

**UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PRPPG
MESTRADO EM PATRIMÔNIO CULTURAL E SOCIEDADE – MPCS**

**DA EXPOSIÇÃO DE PINTURA CONTEMPORÂNEA DE 1948 À REVITALIZAÇÃO
DO ANTIGO GRUPO ESCOLAR MODELO DIAS VELHO:
PRIMERA SEDE DO MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA (MASC)**

**Renilton Roberto da Silva Matos de Assis
Orientadora: Dra. Nadja de Carvalho Lamas**

Joinville – SC

2015

RENILTON ROBERTO DA SILVA MATOS DE ASSIS

**DA EXPOSIÇÃO DE PINTURA CONTEMPORÂNEA DE 1948 À REVITALIZAÇÃO
DO ANTIGO GRUPO ESCOLAR MODELO DIAS VELHO:
PRIMERA SEDE DO MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA (MASC)**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade da Universidade da Região de Joinville (Univille) para obtenção do grau de Mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade, sob a orientação da Professora Dra. Nadja de Carvalho Lamas.

Joinville – SC

2015

Catálogo na publicação pela Biblioteca Universitária da Univille

A848d Assis, Renilton Roberto da Silva Matos de
Da exposição de pintura contemporânea de 1948 à revitalização do antigo Grupo Escolar Modelo Dias Velho: primeira sede do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC)/ Renilton Roberto da Silva Matos de Assis; orientadora Dra. Nadja de Carvalho Lamas – Joinville: UNIVILLE, 2016.

168 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade –
Universidade da Região de Joinville)

1. Museu de arte – Santa Catarina. 2. Arte contemporânea. 3. Arte moderna. 4. Patrimônio cultural. I. Lamas, Nadja de Carvalho (orient.). II. Título.

CDD 069.074

Termo de Aprovação

"Da Exposição de Pintura Contemporânea de 1948 à revitalização do antigo Grupo Escolar
Modelo Dias Velho: Primeira sede do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC)"

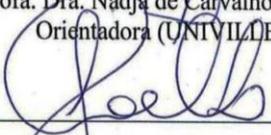
por

Renilton Roberto da Silva Matos de Assis

Dissertação julgada para a obtenção do título de Mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade, área de concentração Patrimônio Cultural, Identidade e Cidadania e aprovada em sua forma final pelo Programa de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade.

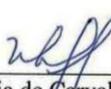


Profa. Dra. Nadja de Carvalho Lamas
Orientadora (UNIVILLE)

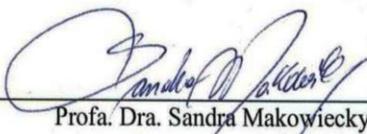


Profa. Dra. Ilanil Coelho
Coordenadora do Programa de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade

Banca Examinadora:



Profa. Dra. Nadja de Carvalho Lamas
Orientadora (UNIVILLE)



Profa. Dra. Sandra Makowiecky
(UDESC)



Profa. Dra. Sandra Paschoal Leite de Camargo Guedes
(UNIVILLE)



Profa. Dra. Taiza Mara Rauen Moraes
(UNIVILLE)

Joinville, 17 de dezembro de 2015.

Dedico ao meu avô Rosalvo Alves
(*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos podem promover injustiças, principalmente em processos longos como uma dissertação, pois é impossível registrar todas as contribuições dadas pelas pessoas que de alguma forma estiveram envolvidas. Para essas que porventura não forem mencionadas, deixo os meus sinceros agradecimentos.

Agradeço a Deus pela vida e aos meus pais.

Agradeço a esta universidade pela bolsa durante o mestrado, que contribuiu em muito para as despesas com transporte e hospedagem em Jonville; ao Programa de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade, seu corpo docente e aos membros da Banca de defesa; e à professora Nadja de Carvalho Lamas, pela orientação, pela dedicação e pelos livros emprestados.

Aos colegas da Turma VII do Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade, sou grato pelos momentos de aprendizado, de compartilhamento de dúvidas e pelas ocasiões de descontração e divertimento – acredite, no mestrado também podemos nos divertir. De maneira especial quero agradecer aos colegas João Pacheco, pela companhia em viagens de conversas riquíssimas sobre o patrimônio cultural, e Maria Cristina, grande colega, carismática e sincera, pelas caronas e dicas de fotografia: algumas destas utilizei na minha pesquisa, outras guardei para a vida.

Manifesto minha gratidão aos colegas do Setor de Obras Raras da Biblioteca Pública de Santa Catarina que, durante minha pesquisa com a revista Sul e jornais, me atenderam com gentileza e presteza, fazendo o possível para me dar acesso a todo material solicitado, além de contribuírem com dicas valiosas.

Não posso deixar de agradecer aos amigos que incentivaram a pesquisa e contribuíram com o andamento dela. Primeiramente menciono Tiago Lessa de Miranda que, desde os tempos do Colégio Estadual Severino Vieira, no Ensino Médio em Salvador (BA), compartilha ideias e a sincera amizade, trilhando atualmente caminho paralelo na museologia em Santa Catarina.

Outra pessoa de destaque nessa trajetória é a amiga lageana e historiadora Elisa Schemes, que incentivou meus primeiros passos nessa caminhada. Principalmente quando tive dúvidas sobre os detalhes a respeito do projeto, sua contribuição foi valiosa.

Sou grato à Maria Helena, amiga do Museu de Arte de Santa Catarina, pelos livros emprestados, pelas dicas de pesquisa e pelo incentivo, pois esteve sempre disponível para ajudar. Agradeço também à colega museóloga Poliana Santana pela ajuda a esta pesquisa, sobretudo com o uso da ferramenta SketchUp e com as discussões interessantes sobre expografia, as quais foram fundamentais para o trabalho.

Agradeço ao meu primo Moises Monteiro que, desde minha adolescência, acreditou em meu potencial e me incentivou a prosseguir nos estudos, e ainda hoje, mesmo distante, continua ajudando quando possível.

Sou grato aos grandes amigos Vanda Matos Araújo Soares e família, sempre dispostos a incentivar e ajudar.

Não posso deixar de agradecer à Elaine Bilck pela paciência e compreensão nestes dois anos, sempre presente.

Porque o artista e o intelectual sofrem um destino inelutável: ou se mantêm sempre jovens ou morrem, mumificam-se mesmo em vida.

(MALHEIROS, 1957, p. 1)

RESUMO

A dissertação *Da Exposição de Pintura Contemporânea de 1948 à Revitalização do Antigo Grupo Escolar Modelo Dias Velho: Primeira Sede do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC)* tem como objetivo – a partir da história da Exposição de Pintura Contemporânea de 1948, organizada pelo escritor carioca Marques Rebelo sob o patrocínio da Secretaria da Justiça, Educação e Saúde do Governo do Estado de Santa Catarina– apresentar propostas de revitalização para a primeira sede do Museu de Arte de Santa Catarina no antigo Grupo Escolar Modelo Dias Velho, integrando-o a um circuito cultural e artístico. Assim, a discussão sobre os conceitos de arte moderna e contemporânea é fator fundamental para a compreensão desta instituição museal, que difunde e preserva o Patrimônio Cultural referente ao campo das artes visuais em Santa Catarina. Esta dissertação está vinculada à linha de pesquisa Patrimônio e Memória Social, que aborda o debate sobre o patrimônio cultural como se apresenta na interface de múltiplas áreas de estudo. No primeiro capítulo, discute-se o contexto cultural de Florianópolis na década de 1940, dando ênfase ao Grupo Sul, aos embates com a Geração da Academia e à participação de Jorge Lacerda nas articulações para trazer para a capital catarinense Marques Rebelo e sua Exposição; também serão abordados os conceitos de modernismo, memória e contemporâneo, partindo das discussões feitas por Candau (2012), Cauquelin (2005), Agamben (2009, 2012) . No segundo capítulo, busca-se compreender o conceito de exposição a partir de Castillo (2008), Cintrão (2010, 2011), para estudar o contexto da Exposição de Pintura Contemporânea de 1948 e analisar os seus principais elementos expográficos. No terceiro capítulo, são expostos conceitos de museu como ponto fundamental para o entendimento do papel das instituições museológicas no campo do patrimônio cultural. Como resultado desta dissertação, apresentam-se três propostas de revitalização para a referida unidade escolar que abrigou a primeira sede do MASC: 1ª) a anexação do espaço à estrutura institucional do museu; 2ª) a elaboração de uma exposição alusiva aos 70 anos da Exposição de 1948, intitulada “A ilha, a ponte, vento sul: 70 anos de um sonho moderno?”; e 3ª) a criação de um circuito museológico no Centro de Florianópolis por meio do intercâmbio institucional, sexto princípio dos museus previsto no Estatuto de Museus (Lei nº 11.904/09). Como metodologia de pesquisa, utiliza-se a perspectiva bibliográfica e documental, por meio de correspondências, livro de memórias, documentários, jornais, revistas, acervos museológicos, plantas arquitetônicas e revisão bibliográfica.

Palavras chave: Patrimônio Cultural, Museu, Arte, Modernismo.

ABSTRACT

The dissertation *From the Contemporary Painting Exhibition in 1948 to the Revitalization of the Former Grupo Escolar Modelo Dias Velho: First Head Office of the Santa Catarina Art Museum (MASC)* aims to – from the history of the Exhibition of Contemporary Painting in 1948, organized by Marques Rebelo under the sponsorship of Secretaria da Justiça, Educação e Saúde do Governo de Santa Catarina – present revitalization proposals for the first head office of Museu de Arte de Santa Catarina in the former Grupo Escolar Modelo Dias Velho, integrating it into a cultural and artistic circuit. Therefore, discussion about contemporary and modern art concepts is a fundamental factor for the understanding of this museum institution, which diffuses and preserves the cultural heritage referring to the visual arts field in Santa Catarina. This thesis is linked to the line of research Social Memory and Heritage, which addresses the debate about cultural heritage as it appears in the interface of multiple areas of study. In the first chapter, Florianópolis' cultural context in the 1940s is discussed, emphasizing Grupo Sul, confrontations with the academy generation, and Jorge Lacerda's participation in bringing Marques Rebelo and his Exhibition to the city; conceptions of modernism, memory and contemporary are approached as well, based on Candau (2012), Cauquelin (2005), Agamben (2009, 2012), etc. In the second chapter, it is sought to understand the concept of exhibition according to Castillo (2008), Cintrão (2010, 2011), among others, to study the context of the Exhibition of Contemporary Painting in 1948 and to analyze its main expographic elements. In the third chapter, concepts of museum as fundamental to the understanding of the role of museological institutions in the field of cultural heritage are examined. As a result of this thesis, three revitalization proposals are presented to the already mentioned school which housed the first head office of MASC: 1st) attaching the construction to the institutional structure of the museum; 2nd) elaborating an exhibition to the 70th anniversary of 1948's Exhibition, entitled "A ilha, a ponte, vento sul: 70 anos de um sonho moderno?"; and 3rd) the creation of a museologic circuit downtown Florianópolis through institutional exchange, sixth principle of museums provided by Estatuto de Museus (Law nº 11.904/09). The research methodology used is the documental and bibliographic perspective, through correspondence, memoirs, documentaries, newspapers, magazines, museum collections, blueprints and bibliographic review.

Keywords: Cultural Heritage, Museum, Art, Modernism.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Ponte Hercílio Luz ligando a capital ao continente (1940).....24
- Figura 2 – Capa da programação da peça Pinocchio, organizada pelo CAM no Teatro Álvaro de Carvalho em 23 de dezembro de 1949..... 31
- Figura 3 – Capa da revista *Sul* nº 29, de junho de 1957: *O vendedor de camarão*, ilustração em lineogravura em duas cores, de Aldo Nunes.....33
- Figura 4 – Capa do catálogo da exposição de Moacir Fernandes e Nórdia de Luna Freire, 1949.37
- Figura 5 – Nota na contracapa da revista *Sul* aborda a doação da escultura *A máscara e o rosto* feita por Bruno Giorgi44
- Figura 6 – Jorge Lacerda, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Taulois, Oswaldo Goeldi, Êglê Malheiros, Salim Miguel, Odyr Fraga, entre outros.....49
- Figura 7 – Visita do Grupo Sul ao Rio de Janeiro em 1950..... 50
- Figura 8 – Salão dos Independentes, seção norte-americana, 1924, Grand Palais, Paris..... 69
- Figura 9 – MASP, exposição com suportes pensados por Lina Bo Bardi, 1947..... 70
- Figura 10 – Pinacoteca do Estado de São Paulo, vista da Sala Pedro Alexandrino em 1947 ..70
- Figura 11 – Fotografia de Marques Rebelo feita por Alécio Andrade em 1964 75
- Figura 12 – Revista *Sul* apresenta matéria sobre a exposição, com lista de obras expostas80
- Figura 13 – Trecho da matéria da revista *Sul* nº 6, na página 11, com destaque para a quantidade de aquarelas de José Maria na exposição..... 82
- Figura 14 – Pintura de autoria de José Maria, aquarela sobre papel, 16x22. Cenário – 1948..84
- Figura 15 – Fotografia de figuras políticas locais com o escritor Marques Rebelo no espaço expositivo..... 88
- Figura 16 – Fotografia com pinturas apresentadas nas paredes do pátio do 89
- Figura 17 – Imagem ilustrativa do pátio com medidas tendo por referência plantas arquitetônicas do espaço, pode se notar na figura quadros fixados nas paredes conforme tendência expositiva da época. 90
- Figura 18 – Imagem ilustrativa do pátio do antigo Colégio Dias Velho com telas, conforme medidas do catálogo90
- Figura 19 – Imagem ilustrativa que simula exposição de 1948 (com detalhe das medidas na parede) 91
- Figura 20 – Imagem ilustrativa do pátio da Escola Dias Velho 91
- Figura 21 – Pátio onde foi montada a exposição, localizado no interior do antigo Colégio Dias Velho, imagem feita na década de 1980, conforme catálogo de reabertura do MASC em 2011 92
- Figura 22 – Vista de cima do pátio, contendo proposta expositiva ilustrativa com telas fixadas nas paredes do espaço..... 93
- Figura 23 – Antigo Colégio Dias Velho, vista atual do fundo, com acesso ao segundo pavimento, onde se encontra o pátio, local em que ocorreu a exposição em 194893

Figura 24 – Fotografia do Grupo Escolar Modelo Dias Velho, década de 1940	99
Figura 25 – Fotografia do Grupo Escolar Modelo Dias Velho com o antigo Instituto Dias Velho, atual MESC, ao fundo, década de 1940.....	99
Figura 26 – Esboço feito pelo arquiteto Flávio de Aquino para a futura sede do MAMF, proposta nunca executada	110
Figura 27 – Detalhe de planta arquitetônica com mapa do Grupo Escolar Antonieta de Barros, antigo Grupo Escolar Dias Velho, em destaque com tracejado.....	114
Figura 28 – Fachada do Antigo Grupo Escolar Dias Velho, atual Escola Antonieta de Barros, na Rua Victor Meirelles, Centro de Florianópolis.....	115
Figura 29 – Fachada com proposta de intervenção visual do Antigo Grupo Escolar Dias Velho, atual Escola Antonieta de Barros, na Rua Victor Meirelles, Centro de Florianópolis	116
Figura 30 – Vista de cima do espaço com proposta expositiva.....	121
Figura 31 – Recepção com guarda-volumes, bancos e mapa do circuito expositivo da sede do MASC no Centro de Florianópolis	122
Figura 32 – Destaque para bebedouro no canto inferior esquerdo e para banheiro para cadeirantes ao lado do mapa	122
Figura 33 – Destaque para local do texto de abertura e no canto inferior direito para catraca de entrada.....	123
Figura 34 – Vitrine com dispositivo de áudio e imagem.....	124
Figura 35 – De autoria de Oscar Meira, “Cabeça de Cristo”, 1941	125
Figura 36 – Em destaque na vitrine, a obra “Cabeça de Cristo”	125
Figura 37 – Painel proposto para a exposição com dimensões	126
Figura 38 – Na parede, sugestão de marcação dos espaços expositivos com uso de tecido fixado, com o título e a cor correspondente ao módulo abordado.....	127
Figura 39 – Sugestão de aproveitamento do espaço do fundo do painel da recepção voltado para área expositiva, com a instalação de aparelho de TV e banco à frente.....	127
Figura 40 – Em destaque na calçada mosaico nº 8 com figura do Boi de Mamão, que chama atenção para os Jardins do Palácio e o Memorial Cruz e Sousa.....	129

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Telas de autoria de Galdino Guttmann Bicho e Dakir Parreiras que se encontram no acervo do MHSC	26
Quadro 2 – Livros, jornais e revistas pesquisados que mencionam a quantidade de telas expostas.....	84
Quadro 3 – Relação de matérias publicadas a respeito da exposição e das atividades desenvolvidas por Marques Rebelo no período.....	94
Quadro 4 – Pinturas integrantes da exposição de 1948 pertencentes ao acervo do MASC ...	119

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABL	Academia Brasileira de Letras
BPSC	Biblioteca Pública de Santa Catarina
CAM	Círculo de Arte Moderna
CDL	Câmara de Dirigentes Lojistas
CIC	Centro Integrado de Cultura
DEINFRA	Departamento Estadual de Infra Estrutura
DPPC	Diretoria de Preservação do Patrimônio Cultural
DIOC	Diretoria de Obras Civis
FAED	Faculdade de Educação
FCC	Fundação Catarinense de Cultura
IBEU	Instituto Brasil – Estados Unidos
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
Ibram	Instituto Brasileiro de Museus
ICOM	International Council of Museums
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPUF	Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis
MAM	Museu de Arte Moderna
MAMF	Museu de Arte Moderna de Florianópolis
MASC	Museu de Arte de Santa Catarina
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MESC	Museu da Escola Catarinense
MHSC	Museu Histórico de Santa Catarina
MHN	Museu Histórico Nacional
MoMA	Museum of Modern Art
MVM	Museu Victor Meirelles
PSD	Partido Social Democrático
PRP	Partido de Representação Popular
SPAN	Serviço do Patrimônio Artístico Nacional
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UDN	União Democrática Nacional
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	CONFLITOS E MUDANÇAS NO CENÁRIO ARTÍSTICO DE FLORIANÓPOLIS NA DÉCADA DE 1940.....	23
2.1	O CONTEXTO CULTURAL DE FLORIANÓPOLIS NA DÉCADA DE 1940.....	23
2.2	A PROXIMIDADE DOS MODERNISTAS CATARINENSES COM JORGE LACERDA	45
2.3	“M’ERMÃO” MÁRIO DE ANDRADE: HERANÇA MODERNISTA	52
2.4	O QUE É O CONTEMPORÂNEO?	59
3	QUE VENHA O MODERNISMO: A EXPOSIÇÃO DE PINTURA CONTEMPORÂNEA DE 1948.....	65
3.1	EXPOSIÇÃO COMO MEIO DE COMUNICAÇÃO.....	65
3.2	O ARTICULADOR MARQUES REBELO: AMANTE DE MNEMOSINE.....	72
3.3	A EXPOSIÇÃO DE PINTURA CONTEMPORÂNEA	76
3.4	A FUNDAÇÃO DO MAMF	96
4	POSSIBILIDADES DA MEMÓRIA: A REVITALIZAÇÃO DA PRIMEIRA SEDE DO MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA	103
4.1	MUSEU E PATRIMÔNIO CULTURAL	104
4.2	PROPOSTA DE INCORPORAÇÃO DO ANTIGO GRUPO ESCOLAR MODELO DIAS VELHO AO MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA	110
4.3	EXPOSIÇÃO “A ILHA, A PONTE, VENTO SUL: SETENTA ANOS DE UM SONHO MODERNO?”	116
4.3	CIRCUITO MUSEOLÓGICO NO CENTRO DE FLORIANÓPOLIS.....	128
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	133
	REFERÊNCIAS	137
	APÊNDICES	147
	ANEXOS	157

1 INTRODUÇÃO

O interesse pelo tema da pesquisa aqui apresentada deriva de minha atuação profissional na Diretoria de Preservação do Patrimônio Cultural (DPPC) da Fundação Catarinense de Cultura (FCC) para acompanhar e desenvolver atividades e processos museológicos no **Museu de Arte de Santa Catarina (MASC)** durante o período de 2011 a 2013.

Nesse contexto, ocorreu o desenvolvimento do projeto de reabertura do MASC em 2011, quando fui coordenador do projeto museográfico¹, que incluía a requalificação do espaço expositivo do museu, propondo e implantando nova planta expográfica para a área expositiva, que se divide em dois espaços para exposições de longa e de curta duração. Portanto, institui-se a atual exposição de longa duração, intitulada *MASC: Tempo, Espaço e Arte* (MASC, 2011), que tem como conteúdo a história do museu desde a sua criação até o ano de 2011, e cuja temática são as seis sedes que o Museu ocupou. Para realizar tais ações, foi necessária uma ação interdisciplinar com museólogo, arquitetos, historiador, designer gráfico, conservadores e outros profissionais, que culminou na reinauguração do MASC, reintegrando-o ao circuito cultural do Estado de Santa Catarina.

Dando continuidade ao processo de requalificação do museu, entre 2012 e 2013 foi elaborado, sob a minha coordenação técnica, o Plano Museológico do MASC, ferramenta obrigatória a partir da Lei Federal nº 11.904/09, que estabelece a necessidade de as instituições museológicas refletirem sobre as suas ações em consonância com a sua missão, estabelecendo uma forma de planejamento integrado.

