perdido, movido pelo sonho de que elas pudessem substituir as coisas de outrora. Por fim, com base nas reflexões do historiador e filósofo neerlandês Frank Ankersmit, mostram-se aproximações entre a prática desse artista folclorista com a história. As imagens produzidas pela arte de Franklin Cascaes, com a pretensão de ser “presença”, de se “apresentar”, no lugar daquilo que é representado, cria um parentesco com uma discussão historiográfica atual: deseja-se uma escrita da história que produza uma sensação de proximidade com o passado, que produza efeitos de presença, de encontro sinestésico do historiador e do seu leitor com as coisas de outrora.

Palavras-chave: Arte. Folclore. Imagem. Representação.

Abstract: Franklin Cascaes, who was born in 1908, resented each new destructive impact of the old natural and cultural environment, brought about by the modernization of Santa Catarina Island. As a folklorist, he ran through to the communities of farmers and anglers, recording what was left of tradition, in surviving practices or in the memories. As a self-taught artist, he poured his investigations into art forms, mixed with his own imagination, his fantasies and the experiences of a local man. The article deals with two scopes of images created by the folklorist artist: sculptures to represent daily activities; drawings by which he invented iconographies for fantastic beings. In this selection of images, taken in his dynamics performances, it is shown that Cascaes, affected by a modern historical consciousness, created representations for his lost world, moved by the dream that they could replace the things of past. Finally, based on the reflections of the Dutch historian and philosopher Frank Ankersmit, there are similarities between the practice of this folklorist artist and history. The images produced by the art of Franklin Cascaes, with the pretension of being “presence”, of “presenting”, instead of what is represented, creates a relationship with a current historiographical discussion. To desire a writing of history that produces a feeling of closeness to the past, which produces effects of presence, of synesthetical encounter of the historian and his reader with the things of yore.

Keywords: Art. Folklore. Image. Representation.



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

¹ Esse trabalho é resultado do projeto “Iconografia do Brasil – Arte primitiva e Modernismo: sobre visualidades emergentes” – Bolsa de Produtividade (PQ-CNPq). Contou com a colaboração em pesquisa de Eduardo Gomes Silva – Bolsa de Auxiliar Técnico (AT-CNPq).

*Tudo nessa terra gira em luta
Luta-se pela sobrevivência e contra a morte
Bode-tatá vive feliz naquele mundo
Mas o animal homem dita-lhe a sorte.*

*Tudo isso é a ilha do Desterro
Vivendo ainda dias de nobreza.
O amanhã dela está meio confuso.
Pois, gradativamente, perde a beleza.*

Figura 1 – Boafó, Franklin Joaquim Cascaes, 1973. Grafite sobre papel, 55,4X42,3 cm.²



Fonte: Coleção Elisabeth Pavan Cascaes. MARquE. Tombo: 673^a

A imagem acima faz parte da série de boitatás³ do artista folclorista catarinense Franklin Joaquim Cascaes (1908-1983) que, nas décadas de 1960 e 1970, inventou iconografias para aproximadamente 30 boitatás, entre estudos no grafite e obras acabadas no bico-de-pena. *Boafó*⁴ (figura 1) é um “ser mitológico à beira da morte”, pois “não há felicidade nem para os homens e nem para os outros animais na Ilha do Desterro” (nome antigo da Ilha de Santa Catarina e da cidade de Florianópolis). Num tom quase apocalíptico diante da visão de um mundo que se desfaz, Franklin Cascaes (Pasta 4, Folha 150, 1972) evoca o retorno “do paraíso que o homem perdeu por desobediência às leis divinas”, tempo em que o cosmo e a natureza governavam a vida na terra, quando era possível conversar com as montanhas, as estrelas, as árvores, as pedras e os animais, tempo das fábulas, da unidade entre cultura, natureza e mundo sobrenatural, quando não havia separação entre ciência e magia, entre profano e sagrado: “[...] 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 [...]” (CASCAES, 1989, p. 49).

Nascido em 1908, herdeiro da tradição do século XIX, Cascaes ressentia-se a cada novo impacto destruidor do antigo ambiente natural e cultural. Os aterros das orlas marítimas que modificavam a geografia de Florianópolis; as demolições de templos católicos que faziam

² Todas as figuras apresentadas e analisadas neste artigo foram reproduzidas pela autora unicamente com finalidade de pesquisa.

³ A lenda do Boitatá origina-se do mito indígena Mboy-Tatá ou “cobra de fogo” (CASCUDO, s/d, p. 171).

⁴ *Boafó*, palavra formada pelas primeiras sílabas de *bode* – *asa* – *fogo*, como era usual Cascaes nomear seus boitatás. Até o momento de minha pesquisa, não consegui interpretar a razão desse modo de nomeação.

desaparecer os lugares de devoção de acordo com os ritos do seu catolicismo; a derrubada dos velhos edifícios que faziam desaparecer história e arte; as estradas que levavam turistas e veranistas para as praias e deslocavam pescadores e lavradores com suas famílias de seus habitats de trabalho e vivências tradicionais; o desmatamento da Ilha que eliminava o ambiente, onde crepitavam seus entes fantásticos, mula sem-cabeça, curupiras, boitatás, bruxas e lobisomens; as cercas, obras “antiestética” da natureza, que privatizavam as praias; a destruição dos mangues e das dunas, viveiros das espécies marinhas; a exploração dos sambaquis, verdadeiros monumentos da cultura, são todos fenômenos sentidos por Cascaes como sintomas do mal trazidos pela modernidade.

As tintas feitas de angústia e nostalgia que pintam sua poética brotam de um homem que vive no limiar entre o desejo de fazer retornar o tempo de outrora e a consciência de que o passado é irre recuperável. Tocar o passado só é possível através do conhecimento. Seguindo aqui a proposição teórica do historiador e filósofo neerlandês, Frank Ankersmit (2008), a saudade de passado, o desejo de passado, pode tão somente ser desejo de saber, já que o passado é só objeto de conhecimento, e o conhecimento não será jamais substituto do “ser”. O passado, assim inacessível, adquire um espectro sublime: por mais que o conhecimento do passado nos cause dor, mais queremos conhecê-lo. Segundo Ankersmit (2008), a história nasce de transições históricas profundas, que, no limite, produzem a “experiência histórica sublime”⁵. O sentimento de que o passado é um “ausente”, mas sempre muito “presente e doloroso”.

[O saber] [...] nunca fechará o passado, posto que tudo o que é dito sobre o passado, e como todas as histórias e os relatos que uma cultura pode desejar contar sobre si mesma sobre o passado e sobre o que há experimentado de traumático nele, será sempre entendido desde a perspectiva de uma identidade pós-revolucionária moderna e, nesse sentido, reforça antes que mitiga sentimentos de perdas traumáticas (ANKERSMIT, 2008, p. 126).

Franklin Cascaes teve uma infância à beira mar. A família era dona de terras e de engenhos. O menino gostava de ouvir os jornaleiros que durante o dia dedicavam-se à pesca ou à roça e, à noite, nos serões, costumavam se sentar em volta do fogo de trempe, para tomar café e conversar. “Eu prestava muita atenção na conversa deles [...]. Era curioso, gostava de estudar, vivia fazendo esculturas de barro e na areia” (CASCAES, 1989, p. 22). Seus primeiros anos escolares deram-se nas cercanias da casa, interrompidos pelo trabalho. Quando adulto, entrou no curso noturno da *Escola de Aprendizagem de Artífices*⁶, vindo a ser admitido, em 1941, como instrutor (embora tenha ficado conhecido como professor) nas oficinas da *Escola*, função que exerceu até a aposentadoria em 1970. Em 1974, Cascaes passou a desenvolver suas atividades junto ao Museu Universitário da UFSC.

No contexto do movimento folclorista, nas décadas de 1940 e 1950, cuja expressão culminou na criação da *Comissão Nacional de Folclore*, em 1947, Cascaes passou a percorrer, às suas próprias custas e com dificuldades financeiras, as comunidades do interior da Ilha de Santa Catarina, trabalho a que se dedicou por mais de 30 anos, carregando uma pasta cheia de papéis para seus registros⁷. Como artista autodidata, vertia em formas de arte – desenho, escultura, poema, contos – o que escutava de narrativas orais dos moradores e o que observava de práticas sobreviventes, juntando suas próprias experiências de homem do lugar, sua imaginação e fantasias. Amparava-se também em pesquisas bibliográficas sobre história e folclore brasileiro.

Tudo que produzia, conservava consigo em sua modesta casa, aguardando o dia em que pudesse montar um museu para a sua obra, intento nunca logrado, apesar dos incansáveis apelos a toda sorte de autoridades. Ao final da vida, dois anos antes de sua morte, doou o acervo ao *Museu de Antropologia e Etnologia* (MARQUE) da Universidade Federal de Santa Catarina, conservado na

⁵ Para melhor entender a noção de “experiência histórica sublime”, remeto ao autor (ANKERSMIT, 2008).

⁶ Hoje, Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Santa Catarina (IFSC).

⁷ Nos últimos anos de pesquisa, Cascaes fez uso de gravações em fitas magnéticas Super-8.

Coleção Etnográfica Elizabeth Pavan Cascaes, nome de sua esposa. São duas principais categorias de documentos: a) artística, composta pelas esculturas em argila e gesso e pelos desenhos em grafite e nanquim; b) os de tipologias textuais, como narrações, crônicas, versos, causos, cartas, relatos, memórias pessoais, ensaios publicados na imprensa local, entrevistas, convites para suas exposições, textos sobre benzeduras e receitas de remédios. Há ainda os manuscritos: 124 cadernos escolares pequenos, 22 cadernos grandes e 476 manuscritos em folhas avulsas (CASTELLANO, 2011, p. 87-116).

A hipótese que se levanta nesse artigo parte da suposição de que Cascaes, afetado pela “dor da perda da tradição”, dotado da “consciência histórica moderna” que lhe diz que não há “retorno do tempo”, agarrou-se com paixão à busca pelo conhecimento do passado. Nesse afã, criou formas visuais para representar ou presentificar (ANKERSMIT, 2004) o mundo de outrora. O passado vive em nós, diz Ankersmit, mas como tal não temos dele consciência. Tomamos consciência na experiência que produz um encontro com coisas que nos causam estranheza e ao mesmo tempo familiaridade, enquanto “retorno do mesmo”, como tratado no ensaio *Das Unheimliche* de Freud. Assim, na criação de formas visuais, esculturas e desenhos, Cascaes consegue criar “efeitos de presença” (GUMBRECHT, 1999; 2010), fazer re-apresentações, mas não para relatar sobre o referente e sim para criar a sensação de concomitância com o passado. Através da imagem, no “ato icônico” (BREDEKAMP, 2015) produzido pelo gesto de Cascaes, ao criar performance de seus motivos folclóricos, temos a sensação de tocar o passado, ouvir seus sons, cheirar odores, sentir seus sabores, ver o movimento na labuta da vida. Franklin Cascaes trouxe à “presença”, dele e de seus espectadores, um mundo ilhéu que havia desaparecido ou que estava em vias de desaparecer.

Optamos por essa noção de “re-presentation”, como algo que não é dado à priori como um referente. O tipo de “realidade histórica” que se quer representar surge do procedimento de uma “experiência direta” com o passado, da sensação de estar junto com o cotidiano de certos antepassados. Gumbrecht (1999, p. 480) reporta-se a *Ser e Tempo* de Heidegger, de seu conceito de “estar-no-mundo”, para dizer que “estar-em-um” espaço de simultaneidade, faz mais que simplesmente apontar uma dimensão temporal. O desejo de trazer fenômenos e configurações a uma posição de proximidade espacial, que nos capacita de fato a tocar, cheirar e ouvir o passado, permite relações para representar o passado. O *mito do meio-dia*, presente em diversos povos, que ocorre devido ao receio com a hora em que o sol a pino elimina as sombras e todas as coisas perdem a sua extensão e o seu movimento (não é à toa que o mito do meio-dia muitas vezes é denominado de hora dos mortos, ou a hora em que os demônios aparecem), é o instante ominoso, pois o mundo que estava ali retratado nas sombras desapareceu, para em seguida retornar diferente. Na experiência do meio-dia (*grosser Mittag*), Nietzsche labora a alegoria do “eterno retorno, um instante de “felicidad pesada y oscura, un poco ominosa y sombría”. (ANKERSMIT, 2004, p. 451). O objeto do conhecimento histórico, portanto, é produzido no cerne mesmo dessa experiência ominosa.

Saudades do passado

[...] o passado sempre nos acompanhará como um velho amor – ausente, mas sempre muito presente e doloroso. (ANKERSMIT, 2008, p. 119).

Essa epígrafe nos remete à Tese 9 de Walter Benjamin (1987, p. 226). O anjo benjaminiano olha para o passado e, onde vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê “uma catástrofe única”. Gostaria de deter-se, “para acordar os mortos e juntar os fragmentos”. Mas a tempestade que se chama “progresso” o impele para o futuro.

Para Ankersmit (2008, p. 107), uma mudança histórica profunda, a exemplo da Revolução Francesa, da Revolução Industrial ou da ideia da morte de Deus, produz uma “experiência histórica”

que pode ser equiparada, filosoficamente, à noção psicológica de trauma. Só que no caso da experiência histórica produzida pela perda irreparável de um modo de vida comum, não há caminho para a cura. Aqui, a dialética entre esquecer e lembrar não produz a reconciliação do indivíduo com o seu trauma, pressuposto da cura psicanalítica, porque já não é possível voltar à identidade anterior. Na história, abandonar o mundo perdido, numa transição histórica traumática, significa ter que entrar num mundo novo, adquirir uma nova identidade, arrastando a dor da perda. O desejo de passado, portanto, pode somente ser desejo de saber, uma vez que se tem a consciência de que o passado não voltará. A consciência histórica moderna surge dessa discrepância.

A história de vida de Cascaes, nascido no início do século XX, foi marcada por diversas experiências de perdas históricas. Na infância, escutava da avó o quanto lhe custara a instalação da República em Santa Catarina, a perda de três pessoas da família na “degola” de 1894.

[...] desde criança que a gente sente na carne aqueles fatos ruins que aconteceram na família. Nessa degola que foi aqui na terra por Floriano Peixoto entraram três parentes meus e minha vó falava muito, não gostava que ninguém tocasse naquele nome [Floriano Peixoto], até mesmo no de Hercílio Luz [primeiro governador da República em Santa Catarina e que tinha colaborado com as forças oficiais] (CASCAES, 1989, p. 21).