O Plano Museológico é compreendido como ferramenta básica de planejamento estratégico, de sentido global e integrador, indispensável para a identificação da vocação da instituição museológica para a definição, o ordenamento e a priorização dos objetivos e das ações de cada uma de suas áreas de funcionamento, bem como fundamenta a criação ou a fusão de museus, constituindo instrumento fundamental para a sistematização do trabalho interno e para a atuação dos museus na sociedade. (BRASIL, 2009)

A pesquisa para a realização das duas ações citadas acima conduziu à utilização dos arquivos do próprio MASC, documentos acondicionados no seu Setor de Pesquisa e

¹ Museografia diz respeito às ações técnicas desenvolvidas em um espaço museológico intra ou extramuros, tais como definição de planta expositiva, adequação às normas de segurança e à circulação de pessoas no ambiente etc. A Museologia, diferentemente, vai atuar nas reflexões teóricas, propondo normas e analisando os processos museológicos. Ambas são campos de conhecimento; no entanto, não são sinônimas.

Documentação, acompanhando, assim, a pesquisa realizada pelo historiador, tendo sempre em vista que o levantamento de informações em museus é umas das atividades que envolvem diferentes profissionais, como museólogos, historiadores, conservadores, arquitetos etc.

Em virtude dessa relação com a trajetória recente do museu, teve-se maior contato com a história desta instituição museológica, e, conseqüentemente, as pesquisas levaram ao interesse de explorar mais as fontes encontradas e investigar mais sobre a exposição modernista de 1948 e o seu papel na posterior criação do Museu de Arte Moderna de Florianópolis (MAMF), atualmente denominado MASC².

Ao estudar a exposição, a pesquisa expôs caminhos os quais poderiam, partindo da história da Exposição de Pintura Contemporânea de 1948, apresentar possibilidades que implicam diretamente no uso com finalidades museológicas da edificação que abrigou a exposição e que foi a primeira sede do museu.

Desse modo, partiu-se do seguinte problema de pesquisa: a partir da história da exposição de 1948 é possível revitalizar a primeira sede do MASC, integrando-o a um circuito cultural e artístico?

Para tentar responder ao questionamento foram pensadas propostas a partir do estudo da história da Exposição de Pintura Contemporânea organizada por Marques Rebelo³ em 1948 em Florianópolis, como ponto inicial para a revitalização do antigo Grupo Escolar Modelo Dias Velho, espaço que teve seu pátio como primeira sede do MASC, na época fundado como MAMF.

Procurou-se, para atingir esse objetivo, perceber em certa medida qual foi o contexto cultural de Florianópolis na época da realização da exposição e da posterior fundação do Museu, tendo como pano de fundo as discussões a respeito de arte, cultura e museu. Nessa conjuntura, personalidades e grupos artísticos apresentaram-se nas articulações de permanências e mudanças. Entre as forças e influências a se considerar no cenário florianopolitano entre a segunda metade da década de 1940 até os anos 1950, sobressaem-se o escritor carioca Marques Rebelo, o jornalista e político catarinense Jorge Lacerda, o Círculo

² Alteração pelo Decreto Estadual nº 9.150, de 4 de junho de 1970 (SANTA CATARINA, 1970). Com base nessa informação, será feito uso do nome Museu de Arte Moderna de Florianópolis e, sempre que for mencionado o museu a partir de 1970, será usada a denominação em vigência: Museu de Arte de Santa Catarina, com suas respectivas siglas.

³ Marques Rebelo (1907-1973), pseudônimo de Eddy Dias da Cruz, foi jornalista, cronista, romancista e romancista. Seu primeiro trabalho publicado, *Oscarina*, foi lançado em 1931. Em 1939 lançou *A Estrela Sobe*, dentre outros, e em 28 de maio de 1965 assumiu a Cadeira nº 9 da Academia Brasileira de Letras (ABL).

de Arte Moderna (CAM), também conhecido como Grupo Sul, os acadêmicos e, por fim, o Governo do Estado de Santa Catarina.

A metodologia de pesquisa empregada partiu do levantamento documental e bibliográfico sobre a exposição. Da análise do material levantado, percebe-se que a maior parte apresenta a exposição como um evento dentro de um contexto de vanguarda, do qual o CAM, ou Grupo Sul, recebe a maior parte dos créditos. A exposição quase sempre é mencionada sem maiores aprofundamentos sobre a sua montagem. É comum às publicações informar o local, o organizador e a quantidade de obras⁴. Nesse levantamento, a revista *Sul* nº 6 (SUL, 1948b), com cópia do catálogo da exposição e plantas do Colégio Antonieta de Barros (antigo Grupo Escolar Modelo Dias Velho), oferece a maior quantidade de informações a respeito dos detalhes técnicos sobre a mostra e o espaço utilizado na época como expositivo.

Sobre as publicações mais recentes que contribuíram no processo de construção desta pesquisa, destaca-se a tese de Suely Lima de Assis Pinto (2011), trabalho que apresenta reflexões sobre o acervo, a construção do patrimônio museológico do MASC e o seu processo de arquivamento na instituição, partindo de um contexto de aquisição de obras oriundas do modernismo até chegar a uma conjuntura de aquisição de produções contemporâneas.

Igualmente relevante para esta pesquisa foi a tese de Lucésia Pereira (2013). Essa autora apresenta um histórico sobre o MASC desde o momento de sua fundação enquanto MAMF, e, além de buscar documentos e algumas obras, articulou uma narrativa tendo como objetivos de pesquisa analisar o potencial do acervo museológico⁵ do MASC e apresentar algumas contradições na trajetória desta instituição.

No decorrer desta dissertação não se pretende abordar as discussões a respeito da arte como produção de maneira exaustiva, e nem alongar o debate entre o que seria a produção de artes visuais, moderna ou contemporânea, no contexto que envolve o desenvolvimento do modernismo em Santa Catarina. Antes, trata-se de uma pesquisa com um tema interdisciplinar que tem por objetivo produzir um estudo sobre a Exposição de Pintura Contemporânea de 1948, entendendo-se a exposição como um meio de comunicação⁶ (BLANCO, 2009) para, a partir disso, propor a revitalização do local onde foi montada a primeira sede do MASC, reintegrando o ambiente ao conjunto de espaços e equipamentos culturais da cidade.

⁴ Sobre a quantidade de obras expostas, esse tema será abordado com maior ênfase na seção 3.

⁵ Neste estudo, assim como no de Lucésia Pereira (2013), será adotada essa designação para os acervos musealizados dos museus. A respeito da acepção do termo, ver Resolução Normativa nº 2, de 29 de agosto de 2014 (BRASIL, 2014) e conceitos-chave de Museologia (DESVALLEÉS; MAIRESSE, 2013, p. 56-58).

⁶ Comunicação em museus pode ocorrer de outras formas além de exposições, por exemplo, por meio de catálogos, folhetos, livros, anais, sítios eletrônicos, palestras, seminários etc.

Sobre o título da exposição, embora ela tenha sido essencialmente de arte moderna, levou em seu nome o termo contemporâneo. Nesse sentido, o conceito de Giorgio Agamben (2009) sobre “o que é o contemporâneo?” será um ponto de partida interessante para se entender a própria natureza da exposição que ocorreu no Grupo Escolar Modelo Dias Velho durante doze dias entre fins de setembro e início de outubro de 1948.

Para tal, adota-se a compreensão do autor para quem “a contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; [...]” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Pensar na produção artística que foi apresentada na exposição aqui estudada como contemporânea torna-se mais coerente quando se pretende entender a terminologia empregada no título da mostra como uma tentativa de Marques Rebelo em distanciar e diferenciar os trabalhos por ele coletados como próprios de seu tempo, distantes daquela produção comumente voltada para os ditames acadêmicos, sobretudo as com influências da Escola Nacional de Belas Artes⁷.

Na lista de pinturas e artistas apresentados pelo catálogo da exposição, a presença de nomes já consagrados na época e hoje tidos como grandes mestres das artes visuais, tais como Candido Portinari, Lasar Segall, entre outros, que compuseram os mais de oitenta trabalhos da exposição, nos mostra o perfil da produção dita contemporânea.

Para o presente estudo, o panorama do que é moderno e contemporâneo é fundamental para o processo de reconstrução ilustrativa do ambiente expositivo a ser proposto com base na planta e nas informações sobre a exposição de 1948. O modo de produção expográfica modernista difere da montagem das exposições ditas contemporâneas. Logo, adotar o *contemporâneo* do título da exposição como referencial seria um caminho perigoso a seguir.

Sobre a arte moderna recaem a fama de desbravadora, renovadora, produção artística que provoca a reflexão e a liberdade para inovação. Mas, ao pensar no modernismo, invariavelmente fala-se do rompimento com o modo de produção artístico no período das vanguardas. O historiador Eric Hobsbawm (2013) aponta para dois fracassos: o primeiro diz respeito ao fracasso da ideia de “modernidade”, pela qual acreditava-se que a arte deveria ser expressão de sua época, no entanto as artes não conseguem acompanhar as mudanças de suas épocas, a lógica do progresso contínuo não se aplica plenamente às artes, ou seja, uma forma de expressar a época por meio da arte não seria necessariamente superior à mais antiga; o

⁷ Nome republicano para a antiga Academia Imperial das Belas Artes criada como Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, por Decreto-Lei de D. João VI, em 12 de agosto de 1816, atualmente Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ESCOLA DE BELAS ARTES, 2015).

segundo refere-se ao fato de as vanguardas não terem alcançado o rompimento com o padrão da pintura de cavalete e da escultura, padecendo de uma “obsolescência tecnológica”.

Ressalta-se que os fracassos apontados por Hobsbawm “[...] não tratam de julgamentos estéticos sobre as vanguardas do século XX, o que quer que isso signifique, ou da avaliação de habilidades e talentos” (2013, p. 279). Esse pensamento contribui para a reflexão do presente estudo, na seção 3, quando será abordada a forma de apresentação das pinturas em espaços expositivos dentro do contexto do modernismo. Portanto, o contemporâneo de Rebelo seria, como afirma Agamben (2009), a produção do seu tempo, ainda ligado à pintura de cavalete.

A presente pesquisa buscou, ao estudar a história da exposição e as condições espaciais apresentadas pelo seu local de exibição, contribuir para a memória do MASC com informações que não foram levantadas nos estudos anteriores, possivelmente por não terem sido foco dessas pesquisas.

Ao analisar a exposição, adotou-se a tendência expográfica modernista de apresentação das pinturas em paredes, e a metodologia para a ilustração realizada foi por meio da montagem da planta e da construção dos desenhos em 3D com a ferramenta SketchUp (SKETCHUP, 2015), em sua versão Make. Ressalva-se que a proposta será meramente ilustrativa, mas buscou-se um resultado gráfico mais próximo possível das condições expositivas da Exposição de Pintura Contemporânea de 1948, cuja exibição aconteceu no antigo Grupo Escolar Modelo Dias Velho, em Florianópolis, sob o patrocínio do Governo do Estado de Santa Catarina, por meio da Secretaria da Justiça, Educação e Saúde.

Para produzir o estudo sobre as condições espaciais, foram fundamentais três imagens encontradas que contribuiriam com algum detalhamento sobre a exposição montada no referido espaço, uma do livro *Memória de Marques Rebelo* (1984), e duas fotografias presentes na revista *Sul* nº 6 (SUL, 1948b), onde também é possível encontrar a lista com obras expostas e suas respectivas dimensões.

Além desses documentos, foram utilizadas, como referências para montar esse estudo expográfico, plantas arquitetônicas da Escola Básica Professora Antonieta de Barros (antigo Grupo Escolar Modelo Dias Velho) e cópia do catálogo da exposição, encontrado no próprio MASC.

Portanto, de posse dessas informações técnicas sobre espaço e dados mínimos sobre a maior parte das obras expostas na ocasião, ciente de que foram apenas pinturas, e com a compreensão sobre a tendência expográfica das exposições modernistas, pautada, sobretudo, em estudos sobre exposições de arte no século XX e publicações sobre o tema exposições,

museologia e museus, tais como de Lisbeth Rebolo Gonçalves (2004), Maria Cecília França Lourenço (1999), Rejane Cintrão (2010, 2011), Brian O'Doherty (2002), entre outros autores, serão apresentadas nas seções 3 e 4 ilustrações elaboradas com auxílio do SketchUp, com objetivo de contribuir com parte da memória sobre a gênese do MAMF e propor novas possibilidades.

Na estruturação do trabalho, buscou-se como ponto de partida abordar a história da Exposição de Pintura Contemporânea de 1948, passando pela análise da sua estrutura expositiva, em que se estudam alguns dos elementos expográficos que foram possíveis de serem identificados, chegando finalmente às propostas de revitalização do espaço onde ocorreu a mostra. Portanto, os capítulos foram desencadeados da seguinte forma: a seção 2 abordará o contexto histórico e cultural de Florianópolis em torno das discussões do modernismo, tratará das articulações políticas entre membros das correntes culturais e políticas catarinenses que articularam a vinda do escritor Marques Rebelo com a sua Exposição para capital do estado em 1948.

A seção 3 discute o que é exposição e traz a narrativa sobre a exposição e os preparativos para sua realização, dando ênfase ao organizador da mostra artística, exposição que culmina na criação do MAMF. Também serão apresentados desenhos ilustrativos da exposição com o auxílio da ferramenta SketchUp. Pretende-se, com esse recurso, que fique mais evidente observar, e com maior riqueza de detalhes, os elementos expográficos destacados na discussão sobre a montagem de exposições com tendências modernistas, e ainda, busca-se contribuir com a história da exposição apresentando essas informações gráficas.

Por fim, a seção 4 apresentará, com base na história da Exposição de Pintura Contemporânea ocorrida no Grupo Escolar Modelo Dias Velho, três propostas que podem ser aplicadas à edificação escolar que teve em seu pátio a primeira sede do MASC com objetivo de revitalizá-la e reintegrá-la ao uso da sociedade:

- 1ª) Anexar o antigo Grupo Escolar Modelo Dias velho à estrutura institucional do MASC, colocando-o sob sua gestão. A incorporação deste espaço no centro da cidade de Florianópolis pode ser por meio de articulações entre a FCC e a Secretaria de Estado de Educação.
- 2ª) Requalificar o espaço para uso museológico, tendo como primeira ação a abertura no pátio interno da edificação de uma exposição alusiva aos 70 anos da exposição de 1948. A ideia é fazer uma leitura atual, valendo-se de novas tecnologias, circuito expositivo com propostas que busquem estabelecer o

diálogo entre o visitante e o exposto, fugindo de uma proposta expositiva tradicional e meramente contemplativa. Ressalta-se que não se apresentará uma proposta de exposição de arte, mas interdisciplinar, com base na história da exposição ocorrida em 1948 e interação com produções artísticas pertencentes ao acervo museológico da instituição, sobretudo seis obras localizadas no registro de acervo da instituição e que estiveram no *Catálogo da Exposição de Pintura Contemporânea de 1948*.

A presente dissertação preocupou-se em apresentar a proposta de requalificação com desenhos ilustrativos como possibilidades de intervenções expográficas no espaço, sempre tendo a planta arquitetônica como parâmetro para as medidas apresentadas, bem como as dimensões das seis pinturas que compõem a proposta.

- 3ª) Propor um circuito museológico no qual haja uma articulação do espaço já ligado ao MASC com outras instituições museológicas e culturais, e que promova ações conjuntas para o centro da cidade, otimizando recursos e contribuindo com a valorização do patrimônio cultural. Essa proposta pode se tornar viável se for posto em prática o “intercâmbio institucional”, sexto princípio dos museus, conforme artigo 2º do Estatuto de Museus (BRASIL, 2009).

2 CONFLITOS E MUDANÇAS NO CENÁRIO ARTÍSTICO DE FLORIANÓPOLIS NA DÉCADA DE 1940

Florianópolis sente frio neste mês de julho. É um pouco por ser inverno, mas não é tudo. Estamos numa ilha, ao nível do mar, e só faz frio mesmo quando êste vento – que sabemos quando ele vem com uma certa antecedência – aparece.
(SILVA, W., 1951, p. 1)

O presente capítulo procura construir um fio condutor entre a contextualização do cenário artístico da época que antecede a realização da Exposição de Pintura Contemporânea *de 1948*, buscando sempre articular o contexto artístico local com as influencias externas. Será abordada a participação do Grupo Sul e do político catarinense Jorge Lacerda na conjuntura cultural florianopolitana entre a segunda metade da década de 1940 e fins da década de 1950, levando em consideração a discussão do modernismo e do contemporâneo – como conceitos-chave para ajudar no entendimento do cenário cultural da capital catarinense. Será dado prosseguimento, no capítulo seguinte, às discussões sobre o evento que foi a Exposição de Pintura Contemporânea, trazida por Marques Rebelo. A construção deste estudo perpassa pela análise dos documentos produzidos na época – jornais, revistas, correspondências –, além de consultar estudos que tiveram como tema personagens e instituições do período de interesse deste capítulo.

2.1 O CONTEXTO CULTURAL DE FLORIANÓPOLIS NA DÉCADA DE 1940

Em Florianópolis, como se comportavam as correntes intelectuais, políticas e artísticas em relação à cultura? Quais as visões (ou visão) de arte que predominavam? São questionamentos sobre os quais se buscará refletir, ainda de maneira parcial, levando em consideração a óbvia necessidade de um estudo mais aprofundado sobre esse tema complexo. Lina Leal Sabino (1981, p. 116) aponta para uma dicotomia entre gerações: a geração da Academia de Letras e a geração dos Modernistas concentrada no Grupo Sul.

Desse modo, discorrer sobre o modernismo em Santa Catarina denota um esforço em compreender a relação tensa entre representantes dos valores e pensamentos acadêmicos em contraposição aos que propunham valores ou características de uma arte moderna, relação não necessariamente de inimizades entre os membros de um ou de outro modelo de pensamento cultural vigente na época.

Florianópolis, capital insular, na época se ligava ao continente por via terrestre apenas pela Ponte Hercílio Luz (Figura 1), símbolo de modernidade inaugurada em 1926, conforme os censos do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). No ano de 1940, a cidade tinha população estimada em 46.771 habitantes e, em 1950, essa população passou a ser de cerca de 67.630 pessoas. Tratava-se de uma das capitais menos populosas da época. O Rio de Janeiro, então capital federal e centro de efervescência cultural, contabilizava 2.377.451 habitantes no censo de 1950; São Paulo, cidade onde eclodiu o movimento modernista no Brasil, com a Semana de 1922, no censo do mesmo período registrava 2.198.096 habitantes (IBGE, 2015).

Figura 1 – Ponte Hercílio Luz ligando a capital ao continente (1940)



Fonte: Banco de Imagem da Casa da Memória de Florianópolis

A cidade, conforme Sinopse estatística do município de Florianópolis (IBGE, 1948), apresenta alguns dados de 1945 que ajudam a compreender a situação de sua infraestrutura. Existiam na cidade 208 logradouros públicos, dos quais 120 contavam com iluminação à eletricidade, dado que corresponde a apenas 57% do total. A respeito dos hospitais e das casas de saúde, havia em Florianópolis 14 unidades, 13,46% do total no estado, que chegava a 104.

Em relação aos leitos disponíveis na capital, eram 632 dos 3.917 de todo o estado, o que representa 16,13%.

No contexto político, o Vice-Presidente do Senado Federal, eleito pelo Congresso Nacional, entre 1946 e 1951, era um catarinense – o lageano Nereu Ramos (1888-1958), filiado ao Partido Social Democrático (PSD) –, que assumiu, posteriormente, por breve período, entre 11 de novembro de 1955 e 31 de janeiro de 1956, a Presidência da República. Santa Catarina exerceu, principalmente por meio dessa figura política, relativa influência no cenário político nacional.

Nesse contexto se discute o “isolamento” de Florianópolis. Quanto a esse pretensão isolamento cultural, será importante relativizá-lo; conforme Lucésia Pereira (2013) aponta, há um trânsito de artistas duas décadas antes na cidade, quando Florianópolis recebeu exposições e artistas consagrados. A autora destaca a visita de artistas em 1919: “no transcurso deste ano, a ‘ilhada’ capital de Santa Catarina recebeu a visita de pelo menos quatro artistas com razoável fama”. (2013, p. 62-63). Em nota de rodapé número 73, na página 63, a autora elenca quais foram os artistas aos quais ela se referia, a saber: Antonio Matos, Bertoni Filho (1892-1959), Dakir Parreiras (1894-1967) e Galdino Guttmann Bicho (1888-1955). Os dois últimos têm incorporadas pinturas de suas autorias no acervo museológico do MHSC

Lucésia Pereira (2013) chama a atenção para a circulação de artistas em Florianópolis antes do período que eclode o movimento modernista local. A presença desses artistas deixou vestígios de suas passagens, isso pode, por exemplo, ser verificado ao se consultar o acervo museológico do Museu de Arte de Santa Catarina. Destaca-se, além dos quatro artistas mencionados anteriormente, a presença do artista paranaense Estanislau Traple (PEREIRA, L., 2013, p. 63-65), com produção incorporada ao acervo do museu. De acordo com o acervo *on-line* do MASC, existem cinco trabalhos de autoria deste artista no museu (MASC, 2015).

No Museu Histórico de Santa Catarina (MHSC), também em Florianópolis, pôde-se verificar em seu acervo museológico a presença de pinturas de autoria de dois artistas mencionados por Lucésia Pereira (2013): Dakir Parreiras, com duas pinturas, e Galdino Guttmann Bicho, com seis pinturas de sua autoria no acervo da instituição. O quadro 1 detalha informações sobre as respectivas pinturas. Importante também perceber a temática das pinturas, retratos de figuras políticas e cenas históricas, acompanhando a tendência de produção das artes plásticas ligadas à oficialidade e ao poder público.