Fora sangrenta a instalação da República em Santa Catarina. Ninguém sabe exatamente o número de mortos por fuzilamento ou enforcamento na Fortaleza de Santa Cruz de Anhatomirim, no ano de 1894. Dependendo do historiador, varia de 34 a 185 assassinatos (TONERA, 2001). A ferida causada por essa experiência traumática ficou aberta ao longo do século XX, sempre lembrada em filmes, documentários, crônicas, na historiografia, no repúdio ao nome da cidade, dado em homenagem a Floriano Peixoto. Mais de oito décadas depois, no dia 30 de novembro de 1979, a população insurgiu-se contra a presença em Florianópolis de João Figueiredo, último presidente da Ditadura Civil Militar Brasileira. Constava da programação da visita a inauguração de uma placa comemorativa da fundação da República. João Figueiredo foi insultado pelos populares; a placa foi arrancada por um grupo de estudantes universitários; houve prisões e a repercussão nacional marcou o início do fim da Ditadura. A memória da chacina no Forte de Anhatomirim estava viva.

A ferida histórica continuava aberta. “Pobre Ilha, a tua existência está para sempre infamada na memória dos homens, os crimes revoltantes que em teu seio foram praticados viverão eternamente...”, disse o poeta, jornalista, médico e político, Duarte Schutel (2002, p. 179), contemporâneo dos acontecimentos. Foram “dias de terror que encheu de pânico a cidade” (SCHUTEL, 2002, p. 147). Depois do silêncio inicial, foi preciso viver o presente, deixar para trás o passado e viver o novo tempo. “A história de todas as Repúblicas latinas fornecem tais crises”. Mas, “as necessidades do povo, a luta pela vida, obrigarão ao trabalho e as rendas virão, filhas dessa violência” (SCHUTEL, 2002, p. 153).

Contudo, não é uma simples conformação, já que a “tensão” com o passado não desaparece, facilmente. “Entrar num mundo totalmente novo de modo a esquecer o mundo anterior, perdendo-se a identidade, significa ter que abandonar um mundo que temos perdido para sempre” (ANKERSMIT, 2008, p. 117). Um acontecimento desse tipo leva a cidade a viver seu período de luto, mas não a recalcar o trauma e nem tão pouco sublimá-lo. Como citado acima, Cascaes (1989, p. 21), já no final da vida, conta que escutava da avó o quanto custara a implantação da República na capital de Santa Catarina. Na sequência da vida, tocado pela sensibilidade de uma “consciência histórica moderna”, que sabe que o passado não voltará, cada transformação que advém da modernização lhe afetava a alma.

Na adolescência, Cascaes viu a remodelação do espaço urbano e dos moradores, entre as décadas de 1910 e 1920, na lógica modernizadora do Rio de Janeiro de Pereira Passos. O aterro da Prainha, em 1917, dentre os projetos de saneamento e circulação, funcionou para Cascaes como um veio de perdas.

Mil novecentos e dezessete
Cometeram um grande erro
La da ponta do vinagre
Plantaram um cais prá aterro
Que mutilou aquelas praias
Da nossa querida Desterro.
Naquelas praias imbicavam
Todos os barcos veleiros
Que para as festas de Passos
Vinham trazer seus romeiros
Porto do Senhor dos Passos
Naqueles anos primeiros. (Pasta 9, Folha 237, 1975).

O aterro da Prainha era parte de um grande projeto que mexia profundamente com a geografia da cidade. A *Ponte Hercílio Luz*, que nas palavras de Cascaes (1989, p. 152), “parece um pássaro aquático pousado sobre as águas do mar”, construída entre 1922 e 1926 como monumento à modernidade, fizera o traçado da cidade virar as costas para a região portuária, onde fervilhava a vida urbana.

Na década de 1950, quando Florianópolis adere ao projeto desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek, a verticalização tomou conta da paisagem urbana. Gelci Coelho (*in* LOHN, 2002, p. 165) lembra que um dos acontecimentos que podem ter provocado impacto sobre Cascaes “foi a derrubada de um quarteirão, com casas coloniais, para a construção do *Edifício das Diretorias*. Depois, na década de 1970, o Aterro da Baía Sul para atender o tempo do automóvel, simbolizou para Cascaes o soterramento do que restava da tradição. Cada intervenção modernizadora “demolia” seu ambiente cultural, onde gravitavam os mitos, os saberes tradicionais, a devoção do divino. “Eu vi o desmonte da nossa cidade [...] quando tudo terminou, e esse tempo realmente terminou, me deixou muitas saudades. [...] Saudades da tradição” (CASCAES, 1989, p. 22 e 29).

A dinâmica modernizadora que se iniciara na década de 1950 intensificara-se nas décadas seguintes, especialmente nos anos de 1970 e de 1980, atingindo também o interior da Ilha. A começar pela modernização da Igreja, através do Concílio Vaticano II que abalara a fé e a religiosidade do povo, e expulsara as crenças em mitos, bruxas, rezas e benzeduras. Esse assunto daria um artigo à parte, para mostrar o quanto esse fato incomodou Cascaes, ao ver a dessacralização, o desaparecimento da esfera sobrenatural que envolve a terra. Da mesma forma, foram profundas as mudanças físicas que fizeram estremecer seu mundo cultural e natural. A abertura da estrada BR 101 promovera uma espécie de “descoberta” de Florianópolis, como “paraíso internacional do turismo”. As praias, antigos espaços de trabalho dos moradores, recebera os equipamentos urbanos para o uso dos veranistas; os acessos às praias foram abertos e asfaltados para o uso do automóvel. O *boom* imobiliário retirou o agricultor de seu minifúndio, o pescador artesanal do mar, a rendeira da almofada de bilros, a tecelã do tear caseiro, os quintais transformaram-se em garagens, os serões perderam suas funções, a luz elétrica diminuiu a escuridão e as estrelas quase se apagaram, o ônibus passou a levar os trabalhadores e as trabalhadoras para o trabalho assalariado na cidade. O Aterro da Baía Sul para viabilizar a construção da segunda ponte, a Colombo Sales, produziu o segundo grande impacto na morfologia da cidade.

Até a década de 1950, aproximadamente, os moradores das comunidades do interior da Ilha pouco tinham sido afetados pela modernidade. A “filosofia cabocla”⁸ ainda operava o pensamento. No cotidiano, o modo de fazer e de se relacionar com a vizinhança, a saúde, a morte, a natureza e o divino estavam em vias de desaparecer, mas ainda regiam a vida dos moradores, “pequenos lavradores anfíbios, porque trabalhavam parte no mar e parte na terra” (CASCAES, 1989, p. 23). O

⁸ Poderia traduzir-se por “sabedoria popular”. “Todo homem tem uma filosofia para pensar sobre o mundo. O caboclo toma da sua filosofia, do seu espírito, do seu sentimento, [...] para comunicar-se com a natureza [...]. Dá poder à natureza e também a ele” (CASCAES, 1989, p. 53).

tempo das estações do ano e do calendário litúrgico proporcionava as diferentes situações na vida social, religiosa e produtiva. Esse é o caráter forte da tradição: o cotidiano por inteiro, onde os ciclos das estações do ano proporcionam diferentes situações na vida social, religiosa e produtiva. Na produção da vida, configura-se a produção espiritual e material, num convívio quase tangível com as forças cósmicas e entes fantásticos. A vida profana se agita na labuta cotidiana da produção da existência. Mas não existe “pura” vida profana. Há a dimensão do sagrado, a manifestação do “mana”, “representações coletivas, que se referem a objetos inacessíveis aos sentidos, forças, espíritos, almas, etc.” (LÉVY-BRUHL, 1957, p. 32).

O historiador Evandro de Souza mostra que as representações fantásticas, feitas por Franklin Cascaes até meados da década de sessenta, expressam uma representação do mito totalmente ligada à natureza e aos implementos de trabalho. A partir do final da década de sessenta, os mitos adquirem feições urbanas e passam a constituir uma espécie de crítica aos avanços da modernidade em curso na Ilha de Santa Catarina. (SOUZA, 2000, p. 87). No desenho *A Bruxa Grande* (figura 2), conforme interpreta Souza, o artista/folclorista retrata uma entidade fantástica dotada de grandes pernas em forma de edifícios, que esmagam os antigos casarios coloniais de Florianópolis. “A Bruxa desenhada por Franklin Cascaes reflete a angústia do artista que não se conformava em ver as transformações em curso” (SOUZA, 2000, p. 91). A bruxa deixa cair, sobre as ruínas das habitações tradicionais, moedas, simbolizando a especulação imobiliária, que retira os pescadores de suas antigas moradias para estes irem habitar outros lugares, estranhos a sua cultura, longe da natureza.

Figura 2 – A Bruxa Grande, Franklin Joaquim Cascaes, 1976.
Nanquín sobre papel, 65,0 X 43,1 cm.



Fonte: Coleção Elisabeth Pavan Cascaes. MARquE. Tomb. 241.

Trazer o mundo de volta

Figura 3 – Exposição de Motivos Folclóricos



Fonte: Prof. Nereu do Vale Pereira. Acervo: ECO Museu do Ribeirão

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 (CASCAES. Caderno 60, s.d.).

O mundo que Cascaes queria de volta era aquele perdido no passado da Ilha, a unidade entre cultura, natureza e cosmo, fragmentada pela vida moderna. A proposta aqui é a de abordar a criação pelo artista folclorista de formas visuais que representem traços daquele “cotidiano por inteiro” de que falamos acima. Na escultura, numa arte figurativa, Cascaes criou formas para representar as práticas da vida cotidiana – trabalhar, brincar, rezar (figura 3). Na arte do desenho, numa arte onírica, fantasmática, Cascaes criou iconografias para os entes fantásticos. Ou seja, se Cascaes, na cerâmica, representou a “vida palpável”, as cenas do cotidiano, da labuta, da religiosidade e das festas e entretenimentos, no desenho, ele deu forma ao mundo invisível dos seus entes sobrenaturais⁹.

Começamos por esse último. Na arte do desenho, Cascaes deu vida fictícia aos entes fantásticos (bruxas, lobisomens, boitatás), que tinham vida mítica na cultura da Ilha do século XIX, sobreviventes até quase meados do século XX. Ao recriá-los, Cascaes representa, traz a nossa presença, imagens da *mitosfera*¹⁰ ilhoa. Na carta endereçada ao Prefeito da Cidade, Cascaes informa que está “empenhado em criar uma mitologia catarinense...” (CASCAES, Caderno pequeno 16, 1972), com a finalidade de “pedir proteção cultural, técnica e espiritual, para muitas das coisas que dizem respeito a nossa Ilha”.

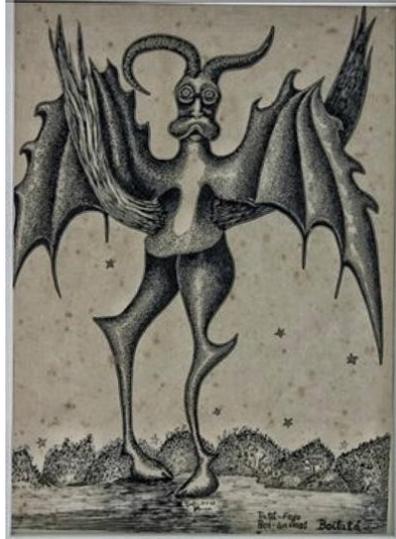
As reservas florestais da Ilha de Santa Catarina esvaziaram-se. Vamos invocar o deus mitológico das guardas florestais, o Curupira, para que ele interceda junto aos deuses, também, mitológicos, o Caipora, o Saci-Pererê, a Matim Pereira (sic), o Boitatá, as Bruxas, as feiticeiras benzedeadas; o Lobisomem, o Vampiro; o macaco Malami; o São Pastorinho; o São Godinho; a Santa Achada e muitos outros deuses mitológicos que criei e outros que ressuscitei, simbolicamente, para que tenham dó e piedade das reservas florestais (CASCAES, Folha 219, 1972).

⁹ O acervo dos desenhos compreende 944 suportes em papel – desde papel de embrulho, folhas reutilizadas de provas e exercícios de alunos, até papel *canson* – totalizando 1.179 imagens, já que em muitos trabalhos existem desenhos na frente e no verso do papel (CASTELLANO, 2011, p. 87-116).

¹⁰ Um mundo mítico povoado de seres que estabelecem as realidades percebidas pelo povo e com as quais os humanos podem comunicar-se por meio de símbolos e rituais. (Cf. PATTANAİK, 2006, p. 69).

Aqui não há espaço para abordarmos toda essa população de entes sobrenaturais do repertório mitológico de Franklin Cascaes. Nesse aspecto, os trabalhos mais conhecidos, comentados e divulgados, referem-se às suas representações de bruxas. Delas, não trataremos. É assunto bastante complexo para ser abordado em poucas páginas. Vamos nos deter no mito do boitatá. Seus boitatás aparecem em pontos estratégicos da Ilha. São sentinelas, defensores do tempo e do espaço mítico, das matas fechadas, das noites escuras, do céu estrelado, das praias sem cercas, das dunas, dos sambaquis e dos mangues.

Figura 4 – Boitatá, Franklin Joaquim Cascaes, 1962. Nanquim sobre papel, 35,3 X 26,3 cm.



Fonte: Coleção Elisabeth Pavan Cascaes. MARquE. Tomb. 658.

Cascaes se refere ao seu Boitatá:

Este quadro apresenta um Boitatá passeando por cima das águas tranquilas do Canto da Lagoa da Conceição. Ele contempla meio boitatamente os dezesseis quilômetros de belezas naturais que caracterizam esta Lagoa da Conceição, da Ilha de Santa Catarina. Ele acha que suas brancas praias não devem desaparecer nem com cercas de arame farpado, nem com muros de pedra. Elas devem ser franqueadas a todos que as visitam. (CASCAES, Caderno 86, 1962)

Figura 5 – Boitatá dos Sambaquis, Franklin Joaquim Cascaes, 1961. Nanquim sobre papel, 27,3 X 22,4 cm.



Fonte: Coleção Elisabeth Pavan Cascaes. MARquE. Tomb. 653.

E continua sua explicação da sequência complementada pela figura 5: “Ele contempla o grande número de sambaquis ou casqueiros ali existentes. A razão dele contemplar esses monumentos históricos indígenas é porque com certeza eles representam para as Américas a

mesma história que as pirâmides do Egito representam para a Europa e o Mundo.” (CASCAES, Caderno 86, 1962).

Nas décadas de 1960 e 1970, quando a modernização mexe com a ecologia e a geografia da Ilha de Santa Catarina, acelerando o desmonte da cultura e da natureza, incutindo o tempo da história moderna entre as populações rurais, Cascaes cria imagens para sua “população” de boitatás. Ele cria performances imagéticas para cada indivíduo, ou cada boitatá, com identidade e nome próprio, personalidade e temperamento, fisiologia e humor, vontade e pensamento. São seres orgânicos, com funções numa cosmologia mitológica: guardiões da natureza e da cultura. Antes de vertê-los ao bico-de-pena (nem todos chegaram a essa finalização), Cascaes dava início à sua criação no grafite. Em volta da figura ou por cima dela, escrevia um texto ou um poema, falando da ideia ou do tema que estava desenvolvendo. São seres pensantes, ou cada um desses boitatás está aí para realizar o pensamento do artista, em forma de arte, ou ainda cada boitatá atua com o humor do artista naquele momento. Cascaes pensava por imagens. Encarnava, imagetivamente, nesses entes, para assumir a forma dos “recitadores” de mitos que viveram nas sociedades “arcaicas”.