Quadro 1 – Telas de autoria de Galdino Guttmann Bicho e Dakir Parreiras que se encontram no acervo do MHSC⁸

Identificação	Descrição	Autor	Ano	Nº de Tombo
Sem título	Retrato de Hercílio Pedro da Luz	G. Bicho	1918	0591/90
Sem título	Retrato de Felipe Schmidt	G. Bicho	-	0590/90
Sem título	Retrato de Vidal de O. Ramos	G. Bicho	1919	0576/90
Sem título	Retrato de Gustavo Richard	G. Bicho	-	0574/90
Sem título	Retrato de Lauro Severiano Muller	G. Bicho	-	0589/90
Sem título	–	G. Bicho	1919	
Garibaldi e Anita	–	Dakir Parreiras	1921	0559/90
O Extermínio da Família Dias Velho	–	Dakir Parreiras	1927	0562/92

Fonte: Elaborado pelo autor

Ressalta-se que a produção dos artistas mencionados por Pereira (2013) ainda condiz com uma linha artística muito próxima dos padrões da academia, sem apresentar um rompimento com a tradição acadêmica. No entanto, a autora mostra que houve presença de outros artistas na capital catarinense. Isso fica comprovado pelas presenças de pinturas de artistas mencionados em instituições museológicas em Florianópolis, resultado de suas estadias na cidade. Apesar de as respectivas produções não dialogarem com a produção modernista esperada pelos grupos de vanguarda, a autora faz ressalvas acerca da produção de Galdino Guttmann Bicho, ao afirmar que ele mantinha relação com tendências passadas e futuras:

À guisa de um estudo da arte brasileira das primeiras décadas do século XX, vemos que as escolhas feitas por Guttmann Bicho nos retratos apresentados desviam-se de um caminho mais seguro, e, por isto mesmo, revelam a linha estreita entre a liberdade criativa e as regras normativas do sistema de arte da época. Sem se ater às fronteiras, os trabalhos executados em Florianópolis mostram que ele transitou em vários universos e manteve um profícuo diálogo entre tendências passadas e futuras. (PEREIRA, L., 2012)

Além da presença de pintores viajantes, como os quatro mencionados por Lucésia Pereira (2013), alguns nomes locais vão deixar sua presença marcada por meio de suas produções artísticas na capital catarinense na primeira metade do século XX. Entre eles estão Eduardo Dias, o qual será mencionado no capítulo seguinte, além de Martinho de Haro, cuja importância a autora chama a atenção. Segundo Lucésia Pereira a cidade já havia recebido

⁸ Informações encontradas nas fichas de inventário do acervo do MHSC.

uma exposição de arte moderna, “o discurso de ruptura ignorou a experiência artística e ineditismo do principal expoente do modernismo no estado”. (PEREIRA, L., 2013, p. 81).

Quase na mesma época da visita dos pintores viajantes mencionados anteriormente, Adalice Maria de Araújo fez referência à passagem de um pintor chamado Augusto Hantz, que teria exposto paisagens no Clube Concórdia, em Florianópolis. Segundo a autora, ele acabou “sofrendo violenta crítica através de um artigo publicado no jornal O Estado, de 12 de abril de 1921. O pintor defendeu-se através de uma carta ao jornal, voltando a ser contratado pelo jornalista que, segundo Sachet,⁹ teria sido Altino Flores”. (ARAÚJO, 1977, p. 56). Altino Flores – que duas décadas depois se envolverá em acalorada discussão com o Grupo Sul, defendendo valores artísticos mais alinhados com propostas antagônicas ao modernismo – provavelmente tenha notado nas paisagens do artista mencionado elementos em desalinho com a tendência vista na época na capital catarinense.

Sobre a produção e discussão sobre a arte, Lucésia Pereira (2013) afirma que, em jornais de 1921, é possível encontrar discussão crítica sobre arte na capital catarinense. Segundo a autora, a discussão é estereotipada, mas os “autores procuram mostrar conhecimento tanto no que se refere à arte do passado quanto do que lhes era contemporâneo”. (PEREIRA, L., 2013, p. 62).

Ainda sobre o mesmo período, Osvaldo Ferreira de Melo¹⁰ (1957), em texto intitulado “Desenvolvimento literário em Santa Catarina no século XX”, publicado na revista *Sul* nº 30, de dezembro de 1957, faz um panorama do cenário cultural catarinense, e apresenta uma contextualização sobre a literatura no estado. Segundo o autor, em 1920, nas cidades de Florianópolis, São Francisco do Sul, Laguna, entre outras, “formava-se uma pequena elite preocupada com problemas ligados à arte”. (MELO, 1957, p. 15).

Conforme o mesmo autor, buscou-se desenvolver a literatura em Florianópolis nessa época e, em 1921, fundou-se a Sociedade Catarinense de Letras, seguindo proposta de José Boiteux. Nela agrupavam-se os novos da época, e alguns nomes serão citados mais adiante, quando for abordada a chamada geração da Academia.

De acordo com o autor, o cenário por volta de 1946 não é animador: “Uma frieza mortificante pairava na atmosfera intelectual. Na música apenas três pequenas orquestras

⁹ A autora se refere ao catarinense Celestino Sachet, nascido em 1930 em Nova Veneza (SC), advogado e professor da Universidade Federal de Santa Catarina, membro da Academia Catarinense de Letras, com mais de 20 livros lançados (CELESTINO..., 2012), e reitor da Universidade do Estado de Santa Catarina entre 1968 e 1974 (SCHIMITT, 2015).

¹⁰ Osvaldo Ferreira de Melo (1929-2011), nascido em Florianópolis, foi advogado, poeta e músico, e também foi membro da Academia Catarinense de Letras e do Conselho Estadual de Cultura (MORRE..., 2011).

lutavam em Florianópolis, Blumenau e Joinville para a divulgação de músicas românticas”. (MELO, 1957, p. 18).

No que diz respeito à pintura, a situação não era muito diferente. Segundo Melo (1957) “meia dúzia de ultra-acadêmicos, com suas cabeças de velho, nos quais se poderiam contar os fios cabelo da direita e da esquerda, eram a nota alta do contemporanismo”. (MELO, 1957, p. 18-19).

Nesse contexto, eventualmente aparecia um artista vindo de fora. Assim, em 1944 e 1945 registra-se em Florianópolis a estadia do pintor argentino Jorge Larco, que realizou vários trabalhos sob a influência da Ilha de Santa Catarina. Segundo Gilberto Gerlach (2015), o artista estabeleceu amizade com o pintor catarinense Martinho de Haro e seu filho Rodrigo de Haro. Ao retornar a Buenos Aires “em outubro de 1945, Larco abria no Salon Peuser, uma exposição somente sobre assuntos da Ilha de Santa Catarina: 5 quadros a óleo, 69 aquarelas e 86 desenhos!” (GERLACH, 2015, p. 751). Afirma Gerlach que o escritor Marques Rebelo foi o prefaciador do catálogo desta exposição.

Florianópolis padecia também de outros problemas que atingiam diretamente o desenvolvimento cultural, pois a capital catarinense tinha sua vida cultural restrita a alguns espaços específicos. Em muito isso se devia à falta de infraestrutura urbana e à dificuldade de locomoção entre os bairros mais afastados e o centro da cidade. Esse fator já se apresentava como elemento excludente desde essa época.

A população menos favorecida economicamente se via quase sempre alijada do consumo cultural ainda que escasso, mas presente no centro da capital. Essa vida cultural ficava restrita praticamente ao uso de alguns espaços, como cinemas, clubes sociais, escolas de samba, teatros e eventualmente alguma exposição de arte. De acordo com Sandra Regina Born, “frequentar o Teatro Álvaro de Carvalho era o lazer de um grupo restrito e privilegiado composto por artistas, intelectuais, jornalistas, comerciantes e políticos” (BORN, 2007, p. 71).

Segundo dados obtidos pela Sinopse estatística do município de Florianópolis (IBGE, 1948), em 1945 existiam na capital catarinense 32 bibliotecas públicas e semipúblicas, 19 jornais e periódicos, 12 cinemas, teatros e cineteatros, não sendo apresentados pelo levantamento dados sobre museus.

Um dos espaços criados em Florianópolis que realizava atividades culturais foi o Instituto Brasil – Estados Unidos (IBEU) em 1941, de iniciativa do Governo dos Estados Unidos. Segundo Elisa Schemes (2013), o Estatuto do IBEU permitia apenas que brasileiros e estadunidenses se tornassem membros.

O Instituto, de acordo com a mesma autora, não era apenas espaço de curso, mas de “entretenimento” na cidade. A autora menciona reclamação do cônsul estadunidense Reginald Kazanjian, que, em 1942, fala do afastamento de artistas da capital catarinense: “Cônsul comenta a realização de recepções, palestras, concertos, porém lamenta que não ocorram em maior número, uma vez que Florianópolis parece estar fora da rota dos artistas” (SCHEMES, 2013, p. 42).

Além do fluxo intermitente de artistas e atividades culturais vindos para Florianópolis, outro fator que chama atenção é a distribuição dos equipamentos culturais na cidade. E era no centro da capital catarinense que acontecia a maior parte dos eventos e manifestações culturais, de acordo com Sandra Regina Born:

A Praça XV de Novembro também era um dos locais preferidos para os momentos de lazer de muitos moradores da área central de Florianópolis. Em alguns finais de semana foram realizadas retretas no Jardim Oliveira Belo e em seu entorno, nos dias de carnaval, aconteciam os desfiles das escolas de samba e a apresentação dos carros de alegorias e mutação das sociedades carnavalescas, entre outras manifestações culturais. (BORN, 2007, p. 15)

Sobre essa questão de usufruto de elementos e equipamentos culturais e de certa maneira a relação com o patrimônio cultural, o antropólogo argentino Néstor García Canclini destaca esse comportamento intencional por parte das elites ou dos setores dominantes, como chama o autor.

O patrimônio cultural funciona como recurso para reproduzir as diferenças entre grupos sociais e a hegemonia dos que conseguem um acesso preferencial à produção e à distribuição dos bens. Para configurar o culto tradicional, os setores dominantes não apenas definem que bens são superiores e merecem ser conservados; também dispõem dos meios econômicos e intelectuais, do tempo de trabalho e de ócio, para imprimir a esses bens maior qualidade e refinamento. (CANCLINI, 2013, p. 195-196)

Existia um descompasso entre as propostas artísticas e culturais, pois, se as vanguardas queriam avançar com as propostas modernistas, as desigualdades permaneciam. Para Canclini, existia uma contradição no processo de modernização e o modernismo, haja vista que na América Latina nós “tivemos um modernismo exuberante com uma modernização deficiente” (CANCLINI, 2013, p. 67). Dessa forma, pode-se relacionar o pouco acesso aos equipamentos culturais e a infraestrutura precária da cidade ao desejo dos setores dominantes com a manutenção de seu controle sobre os rumos culturais dentro do cenário local.

Assim sendo, disseminar práticas culturais e valores ligados ao modernismo poderia ser um tanto difícil, principalmente em uma cidade na qual os espaços de lazer eram submetidos a restrições econômicas, étnicas ou culturais, como afirma Sandra Regina Born (2007). Algumas das razões mencionadas pela autora provavelmente dificultaram o processo de diálogo entre o público local e a arte moderna. De acordo com ela,

A maior parte dos espaços destinados ao lazer e à convivência social em Florianópolis, estabeleciam restrições aos frequentadores de acordo com as condições econômicas, étnicas ou culturais dos indivíduos. Ainda assim, os menos favorecidos assistiam às encenações teatrais que ocorriam na União Recreativa Operária e compareciam aos programas de auditório realizados na Rádio Guarujá e no Diário da Manhã. (BORN, 2007, p. 73)

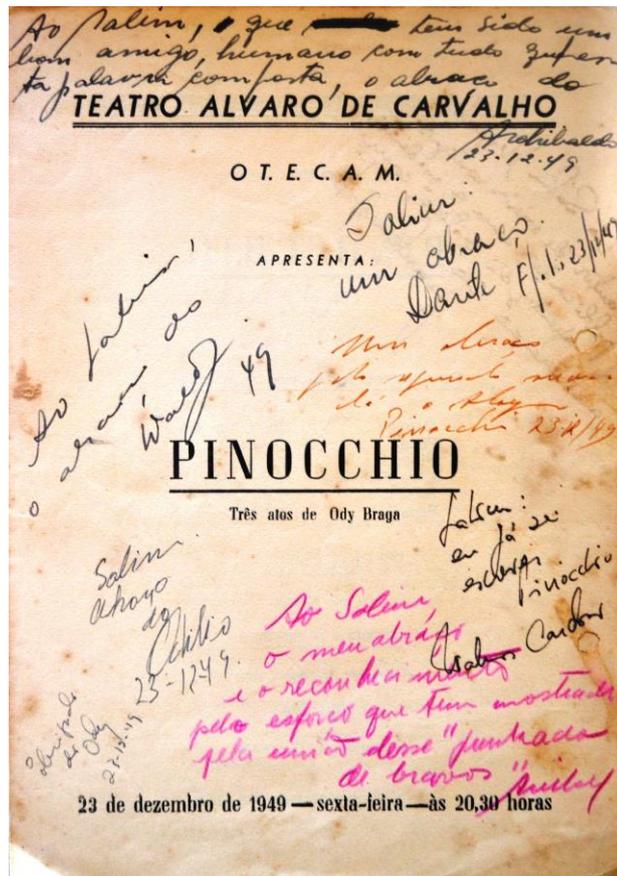
Para movimentar a cidade de Florianópolis com novas propostas, nesse cenário de aparente “isolamento” – sensação que poderia ser acentuada em razão de a cidade ficar localizada em uma ilha – e como alternativa para jovens interessados em promover mudanças e discutir cultura e arte na cidade, foram criados grupos, círculos, revistas, jornais. Uma das iniciativas da época foi o jornal *Oásis*, criado pelo contista e poeta João Paulo Silveira de Souza e pelo ilustrador e também poeta Hugo Mund Júnior (EDITORA UFSC, 2010), ambos posteriormente aproximam-se do Grupo Sul e o integram.

O CAM, conhecido como Grupo Sul, foi fundado em agosto de 1947 e foi responsável por publicar, entre janeiro de 1948 e dezembro de 1957, a revista *Sul*. Essa foi umas das propostas artísticas dos jovens catarinenses que mais produziu resultados e que mais agregava os novos intelectuais e artistas do período:

O grupo, na verdade, chamava-se Círculo de Arte Moderna, mas com os dez anos da Revista Sul, os integrantes, os “rapazes da Sul”, receberam o novo título, Grupo Sul. Os fundadores, Salim Miguel, Eglê Malheiros, Aníbal Nunes Pires, Ody Fraga e Antonio Paladino agregaram vários intelectuais durante os onze anos de existência do movimento. Gente que até hoje está fazendo arte em Santa Catarina. Entre os integrantes do grupo estão: Walmor Cardoso da Silva, Adolfo Boos Jr., Silveira de Souza, Guido Wilmar Sassi, Osvaldo Ferreira de Melo Filho, Armando Carreirão, Archibaldo Cabral Neves, Élio Ballstaedt, Hamilton Valente Ferreira, Cláudio Bonsfield Vieira, Maura de Senna Pereira, Fúlvio Luiz Vieira, Meyer Filho, Miro Moraes, Hassis, Hugo Mund Jr., Moacyr Fernandes, Silveira D’Ávila, Tércio da Gama, Rodrigo e Martinho de Haro. O Grupo era multidisciplinar e fez história na literatura, no teatro, nas artes plásticas e no cinema. (SANTA CATARINA, 2015b)

De acordo com Archibaldo Cabral Neves, um dos membros, o grupo começa pelo teatro (Figura 2): “O Teatro foi o primeiro passo dado para uma tentativa de renovação artística na província”. (NEVES, A., 1949a).

Figura 2 – Capa da programação da peça Pinocchio, organizada pelo CAM no Teatro Álvaro de Carvalho em 23 de dezembro de 1949



Fonte: Acervo Espaço Eglê Malheiros & Salim Miguel (FAED-UDESC)¹¹

O Grupo Sul, formado após a Segunda Guerra Mundial, de acordo com Sandra Makowiecky, “apesar de ter desencadeado um movimento basicamente literário, também agiu como fator de coesão das artes plásticas, publicando ilustrações de desenhistas, gravadores, pintores e escultores locais” (2012a, p. 193). Para a autora, os modernistas do Grupo Sul apresentam de forma mais pública temas antes privados, pois atingem um público maior.

O grupo propôs mudanças de cunho estético e teórico na produção artística local, atuando em diferentes frentes, sobretudo na produção literária, com contos, poesias e romances. No campo do cinematográfico, houve a criação de um Clube de Cinema, cujo resultado mais expressivo foi a realização de um filme entre 1957 e 1958, intitulado *O preço da ilusão*, primeiro longa-metragem produzido em Santa Catarina. O grupo também teve destaque com o teatro: criou o Teatro Experimental do Círculo de Arte Moderna, produzindo

¹¹ O Espaço Eglê Malheiros & Salim Miguel foi inaugurado no dia 28 de novembro de 2013, e é vinculado ao Centro de Ciências Humanas e da Educação (FAED) e ao Instituto de Documentação e Investigação em Ciências Humanas (IDCH), ambos da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Em seu acervo encontram-se cartas, revistas, jornais, livros, doados por Eglê Malheiros e Salim Miguel (ESPAÇO..., 2010-2012).

algumas peças, uma delas já mencionada anteriormente; interpretou obras de Jean Paul Sartre, Roger Martin du Gard; lançou também autores ligados ao CAM.

Sobre esse caráter polivalente do grupo, anos mais tarde o escritor líbano-biguaçuense Salim Miguel¹², respondendo ao entrevistador e escritor Marco Vasques, sintetiza os desejos e intervenções artísticas do Grupo Sul na época:

Nós começamos com uma preocupação cultural. Nossa preocupação não era apenas com a literatura. No período que se seguiu, após a Segunda Guerra Mundial, surgiram mais de quarenta revistas no Brasil todo - a pioneira foi a *Joaquim*, do Dalton Trevisan. Nós não nos restringíamos à literatura, tentamos de tudo: cinema, teatro, música, artes plásticas e literatura. Montamos um clube de cinema. Fizemos debates. Chamamos a atenção para a obra de Martinho de Haro. Como éramos muito jovens, nós não tínhamos certeza do que poderia ou não ficar. Hoje eu ainda não sei se os nomes do Grupo Sul vão ou não permanecer. (VASQUES, 2004, p. 168)

Talvez a principal contribuição do Grupo Sul para movimentar o cenário artístico local tenha sido a publicação da revista *Sul*, ocorrendo por dez anos entre janeiro de 1948 a dezembro de 1957. A revista proporcionou um espaço que novos artistas e escritores tiveram para divulgar seus trabalhos, dando preferência aos catarinenses. Na revista *Sul*, poemas e contos foram publicados, capas da revista foram ilustradas (Figura 3), exposições foram divulgadas, etc.

A importância dessa revista para o cenário cultural local pode ser medida sob alguns pontos: primeiro, a relação de intercâmbio que se estabelece com outros grupos e contextos artísticos no país e até mesmo com outros países por meio da publicação; e, segundo, a importância da revista como instrumento de registro e propaganda das ideias modernistas em Florianópolis. A revista *Sul* nesse período não era a única que circulava no Brasil divulgando as propostas modernistas, de acordo com Sabino (1981) nesse período no Brasil surgem muitas revistas literárias com desejo de renovação.

¹² Salim Miguel nasceu no Líbano em 1924, vindo para o Brasil com apenas três anos de idade. Residiu em Biguaçu, município catarinense, e depois mudou-se para capital catarinense, onde participou do Grupo Sul entre 1947 e 1957. Na época, conheceu sua esposa, a também escritora Eglê Malheiros. Publicou mais de 30 livros e, em 2009, recebeu da ABL o Prêmio Machado de Assis. (RASSIER, 2014).

Figura 3 – Capa da revista *Sul* nº 29, de junho de 1957: *O vendedor de camarão*, ilustração em lineogravura em duas cores, de Aldo Nunes¹³.



Fonte: Sul (1957a, capa); Acervo BPSC

Os jovens envolvidos com o projeto modernista na época encontraram um cenário em que várias são as opiniões sobre o que seria Arte Moderna. Entre as diferentes opiniões, uma delas chama a atenção, trata-se da opinião emitida por ocasião de uma entrevista feita com o artista local José Silveira d’Avila (1924-1985). Pouco antes da abertura de sua exposição em agosto de 1949, ele foi entrevistado por Ody Fraga e Silva (1927-1987), membro do CAM. d’Avila respondeu a uma série de perguntas. Dentre as respostas, três chamam a atenção:

Há verdadeiramente uma arte moderna?

— Não! – respondeu-nos Zé – Há arte viva e evolutiva. A chamada arte moderna é plano mais avançado, a qual o censo comum ainda não conseguiu atingir.

— Qual a sua posição perante a arte contemporânea?

— Não tomo posição. Estudo todos os movimentos. Assimilo todas as tendências onde encontro pontos de identidade. Isto não significa que não pretendo fixar-me em nenhuma. Acho, contudo, que ainda é cedo. Tenho muito que estudar e pesquisar no momento. A fixação ainda é um plano de um futuro ainda longínquo.

— Acha lógica nas múltiplas tendências da arte moderna?

¹³ Aldo Nunes (1925-2004), artista florianopolitano, foi um dos nomes nas artes plásticas que tiveram apoio e fizeram parte do Grupo Sul (SANTA CATARINA, 2015a).

— O que existe é – responde-nos Zé, eu prefiro enunciado existencialista: o que é existe – Portando (sic) as diversas tendências e fases da arte moderna são ramos do pensamento do homem moderno, tendo, assim uma consequência lógica. (SILVA, O., 1949, p. 2)

Esse trecho da entrevista de José Silveira d’Avila ilustra um pouco a profusão de opiniões que existiam sobre o modernismo, e que não era exclusividade de artistas com orientações acadêmicas ou mais experientes opinião contrária ou a não aceitação do modernismo como corrente artística, embora nas palavras de d’Avila não exista oposição declarada, apenas revela que em sua compreensão ele tinha pontos de identidade com as varias tendências.

As expectativas dos modernistas de Florianópolis eram de mudanças profundas na produção artística. Eles buscavam a aproximação com as correntes modernistas que na compreensão deles revolucionavam o mundo artístico. Pinturas como as produzidas por Guttmann Bicho, entre outros artistas que ainda circulavam na capital catarinense, não atendiam mais às suas expectativas. A reprodução de um padrão de artes visuais com influência acadêmica e a imitação, na cabeça daqueles jovens, tinha de ser substituída pela interpretação; não bastavam mais os retratos, procurava-se uma produção menos formal.

Talvez, por essas razões, Archibaldo Cabral Neves não se furta ao direito de explicitar que o primeiro movimento modernista de Florianópolis surge em 1947 e o conecta ao movimento que eclodiu com a Semana de Arte Moderna em 1922 em São Paulo. Possivelmente, houve uma busca de afiliação por necessidade de assumir a identidade modernista, de um movimento que nascia com a pretensão de ser vanguarda em terras catarinenses:

Houve, porém, algumas pessoas que viram com simpatia, ou pelo menos sem má vontade, o movimento de renovação que então se iniciava na esquiva província. Nasceu assim, em pleno ano de 1947, o primeiro movimento modernista de Florianópolis, o mesmo movimento que há 26 anos (vinte e seis) anos atrás em pleno 1922, se processou em quase todo o Brasil. (NEVES, A., 1949a, p. 24)

Mais adiante no texto, Archibaldo Neves afirma que o movimento de 1922 “jamais havia chegado até Florianópolis” (1949a, p. 24). Ele critica a tentativa de enquadramento do Círculo de Arte Moderna de Florianópolis, apenas com finalidade no campo artístico. Além disso, destaca a má vontade para com o grupo e a tentativa de também enquadrá-lo na política.

No entanto, Lucésia Pereira (2012) também chama a atenção para o risco de se ater apenas aos discursos construídos pelos protagonistas do modernismo, o que se aplica aos

modernistas locais. Por não ser esse o foco central do presente estudo, busca-se um distanciamento do discurso unilateral, com intuito de escapar às armadilhas que a construção da memória emprega, e procurar outras falas, quando possível, a respeito de determinado acontecimento.

Como afirma Candau (2012, p. 35), “um grupo pode ter os mesmos marcos memoriais sem que por isso compartilhe as mesmas representações do passado”. De acordo com Lucécia Pereira:

Recentemente, ao apresentar a publicação de um livro cujo tema central era (ainda) a modernidade e o modernismo brasileiro, Annateresa Fabris (2010) reconhecia que a história construída sobre o modernismo foi elaborada em grande parte pelos protagonistas dos eventos. Esta afirmação acena para a necessidade de questionar alguns discursos cristalizados ao longo do tempo. Entre eles, o argumento sobre o suposto hermetismo da Escola Nacional de Belas Artes - ENBA, instituição com a qual o modernismo teve um confronto mais aberto. A ENBA recebeu críticas a esse respeito com base na ideia de que em seus preceitos seguiam-se as normativas das instituições europeias. Dessa forma, seu caráter reacionário nada tinha a oferecer de genuíno à montagem da brasilidade. Sabemos, entretanto, que os redutos considerados mais herméticos do país não eram, afinal, tão fechados assim. Nas primeiras décadas do século XX já se debatiam na Escola questões centrais como a necessidade de atualização das linguagens e o nacionalismo. Afirma Zilio (2010) que a ENBA ensaiava passos no sentido de buscar outras influências, além do neoclassicismo e do repertório da pintura histórica. Indiferente, a isto, nos discursos veiculados, persistiu uma imagem genérica de que o ideário da escola mantinha-se estreitamente vinculado aos padrões do academicismo, mesmo após a mudança institucional de 1890. (PEREIRA, L., 2012)

Sobre a afirmação de Archibaldo Cabral Neves a respeito da presença modernista em todo o Brasil, deve-se analisá-la com muita sobriedade. Dizer categoricamente que as propostas modernistas da Semana de 1922 se alastraram de seu centro, o eixo Rio-São Paulo, por quase todo território nacional, e aceitar essa afirmação sem fazer considerações às especificidades regionais, pode ser uma armadilha para quem busca o entendimento do processo de expansão das propostas modernistas.

Entretanto, por volta de 23 anos depois da afirmação proferida por Archibaldo Neves sobre a expansão, Affonso Ávila, em texto publicado na *Revista de Cultura Vozes*, em 1972, corrobora em termos com o representante do Grupo Sul. Na ocasião das comemorações dos 50 anos da Semana de 1922, ele afirma que “o surgimento de novos grupos identificados com a revolução detonada pela Semana de Arte Moderna se verificaria assim com intermitência nos anos imediatos, marcando a adesão de mineiros, gaúchos, baianos e nordestinos” (ÁVILA, 1972, p. 26). Ávila continua:

[...] além de engrossar quantitativamente as correntes modernistas, logo lhe fariam aportar contribuições originais e enriquecedoras como as da poesia de Minas e do romance do Nordeste. Estudar, por conseguinte, o movimento instaurado em São Paulo sem focalizar os aspectos diversificados de sua expansão, de sua projeção nacional, resultaria numa imagem incompleta do modernismo que, em seus cinquenta anos de história já bem medidos e contados, vem constituindo o grande fulcro crítico, estético e ideológico do projeto nacional brasileiro, síntese diretiva de todo um esforço, uma vontade, uma sensibilidade concretizados em dimensão criativa. (ÁVILA, 1972, p. 26-27)

Em matéria, publicada pelo jornal *O Estado* em 17 de março de 1949, intitulada “Moacir Fernandes¹⁴, um autêntico representante da nova geração”, o texto, além de enaltecer as virtudes artísticas do escultor catarinense, o qual, segundo o jornal, “agitou o mundo, pacato e dorminhoco, das artes plásticas, com uma exposição surpreendente”, o jornal também elogia os jovens que estavam lutando pela renovação da literatura e da arte, menção evidente ao Círculo de Arte Moderna. Ainda ressalta o apoio do Governo do Estado e de Nereu Ramos:

A definição completa de Moacir, revelada na recente mostra, em um plano mais avançado de concepção estética, vale por uma forte afirmativa e justificação, do que vem gastando o govêrno catarinense, prosseguindo com as diretivas de Nereu Ramos, na educação da mocidade catarinense. O apoio dado irrestrito e incondicional dado á mocidade, para que estude e se desenvolva, teve agora uma prova cabal da sua consequência. (MOACIR..., 1949, p. 3).

A matéria também afirma que Moacir Fernandes estava “elevando o nome de Santa Catarina nas artes” e sendo um “diplomata da plástica da província na capital federal”. O Grupo Sul quase um ano antes publica nota na revista *Sul* nº 3 elogiando Moacir Fernandes e o colocando como artista de vanguarda:

Moacir Fernandes

Encontra-se nesta capital o escultor catarinense, Moacir Fernandes, que reside na capital federal. Moacir é um artista de vanguarda e a prova do dito está nas ilustrações feitas para êste número da nossa revista, pelo nosso visitante. Brevemente publicaremos um artigo de Ody F. e S. sôbre Moacir Fernandes com o título: Caliban, o monstro inocente. (SUL, n. 3, abr. 1948, p. 10.).

Importante destacar que, embora o discurso promovido desde 1947 pelo Círculo de Arte Moderna (Grupo Sul) fosse de isolamento cultural, alguns eventos culturais acontecem na cidade sob a influência do poder público. Moacir Fernandes, por exemplo, expunha pela segunda vez em Florianópolis, cerca de cinco meses após a Exposição de Pintura

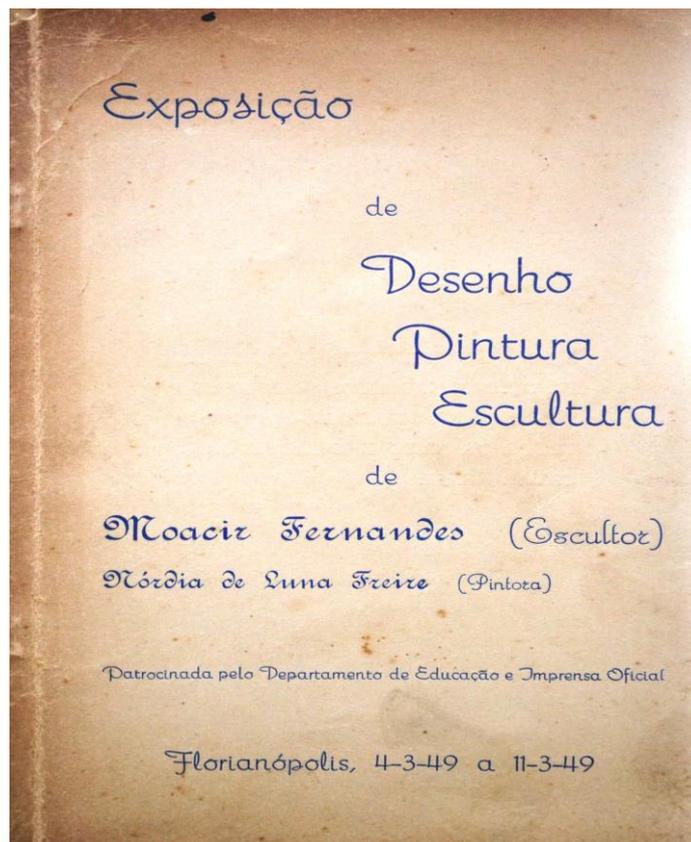
¹⁴ Escultor e professor nascido em Florianópolis em 1922, estudou na Escola de Aprendizes e Artífices de Santa Catarina até 1939. Ao mudar-se para o Rio de Janeiro, frequentou a Escola Nacional de Belas Artes, e em sua carreira obteve vários prêmios, entres eles o Prêmio de viagem ao estrangeiro de 1952 do Salão Nacional de Arte Moderna (CATÁLOGO DAS ARTES, 2007).

Contemporânea organizada pelo escritor Marques Rebelo, a qual será discutida com ênfase na terceira seção desta pesquisa.

O artista catarinense teve, entre 4 e 11 de março de 1949, no IBEU, uma exposição patrocinada pelo Departamento de Educação e Imprensa Oficial, evento que conta então com o apoio do Governo do Estado para ocorrer.

A referida exposição também contou com a participação de Nórdia de Luna Freire, apresentada em texto do catálogo (Figura 4) como aluna da Escola Nacional de Belas Artes e discípula de Augusto Bracet. A artista, também catarinense, esteve em Florianópolis a convite de Moacir Fernandes. De acordo Archibaldo Cabral Neves, autor do texto de apresentação do catálogo, “Nórdia de Luna Freire [...] é a única jovem catarinense capaz de elevar o nome de Santa Catarina, na sua já discutida fama, no cenário das artes plásticas do país”.

Figura 4 – Capa do catálogo da exposição de Moacir Fernandes e Nórdia de Luna Freire, 1949.



Fonte: Acervo Espaço Eglê Malheiros & Salim Miguel (FAED-UDESC)

O catálogo da exposição apresenta na contracapa a seguinte nota dedicatória assinada por Moacir Fernandes: “Exposição dedicada ao Exmo. Sr. Dr. Nerêu Ramos, Vice-Presidente da República, grande protetor da arte e da cultura catarinense”.

A cidade recebeu em 16 de agosto do mesmo ano outra exposição. Desta feita, o artista era José Silveira d’Avila¹⁵, que expôs seus trabalhos sob o patrocínio do poder público, por meio da Secretaria da Justiça, Educação e Saúde, no Clube 12 de Agosto. Conforme nota do jornal *O Estado*, a inauguração da Exposição não passou despercebida: “Com a presença de altas autoridades, intelectuais e populares realizou-se, ontem nos salões do Clube 12 de Agosto, às 20 horas, a magnífica Exposição de Pintura, Escultura e Gravura do jovem e festejado artista catarinense José S. d’Avila” (A EXPOSIÇÃO..., 1949, p. 3).

Esses dois eventos patrocinados evidenciam uma relação de certa proximidade entre meio artístico e político, pois o Estado se coloca na posição de patrono e apoiador das artes, tanto com o fornecimento de bolsas de estudos – como foi o caso de José Silveira d’Avila que desfrutou desse tipo de suporte financeiro –, quanto como patrocinador de eventos artísticos, haja vista que as exposições mencionadas, e também a Exposição de Pintura Contemporânea, trazida no ano anterior por Marques Rebelo, receberam apoio do governo estadual.

Sonia Salcedo Del Castillo aborda a questão da aproximação dos quadros modernistas das estruturas oficiais como estratégia dos artistas em “renová-las” de dentro, assim como o governo poderia aparecer como mecenas e atrelar uma imagem modernizadora e ativa. De acordo com a autora, o Salão Nacional de Belas Artes, no começo da década de 1940, possui um júri modernista, além de a estrutura do próprio salão ter sido reconfigurada, tendo sido “dividido em dois módulos, um acadêmico e outro moderno” (CASTILLO, 2008, p. 94).

A despeito de o governo do estado promover o patrocínio de eventos artísticos e apoiar alguns artistas, não foi suficiente para os modernistas locais deixar de considerar que sua capital era provinciana, atrasada, entre outros termos empregados por membros do Grupo Sul. Tinham-se como referência alguns elementos importantes. Na visão deles não se tratava apenas de um combate entre modernistas e acadêmicos. A cidade precisava ser sacudida por atividades de cunho cultural para tentar respirar novos ares, como aponta Salim Miguel, em entrevista concedida à *Revista Crioula* nº 4, de novembro de 2008:

Salim Miguel: Naquela época – não sei se hoje ainda acontece isso porque mudou tanto o relacionamento entre as pessoas – nós vivíamos numa “ilha ilhada”, onde a Semana de Arte Moderna, que já estava sendo reavaliada no Brasil, nem havia chegado ainda a Florianópolis. Nós tínhamos uma inquietação intelectual muito grande, nos reuníamos em bares e cafés – menos a Eglê, que naquela época mulher não freqüentava tais lugares. (MALHEIROS; MIGUEL, 2008).

¹⁵ José Silveira d’Avila, conforme matéria do jornal *O Estado*, era bolsista do governo do estado, tendo estudado na Escola Nacional de Belas Artes. De acordo com a matéria, a exposição era “a melhor prestação de contas que o Governo poderia receber”. (A EXPOSIÇÃO..., 1949, p. 3).

Quando se fala em isolamento, em fins dos anos 1940, os grupos envolvidos com a defesa de uma proposta diferente da academia, acreditavam que existia a necessidade de novas propostas artísticas e de sua circulação em Santa Catarina. Também se supõe que o afastamento do que ocorria nos principais centros do país contribuía para esse discurso que atribui o epíteto de provinciana para a capital catarinense.

Destarte, de acordo com Lucésia Pereira (2013), movimentos por renovação cultural não foram novidades apresentadas ao cenário cultural brasileiro por meio dos modernistas: outros momentos vivenciaram esse desejo por mudanças. Conforme a autora:

A tão sonhada renovação cultural do país conclamada pelos modernos ficou registrada em muitas publicações que, mesmo adotadas na divulgação das ideias desde a *Semana*, especialmente nos manifestos, não foram novidades do modernismo. Desde o século XIX (pelo menos) jornais e revistas de posições heterogêneas eram responsáveis pela circulação de opiniões, existindo, por vezes, como expressão do pensamento de um determinado grupo. Ignorando hierarquias geográficas, elas apareceram por todo lado, inclusive com os jornaizinhos literários da antiga cidade de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis) do século XIX. Com relação à *Semana*, a publicação de revistas, em boa parte de vida efêmera, foi responsável por divulgar o pensamento intelectual e também a própria produção artística, sob a forma de textos literários e ilustrações. Reunidos por afinidades, os artistas, intelectuais e simpatizantes mantiveram convivências que se desenrolaram em ateliês, residências, clubes e outros lugares alternativos, suprimindo muitas vezes a ausência de espaços institucionais. Este contexto de agrupamento, que serve tão bem para descrever o ambiente de São Paulo nos anos de 1920, repetiu-se pelo Brasil afora e foi se transformando na medida em que o modernismo ia se consagrando. (PEREIRA, L., 2013, p. 50-51).

Na capital catarinense, para se renovar ou se produzir arte, buscou-se alternativas. No caso específico da produção com orientação acadêmica, a inexistência de uma academia de artes dificultou esse processo. Segundo Makowiecky (2012a), Florianópolis nas décadas de 1940 1950 não possuía espaços de ensino ou academias voltadas para as artes. A solução encontrada no cenário local foram os *ateliers* de artistas.

A autora diferencia o embate entre artistas com orientações modernistas e acadêmicos na capital catarinense do ocorrido no Rio de Janeiro pela inexistência de uma instituição de ensino acadêmico. De acordo com Makowiecky, “os artistas que lutaram por padrões modernos nas artes plásticas não precisaram se opor a um sistema educacional” (MAKOWIECKY, 2012a, p. 192).

O embate que se estabelece em Florianópolis foi sobretudo entre literários. Destaca-se, portanto, o protagonismo do escritor Altino Flores e do poeta parnasiano Othon da Gama Lobo d'Eça como críticos do modernismo no cenário local, considerados defensores de uma linha de pensamento mais conservadora ou acadêmica, enquanto, pelo lado modernista, a

turma da revista *Sul*, o chamado Grupo Sul ou Círculo de Arte Moderna assume uma posição de busca por mudanças naquele panorama de relativa estagnação cultural.

No entanto, ao falar da Geração da Academia, é importante observar que, o que foi conservador nos idos dos anos 1940, cerca de duas décadas antes, eram os novos artistas de Florianópolis. Dentro de um panorama dinâmico que a cultura, como local privilegiado de mudanças, experimenta, os “ardorosos” críticos dos novos dos anos 1940, foram, conforme Lina Leal Sabino (1981), articuladores de novos rumos artísticos na capital catarinense. De acordo com a autora:

A Geração da Academia (Altino Flores, Othon d’Eça, Barreiros Filhos, Laércio Caldeira, Gustavo Neves, José Boiteaux, Henrique Fontes, Mâncio Costa Oliveira e Silva, Tito Carvalho e outros) ilhada geograficamente e culturalmente dos grandes centros brasileiros, luta por instaurar o Realismo/Parnasianismo nas letras catarinenses. (SABINO, 1981, p. 3-4).

A respeito da chamada Geração da Academia, deve-se salientar que a *Revista Terra* foi dirigida por alguns desses personagens citados por Sabino (1981). A revista, conforme Cecília Reibnitz (2013, p. 6), circulou em Florianópolis entre março de 1920 e janeiro de 1921. Segundo Adalice Maria de Araújo a revista “embora podendo ter inovado não o fez.” (ARAÚJO, 1977, p. 56).

Portanto, como afirmou Mario Chagas (2006), pensar na tradição como ruptura e a vanguarda como retaguarda ajuda a explicar esses jogos e articulações que ocorreram na arte em Santa Catarina, sobretudo em sua capital. Os críticos de ontem podem tornar-se conservadores no hoje.

Em entrevista feita pelo escritor Marco Vasques, Salim Miguel foi perguntando sobre a não adesão dos escritores catarinenses à Semana de Arte Moderna:

Acontece que não é só em Santa Catarina, mas no Brasil todo, a Semana de Arte Moderna foi muito contestada. Aqui, a Academia Catarinense de Letras havia sido formada quase na mesma época, e, mesmo reconhecendo que a Geração da Academia tinha nomes de importância, pode-se afirmar que ela era muito tradicional, ainda estava mergulhada no movimento parnasiano. Para ter uma idéia, até a poesia de Cruz e Sousa era negada. Essa geração questionou de maneira violenta a Semana de Arte Moderna [...]. (VASQUES, 2004, p. 168)

Altino Flores, membro da Academia Catarinense de Letras, não aceitava a forma como os jovens do Grupo Sul pensavam a arte e, entre julho de 1949 e maio de 1950, travou com os modernistas um verdadeiro combate por meio de artigos publicados no jornal *O Estado*,

editado em Florianópolis¹⁶. Esse combate ficou conhecido como a polêmica entre os “novos” e os “velhos”. Para os acadêmicos, os modernistas viviam criando problemas, diferentemente daqueles, que viviam para a arte e para as letras.

Segundo Lina Leal Sabino, o escritor Altino Flores classifica o Grupo Sul de “grupelho de pseudo-artistas” opositores de uma arte verdadeira, sobretudo por não poderem fazê-la. Ainda, de acordo com a mesma autora, Flores acreditava que “o movimento modernista de 1922 poderia ter produzido frutos [...]” (SABINO, 1981, p. 117).

A discussão segue com respostas ásperas e trocas de insultos entre os dois lados. Élio Ballstaedt, membro do Grupo Sul, em artigo publicado no jornal *O Estado* intitulado “O nosso e o deles ‘Subúrbio’”, expressa certo deboche em relação ao seu “opositor” acadêmico:

Dizia Antônio de Alcântara Machado que em 1922 com o atrazo de um século, o Brasil dera o grito do Ipiranga Espiritual. Ajuntamos nós: o grito foi dado, mas por estas longinhas paragens muita gente não quer ser Livre, ainda reconhece o govêrno português, é sudito dele. Aqui não repercutiu o grito. Por isso continuaremos nós lutando pela independência. E a ordem do dia é: PAU NELES! Nos retrógrados acadêmicos. (BALLSTAEDT, 1949, p. 2)

Sobre esse assunto também se posicionou meses antes Flavio de Aquino, arquiteto e responsável pelo esboço do projeto da sede do Museu de Arte Moderna de Santa Catarina, o qual será apresentado no terceiro capítulo. Aquino, em matéria do dia 29 de abril de 1949 publicada no jornal *O Estado*, ressalta a perseguição que o movimento modernista sofria. Segundo ele, “Havia desconfiança, zombaria, quando não aberta hostilidade. Ria-se, quando não se taxava de comunista e anarquista” (AQUINO, 1949, p. 8).