Como Fellini, que “inventou uma vida” para “recontá-la” (FELLINI, 1997) com certa liberdade poética, pode-se atribuir a Cascaes o epíteto de mitômano, substantivo que no *Dicionário Informal on line* refere-se a um “mentiroso compulsivo”. “Eu ouvi muitas histórias, também, de mentirosos, e aprendi a ser mentiroso” – disse Cascaes na entrevista ao jornalista Raimundo C. Caruzo, em 1981. E continua: “Se eu acredito que Deus criou o homem, ao modelar um boneco de barro, soprando nele a vida? Eu não acredito como realidade, mas acredito como ficção”, declarando: “Criei a família toda [de boitatás]. Eu entendo perfeitamente as coisas que são reais, que vivemos com elas na realidade, e as coisas que são fantásticas.” (CASCAES, 1989, p. 51). No desenho do boitatá *Monsbaichi* (1968, Coleção Elisabeth Pavan Cascaes, Acervo MARquE), Cascaes escreve: “eu badalei no sino do meu pensamento”, que contou com estudos sobre o assunto e mais “elementos ficcionais de artista”, com o objetivo de “enriquecer nosso patrimônio histórico, que são: Vaca-tatá, Bezerra-tatá, Bezerra-tatá, Touro-tatá e Bode-tatá e Cabra-tatá.”

E Cascaes inventa uma “família tatarina”, com “função reprodutiva”. A invenção tem início numa “noite de profunda insônia solitária”, quando *Tavau*, a primeira imagem que vemos abaixo (figura 6), “primogênita mitológica catarinense”, recebeu “vida fictícia”, pelas mãos do “espírito amigo do artista”.

Figura 6 – *Tavau*, Franklin Joaquim Cascaes, 1962. Grafite sobre papel, 34,6 x 23,0 cm.



Fonte: Coleção Elisabeth Pavan Cascaes. MARquE. Tomb. 655.

Figura 7 – *Vacatá Enréia*, Franklin Joaquim Cascaes, 1964. Grafite sobre papel, 50,0 x 33,0 cm.



Fonte: Coleção Elisabeth Pavan Cascaes. MARquE. Tomb. 662.

Se olharmos as imagens das vacas-tatás (como a da figura 7), acima, vemos que os textos e poemas são extensos.¹¹ Não há espaço para transcrevê-los ou comentá-los aqui. A narrativa é cheia de magia, de rituais e recitações. Cascaes investe-se do papel de “mitógeno”, o “apanágio” nas sociedades “arcaicas” de “alguns pouco indivíduos”, recitadores entre xamãs e feiticeiros, que se distinguem pela capacidade mnemônica para recitar as tradições mitológicas, nos diz Eliade (2016, p. 128). “Os etnólogos e o folcloristas de nossos dias [...] só puderam registrar as variantes de um mito ou de um tema folclórico ...” (ELIADE, 2016, p. 128). Cascaes é essa mistura: folclorista, mitólogo, “mitógeno”, que vertia em imagem os saberes do folclore, da mitologia, da sua própria sabedoria tradicional, e muita ficção de artista. Ao jornalista Raimundo Caruso, Cascaes (1989, p. 50) conta de onde saíam suas fantasias. “Eu faço a minha arte a partir da convivência, eu vivi tudo isso aqui” (CASCAES, 1989, p. 49). Conta que nas pesquisas pelo interior da Ilha, escutava as pessoas falarem de seus mitos, mitos que ele também conheceu. As pessoas narravam as histórias fantásticas de um jeito “muito truncado”, com muito medo. E Cascaes, como artista que era, procurava dar forma “objetiva”, segundo sua própria palavra, às fantasias do povo e à sua própria fantasia.

Passemos às esculturas. Nelas, o artista folclorista lançou mão da arte figurativa e representou em miniatura a vida cotidiana das comunidades do interior. Montadas em maquete, simulacro de uma caixa de teatro de três paredes, figuras esculpidas atuavam. São homens, mulheres, crianças e animais colocados no “palco” para representarem cenas das “indústrias caseiras, folguedos e religião”, cenas da vida profana, lúdica e sagrada, o tripé que estrutura as culturas “tradicionais”, conforme ensina Roger Caillois (1993, p. 9). Cada cena é formada por um grupo de figuras, em torno daquilo que Cascaes denominou de motivo folclórico: “um conjunto de coisas de expressão [...] Na folia, expressões [Festa do Divino Espírito Santo]. Na técnica, é um conjunto de tecnologia” (CASCAES, *in* Luz, 1996, p. 20). O motivo folclórico era, portanto, a origem, a “razão” da composição representacional, composta por um número de estatuetas, com seus gestos e seus adereços, que formavam um *Conjunto*. “Escolho temas folclóricos para aplicar minhas técnicas artísticas, a fim de perpetuar através das Belas Artes, muitos dos riquíssimos motivos folclóricos que encontrei na Ilha de SC” (CASCAES. Caderno 60, s. d.).

Mais que musealizar objetos antigos, prática comum do folclore, Cascaes queria um museu para expor sua arte, a arte da representação de “motivos folclóricos”. “... eu só faço pesquisa na Ilha de Santa Catarina. Meu modo de trabalho é o seguinte: escrevo, desenho e esculpo. Sou

¹¹ Agradeço o empenho de Eduardo Gomes Silva na transcrição dos textos e poemas de Cascaes escritos por cima ou em volta dos desenhos.

desenhista e escultor” (CASCAES, Caderno 60, s.d). Para Cascaes (Pasta 4, Folha 150, 1972), a “Arte é o caminho inato que o [...] arquiteto do universo reservou para alguns indivíduos [...] registrarem a verdade para os tempos, da passagem do homem de argila humana sobre a terra.”. Pela arte, se poderia “construir uma ponte viva entre o presente e o passado, ou entre o antigo e o moderno.” (CASCAES. Caderno pequeno 99, s.d.).

Para se ter uma melhor imagem de um *Conjunto* de figuras correlacionadas a um “motivo folclórico”, quantificados em número de 42 conjuntos, podemos mostrar exemplos tirados de uma lista de 24 deles que Cascaes organizou em 1977, detalhando e especificando as peças, os materiais usados e, às vezes, a dimensão de cada peça. As esculturas mediam em torno de 35 cm de altura, produzidas, em sua maioria, com argila crua, mas o artista também fez uso do gesso. Vejamos dois exemplos de *Conjuntos* (Caderno 102, 1977):

XXº Batizado de bonecas

1 O Padre

2 O Sacristão

3 O menino cavalo

4 A madrinha da boneca

7 A mãe da boneca

8 O pai da boneca

9 Convidado

10 Convidado

11 O boleeiro do carro de cavalo

12 O freio dos cavalos

13 Relho

14 Rédeas

Xº A Bandeira do Divino: Peditório

1 Irmão alferes: conduz a bandeira

2 Irmão que conduz a salva

3 Irmão que conduz a tocha

4 Irmão que conduz a tocha

5 Tamboreiro do Divino

6 Violeiro do Divino

7 Violeiro do Divino

8 Bandeira do Divino

9 Coroa do Divino

10 Pombo sagrado do Divino

11 Mastro da bandeira do Divino

Na escritura imagética tridimensional de Cascaes, as personagens de argila são como performers a representarem seus papéis sociais, em cenários próprios e seus adereços – instrumentos de trabalho e outros atributos – confeccionados em madeira, metal, papel, tecido, todo e qualquer material necessário. No *Conjunto XIIIº – O Santo Viático*, a lanterna do sacristão é feita de madeira; a umbrela é feita de pano. No *Conjunto XV, Pescadores torcendo fios de algodão na praia*, o poste para sustentar os fios é feito de cana do reino; o carrinho de carretéis é feito de madeira. No *Conjunto XIX, Brincadeiras infantis*, as pandorgas dos meninos de argila, são de papel (Caderno pequeno 102, 1977). E assim, por diante.

Aqui não há espaço para tratar das diversas exposições do trabalho de Cascaes, o que ajudaria a perceber a experiência estética provocada em seu público. “Nas *Exposições de Motivos Folclóricos*, na VI e na VIII, apresentei em miniatura as duas casas de engenho, que medem dois metros de comprimento por um de largura, onde instalei dois tipos de engenhos: o de Cangalha e de Mastro ou Rodete” (Caderno 60, s. d.). Na “*IX Exposição de Motivos folclóricos da Ilha de Santa Catarina* [mostrej] ao Povo, escrito na escultura, estilizado do barroco, *A Procissão da Mudança do Senhor Jesus dos Passos*, representado por 116 esculturas, faltando ainda 60 para completar a cena” (Caderno 60, s. d.). Conforme analisa Vanilde Rohling Ghizoni (2011), restauradora do MARquE, cada figura representa um personagem da procissão, cumpre função específica e está interligada à mesma ação, cuja relação é enfatizada na unidade da forma das figuras, no volume e no tratamento cromático em sua apresentação estética. A autora cita uma passagem de Cascaes (Apud. GHIZONI, 2011, p. 124) para corroborar a ideia da integralidade do grupo.

Figura 8 – A Procissão da Mudança do Senhor Jesus dos Passos



Fonte: GHIZONI, 2011, p. 125

A maioria das esculturas não foram cozidas, por dificuldades de recursos, mas também por uma concepção do artista – na vida somos “homens de argila mole” –, o que coloca dificuldades para a conservação. Do mesmo modo, Cascaes não usava moldes para as figuras. “Eu procurei empregar com todo carinho o máximo possível as expressões faciais da figura; aquilo que eu notei no homem trabalhador” (CASCAES, 1981, p. 9). Ele ainda explica que fez as “personagens baixas e atarracadas (figuras 8 e 9), pois representam as pessoas do interior da Ilha, pessoas que trabalham no pesado, que tem o corpo atarracado, as mãos grossas e os pés achatados” (CASCAES, 1989, p. 83 e 82). Para representá-los, inicialmente, o artista diz que fez estudos do cânone grego, mas viu que isso não correspondia à realidade. Fez experiências com estilo gótico. Também, não era apropriado. “Tive que deformar o barroco porque foi a única forma de dar graça, aquela beleza rústica à figura [...]. Tive que recriar o barroco para representar as pessoas do interior da Ilha” (CASCAES, 1989, p. 83 e 82). A preocupação que teve foi a de representar a fisionomia daqueles homens e mulheres: cansados pelo trabalho; alegres na presença dos outros; tristes e sofredores na vida doméstica. “Preocupo-me muito com as expressões faciais e os movimentos corporais, comportamentos, profissões, modo de vida e outros das minhas esculturas” (Pasta 9: Folha 251, 1975).

Figura 9 – Esculturas de Franklin Cascaes. Fonte: Castellano, 2011, p. 109. / Escultura com craquelê



Fonte: GHIZONI, 2011, p. 128.

Cascaes, assim, com a criação de performances de suas personagens, representa o mundo que, se não era totalmente extinto, fazia parte do passado do autor/artista e de seus leitores/espectadores. Nos Cadernos e Folhas avulsas, ao longo das décadas de 1950, 1960 e parte de 1970, há várias cartas de Cascaes para autoridades políticas e culturais clamando pela construção de seu museu para expor ao público a sua obra. “Não vendi nenhum objeto, pois os destinei para um Museu de Motivos Folclóricos da Ilha de Santa Catarina” (CASCAES, Caderno 18, 1967). Um “museu é como um dicionário de coisas. Sim, nele vivem as imagens do passado que vivem no presente. Vive o passado no presente porque ambos viverão no futuro”, escreveu Cascaes (Caderno pequeno 60, s.d.). Era esse o seu “destino de artista plástico”, criar um museu. “Se já não o fiz, é porque não disponho de recursos financeiros que alcancem tão alta e útil finalidade educativa” (CASCAES, Caderno 60, s.d.). Mas tinha “muita esperança de que um dia eu possa ver todo o meu grande acervo recolhido definitivamente a um Museu, montado aqui nessa Ilha que tanto venero” (CASCAES, Folha 251, 1975). Por isso nunca vendeu um só trabalho. “Reconheço que a venda de qualquer peça dos conjuntos desfalcará a sua beleza geral, e é o mesmo que arrancar as páginas de um livro e jogá-las fora” (CASCAES, Caderno, 60, s.d.).

O sonho de Cascaes se tornou realidade em 1981, dois anos antes de sua morte, quando ele próprio doou todo o seu acervo, denominado *Coleção Etnográfica Elizabeth Pavan Cascaes*¹, ao Museu de Antropologia e Etnologia (MARquE) da Universidade Federal de Santa Catarina. O acervo das esculturas está contabilizado em 1.707 peças, incluindo todos os adereços, distribuídos em 42 conjuntos que correspondem às classificações dadas pelo próprio artista (CASTELLANO, 2011, p. 87-116; GHIZONI, 2011, p. 117-138). Hoje, as figuras jazem em gavetas e prateleiras. Feitas de argila não cozida enfrentam problemas de preservação. Além disso, receberam policromia com tintas não compatíveis com o suporte e, por isso, sofrem de craquelê e desprendimento da camada pictórica. Antes, guardadas na vertical, ao serem transferidas para Reserva Técnica, são acondicionadas totalmente na posição horizontal, obedecendo à técnica de conservação (GUIZONI, 2011, p. 121-122).

¹ Elizabeth fora sua esposa, companheira e colaboradora de pesquisa, falecida em 1971.

Figura 10: Esculturas. Exposição “Cascaes no MARquE”, 2016.



Fonte: Foto da autora

Quando saem de suas gavetas, para as salas de exposição, reunidas em seus *Conjuntos*, nos deparamos com personagens que perderam sua vitalidade, perderam o movimento do corpo que empunhava as ferramentas de trabalho e seus outros atributos, perderam a expressão do rosto, carcomido pelo craquelê que cobre como um manto a argila policromada (como se observa na figura 10). Postadas no ambiente vazio de uma mesa de exposição, perderam o esplendor do ambiente onde se podia ouvir o barulho da roca da fiandeira, dos bilros da rendeira, do ranger da roda do engenho, do mugido do boi, do cheiro da farinha quente saída do forno, do murmúrio da benzedeira, do canto dos romeiros na procissão, da cantoria do Divino, da algazarra das crianças. Sua força reside no aspecto de ruína que adquiriram. Como ruínas, solitárias, “resistem ao poder destruidor do tempo, como patrimônio derradeiro da aspiração de viajar em sentido inverso ao da morte” (MATOS, 1998, p. 81). Afinal, a cidade moderna, tema central das *Passagens* de Walter Benjamin, é feita de ruínas sobre ruínas. Nelas, o historiador encontra os guardiões da memória, fragmentos de tempos soterrados, marcas das experiências de nossos antepassados, com os quais temos um “encontro secreto, marcado entre as gerações que nos precederam e a nossa” (BENJAMIN, 1987, p. 223).