Aquino ainda segue defendendo o movimento modernista na matéria, afirmando que “recusava-se sem conhecer, sem compreender. Repudiava-se e volta-se depois a morna sonolência provinciana”. Nesse trecho, surge uma vez mais, a crítica ao “provincianismo” de Florianópolis naquele contexto cultural. (AQUINO, 1949, p. 8)

Isso fica muito marcado no campo das artes. Os novos artistas, que formavam o modernismo, encontravam, portanto, resistência por não produzirem conforme as regras quase sagradas da academia. Na revista *Sul* número 5, de agosto de 1948, um texto escrito por Élio Ballstaedt, intitulado “A arte e o belo”, apresenta uma definição para a essência da arte moderna (BALLSTAEDT, 1948). No texto pode-se perceber um possível entendimento dos

¹⁶ O jornal *O Estado*, de acordo com o Catálogo de jornais catarinense 1831-2013 da Biblioteca Pública de Santa Catarina, foi o jornal de maior circulação em Santa Catarina, publicado diariamente em Florianópolis entre 1915 e 2009, tendo publicado 29.258 exemplares em 94 anos de funcionamento. (MACHADO; MARCELINO, 2014, p. 109-113).

modernistas catarinenses para essa nova abordagem artística, da qual são defensores e propagadores, além de aproveitarem a oportunidade para fazer crítica ao academismo.

Para Élio Ballstaedt, a arte moderna vai ter a mesma intenção que a arte clássica, que segundo ele é mostrar a beleza. No entanto, afirma que a clássica tem sua beleza gasta, talvez ele quisesse dizer desgastada, uma fórmula muito repetida, portanto “o novo artista, munido de novas formas, novos ritmos, novas cores e novas idéias, embrenha-se por novos caminhos, à procura do novo belo, pois o antigo está irremediavelmente exgotado”. (BALLSTAEDT, 1948, p. 2).

Esse tipo de ponto de vista pode gerar um antagonismo entre “novos e antigos”, a busca por mudança e renovação pela “destruição” do ultrapassado, ou esgotado, como afirmou acima Ballstaedt, foi abordado como “destruição criativa” por David Harvey (2012), cuja abordagem é importante para entender a modernidade:

[...] precisamente porque derivou dos dilemas práticos enfrentados pela implementação do projeto modernista. Afinal, como poderia um novo mundo ser criado sem se destruir boa parte do que viera antes? Simplesmente não se pode fazer um omelete sem quebrar os ovos, como observou toda uma linhagem de pensadores modernistas de Goethe a Mao. (HARVEY, 2012, p. 26).

Os modernistas em Florianópolis buscam mudanças; para eles o gosto estético local ainda se encontrava inclinado para a imitação objetiva da natureza. No entendimento dos modernistas a arte não devia imitar a natureza, mas interpretá-la. Começa a nascer uma compreensão crítica do uso da arte.

Para Fúlvio Vieira:

A arte moderna representa o momento atual. [...]. Na pintura, a reprodução exata da natureza ou o aperfeiçoamento dela era o apanágio das escolas clássicas. Hoje a aperfeiçoadíssima arte fotográfica faz esse serviço. A pintura moderna é mais sugestiva, e procura, principalmente, mostrar a alma, o estado de espírito do homem. Isto está muito bem expresso na declaração de princípios estéticos de Van Gogh[...]. Quando pinto o retrato de um homem procuro captar-lhe à vida toda. (VIEIRA, 1948, p. 3).

Portanto, segundo Lina Leal Sabino (1981), esses novos artistas não vão combater o passado apenas por ser passado. Para a autora, quem criou essa confusão foram os velhos artistas, pois, na visão dela, os modernistas “Combatem o academismo, antigo e de hoje. Os modernistas não opõem “clássico” a “moderno”, eles opõem “moderno” a “acadêmico”. (SABINO, 1981, p. 129).

Sobre a diferença do artista acadêmico para o artista modernista, Aracy Amaral chama a atenção para alguns aspectos que podem ajudar a entender um pouco esses dois “grupos” de artistas ou tendências; de acordo com a autora:

O que diferencia, a nosso ver, o artista acadêmico daquele modernista parece, portanto, ser o fato de que o primeiro era vinculado, desde seu período de formação, à oficialidade (Escola Imperial e Nacional de Belas-Artes etc.) após sua formação profissional, tornando-se um produtor de obras destinadas em sua maior parte, seja como escultor, ou como pintor, ao mundo governista, por meio de encomendismo, arte histórica e/ou comemorativa, retratos oficiais etc. Já a própria formação autônoma do modernista, buscando o mais novo, despreocupado com o eventual mercado para sua obra (ou então produzindo para sua sobrevivência outro tipo de produto, como caricaturas, desenhos de moda, ilustrações), indica que ele começa a produzir para um público mais nebuloso. Ou de suas raras obras adquiridas pela iniciativa privada exclusivamente, sendo motivados estes elementos raros da classe dominante, intelectualmente “progressista”, por razões de ordem pessoal ou de amizade. (AMARAL, 2010, p. 21-22).

Na busca pelas mudanças, os conflitos acabavam acontecendo no cenário catarinense. Um dos episódios que ilustra esse antagonismo entre o pensamento acadêmico e o modernista diz respeito à crítica que foi feita ao trabalho do escultor Bruno Giorgi por Egas Godinho em nota publicada no jornal *Diário da Tarde* de 10 de novembro de 1949 (GODINHO, 1949).

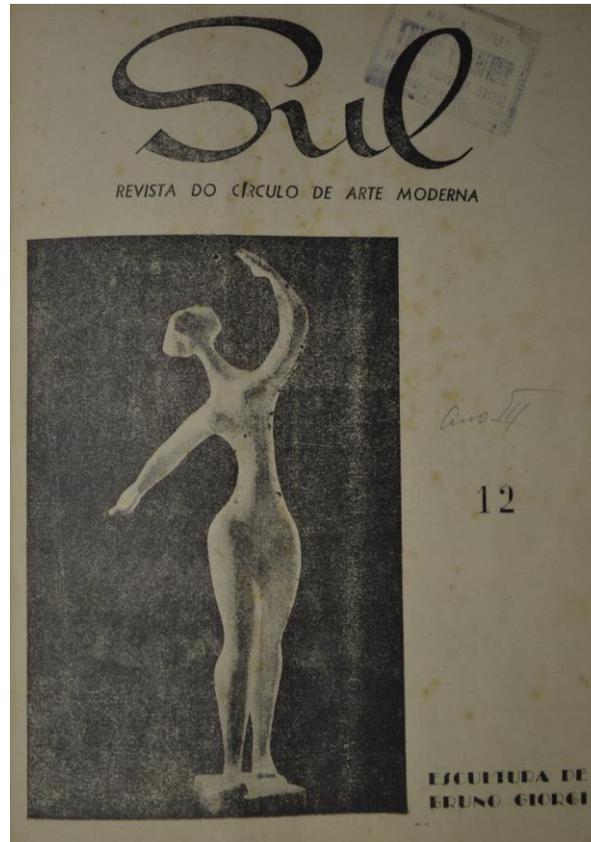
Na ocasião, o escultor esteve na capital catarinense para trazer um busto de Ruy Barbosa, de sua autoria, que foi instalado na Praça XV de Novembro, em Florianópolis, encomendado em razão das comemorações do centenário do político e jurista baiano. Ele também traz consigo a escultura, intitulada *A máscara e o rosto*, ilustração da capa da revista *Sul* nº 12, de outubro de 1950 (Figura 5). Essa peça foi doada pelo artista para o então recém-fundado MAMF, e integra o acervo museológico do MASC.

No texto, Egas Godinho afirma que “não houve quem não se espantasse quando o Governador descerrou o monumento. Uns criticaram de imediato. Outros tiveram vontade de rir”. Godinho aproveita para tecer crítica ao arquiteto Flavio de Aquino que, segundo ele, “entendia melhor do riscado que ele” (GODINHO, 1949, p. 4). No mesmo 10 de novembro de 1949, no jornal *O Estado*, o arquiteto havia publicado texto intitulado “Ruy Barbosa e escultura”, elogiando a produção de Bruno Giorgi, Palavras de Godinho:

Dou a minha mão a palmatoria. Confesso a minha ignorância em matéria de arte. Aos meus amigos do Círculo de Arte Moderna já lhes confessei que admiro e louvo o seu envolvimento, mas que ainda não consegui entender muita coisa dos artistas da sua escola. Mas, neste momento, eu felicito a quantos admiram o busto de Rui pelo fato de que, entre outras coisas, êle só falta falar. Porque, se falasse, estou a adivinhar o que não diria o Mestre a respeito dêle, estou a imaginar a sua violência oratória, o

potencial de energias revoltadas que desencadearia, abrindo o verbo, na mesma hora da inauguração [...]. (GODINHO, 1949, p. 4).

Figura 5 – Nota na contracapa da revista *Sul* aborda a doação da escultura *A máscara e o rosto* feita por Bruno Giorgi



Fonte: Sul (1950b, capa); Acervo BPSC

Vinte dias mais tarde, no mesmo jornal da capital catarinense, o comentário de Egas Godinho a respeito da arte moderna e do trabalho realizado por Bruno Giorgi repercutiram por meio de palavras duras de autoria de Sebastião Neves, em texto datado de 15 de novembro, e publicado em 30 de novembro de 1949.

Sebastião Neves apresenta-se como amigo residente em Lages, na serra catarinense, cidade que coincidentemente recebe a Exposição de Pintura Contemporânea organizada por Marques Rebelo logo após Florianópolis, por cinco dias, no mês de outubro de 1948.

Portanto, de Lages, cidade da serra catarinense, chegam críticas severas ao modernismo, as quais faziam coro às críticas proferidas pelo senhor Egas Godinho. Eram vozes dissonantes e refratárias ao modernismo que “invadia” terras catarinenses. Sebastião Neves aproveitou a ocasião para elogiar Agostinho Malinverni Filho.

De acordo com Sebastião Neves, não existia a necessidade de contratação fora de Santa Catarina, pois existia sim artistas de grande valor localmente. Indo mais além, apresenta

o nome de Agostinho Malinverni, “cujos dotes estão plenamente atestados por dois bustos realizados por êste genial escultor e que foram expostos aí em Florianópolis” (NEVES, S., 1949, p.2).

Sobre Agostinho Malinverni Filho, uma publicação do *Correio Lageano* afirma que era “refém do academicismo, acreditava que nas artes não era permitido ao homem alterar a obra de Deus. Abominava o futurismo e o modernismo da época” (MICHEL, 2013).

Se em Florianópolis o Grupo Sul surgia com propostas modernistas, em Lages o artista lageano montou, em 1947, uma Escola de Belas Artes, após retorno do Rio de Janeiro, com intuito de difundir o gosto cultural adquirido na capital federal. Segundo a publicação, a escola era a primeira do estado, e fechou por falta de apoio da Prefeitura da cidade (MICHEL, 2013).

Apresenta-se essa polêmica apenas para ilustrar como se reproduziu em Santa Catarina a velha divergência entre defensores de uma arte ancorada em normas mais formais e acadêmicas em contraposição à produção modernista.

O que se percebe com o movimento modernista catarinense, assim como ocorreu com a Semana de 1922, era a busca por um espaço de atuação com base em novos valores. Aquele momento de profundas mudanças políticas nos cenários internacional e nacional repercutia na cultura. Não havia uma intenção iconoclasta, mas a busca por uma produção livre dos formalismos acadêmicos e uma revisão de valores dentro do próprio movimento modernista.

2.2 A PROXIMIDADE DOS MODERNISTAS CATARINENSES COM JORGE LACERDA

Dentro das relações de “amizade” estabelecidas pelo Grupo Sul, encontrava-se Jorge Lacerda. Anteriormente foi aludida a aproximação dos artistas catarinenses com o governo e políticos, e mais de uma vez menciona-se a figura de Nereu Ramos. Jorge Lacerda também teve relação de proximidade com os círculos culturais e artísticos, e desempenhou papel de destaque nas articulações culturais na capital federal por meio da direção do Suplemento Letras e Artes.

De acordo com Paulo Sertek (2009), Jorge Lacerda nasceu em Paranaguá, no estado do Paraná em 1914, de origem grega, anos mais tarde mudou-se para Florianópolis, onde teve seus primeiros contatos com a política, sendo influenciado pelas ideias divulgadas por Plínio Salgado a respeito do Movimento Integralista.

Pertenceu ao grupo de intelectuais que viu com simpatia o movimento liderado pelo Sr. Plínio Salgado, atraídos pelo sentido de renovação de métodos e costumes, quer políticos, quer intelectuais, que se disfarçava sob o sigma. De suas ligações com os intelectuais do grupo que ficou conhecido pelo nome “verde amarelo”, e que quase todo ele repudiou as tendências fascistas do movimento, resultou o convite que recebeu de Cassiano Ricardo, quando da fundação de “A Manhã”, no Rio (ESTADO DE SÃO PAULO, 1958, p. 6 apud SERTEK, 2009, p. 45).

Jorge Lacerda passou a residir no Rio de Janeiro em 1940, onde começou a trabalhar no jornal *A Manhã*. De acordo com Paulo Sertek (2009), o projeto de criação do jornal contou com indicações de Getúlio Vargas do nome de Cassiano Ricardo para ser um dos candidatos para dirigir o jornal, indicação aceita em 24 de maio de 1941.

Cassiano Ricardo, segundo Paulo Sertek (2009), reúne colaboradores para começar as atividades do jornal, e entre os nomes constava Jorge Lacerda, Cecília Meireles, Afonso Arinos, José Lins do Rego, Alceu Amoroso, Gustavo Barroso, Vinicius de Moraes, dentre outros artistas e intelectuais da época.

Neste jornal Jorge Lacerda pôde ampliar a sua rede de relacionamentos com personalidades artísticas do cenário nacional. Segundo Sertek, Lacerda criou o Suplemento Letras e Artes em maio de 1946. “Nas páginas do suplemento contribuíram os mais destacados escritores brasileiros, e conquistou prestígio, como um dos melhores e influentes meio de difusão cultural da época”. (SERTEK, 2009, p. 46).

Destacou-se também no jornalismo, sobretudo a partir de 1940, ano em que se mudou para o Rio de Janeiro para trabalhar no jornal *A Manhã*. Apoiado por amigos e intelectuais, lançou o suplemento Letras & Artes, um valioso espaço cultural e artístico publicado a partir de 1946. Seu prestígio aumentaria com a doação de 10 milhões de cruzeiros para a construção do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio. (HANGAI, 2014)

Em 1948, com a presença de Jorge Lacerda, ocorreu um encontro no Rio de Janeiro que ajudaria a produzir importantes consequências no cenário cultural de Florianópolis, sobretudo com a criação do MAMF. De acordo com Lina Leal Sabino, o escritor Marques Rebelo através do jornalista e político catarinense foi apresentado ao Secretário de Justiça, Educação e Saúde, Armando Simone Pereira, e desse encontro “mostra-se interessado em incluir a capital catarinense na sua agenda de viagens com a Exposição de Pintura Contemporânea”. (1981, p. 74).

A Exposição de Pintura Contemporânea ocorre entre setembro e outubro de 1948, e será abordada com maior ênfase na seção 3. O Grupo Sul, na revista *Sul* nº 5, de agosto de 1948, credita a Armando Simone Pereira, Secretário de Justiça, Educação e Saúde, e ao jornalista Jorge Lacerda, a vinda do escritor Marques Rebelo à capital catarinense.

Em 1952, em texto publicado na revista *Sul* nº 16, Marques Rebelo atribui a Jorge Lacerda créditos pelo convencimento do Secretário Armando Simone Pereira sobre a importância da exposição e do museu. De acordo com Rebelo, “Jorge Lacerda que então não era ainda deputado, foi quem convenceu Simone da utilidade da exposição e depois da do Museu – joguemos confete em todos que merecem” (REBELO, 1952, p. 78).

Sobre essa colaboração também comenta Lucésia Pereira:

Neste espírito de camaradagem e objetivos comuns, a campanha em prol da criação do MAMF se desenrolou concomitantemente na Capital Federal e em Florianópolis. Ela envolveu diálogos e correspondências entre Marques Rebelo, o futuro deputado federal e governador, Jorge Lacerda, e o grupo modernista local, responsável pela publicação da revista *Sul*. (PEREIRA, L., 2013, p. 70).

Nesse ponto, os interesses dos modernistas locais em receber produções modernistas é atendido pela articulação política entre o Secretário de Justiça, Educação e Saúde, Jorge Lacerda e Marques Rebelo, personagens que influenciaram a vinda da exposição para Florianópolis. Três forças juntas, o diretor do Suplemento Letras e Artes, o escritor modernista Marques Rebelo, com livre trânsito entre os quadros artísticos da época, e o poder estadual, na figura de Armando Simone Pereira, pode-se supor que ocorreu uma confluência de interesses.

Jorge Lacerda, com sua participação no cenário político, agregava mais uma linha de atuação em sua carreira polivalente ao fazer parte das discussões culturais. Assim, fez crescer seu prestígio, pavimentando sua ascensão política para chegar, em 1956, ao posto de governador do estado de Santa Catarina.

A carreira política foi fulminante. O prestígio nacional que alcançou com o *Letras e Artes*, a comunicação fácil, a retórica popular e a extraordinária sensibilidade humana e social o transformaram numa jovem liderança. Foi eleito deputado federal em 1950 pelo Partido de Representação Popular (PRP), integrando aliança liderada pela União Democrática Nacional (UDN). E se reelegeu em 1954, obtendo a maior votação dentro da coligação. Em 1955, apoiado pela UDN derrotou Francisco Benjamim Gallotti, do PSD. (PEREIRA, M., 2014a)

Na revista *Sul* nº 7, de fevereiro de 1949, o Suplemento Letras e Artes recebe elogios dos modernistas catarinenses, recordam a ocasião que conhecem o político, na época da realização do 1º Congresso de História Catarinense, ocorrido entre 5 e 10 de outubro de 1948. Neste evento Jorge Lacerda representa o Ministro da Justiça.

Na revista *Sul* nº 6, de dezembro de 1948, já havia sido publicada na seção “O que dizem de ‘Sul’” uma carta intitulada “Sul” – Mensagem que nos vem de Santa Catarina. A

carta foi enviada pelo Suplemento Letras e Artes e elogiava os modernistas catarinenses e chamava-os de novos (SUL, 1948b).

Os interesses dos modernistas de Santa Catarina e do político catarinense parecem convergir no processo de construção de uma nova proposta cultural e artística para o estado. De acordo com Salim Miguel, saíram em viagem para o Rio de Janeiro, e procuraram estabelecer novos contatos, estabelecer uma rede de relações capaz de provocar mudanças na dita provinciana capital catarinense. A próxima imagem (Figura 6) é um registro do destacado encontro entre os modernistas catarinenses, Jorge Lacerda e artistas na capital federal.

A viagem do grupo foi feita de navio, iniciada em Florianópolis, com passagem por quatro portos, incluindo Itajaí e São Francisco do Sul, antes de chegar ao Rio de Janeiro. Estas são as palavras de Salim Miguel sobre a empreitada dos jovens modernistas catarinenses:

Início de 1950. Jovens provincianos, ansiosos, conseguem passagem pelo navio Hoepcke e numa travessia que começa em Florianópolis, passa por Itajaí, S. Francisco, Paranaguá, Santos, afinal chegam ao cais do Porto da Praça Mauá. Mais que conhecer a Capital Federal ou a cidade maravilhosa de encantos mis, querem manter contatos com intelectuais, visitar museus e recantos históricos, ir a livrarias, teatros, cinemas. A passagem havia conseguido com o prefeito Tolentino de Carvalho, já a hospedagem e a alimentação na Casa de Estudantes do Brasil, por interferência de Paschoal Carlos Magno, diplomata e crítico de teatro, que estivera em Florianópolis para assistir à estreia de *Cândida*, peça de Bernard Shaw, encenada pelos jovens. Além dele, conheciam Marques Rebelo, que trouxera a Florianópolis a Primeira Exposição de Arte Contemporânea e o catarinense Jorge Lacerda, que dirigia o “Letras e Artes”, melhor Suplemento Literário editado no País. (MIGUEL, 2008, p. 70).

Figura 6 – Jorge Lacerda, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Taulois, Oswaldo Goeldi, Êglê Malheiros, Salim Miguel, Odyr Fraga, entre outros



Fonte: Pereira, M. (2014b)

O próprio Grupo Sul destaca a “expedição” de parte de seus membros na revista *Sul* nº 11, publicada em maio de 1950. O encontro aparece registrado por meio de uma foto de quase página inteira (Figura 7); na fotografia, o encontro entre os artistas locais, Jorge Lacerda e artistas de abrangência nacional no Rio de Janeiro.

Figura 7 – Visita do Grupo Sul ao Rio de Janeiro em 1950



Fonte: Sul (1950a, p. 4); Acervo BPSC

Jorge Lacerda manteve, no decorrer dos anos, relação de proximidade com a causa modernista em Florianópolis. Exemplo disso foi a ocasião do aniversário do primeiro ano do MAMF em sua segunda sede, quando o político faz doação de produções artísticas para o museu:

1º Aniversário do Museu de Arte Moderna de Florianópolis – O Museu de Arte Moderna, comemorou a 15 de abril, o seu primeiro aniversário das novas instalações: O programa alusivo à data constou de uma conferência pronunciada pelo escritor gaúcho Manoelito de Ornella, especialmente convidado para ocasião e de uma exposição de DESENHO, AQUARELA, PONTA-SECA, XILOGRAVURA

E LITOGRAFIA de artistas nacionais e estrangeiros contemporâneos, peças doadas ao Museu pelo Deputado Jorge Lacerda (SILVA, W., 1953, p. 50).

Essa relação de proximidade com os quadros artísticos e a sua atuação no campo cultural, talvez explique o fato de Jorge Lacerda ter seu nome mencionado pelo Grupo Sul, em algumas ocasiões na revista *Sul*, tendo inclusive a sua posse registrada na edição de nº 26, de fevereiro de 1956:

Jorge Lacerda é um velho amigo nosso. Desde os começos da revista, quando era jornalista militante na imprensa carioca, diretor do suplemento literário “Letras e Artes”, do jornal “A Manhã”, suplemento de considerado à época o melhor do gênero no país. Naquele tempo, com o seu prestígio, com a sua experiência, o jornalista Jorge Lacerda muito nos auxiliou. Lembramo-nos que nos remetia até mesmo clichês, que divulgava nossos trabalhos de principiantes, que lá fora fazia com que se falasse da “Sul”.

Agora no govêrno de Santa Catarina, o jornalista Jorge Lacerda, com sua inteligência, com sua capacidade de trabalho, com seu espírito de iniciativa, muito poderá fazer pelo estado, pelo povo, pela gente de Santa Catarina, pelo elevamento do nível geral da população, pela cultura de Santa Catarina.

É aí, neste último ponto, mais especificamente, que entram todos os que se interessam pelos problemas da cultura; e é aí que esperamos contar com o apôio decidido e a boa vontade do jornalista e do governador Lacerda. (SUL, 1956, p. 2).

Por fim, na edição de nº 13, a revista *Sul* nominava os responsáveis pela criação do MAMF, incluindo seus organizadores entre os responsáveis, o Grupo Sul, Marques Rebelo e concluiu dizendo que não poderiam “deixar de citar o Dr. Jorge Lacerda”. (SUL, 1951, p. 42).

Menos de dois anos após ter tomado posse como governador de Santa Catarina, Jorge Lacerda é vitimado na queda do avião da Companhia Cruzeiro do Sul. No mesmo voo estavam outros políticos catarinenses, entre eles outra liderança do estado, Nereu Ramos do PSD. Lacerda dirigia-se a São Paulo para um encontro com Plínio Salgado, líder nacional do Partido de Representação Popular (PRP), legenda que Lacerda integrava.

Tudo caminhava para a candidatura ao Senado do ex-governador Irineu Bornhausen. Plínio Salgado também era candidato. Enviara dois representantes a Florianópolis. Para selar o acordo da candidatura Irineu Bornhausen, Lacerda precisava ter uma conversa com Plínio Salgado em São Paulo. Tentou falar com ele por telefone no dia 15 de junho, depois de assistir com a esposa Kyrana, missa dominical na Igreja Santo Antônio, no centro de Florianópolis. Tinha chegado dias antes do Rio de Janeiro. (PEREIRA, M., 2014a)

É importante para esta pesquisa ter discorrido, ainda que brevemente, sobre esses personagens, para apresentar a trama político-cultural na época em que ocorreram a Exposição de Pintura Contemporânea e a conseqüente fundação do MAMF. Diferentes foram as motivações que aliaram personalidades supostamente distantes ideológica e politicamente

em uma empreitada que aparentava ser comum. Essas personalidades viviam em um país influenciado em certa medida, na política, pelo fim do Estado Novo e, na cultura, principalmente pela Semana de Arte Moderna de 1922.

2.3 “M’ERMÃO” MÁRIO DE ANDRADE: HERANÇA MODERNISTA¹⁷

No cenário cultural nacional, sobretudo na literatura e nas artes visuais até então, ainda se destacam propostas da Semana de Arte Moderna de 1922, evento ocorrido no Teatro Municipal de São Paulo, durante os dias 13, 15 e 17 de fevereiro. A programação contava, como conferencista da abertura, com o escritor Graça Aranha, que falou sobre “A emoção estética na arte moderna”. Faz-se, no entanto, a ressalva, como já vem sendo abordado nesta dissertação, de que as propostas modernistas não foram aceitas em sua integralidade, e anos mais tarde passariam por alguns questionamentos e pedidos de revisão de seus próprios membros.

Segundo Aracy Amaral, os modernistas e opositores ao movimento se mobilizaram em outros espaços, não se restringindo apenas aos dias previstos pela programação. “A luta se deu não apenas durante os dias 13, 15 e 17 nos programas divulgados, no Teatro Municipal de São Paulo, alugado para a ocasião, como sobretudo através da imprensa, em textos dos modernistas apaixonados como de seus atacantes mais acirrados”. (AMARAL, 2010, p. 131).

Apesar do espírito de independência dos artistas que fizeram parte da Semana de Arte Moderna, o evento ocorreu com o apoio de algumas pessoas que faziam parte da elite paulista, que formou um comitê patrocinador. Esse comitê organizou e arrecadou fundos para a empreitada modernista de fevereiro de 1922:

O comitê, coordenado pelo aristocrata René Thiollier, era formado por Alberto Penteado, Numa de Oliveira, Alfredo Pujol, Edgard Conceição, Oscar Rodrigues Alves, Armando Penteado, Antônio Prado Junior, José Carlos de Macedo Soares e Martinho Prado- além do próprio Paulo Prado. (GONÇALVES, M., 2012, p. 29).

Marcos Augusto Gonçalves (2012) observa o fato de a maioria dos artistas envolvidos naquele contexto de busca por ruptura pertencerem a famílias ricas ou influentes.

¹⁷ “M’ermão” Mário de Andrade foi título de um artigo de autoria da escritora catarinense Êggle Malheiros, publicado na revista *Sul* nº 8, de abril de 1949. Portanto, a escolha do título desse artigo para ser subtítulo desta pesquisa se fez pela intenção de apresentar um dos elementos encontrados nesse estudo, que faz menção a uma relação de identidade do movimento modernista local com o movimento de 1922, do qual o poeta Mário de Andrade fez parte. Denota-se, pelo título do artigo, que Êggle Malheiros estimava Mário de Andrade mesmo sem o ter conhecido.

A Semana de Arte Moderna influenciou gerações de artistas, foi um evento singular para a arte no Brasil, teve apresentadas propostas ditas de vanguarda, chamadas de modernistas. Mas o que se compreendia como modernismo naquele momento? A arte no Brasil não pode ser pensada de forma desvinculada de expressões artísticas internacionais. Cabe refletir sobre o conceito de modernismo, para se compreender melhor o processo de construção do pensamento e quais tendências efetivamente produziram a tal afamada Arte Moderna.

Sobre o conceito do modernismo como linguagem e concepção de mundo por determinados grupos artísticos, José Teixeira Coelho Netto (1955, p. 17) discute-o e apresenta a definição de modernismo como fato e a modernidade como reflexão sobre o fato. Ainda sobre o conceito de modernismo, o autor afirma que:

O modernismo é, antes de mais nada – embora esta palavra esteja em desuso -, um estilo. Uma linguagem, um código, um sistema ou conjunto de signos com suas normas e unidade de significação. Implica uma visão de mundo – o que levou Henri Lefebvre a escrever que por “modernismo” pode-se entender a consciência que as *épocas* e os *períodos* tiveram de si mesmos. (COELHO NETTO, 1995, p. 15).

A Semana de Arte Moderna, de acordo com Marcos Antônio Gonçalves (2012), contou com as presenças de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Villa-Lobos, entre outros nomes que ficaram consagrados no campo cultural brasileiro¹⁸.

Mário de Andrade, que também participou da Semana de Arte Moderna, anos mais tarde faria o anteprojeto do Decreto-Lei nº 25/1937, que instituiu o Serviço de Proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), instrumento legal de preservação do patrimônio que deixa bem evidente a concepção dominante de patrimônio cultural na época.

A respeito do patrimônio artístico no Brasil, percebe-se que foi uma preocupação no contexto das discussões e atuações dos modernistas, prolongando suas reflexões além da Semana de 1922 e marcando presença no Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro 1937, que institui o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).

No entanto, a proposta do poeta modernista sofreu alterações. De acordo com o mesmo autor, o Ministro da Educação Gustavo Capanema aprova as ideias gerais. Para Chagas, Mário de Andrade “tinha plena consciência de que o seu anteprojeto estava sofrendo acomodações, cortes e redefinições”. (CHAGAS, 2006, p. 103).

¹⁸ Programação completa disponível em *1922: a semana que não terminou*, entre as páginas 10 e 13 (GONÇALVES, M., 2012).

Na acepção de Maria Cecília França Lourenço, o projeto assinado por Mário de Andrade definia Cultura “como conhecimentos e práticas acumuladas pelos distintos segmentos sociais, situados em diferentes regiões e considerados como representantes do todo, assim sendo capazes de plasmar uma identidade cultural” (LOURENÇO, 1999, p. 81).

Em relação ao conceito da palavra arte na perspectiva do anteprojeto do escritor modernista, de acordo com Lourenço, ele “estende a oito categorias para a palavra arte, a saber: arqueológico, ameríndia, popular, histórica, erudita nacional, erudita estrangeira, aplicadas nacionais e aplicadas estrangeiras”. (LOURENÇO, 1999, p. 82)

Para a autora, ao propor essas categorias, Mário de Andrade cria um cenário capaz de produzir uma identidade nacional. Esse desejo é uma das propostas do movimento modernista: a construção de uma identidade nacional, o fortalecimento da arte no Brasil.

Importante destacar a reflexão que Mario Chagas faz sobre o uso dos termos arte e histórico na proposta para o SPAN:

Fica claro, portanto, que o histórico não estava fora das cogitações de Mário de Andrade. Em seu sistema octogonal, o histórico era uma das oito categorias de definição do patrimônio. Ele próprio, por diversas vezes, defendeu a predominância do valor histórico sobre o estético.

Ora, no momento em que uma dessas categorias (a história) foi colocada em pé de igualdade com a entrada principal (a arte), esta última sofreu uma redução. Pela lógica passamos a ter duas entradas: a história e a arte. É evidente que os conceitos de arte e de história no anteprojeto – que até então apresentava coerência interna – foram alterados. (CHAGAS, 2006, p. 105)

Sobre o pensamento andradiano, não se deve incorrer no erro e na precipitação em promovê-lo ao patamar de pensamento dominante; ao contrário, para Mario Chagas, “o pensamento do poeta modernista, como mais adiante se pretende demonstrar, por mais inovador que fosse (ou exatamente por isso), estava politicamente isolado e não pode ser enquadrado na categoria de pensamento dominante”. (CHAGAS, 2006, p. 23).

Em “Manifesto Antropófago”, publicado por Oswald de Andrade, importante nome do modernismo brasileiro, ele se manifesta de maneira feroz e demonstra a tendência em valorizar o nacional, mas sem abandonar elementos externos a nossa formação cultural; em essência, aproveitar influências culturais internacionais criando algo totalmente novo com características nacionais, grande inovação do modernismo brasileiro. No referido manifesto, Oswald, de certa forma irônica, afirma: “Tupy, or not tupy that is the question” (1978, p. 293). O escritor modernista ainda vai além, quando afirma “Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI” (ANDRADE, O., 1978, p. 299).

Para Sonia Salcedo del Castillo (2008), o momento em que os artistas brasileiros vão obter sua independência cultural se dá em 1929, quando os principais personagens envolvidos são Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade:

[...] o grito de independência dos artistas brasileiros seria dado, de fato, em 1929, no Salão do Palace Hotel do Rio de Janeiro, tendo como cenário a exposição de Tarsila do Amaral e como personagem Oswald de Andrade, que, naquela ocasião, “bufando [...] gritava... ANTROPOFAGIA OU PORRADA!” (CASTILLO, 2008, p. 93).

Tanto Oswaldo de Andrade quanto Mário de Andrade, além de outros intelectuais ligados ao modernismo, procuravam implementar um projeto cultural para o Brasil. Passado o primeiro momento de confronto com o academicismo, buscava-se esse projeto para o país. O anteprojeto de Mário de Andrade e o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade são propostas que podem ser pensadas nessa direção. Para Makowiecky, “após um primeiro momento desorientado de destruição do academicismo, os modernistas da semana de arte de 1922 propõem um projeto de cultura brasileira.” (MAKOWIECKY, 2012a, p. 148).

O modernismo foi carregado de termos e conceitos que se aproximam e se afastam, à medida que seus defensores ou detratores os utilizam. Por exemplo, o conceito de centro depende do conceito de periferia, para Mario de Souza Chagas:

Ruptura e tradição, vanguarda e retaguarda, centro e periferia, modelo e imitação não são termos auto-explicativos peçados de valor em si. O conceito de centro é dependente do conceito de periferia, o de vanguarda do de retaguarda, o de ruptura do de tradição, o de modelo do de imitação. Além disso, é admissível a hipótese que considera a ruptura como tradição, a vanguarda como retaguarda, o centro como periferia e o modelo como imitação. (CHAGAS, 2006, p. 119):

Para Argan, o termo modernismo diz respeito às correntes artísticas, entre a última década do século XIX e a primeira do século XX, que se propõem a acompanhar o “esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial” (2001, p. 184). Para o autor, por volta de 1910, dentro do modernismo florescem as vanguardas artísticas “preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte” (ARGAN, 2001, p. 184).

A arte moderna encontra outros centros nos quais se desenvolver. Para Argan, “após a Segunda Guerra, a Europa deixa de ser o centro da cultura artística moderna”. O autor ainda vai mais além quando afirma que não existe mais um núcleo ou periferia. Para ele, a arte se desenvolve com maior destaque em Nova York, Japão e América Latina. (ARGAN, 2001, p. 507)

David Harvey provoca-nos a pensar sobre o modernismo de uma forma mais ampla, saindo do nosso espaço e buscando olhar de uma forma mais aberta os contextos de produção.

Essa complexa geografia histórica do modernismo (que precisa ser escrita e explicada por inteiro) torna duplamente difícil interpretar com exatidão o que era o modernismo. As tensões entre internacionalismo e nacionalismo, globalismo e etnocentrismo paroquial, universalismo e privilégios de classe nunca estiveram longe da superfície. Em seus melhores momentos, o modernismo tentou enfrentar as tensões, mas nos seus piores, ou as varreu para baixo do tapete ou as explorou – como fizeram os Estados Unidos em sua apropriação da arte modernista depois de 1945 – para tirar vantagens cínicas, de cunho político (Guilbaut, 1983). O modernismo parece bem diferente a depender de onde e quando nos localizamos. (HARVEY, 2012, p. 33)

Além da questão de proposta de ruptura, Harvey chama a atenção para o lugar e as condições sociais, econômicas, políticas e ambientais que deixam “uma marca distinta na diversidade do esforço modernista”. (2012, p. 33).

Em relação ao panorama local, Sandra Makowiecky (2012a, p. 30), ao mencionar a perspectiva do historiador italiano Carlo Ginsburg, de centro e periferia, afirma que devemos “entender Florianópolis na periferia de centros como Rio de Janeiro e São Paulo e mais recentemente, além destes, como Porto Alegre e Belo Horizonte.” No entanto, a autora deixa evidente como essa compreensão é relativa quando se muda o contexto de comparação. De acordo com Makowiecky, “No século XIX, por exemplo, o Rio de Janeiro era Centro de Florianópolis, mas era periferia para Paris. Os centros irradiadores culturais vez por outra mudam” (2012a, p. 30).

Contudo, outros espaços aparecem no panorama da produção modernista. O Grupo Sul, abordando anteriormente, mais de duas décadas depois, por exemplo, fomenta em Florianópolis um novo espaço de produção e discussão artística fora do mencionado eixo. Sem perder o contato com o centro, estabelece, no entanto, relações com outros espaços igualmente “afastados” do centro.

Salim Miguel, membro do CAM, em *Cartas d' África e alguma poesia*, apresenta uma improvável conexão literária entre Florianópolis, Angola, Moçambique e Ilha de São Tomé, processo salutar para a renovação de ideias e propostas para o contexto artístico local¹⁹ (MIGUEL, 2005).

¹⁹ Salim Miguel – em *Cartas d' África e alguma poesia*– trocou correspondências com António Jacinto, José Graça (Luandino Vieira), Américo de Carvalho, Mário Lopes Guerra, Viriato da Cruz e Garibaldi de Andrade (Angola), Augusto dos Santos Abranches, Orlando Mendes, Manuel Filipe de Moura Coutinho, Domingos de Azevedo, Domingos Ribeiro Silveira, Dulce dos Santos (Moçambique) e Fernando Reis (Ilha de São Tomé).

São lugares ligados pela língua comum, mas afastados pelo Atlântico. Em uma evidente demonstração do que a natureza cuidou em manter afastado por meio de um oceano, as letras aproximaram e criaram, por meio de escritores, uma relação profícua. Não indo muito além, relações também são estabelecidas com o vizinho Rio Grande do Sul, por meio de Carlos Scliar, gravurista gaúcho que se destaca no cenário das artes visuais²⁰.

O Grupo Sul, citado em alguns momentos anteriormente na presente pesquisa, busca laços com o movimento de 1922. Em texto assinado por Eglê Malheiros na revista *Sul* nº 8, a escritora catarinense escreve sobre Mário de Andrade, e se refere ao poeta como “grande exemplo.” Malheiros também se refere ao poeta modernista como “grande amigo, ao qual ela nunca tinha falado ou escrito, mas sempre recorria”. Malheiros, ao escrever sobre a morte de Mário de Andrade, afirmou que:

Veio o silêncio. Silêncio que deixou de ser respeito para ser esquecimento. Seus defeitos foram muitos. Mas seu valor maior. Porque calar? Os poetas órficos mexeram em todo 22. Silenciaram Mário de Andrade. Respeito aos mortos, ou vontade de esquecer? Nós não achamos justo. Falassem, mesmo que maldizendo. Mário não é incidente sem importância na literatura brasileira. É MÁRIO DE ANDRADE. (MALHEIROS, 1949, p. 14).

A busca por uma ligação com o movimento de 1922 – que contou com nomes de destaque na cultura brasileira, entre eles Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Heitor Villa Lobos, Victor Brecheret – pelos jovens intelectuais e artistas catarinenses poderia ser a necessidade de construir para seu movimento, já intitulado de Círculo de Arte Moderna, uma identidade modernista.

Entretanto, esses jovens modernistas, na busca por sua identidade como tal, não se furtavam de falar de revisão de valores. Em texto publicado na revista *Sul* nº 6, Salim Miguel discorre sobre alguns aspectos da dita revisão de valores. Para o escritor, falava-se naquela época muito sobre esse assunto. Como foi abordado anteriormente, não se buscava a destruição. Nas palavras de Miguel:

De tempos em tempos, os homens parecem que se acordam e resolvem analisar, vasculhar o que passou. Então põem tudo prá fora e mãos à obra. Nós todos sabemos, percebemos perfeitamente que nada deixa de sofrer a ação do tempo e que só a distância nos permite ver com isenção de ânimo um período qualquer. Quanto mais próximos de nós – e está já é uma “frase verdadeira” quase acadiana – mais difícil se torna examinar uma época. Nestas revisões de valores, principalmente os

²⁰ Ver texto de autoria de Eglê Malheiros sobre a visita do gravurista gaúcho e o contato deste com o pintor catarinense Martinho de Haro (SUL, 1952b, p. 44-45).

artistas tem uma dura prova a vencer. Entendamo-nos porém num ponto: revisão de valores nunca foi nem será destruição. Será, isto sim, destruição de falsos valores. Revisão de valores nunca foi méro desejo de aparecer, nunca foi pura e simplesmente um meio de se fazer escada para subir. Mas pesquisa, análise, procura da verdade. (MIGUEL, 1948, p. 1).

Pensar em identidade como conceito é muito complexo. Algumas perspectivas apontam caminhos mais ligados ao indivíduo como componente de uma engrenagem maior, que é a sociedade, outras como estatuto civil do indivíduo. Joel Candau, em seu estudo sobre memória e identidade, apresenta uma abordagem interessante sobre o par indissociável memória/identidade. Para o autor, não se pode pensar em identidade sem antes evocar memórias (CANDAU, 2012).

O autor apresenta o conceito de metamemória, que é uma representação feita pelo indivíduo de sua própria memória, e afirma que “em nível de grupos, apenas a eventual posse de uma memória evocativa ou da metamemória pode ser pretendida”. (CANDAU, 2012, p. 24)

Portanto, metamemória como conceito, quando se pensa no estudo sobre uma instituição e a ação de um grupo, parece ser o caminho mais apropriado para se refletir sobre o processo de aproximação dos modernistas catarinenses aos ideais da Semana de 1922.

Ainda sobre relação com o movimento de 1922, Salim Miguel (1948) deixa mais pistas sobre o desejo dos modernistas catarinenses em ter essa ligação, sobretudo quando afirma que “toda verdade, quer queiramos quer não, é que nós, todos nós, somos filhos espirituais dessas gerações de 20 e 30”. E, em diferentes ocasiões, os modernistas de Santa Catarina buscam essa ligação com os modernistas de 1922 e elogiam Mário de Andrade, entre outros. Segundo Salim Miguel:

Não poderemos, por exemplo, deixar de dar os nossos aplausos a um Dalton Trevisan quando procura enquadrar logicamente Monteiro Lobato, no lugar onde êle deve estar desendeusando-o, ou grupo de São Paulo quando tenta fazer o mesmo com Oswaldo de Andrade. Porem, quando se quer, sem uma análise justa e lógica, derrubar pelo méro prazer de derrubar, não reconhecer o valor de um Mário de Andrade, de um Carlos Drumond, etc., a coisa muda de figura. (MIGUEL, 1948, p. 1).