Epílogo

Benjamin [...] queria “aproximar as coisas espacialmente de nós”, fazê-las ‘entrar em nossa vida’ (TIEDEMANN, 2006, p. 19).

A obra de Franklin Cascaes tem sido bastante estudada em Santa Catarina. Se em vida foi pouco reconhecido, sua fortuna crítica não para de crescer. De início, houve uma espécie de canonização. Enfaticamente, se repetiu que Cascaes registrou e positivou a cultura tradicional de origem açoriana, o que contribuiu para criar a singular identidade da Ilha, predominantemente *bruxólica*, fato que serviu para a representação de Florianópolis como *Ilha da Magia*. A tese de Adalice Maria de Araújo (1977) marcou de forma indelével os estudos seguintes. Araújo inseriu Franklin Cascaes como “o mito vivo da Ilha”. “Pela sua raiz popular, une-se à arte ínsita; por seu *underground* mítico, inscreve-se na linhagem dos mestres fantásticos e surrealistas.” Ele próprio “depositário da cultura popular ilhoa, traduzida numa delirante fantasia, filia-se tanto à linhagem satânica de um Goya, como à rigorosa documentação do etnógrafo” (ARAÚJO, 1977, p. 79).

Nos anos mais recentes, abre-se o leque de abordagens da obra de Franklin Cascaes. Além de gerar várias inspirações artísticas, em crônicas, filme, peça de teatro, enredo de escola de

samba, documentário, os estudos acadêmicos expandem-se em perspectivas diversas, além de se dedicarem a temas específicos sobre a obra do artista folclorista – teses, dissertações, artigos acadêmicos –, sobre os quais não há mais espaço para comentarmos. Pelo que se discorreu ao longo das páginas desse artigo, mostrando que a arte de Cascaes criou representações para coisas de “seu mundo perdido”, é possível refletir sobre a materialidade das imagens, ativas em suas performances. O artista, nos seus gestos, produziu “atos icônicos” que, citando Bredekamp (2015, p. 34), manifesta-se no campo do sentir, do pensar e do agir, que “dimana da força da imagem e da interação com quem a olha, toca e também escuta”. A imagem assume assim um caráter performático que nos afeta, por trazer em si a força do pensamento e dos sentidos, do artista e do espectador. Para Alloa (2015, p. 10), há um estranho paradoxo na atitude de olhar a imagem: reconhece que ela tem o poder de tocar o que está ausente, tornando presente aquele que está distante; mas, esta pretensão de ser presente, de se apresentar no lugar daquilo que é representado, faz da imagem literalmente um “pretendente” do ser.

Tomar as imagens produzidas pela arte de Franklin Cascaes com a pretensão de ser “presença”, de se “apresentar” no lugar daquilo que é representado, nos leva, por sua vez, a discussão historiográfica, atual, que deseja uma escrita que produza uma sensação de proximidade com o passado, que produza efeitos de presença, de encontro sinestésico do historiador e do seu leitor com as coisas de outrora.² Na perspectiva de Frank Ankersmit (2004) e de Hans Ulrich Gumbrecht (1999; 2010), criar uma “representação” ou uma “presentificação”, termo mais usual em Gumbrecht, do passado é representar a experiência estética do encontro entre presente e passado como momento privilegiado para a tomada de consciência da passagem do tempo, da diferença na unidade entre hoje e outrora, da dor da perda e da felicidade do achado, que nos coloca frente à vida de homens e mulheres que nos antecederam. Impossível não repetir, aqui, novamente a gasta citação de Walter Benjamin (1987, p. 223): “Não existem nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações que nos precederam e a nossa”.

Se podemos tirar alguma lição da prática de Cascaes, como produtor de saberes sobre o passado, em forma de arte, torna-se pertinente nos reportarmos ao historiador holandês, Johan Huizinga (1872-1945). Sem renunciar ao princípio da cientificidade, Huizinga (1946, p. 95) afirma: “História é a forma espiritual em que uma cultura rende contas ao seu passado”, e como “forma espiritual” é mais ampla que ciência. E, além disso, diz o autor, na “forma espiritual” de pesquisar e escrever a história percebe-se o quanto a história tem de afinidade com a arte, incluindo aí todas as formas de escrita: a do cronista, a do autor de memórias, do filósofo da história, a do sábio investigador (HUIZINGA, 1946, p. 96). “A História é sempre, no que se refere ao passado, uma maneira de dar-lhe forma e não pode aspirar ser outra coisa. É sempre a captação e interpretação de um sentido que se busca no passado” (HUIZINGA, 1946, p. 92).

Ainda é com Huizinga que podemos refletir sobre a presença de uma “consciência histórica moderna” na obra de Cascaes, o que significa saber qual compreensão do tempo percebemos no artista. Johan Huizinga, conhecido por seus trabalhos nos campos da história cultural e da teoria da história, foi um crítico sensível aos “abalos” culturais do seu presente, e de outros “abalos” no passado. No livro *Nas sombras do amanhã*, cuja primeira edição é de 1935, ele emprega sua acuidade na análise da cultura europeia em “derrocada” do primeiro terço do século XX. “Ainda que a necropsopia histórica não prometa terapêutica certa para o presente, talvez nem sequer prognóstico, não devemos omitir meio algum para chegar a entender a índole do mal.” (HUIZINGA, 2007, p. 26). Para o autor, quanto mais consciência temos do absolutamente perigoso da situação,

² A noção de representação assim tratada difere do sistema de representação que costumamos ler nos trabalhos inspirados em Roger Chartier (1990, p. 17) a qual parte da concepção de que existe uma relação decifrável entre o “signo” e o “referente”.

do caráter sumamente instável da sociedade, mais nosso “horizonte de expectativa”, que Huizinga vai buscar em Karl Mannheim, se dilata.

O sentimento de crise e de horizonte de expectativa difere, todavia, de época para época, de cultura para cultura, completa Huizinga (2007, p. 21). Em “épocas remotas”, nos momentos de crise muito viva, o sentimento era geralmente resolvido na expectativa de um próximo fim do mundo. Não se pensava em cortar o mal. Em vez disso, adotava-se uma fórmula sobretudo religiosa, descarregando-se o ódio contra os malvados, hereges, bruxas, os espíritos diabólicos e malignos. Mas, nem sempre, continua o autor, a expectativa de futuro e o menosprezo pelo presente foram absorvidos pela visão de fim do mundo e de uma sanção eterna para os “culpados”. Há aquela representação circular de um eterno retorno do tempo, fundada na crença de que todo o mundo natural e humano é produto de um sem número de forças, organicamente subordinadas, que trabalham lentamente, e que darão a sua volta.

A diferença fundamental entre esse antigo sentimento de crise e o moderno, diz Huizinga (2007, p. 24), parte dessa premissa: “Os que antanho predicavam idades melhores, os reformadores e profetas, os fomentadores [...] [de] restaurações, evocavam sempre os encantos do passado [...] olham para um passado imaginativo, melhor que o tosco presente, e predicam o regresso”. Nós, os modernos, não depreciamos a glória do passado, continua Huizinga. Não obstante, “para nós não existe o lema de: Atrás! Vamos adiante, ainda que nos causem vertigens as profundezas e as distâncias desconhecidas, ainda que o imediato futuro se abra ante nós como abismo envolto em trevas” (HUIZINGA, 2007, p. 25).