Essa busca por uma ligação de valores com os modernistas de 1922 em muito tem relação com o descontentamento com o cenário local. Essa atitude de insatisfação se caracterizava pelo “gosto pela novidade, a recusa do passado qualificado como acadêmico, a posição ambivalente de uma arte ao mesmo tempo ‘da moda’ (efêmera) e substancial (a eternidade)”. (CAUQUELIN, 2005, p. 27).

Assim sendo, interessa para essa dissertação o conceito de metamémoria e memória evocativa no estudo sobre a história da Exposição de Pintura Contemporânea, evento possibilitado, como dito anteriormente, em virtude das confluências de interesses de grupos artísticos por meio de ações, sobretudo do chamado Grupo Sul, do escritor e crítico de arte Marques Rebelo e dos políticos locais com ênfase na figura de Jorge Lacerda. Esses esforços, somados, trouxeram no ano de 1948 a Florianópolis a exposição com pinturas modernistas, evento fundamental para fomentar a criação do MAMF, o qual foi instalado inicialmente no Grupo Escolar Modelo Dias Velho, espaço importante para a memória do atual MASC.

2.4 O QUE É O CONTEMPORÂNEO?

Faz-se necessário agora pensar o conceito de contemporâneo, tendo em vista o que foi abordado anteriormente sobre o contexto cultural de Florianópolis, com destaque para o antagonismo entre grupos e conceitos culturais e artísticos. Também será necessário, para entender a terminologia da exposição que emprega o termo contemporâneo, buscar entender o seu uso e o contexto do uso. Isso visa evitar equívocos interpretativos e desviar de anacronismos contraproducentes ao foco deste estudo.

Para discorrer sobre o conceito de contemporâneo, será feito uso da abordagem de Giorgio Agamben (2009), filósofo italiano, que, em uma aula inaugural do curso de Filosofia Teorética para a turma de 2006-2007 da Faculdade de Arte e Design, em Veneza, começa com a seguinte indagação “De quem e do que somos contemporâneos?”. Em seguida, ele afirma que um possível caminho para entender o que pode ser o contemporâneo vem de Nietzsche, quando o autor alemão afirma que “O contemporâneo é o intempestivo”, aquele que quer acertar as contas com o seu tempo. Segundo Agamben, o contemporâneo, a partir do pensamento de Nietzsche, é aquele que:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

Conforme Agamben (2009, p. 59), o contemporâneo precisa tomar uma posição em relação ao seu tempo. Para tal, ele precisa se distanciar. Se ele se encontra, como diz o filósofo italiano, muito em conformidade com seu tempo, ele não produz mudanças. E

distanciar não significa viver com a mente em outras épocas, mas se colocar em uma posição que possibilite a análise de seu tempo, sem se deixar cegar, mas com um olhar mais crítico.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mas precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59).

A partir da interpretação de Agamben (2009) sobre a definição de contemporâneo de Nietzsche, faz-se uma ligação com o que foi dito anteriormente sobre os modernistas do Sul, mais precisamente de Santa Catarina. Poderemos perceber em suas ações certa intempestividade na maneira como agiram em relação à cultura.

Ainda sobre a definição de intempestivo, recorre-se ao dicionário Michaelis (2009), que apresenta os seguintes significados: “algo que vem em tempo inconveniente, fora do tempo, inoportuno”. E, inoportuno, esse grupo de jovens intelectuais catarinenses estava sendo quando se contrapunha ao pensamento acadêmico ainda dominante em Florianópolis nos anos 1940.

Agamben nos apresenta uma segunda definição para contemporaneidade. Para ele, “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. E continua, ao afirmar que “todos os tempos são, para quem deles experimenta a contemporaneidade”. (AGAMBEN, 2009, p. 62)

No contexto estudado aqui sobre Florianópolis, os artistas locais, por meio de uma arte contemporânea do seu tempo, a arte modernista, mantinham os seus olhos fixos em seu tempo. Para Cauquelin, “a arte moderna é característica de um período econômico bem definido, o da era industrial, de seu desenvolvimento, de seu resultado extremo em uma sociedade de consumo” (2005, p. 27).

Portanto, a modernidade tem sua temporalidade definida com o avanço tecnológico do período industrial; logo, o emprego, neste trabalho, do termo arte moderna, será sempre referência à produção artística com valores próprios dessa época, que se estende até o começo da segunda metade do século XX.

Pode-se recorrer ao uso do significado da palavra moderno e de seu emprego em dado contexto histórico para entender a acepção do termo e como ele pode e vem sendo empregado, fugindo de eventuais equívocos de terminologia e sentido de uso da palavra. Conforme Cauquelin, “Nos serviremos então do termo *moderno* para qualificar certa forma de

arte que conquista seu lugar (ao mesmo tempo que adota o nome) por volta de 1860 e se prolonga até a intervenção do que chamaremos de arte contemporânea” (2005, p. 27).

Essa aparente confusão criada com o emprego do termo pintura contemporânea no título da Exposição de 1948 está descolada de princípios teóricos balizadores para o desenvolvimento do movimento modernista, ressaltando a evidente distância entre arte modernista e contemporânea. No entanto, não se pode ser rigoroso quanto ao emprego de termos sem perceber todo o contexto de época. Uma pista para essa questão pode ser encontrada no trecho a seguir:

O plano era a fundação de um “Museu de Arte Contemporânea”. No Decreto, talvez por esquecimento, talvez por imperícia ou desconhecimento de causa, saiu Museu de Arte Moderna. Pura questão de terminologia, bem sabemos. Assim ficou. Expliquemos contudo. Sabendo-se a ojeriza que o público mal informado vota à Arte Moderna, sabendo-se o quanto o termo, dadas certas condições, em aparência, limita, justo mesmo seria a denominação Contemporâneo, mais elástica, mais ampla, que não causa tanta repulsa. (SUL, 1951, p. 42).

Nessa passagem da revista *Sul* fica evidente a preocupação com a terminologia empregada no nome do museu recém-criado, haja vista toda a discussão que foi apresentada neste capítulo sobre os embates entre modernistas e a geração da academia, o qual produziu um desgaste natural no contexto local ao termo moderno. O emprego do termo contemporâneo, por sua vez, seria uma forma de se apresentar a nova instituição museológica como fruto de discussão artística mais atualizada.

Maria Cecília França Lourenço aborda o não uso do termo moderno no nome do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), optando apenas por museu de arte: “[...] parece apartar-se da pretensão de associar o museu a arrojo, bravura e ousadia. Moderno atende aos centros urbanos com intenções de progresso, como Resende, Florianópolis, São Paulo, Rio e Bahia, [...]” (LOURENÇO, 1999, p. 161).

Assim sendo, o emprego do termo moderno no nome do museu de Florianópolis, em seu decreto de criação, talvez não tenha sido por imperícia como afirma a revista *Sul* nº 13, mas quem sabe conscientemente por entenderem que a cidade estava em consonância com as mudanças e desenvolvimentos almejados nos cenários nacional e internacional após a Segunda Guerra Mundial.

Para Agamben, “a contemporaneidade se escreve no presente, assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo” (2009, p. 69). Com isso, na perspectiva dos modernistas catarinenses, pode-se sugerir que quando pretendiam que o museu recém-

criado recebesse o termo “contemporâneo” e não “moderno” em seu nome, como acabou recebendo, poderia ser por entenderem que existia uma possível compreensão para o que estava acontecendo naquele momento no cenário artístico na como algo novo, diferente, uma verdadeira ruptura com o passado, tão presente ainda na capital, sendo talvez o termo “contemporâneo” mais apropriado do que “moderno”, termo já em uso há mais de duas décadas em razão da Semana de 1922.

O que está em jogo ou em contraposição parece ser a compreensão a respeito da produção de arte, mais do que o “antagonismo” entre modernos e acadêmicos ou academismo e modernismo. No cenário estudado, parece ser a tensão entre *poiesis* e *práxis*. A primeira, para Agamben, seria algo produzido diferente de si mesmo, uma compreensão de certa maneira conectada com o discurso modernista de interpretação da natureza e não mera imitação, enquanto a *práxis* não produz nada além de si mesma, como se fosse apenas a cópia da cópia ou a imitação da natureza (AGAMBEN, 2012, p.11).

Todavia, importante ressaltar que Mário de Andrade, em *Paulicéia desvairada* (1922), mais especificamente no “Prefácio interessantíssimo”, fala sobre ruptura, e deixa evidente sua posição na época. Para o poeta, “Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita se pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem.” (ANDRADE, M., 1978, p. 239).

O movimento modernista e a chamada arte contemporânea, termo encontrado quando os artistas se referiam à arte moderna na época – arte contemporânea por ser feita no seu tempo, produção artística, no entanto com características modernistas, a exemplo do próprio título da exposição aqui estudada –, provocaram uma série de choques e conflitos, e não foram inicialmente aceitos como arte apropriada para o consumo pela sociedade, como acreditavam os seus detratores. Essa arte gerou expectativas em gerações de jovens que desejavam mudança em cenários artísticos afastados do centro cultural – eixo Rio-São Paulo – da época em que o modernismo no Brasil foi forte.

Florianópolis foi, então, apanhada por essa onda de otimismo em relação ao modernismo, embora – como foi discutido até aqui – tenha ocorrido um descompasso de tempo entre o centro e a periferia. Mas é natural haver esse descompasso, cada lugar tem seu tempo e seus próprios processos em andamento no que concerne ao desenvolvimento cultural e social. No entanto, passada a Segunda Guerra Mundial, estabeleceu-se na capital catarinense o desejo por mudança, contraposto à vontade de outros de manter as coisas como estavam; logo, ocorreram os conflitos e desses embates surgiram reflexões sobre a arte e a cultura que

foram fundamentais para o processo de entendimento local sobre o cenário artístico e suas implicações na vida cultural da cidade.

Os políticos, acadêmicos e modernistas não foram apenas peças acionadas em um jogo, foram forças atuantes que promoveram mudanças responsáveis por atingir a arte no contexto local. Obviamente, cada grupo desses tinha seus próprios interesses; se de um lado os acadêmicos viam na arte moderna algo a ser evitado, os políticos, como o exemplo de Jorge Lacerda, apropriaram-se do modernismo para agregar as benesses dele em sua plataforma, enquanto os modernistas tencionaram a situação e promoveram muitas ações que resultaram em mudança.

Portanto, após discorrer sobre o cenário cultural e artístico de Florianópolis com a polêmica entre modernistas e acadêmicos permeando toda a discussão, e também sobre os conceitos de modernismo e contemporâneo, serão abordados no capítulo seguinte conceitos de exposição e será estudada a Exposição de Pintura Contemporânea de 1948.

3 QUE VENHA O MODERNISMO: A EXPOSIÇÃO DE PINTURA CONTEMPORÂNEA DE 1948

Pintura não é imitação da natureza, mas, interpretação da natureza, é um conceito que deverá ser repetido para que a verdadeira pintura não fique sufocada e seja mal interpretada por certa maioria, que desconhecendo tudo que é arte moderna, seja música, pintura, ou literatura, e fica assim encerrada nas sete torres duma falsa cultura.

(NEVES, A., 1948, p. 8)

O capítulo anterior abordou o contexto cultural de Florianópolis na década de 1940 e, as compreensões de modernismo e contemporâneo. No presente capítulo, ao abordar o tema exposição como meio de comunicação (BLANCO, 2009), a dissertação apresentará uma das dimensões deste aspecto museológico, o que será fundamental para o prosseguimento do estudo sobre a Exposição de Pintura Contemporânea de 1948 organizada pelo escritor carioca Marques Rebelo, sob o patrocínio da Secretaria da Justiça, Educação e Saúde do Governo do Estado de Santa Catarina. A exposição marco da presença modernista no campo das artes visuais em Florianópolis, anunciada com destaque na primeira página do jornal *O Estado*, em 21 de setembro de 1948, chegava a Florianópolis em setembro de 1948 para uma permanência de 12 dias, indo em seguida para Lages, no Planalto catarinense, permanecer mais cinco dias naquela cidade. (ENTREVISTA..., 1948, p. 7)

Portanto, tendo como referências um variado conjunto de fontes, tais como revistas, catálogos, jornais, obras do acervo museológico do Museu, fotografias, livros de memórias, projetos de restauro da edificação que recebeu a exposição, será proposto um estudo que visa apresentar elementos pouco discutidos sobre a exposição montada por Marques Rebelo no pátio do antigo Grupo Escolar Modelo Dias Velho, na capital catarinense. Com esse elemento gráfico, pretende-se desvelar uma faceta ainda não muito analisada sobre a história do museu. Como observado nas pesquisas anteriores, o evento foi discutido, mas a instituição carece de um elemento visual sobre o evento, o que só pode ser possível por meio de um exaustivo estudo de espaço e das fontes.

3.1 EXPOSIÇÃO COMO MEIO DE COMUNICAÇÃO

Pensar na evolução e no modo de produção das exposições no transcurso de cerca de cinco séculos, desde as Câmaras de Maravilhas do século XVI (AGAMBEN, 2012), espaço onde se colecionava de tudo, até o modo de apresentação das obras de arte no modernismo

(CINTRÃO, 2010), será imprescindível direcionar o estudo para o tema da pesquisa e refletir sobre as permanências e mudanças nas concepções expográficas²¹, e em como Marques Rebelo pode ter se ancorado em conceitos e técnicas consagradas para a produção da montagem da Exposição de Pintura Contemporânea de 1948 ocorrida em Florianópolis.

Portanto, para desenvolver uma abordagem mais voltada para a expografia da Exposição mencionada, serão trazidas algumas contribuições de pensadores sobre o tema exposição, com o objetivo de sustentar as escolhas da pesquisa e do caminho traçado para a reconstituição expográfica da Exposição montada por Marques Rebelo no Grupo Escolar Modelo Dias Velho.

Pensar na exposição como meio de comunicação (BLANCO, 2009) ajuda a compreender em certa medida qual o objetivo principal da exposição montada pelo escritor Marques Rebelo: comunicar uma mensagem. Mas qual mensagem foi essa? As fontes indicam um consenso a respeito dessa mensagem, que seria apresentar uma arte que não era mera imitação da natureza, mas uma interpretação.

Para Marques Rebelo, as pinturas apresentavam trabalhos de mestres que reescreviam o modo de produção da arte. Para Ángela García Blanco:

A exposição é o meio de tradução ideal para traduzir o discurso científico que dá sentido aos objetos. A razão é que a exposição pretende transmitir uma mensagem em relação aos objetos que expõe utiliza estes objetos como suportes dessa mensagem e a constroi com os objetos que se convertem intencionalmente em portadores de ideias, ao mesmo tempo que coloca a disposição do visitante não especialista da informação complementar que o oriente na interpretação. Deste modo a exposição pode dar satisfação à curiosidade e necessidade de explicações sobre os conjuntos de peças que a própria exposição provoca. (BLANCO, 2009, p. 36, tradução nossa).²²

Para começar a abordagem, considera-se necessário buscar certo entendimento acerca da obra de arte no espaço expositivo, sobretudo o caráter singular que os objetos artísticos assumem a partir de determinado momento no processo de comunicação a que são submetidos

²¹ O termo diz respeito às técnicas ligadas às exposições, estejam elas situadas dentro de um museu ou em espaços não museais (DESVALLEÉS; MAIRESSE, 2013, p. 59). Dominique Poulot, em *Museu e museologia* (2013), apresenta a diferença entre museologia e museografia.

²² Original em espanhol: la exposición es el medio de comunicación idóneo para traducir el discurso científico que da sentido a los objetos. La razones que la exposición que pretende transmitir un mensaje em relación con los objetos que expone utiliza dichos objetos como soportes de dicho mensaje y lo construye con los objetos que se convierten intencionadamente en portadores de ideas, al mismo tiempo que pone a disposición del visitante no experto la información complementaria que le oriente en la interpretación. De este modo la exposición puede dar satisfacción a la curiosidad y necesidad de explicaciones sobre los conjuntos de piezas que la propia exposición provoca.

quando apresentados ao público nas exposições. Esse percurso se faz necessário para se perceber qual tendência expositiva pode ter motivado a montagem de Florianópolis em 1948.

Giorgio Agamben (2012) aborda a questão da singularidade das obras expostas em Gabinetes de Curiosidades, ou Câmara das Maravilhas. Para o autor, a forma como os quadros eram apresentados retirava a sua singularidade e as colocava em um contexto no qual os objetos e quadros amontoados não eram percebidos separadamente, mas, ao contrário, compondo uma massa de elementos. O príncipe acumulava uma variedade de objetos e os mostrava como símbolo de poder econômico e político; era o período das grandes navegações, momento em que as curiosidades eram amontoadas pelos nobres e abastados em seus gabinetes.

As paredes são literalmente revestidas, do teto ao pavimento, de quadros dos mais diversos tamanhos e assuntos, quase grudados uns nos outros, de modo a formar um magma pictórico que recorda a *muraille de peinture* de Frenhofer e no qual muito dificilmente podia emergir a obra singular. (AGAMBEN, 2012, p. 62)

Brian O'Doherty (2002) também chama a atenção para o acúmulo de telas nas paredes. Para ele essa forma de montar exposição no século XIX lembrava um papel de parede:

[...] A *Galeria de Exposição no Louvre* (1833), de Samuel F. B. Morse, é perturbadora para o olhar moderno: obras-primas como se fossem papel de parede, cada qual ainda não separada e isolada no recinto, como um trono. Contrariando a (para nós) horrorosa concatenação de períodos e estilos, as exigências impostas ao visitante pela disposição estão além de nossa compreensão. É preciso alugar pernas de pau para chegar ao teto ou apoiar-se nas mãos e nos joelhos para espiar uma coisa próxima do rodapé? As áreas de cima e de baixo são desprivilegiadas [...]. As pinturas maiores vão para o topo (mais fáceis de ver a distância) e são às vezes distanciadas da parede para manter o plano do observador; os “melhores” quadros ficam na zona central; quadros pequenos caem bem abaixo. O trabalho perfeito de pendurar quadros resulta num mosaico engenhoso de molduras sem que se veja uma nesga de parede desperdiçada. (O'DOHERTY, 2002, p. 5-6)

Portanto, se, para Agamben (2012), a forma como os quadros eram apresentados nas Câmaras de Maravilhas afetava a singularidade das obras, O'Doherty (2002), por outro lado, apresenta uma leitura sobre a maneira de montagem das pinturas em espaços expositivos um pouco diferente; ainda persistem as montagens com paredes saturadas de telas. No entanto, no processo de transição entre as Câmaras de Maravilhas, que o filósofo italiano descreve, até as galerias descritas por O'Doherty, acontece a busca pela temática expositiva. Nas Câmaras de Maravilhas, era exposto tudo ou quase tudo que se possa imaginar, enquanto nas galerias do

século XIX eram expostas pinturas, tendo como diferencial a presença de uma classificação. O'Doherty afirma que a mentalidade do século XIX é taxonômica (2002, p. 6).

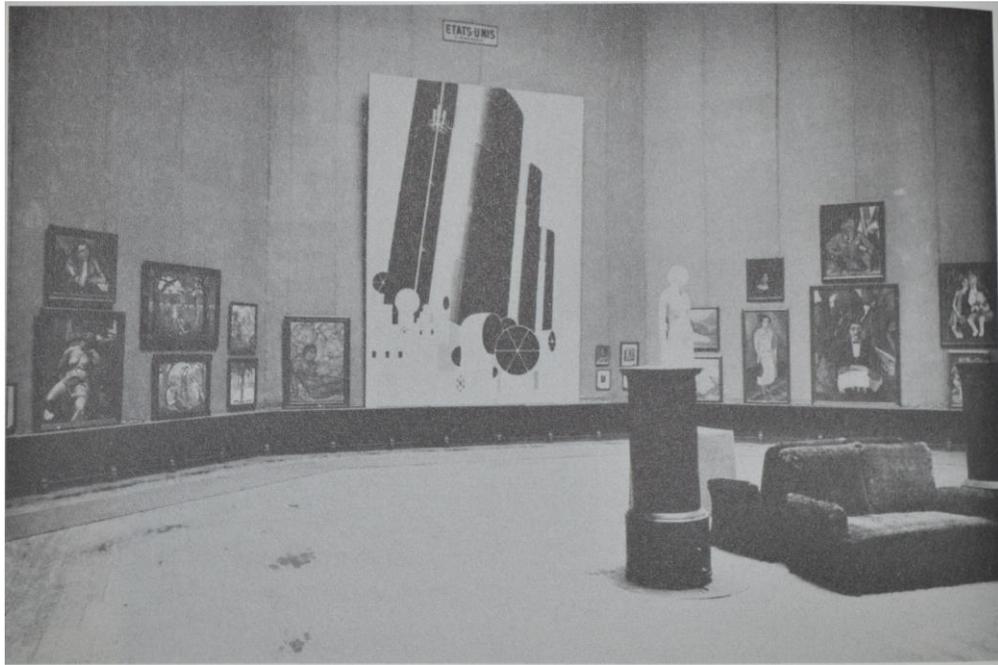
No entanto, o acúmulo permanece. Cabe, todavia, chamar a atenção para uma afirmação de O'Doherty (2002, p. 6), de que a moldura torna cada quadro uma entidade independente, isolada de seu vizinho. Seria o singular emergindo?

De acordo com Rejane Cintrão (2010, p. 29), o modo de expor os trabalhos modernos bidimensionais foi uma herança de origem alemã. A apresentação das pinturas com mais espaçamento entre elas, horizontalmente, influencia exposições nos Estados Unidos e no Brasil. O interesse desse estudo pela forma e o processo de mudança da técnica expográfica nas exposições de arte é fundamental para se perceber a tendência expositiva e buscar, ancorado nesses modelos expositivos, um padrão para finalmente, com base nas fontes de pesquisas, montar a proposta expográfica ilustrativa da Exposição de Pintura Contemporânea de 1948 em Florianópolis.