Com essa noção de sentimento de crise e expectativa de horizonte, podemos intuir e fazer algumas ilações sobre a fundante angústia que acompanhou a vida da nossa personagem. Como “homem moderno”, Cascaes vive e sente os abalos de cada novo ímpeto demolidor da tradição, nos processos de modernização de Florianópolis e, portanto, é dotado de aguda “consciência da história”, exercita o olhar crítico sobre o tempo presente para “entender a índole do mal”. Seu sentimento de crise abre-se para um “horizonte de expectativa” que aponta para um futuro sem promessas de salvação, nem pela forma religiosa da visão de fim do mundo, nem pela perspectiva do “eterno retorno”. As coisas do passado só se apresentam no presente em forma de imagem. Na entrevista que deu em 1981 ao historiador Gelci Coelho, que lhe perguntara se “para o homem há esperança”, Franklin Cascaes respondeu:

Não, o homem está marchando para frente, ele não vai mais poder retomar o passado, nunca mais. Ele só pode marchar para a frente, e lá a desgraça está esperando, [...] uma vida miserável, desgraça luciferiana, inimaginável para o espírito humano a poluição [na Ilha], que é uma desgraça [...] matança total da fauna, da ‘ectopologia’ (sic) do mar [...] tudo isso resulta no seguinte, a fome, a miséria, e o desespero, a morte [...] até a falta d’água (CASCAES, 1996, p. 151).

A história segue o curso do Progresso. A paixão pela tradição da Ilha de Santa Catarina impulsionava a sede de saber desse incansável artista folclorista. As representações em “argila crua” dos moradores da Ilha atuando com suas velhas práticas de “fazer” e as imagens de boitatás que saíram do desenho do artista, protegendo lugares que corriam o perigo da destruição, assumiram a pretensão de serem substitutos do passado. Só em sonho! Só na ficção, era possível ser feliz – declarou Cascaes muitas vezes, ao longo de seus registros.

Fontes

CASCAES, Franklin. Pasta 4, Folha avulsa 150; 219, 1972. *Coleção Etnográfica Elizabeth Pavan Cascaes*. MARquE.

CASCAES, Franklin. Pasta 9, Folha avulsa 237; 251, 1975 *Coleção Etnográfica Elizabeth Pavan Cascaes*. MARquE.

CASCAES, Franklin. Caderno 60, s.d. *Coleção Etnográfica Elizabeth Pavan Cascaes*. MARquE.

CASCAES, Franklin. Caderno 102, 1977. *Coleção Etnográfica Elizabeth Pavan Cascaes*. MARquE.

CASCAES, Franklin. Caderno 16, 1972. *Coleção Etnográfica Elizabeth Pavan Cascaes*. MARquE.

CASCAES, Franklin. Caderno 18, 1967. *Coleção Etnográfica Elizabeth Pavan Cascaes*. MARquE.

CASCAES, Franklin. Caderno 78, 1972. *Coleção Etnográfica Elizabeth Pavan Cascaes*. MARquE.

CASCAES, Franklin. Cascaes. Caderno 99, s.d. *Coleção Etnográfica Elizabeth Pavan Cascaes*. MARquE.

CASCAES, Franklin. Cascaes. Cascaes, Caderno 86, 1962. *Coleção Etnográfica Elizabeth Pavan Cascaes*. MARquE.

Referências

- ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- ANKERSMIT, Frank R. *Historia y Tropología*. Ascenso y caída de la metáfora. Trad. Ricardo M. R. Ruiz. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- ANKERSMIT, Frank. *Experiência histórica sublime*. Trad. Luis Guerneau de Mussy. Santiago de Chile: Editorial Palinodia, 2008.
- ARAUJO, Adalice Maria de. Mito e magia na arte catarinense. Tese (concurso para Professor Titular). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1977.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BREDEKAMP, Horst. *Teoria do Acto Icónico*. Trad. Artur Morão. Lisboa: KKYM, 2015.
- CAILLOIS, Roger. *El mito y el hombre*. Trad. Jorge Ferreira. (1. ed. em francês 1938). México: Fondo de Cultura Económica. 1993.
- CASCAES, Franklin J. *Vida e arte*. Entrevistas concedidas e textos organizados por Raimundo Caruso. 2. ed. Florianópolis, Ed. Da UFSC, 1989.
- CASCAES, Franklin J. In: Luz, J. L. Transcrição de entrevista de Franklin Joaquin Cascaes a Gelci José Coelho. 1996. (Relatório de Estágio). Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Ciência da educação. Departamento de Metodologia de Ensino. Prática de Ensino de História. Florianópolis, 1996.
- CASTELLANO, Cristina. Breves notas sobre a biografia de uma coleção. In: GRAIPEL Jr., Hermes J. *Franklin Cascaes: outros olhares*. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 2011, p. 87-116.
- FELLINI, Federico. Entrevista dada a Soler Serrano, 1977. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=Fq5RgBT0N70 Acesso em: 14 jan. 2020.
- FREUD, Sigmund. O inquietante. FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 16*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 218-376.
- GHIZONI, Vanilde Rohling. Conservação-restauração das esculturas de Franklin Joaquin Cascaes. In: GRAIPEL Jr., Hermes J. *Franklin Cascaes: outros olhares*. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 2011, p. 117-138.

- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Em 1926*. Vivendo no limite do tempo. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro / São Paulo: Editora Record, 1999.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença*. O que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto / PUC, 2010.
- HUIZINGA, Johan. *El concepto de la historia*. Trad. Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.
- HUIZINGA, Jonh. *Entre las sombras del mañana*. Diagnóstico de la enfermedad cultural de nuestro tiempo. Trad. María de Meyere. Barcelona: Ediciones Península, 2007.
- LÉVY-BRUHL, Lucien. *La mentalidad primitiva*. Traducción de Gregorio Weiberg. Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1957.
- LOHN, Reinaldo Lindolfo. *Pontes para o futuro: relações de poder e cultura urbana*. Florianópolis, 1950-1970. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2002.
- MATOS, Olgária. *Vestígios*. São Paulo: Palas Athena, 1998.
- SCHUTEL, Duarte. *A República vista do meu canto*. Florianópolis: IHGSC, 2002.
- SOUZA, Evandro André de. *Franklin Cascaes: uma cultura em transe*. Dissertação (Mestrado em História). 2000. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo; Imprensa Oficial, 2006.
- TONERA, Roberto. *Fortalezas Multimídia*. Florianópolis: Editora da UFSC, Projeto Fortalezas Multimídia, 2001 (CD-ROM).

Nota de Autoria

Maria Bernardete Ramos Flores é Professora Titular Aposentada do Departamento de História da UFSC. Pesquisadora do CNPq 1B. Dedicou-se à pesquisa de História e Arte, Modernidade e Estética, Teoria da Imagem e Teoria da História. Atua na Linha de Pesquisa História da Historiografia, Arte, Memória e Patrimônio, do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC. E-mail de contato: mbernaramos@gmail.com.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da revista

FLORES, Maria Bernardete Ramos. Franklin Joaquim Cascaes: do desejo de saber à representação do ser. *Sæculum – Revista de História*, v. 26, n. 44, p. 10-29, 2021.

Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

CNPq.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Licença de uso

Este artigo está licenciado sob a [Licença Creative Commons CC-BY](#). Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Histórico

Recebido em 18/10/2020.

Modificações solicitadas em 07/01/2021.

Aprovado em 17/02/2021.