Em outras palavras, foi na Alemanha onde surgiram novas maneiras de expor as obras no espaço, dispondo os trabalhos bidimensionais de maneira mais cartesiana e espaçada, e foram os alemães que influenciaram não apenas as montagens das salas de exposição nos Estados Unidos, como também no Brasil, como pudemos constatar. (CINTRÃO, 2010, p. 34)

Na imagem a seguir (Figura 8) ficam evidentes elementos destacados na montagem por Rejane Cintrão na exposição do Salão dos Independentes realizada em Paris no ano de 1924, no Grand Palais.

Figura 8 – Salão dos Independentes, seção norte-americana, 1924, Grand Palais, Paris



Fonte: Cintrão (2010, p. 26)

Cintrão destaca a seção norte-americana, onde pode-se perceber que a parede apresenta quadros distribuídos de forma agrupada, tendência do período (2010, p. 27). Portanto, a profusão de objetos, comum aos Gabinetes de Curiosidades ou Câmara de Maravilhas, como destacado por Agamben (2012), que retira a singularidade, começa a desaparecer. Percebe-se, nessa imagem, a presença de uma classificação, ou seja, a exposição trata de um tipo específico de tema, a arte, e há uma tentativa de arrumar os objetos de maneira menos amontoada, valorizando, portanto, a singularidade deles.

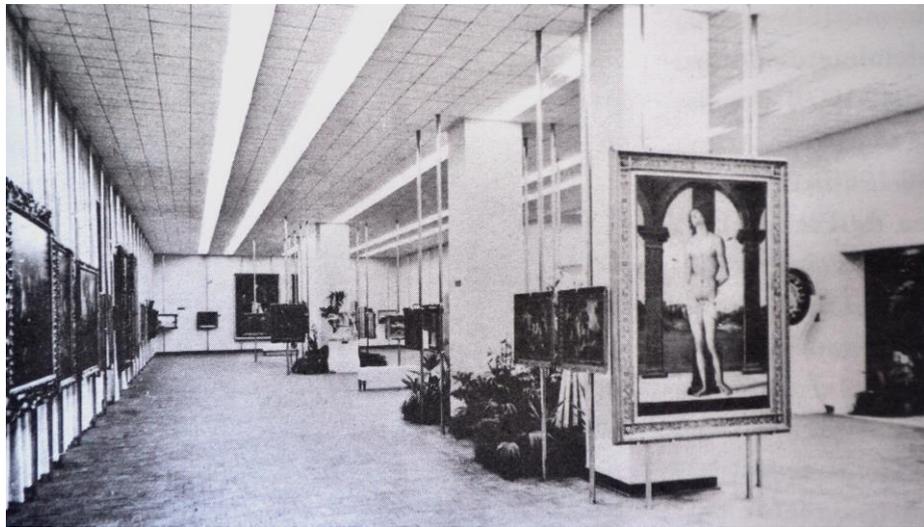
Importante ressaltar, conforme as imagens destacadas por Cintrão (2010), que esse momento é de transição. Ainda existe nessa proposta expositiva certa saturação, quando se expõem os quadros sobrepostos; no entanto, o perfil do período moderno de ressaltar a singularidade começa a tomar forma por meio das exposições.

Outro exemplo interessante sobre o modo de montagem das exposições é apresentado por Lourenço: “Comparações entre a museografia da Pinacoteca e a do MASP, em 1947, evidenciam a diferença que se impõe, com o ritmo obtido por tirantes, obras sustentadas por estes sem apoio das paredes, equilíbrio entre os tamanhos das obras e inovação no tratamento do espaço”. (1999, p. 98-99).

A imagem a seguir (Figura 9) apresenta inovação no que diz respeito aos suportes expositivos. Em trabalho assinado pela arquiteta e designer Lina Bo Bardi, a intervenção no espaço com os tirantes mencionados pela autora estabelece uma relação diferente de fixação

das telas: ao invés de colocá-las diretamente na parede, elas se fixam nos tirantes. Todavia, não se percebe uma mudança radical no modo de apresentação das obras, pois é seguido o mesmo padrão. Com olhar atento, nota-se o nivelamento das obras tomando quase sempre como referência as bases das telas; também se percebe certo distanciamento para o respiro entre as pinturas. A substituição da obra na parede pela obra no tirante não altera muito a distribuição das telas no espaço. Sobre a distribuição das telas conforme tamanho, as imagens comparadas realmente demonstram essa diferença (Figuras 9 e 10).

Figura 9 – MASP, exposição com suportes pensados por Lina Bo Bardi, 1947



Fonte: Lourenço (1999, p. 98)

Figura 10 – Pinacoteca do Estado de São Paulo, vista da Sala Pedro Alexandrino em 1947



Fonte: Lourenço (1999, p. 99)

Destaca-se que as imagens encontradas durante a pesquisa e apresentadas mais adiante não revelam todo o espaço expositivo. Sendo assim, Marques Rebelo poderia ter apresentado as pinturas todas de uma só vez ou poderia, por razões de falta de espaço nas paredes para fixar todas obras, ter trocado algumas durante os 12 dias de exibição da mostra. Portanto, a proposta ilustrativa segue a primeira opção, na qual se optou por colocar todas as pinturas na parede.

Portanto, podemos imaginar os espaços expositivos que predominavam na primeira metade do século XX, com suas paredes brancas e com quadros pendurados lado a lado, como grandes molduras de “fragmentos”, não da realidade, mas da interpretação, conforme o olhar do seu pintor. Esse perfil de exposição pode ser associado à proposta “curatorial” de Marques Rebelo, ao montar em um espaço cuja finalidade primária era a educação. No entanto, ao levar a arte ao local vocacionado à educação, ele atrela a vocação educativa desse espaço a uma das finalidades esperadas de uma instituição museológica, por meio de ações educativas específicas e necessárias para o funcionamento deste espaço cultural.

Na década de 1940, museus criados no projeto modernista são pensados como espaços para a compreensão da arte. Esses espaços se afastam da proposta de seus congêneres criados anteriormente, os quais estabeleciam uma relação de contemplação de obras ligadas a uma produção acadêmica. Ao falar da criação dos Museus de Arte Moderna (MAM) de São Paulo e Rio de Janeiro, Maria Cecília França Lourenço menciona Lina Bo Bardi e a postura da arquiteta e *designer* em defender esse modelo de instituição museológica:

O museu nasce em 1947, porém ao contrário de seus contemporâneos, os MAMs de São Paulo e Rio de Janeiro, não faz tábula rasa do passado, busca “(...) formar uma mentalidade para a compreensão da arte”, na afirmação de Lina Bo Bardi, cujas idéias fermentam esta iniciativa, conferindo-lhe atualidade. (LOURENÇO, 1999, p. 98)

Para Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004), o conceito de exposição, posto nos dicionários, apresenta termos muito gerais. Segundo a autora, os conceitos encontrados abrangem tudo que se encontra ao dispor da visão. Portanto, a autora propõe o seguinte conceito: “A exposição de arte é uma apresentação intencionada, que estabelece um canal de contato entre um transmissor e um receptor, com o objetivo de influir sobre ele de uma determinada maneira, transmitindo-lhe uma mensagem”. (GONÇALVES, L., 2004, p. 29)

A autora também chama a atenção para o contexto social no qual o espectador se encontra inserido; no caso da exposição, foco deste trabalho, é como se apresenta a dinâmica cultural de Florianópolis em um momento de introdução das práticas modernistas no cenário

local, período de discussão por parte do Grupo Sul e artistas ligados às “vanguardas”, seja como participante ou como críticos e opositores. Lisbeth Rebolo afirma que:

Para tanto, o espectador, de antemão, precisa ter – ou adquirir por via da exposição – informações sobre o objeto exibido. Ele precisa, também, captar quais os paradigmas que norteiam o conceito de arte num determinado momento histórico, quais as tendências da época em que se insere a obra; e deve conhecer algo sobre o seu contexto social. (GONÇALVES, L., 2004, p. 32-34)

Deste modo, no processo de reconstituição gráfica que será realizado, com base na tendência do período e em estudos das imagens encontradas, será adotada a fixação dos quadros nas paredes do pátio do Grupo Escolar Modelo Dias Velho, levando também em consideração as reflexões apresentadas por Cintrão (2010, 2011), Agamben (2012), além dos outros autores mencionados, para sustentar a proposta gráfica para a exposição pesquisada neste trabalho.

3.2 O ARTICULADOR MARQUES REBELO: AMANTE DE MNEMOSINE

Busca-se não atribuir todo o crédito da realização da Exposição de Pintura Contemporânea e da posterior criação do MAMF ao engajamento pessoal do escritor Marques Rebelo, o que condiz com o esforço demonstrado nesta pesquisa. Dividir os méritos entre um conjunto de pessoas e grupos torna-se o caminho mais apropriado.

No entanto, cabe destacar que o autor de *A Estrela Sobe* (1939) desempenhou papel relevante nesta empreitada, sobretudo durante o processo de convencimento dos grupos políticos e culturais sobre a importância da abertura de um museu de arte em Florianópolis. Esse processo de convencimento começou pela realização de uma mostra de pintura, a qual será abordada de forma detalhada mais adiante.

Marques Rebelo, nesse ponto, provavelmente joga com o presumível desejo dos políticos locais em demonstrarem que eram engajados na modernização da capital catarinense e na renovação do cenário artístico local. Nesse sentido, um museu com o termo moderno, mesmo não sendo a prioridade, poderia na concepção política da época causar boa impressão.

O papel de Rebelo no processo de expansão da arte moderna no Brasil é destacado por Sandra Makowiecky. A autora menciona os espaços onde a arte moderna se estabelece no Brasil nos anos 1930:

A arte moderna dos anos 30, com exceção da literatura que se afirma no nordeste, vai existir basicamente no Rio e em São Paulo, como centros irradiadores, entretanto, foram criados salões de arte em outras capitais brasileiras, como Belo Horizonte, Salvador, Porto Alegre, Fortaleza, Florianópolis, em um trabalho solitário, realizado pelo escritor Marques Rebelo, entre 1947 e 1950, num processo de interiorização. (MAKOWIECKY, 2012a, p. 168).

Interessante destacar a prática recorrente em Rebelo de articular seus projetos a partir do estabelecimento de relações com personalidades políticas e culturais das cidades onde buscava inserir a arte moderna, como foi o caso de Florianópolis, onde o Grupo Sul foi um dos seus interlocutores no cenário cultural local. Para Solange de Sampaio Godoy:

Marques Rebelo passa a atuar junto à comunidade, estabelecendo vínculos políticos e gerando dinâmica administrativa. O espaço primeiro do museu será uma repetição do modelo de Cataguases e Florianópolis, uma sala de grupo escolar. O acervo inicial de vinte e oito obras compradas ou doadas, guarda aproximações com os dois outros museus; são artistas como Alfredo Ceschiatti, Iberê Camargo, Milton da Costa e Djanira. (GODOY, 2014, p. 43).

Sobre esse papel de fomentador de criações de museus, Maria Cecília França Lourenço também comenta a respeito. Segundo a autora, a atuação de Marques Rebelo como incentivador da criação de museus é algo pouco divulgado, o que para ela é uma injustiça. Afirma ainda que museu, para Rebelo, “fundamenta-se numa visão avançada e polissêmica do cantar das musas”. (LOURENÇO, 1999, p. 157).

O escritor Salim Miguel apresenta um perfil de seu colega Marques Rebelo como alguém eclético e, por vezes, muito contraditório. De acordo com Salim Miguel, o escritor carioca poderia ser visto como:

Baixo, elétrico, ferino, língua afiada, contraditório, fumante inveterado e colecionador de caixinha de fósforo, abstermismo (para nós um absurdo), escondia bem no fundo uma dose de simpatia e camaradagem, amigo incondicional dos amigos e desafeto perigoso. Quanto de verdade e quanto de fantasia circulava a respeito dele? Difícil destrinchar. Rebelo não confirmava nem desmentia as versões, como a da briga com Osvaldo Orico, ou a outra, quando perguntado sobre os dez mais importantes escritores vivos, rira e respondera, que dez, se só existem dois, eu e o Graciliano. (MIGUEL, 2008, p. 36)

Salim Miguel confere destaque ao papel do autor de *A Estrela Sobe*:

Falar do escritor Marques Rebelo nos parece inútil. Não há hoje entre nós pessoa interessada, ainda que medianamente, pelos problemas da cultura, que o ignore. A par do escritor, e um dos nossos melhores escritores contemporâneos, é um divulgador e incentivador das artes, tendo percorrido o país e países do exterior levando mostras da nossa pintura, organizando exposições, proferindo conferências,

criando museus, num trabalho constante e persistente de divulgação. Pequeno vivo, de uma atividade extraordinária, com um riso constante e sarcástico, é além dos mais um nome temido e respeitado. São famosas as suas tiradas. E é admirada a sua franqueza, a coragem e sinceridade com que diz o que lhe parece a respeito do que vê. (MIGUEL, 2008, p. 27).

Nesse momento, a abertura de museus de arte se repete em várias partes do país. O escritor Marques Rebelo desempenha papel de protagonista em pelo menos quatro: em Cataguases (MG), segundo Solange Godoy (2014), ele contribuiu com as fundações do Museu de Arte Popular do Colégio de Cataguases e do Museu de Belas Artes; em Florianópolis (SC), colaborou com a criação do MAMF – ambas as cidades tiveram os museus fundados em 1949 –; e, em Resende (RJ), ajudou a fundar em 1950 o MAM da cidade.

Sobre as experiências museológicas que contaram com a participação de Marques Rebelo, duas apresentam pontos em comum: em Florianópolis e Resende, os museus tiveram algumas similaridades em suas trajetórias, pois ambos foram abertos inicialmente em espaços escolares. Isso revela a carência de espaços destinados exclusivamente para iniciativas museológicas na época, e/ou a falta de interesse do poder público em construir ou ao menos destinar espaços com a finalidade exclusiva de abrigar um museu.

Essas instituições foram criadas em locais afastados de grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo. As coincidências prosseguem: o MAMF funcionou por quase três anos no Grupo Escolar Modelo Dias Velho, enquanto seu correlato, o MAM de Resende, funcionou – de acordo com Solange Godoy – por dois anos no Grupo Escolar Olavo Bilac até ter suas atividades suspensas (GODOY, 2014). Ambos padeceram devido às condições precárias para seus respectivos funcionamentos.

Nesses museus foram abrigadas produções artísticas de renomados artistas do modernismo brasileiro e internacional, sobretudo pela influência de Marques Rebelo, que incentivava doações e compras de produções de artistas com os quais tinha relação. A maior parte dessas produções compunha os catálogos de suas exposições itinerantes.

Ainda sobre as coincidências entre os dois museus, o de Florianópolis tem seu nome alterado para Museu de Arte de Santa Catarina em 1970, o de Resende foi reaberto em 1974, ambos criados pelo poder público, os dois padecendo do provisório, são similaridades que os aproximam, ambos sonhos do escritor (Figura 11) de *A Estrela Sobe*, continuam trilhando não mais um sonho moderno, mas um percurso tortuoso com percalços e êxitos.

Figura 11 – Fotografia de Marques Rebelo feita por Alécio Andrade em 1964



Fonte: Acervo MASC, 1984.

A perspectiva museológica da época ainda era fortemente embasada na criação de museus de história e de arte, instituições pensadas como espaço de educação para a arte e a história. Esses espaços estariam ancorados na apresentação dos acervos selecionados como símbolos da memória de uma nação, e não há pretensão de ocorrer uma maior interação entre objetos e visitante que transcenda a mera contemplação.

A atuação do escritor não se restringia a montar exposições itinerantes de pintores modernistas. Existia, de acordo com Solange Godoy, uma preocupação dele em fazer uso de sua influência como escritor para divulgar as pinturas modernistas, além, de orientações técnicas:

O fazer museológico incluía orientações sobre a composição do acervo a ser adquirido, critérios de seleção, tipo de documentação sobre acervo permanente e o que era objeto de exposições temporárias, a importância dos catálogos, a necessidade de adquirir livros de arte para compor uma biblioteca especializada. (GODOY, 2014, p. 44).

Importante destacar que a formação em Museologia no Brasil era ainda incipiente. Existia apenas o curso de museus criado por Gustavo Barroso no Museu Histórico Nacional em 1932 e mesmo esse curso tinha, de acordo com Lourenço (1999, p. 80), um direcionamento para a formação do conservador. No entanto, começou a existir uma preocupação com a finalidade dos museus e com os seus serviços educativos.

Em Florianópolis, o contexto da relação estabelecida por Marques Rebelo não foi diferente do ocorrido em outros lugares, tais como Resende no Rio de Janeiro. Na capital catarinense, o apoio dos intelectuais e artistas, aliado ao apoio da esfera política local, foi determinante para a realização da exposição de 1948, como revela o próprio Rebelo em correspondência enviada à revista *Sul*, publicada no seu nº 6, em dezembro de 1948.

Rio, 3/9/48.

Recebi os números de Sul, gentilmente enviados. Fiquei muito entusiasmado com o movimento que vocês estão realizando e não tenho dúvidas quanto à qualidade do que vocês vão fazer ainda. Agradeço a simpática nota a respeito da minha visita a Florianópolis. Tenho a informar que ela se tornou realidade, graças ao interesse de Jorge Lacerda e a compreensão do Dr. Armando Simone Pereira que fiquei conhecendo e do qual tive uma impressão das mais lisonjeiras. Contava, para o êxito perfeito da missão, com o apoio dos companheiros de SUL tão interessado como eu na divulgação das belas coisas e no elevamento do nosso bem triste nível cultural. Marques Rebelo. (REBELO, 1948, p. 2).

Na correspondência assinada pelo escritor carioca, com data de 3 de setembro de 1948, Marques Rebelo fala de sua visita em breve à cidade, e cita os personagens que a tornaram possível: Armando Simone Pereira – então Secretário da Justiça, Educação e Saúde –, Jorge Lacerda e o Grupo Sul.

3.3 A EXPOSIÇÃO DE PINTURA CONTEMPORÂNEA

A Exposição de Pintura Contemporânea organizada pelo escritor Marques Rebelo causou na capital catarinense, entre os modernistas do Grupo Sul, certa ansiedade e, em alguns momentos, dúvida sobre a vinda do seu organizador, como demonstram notícias encontradas na época, sobretudo na revista *Sul*. Por sua vez, a imprensa local deu destaque à vinda de Rebelo à capital catarinense.

A vinda da exposição e do Escritor Marques Rebelo já era notícia em Florianópolis desde abril daquele ano. A revista *Sul* nº 3 fazia a sua primeira menção ao escritor e à exposição, especulando se realmente o escritor carioca viria à cidade.

Marques Rebelo virá a Florianópolis?

Segundo noticiou um jornal carioca, dentro de breve, deverá vir a Florianópolis o escritor brasileiro Marques Rebelo, que tem viajado vários Estados do país e alguns países estrangeiros, apresentando uma mostra da pintura contemporânea brasileira e realizando conferências sobre arte. Segundo o órgão da imprensa carioca, Marques Rebelo virá a convite do sr. Secretário da Educação e Saúde, dr. Armando Simone Pereira. Esperamos que seja esta nota concretizada, [sic] pois nós bem que estamos precisando de visitas como esta. (SUL, 1948a, p. 11)

A repetição de notas sobre a vinda do escritor carioca revela certa ansiedade e dúvida, evidente de certa maneira no enunciado da nota publicada em abril: “Marques Rebelo virá a Florianópolis?” No entanto, em agosto de 1948, cerca de quatro meses após a primeira menção sobre a vinda do escritor Marques Rebelo, a revista *Sul*, em seu número 5, na página 10, confirma a vinda de Rebelo, que ficaria até o 1º Congresso de História Catarinense²³. Todavia, na mesma edição, na página 14, paira ainda a dúvida, visto que o enunciado da notícia era “Boato novamente?”.

Mais uma vez fala-se na vinda do escritor Marques Rebelo, que já tem percorrido vários Estados do país e mesmo levou até além fronteiras a sua exposição de quadros de nossos pintores contemporâneos, bem como vem realizando palestras explicativas. Há tempos atrás noticiamos sua vinda. Agora a notícia nos chega através de pessoa que falou diretamente com o Sr. Secretário de Educação. Esperamos. Quem sabe desta vez teremos a oportunidade de ver concretizada essa aspiração. E cremos até que já vem tarde. Porém, como bem o diz o ditado “antes tarde do que nunca”. (BOATO..., 1948, p. 14)

Em 10 de setembro de 1948, o jornal *O Estado* publica notícia sobre a vinda do escritor Marques Rebelo a Florianópolis com a exposição. Segundo o jornal, o escritor havia levado exposições para outras capitais brasileiras e para outros países – Chile, Uruguai e Argentina –, onde, segundo a matéria, a crítica destacou a originalidade da técnica moderna dos artistas brasileiros e de outras nacionalidades. (O ESCRITOR..., 1948, p. 8).

Dissipava-se, assim, o temor dos jovens do Grupo Sul sobre a incerteza da vinda do escritor Marques Rebelo. Outro dado interessante, nessa matéria, diz respeito ao local da exposição. A reportagem é encerrada explicando que o local seria informado oportunamente. Faltavam 15 dias para a abertura da exposição. O fato de o jornal não anunciar poderia ser apenas por não saber o local da realização do evento, ou revela que a escolha do lugar ainda seria feita com a presença de Marques Rebelo?

Conforme adiantamos, chegou ontem a esta capital o conhecido escritor patricio Marques Rebelo, que viajou em avião da “Varig”. Entre nós, s. s. realizará a sua

²³ O 1º Congresso de História Catarinense ocorreu em Florianópolis de 5 a 12 de outubro de 1948, sendo comemorativo à colonização açoriana.

anunciada Exposição de Pintura Contemporânea, apresentando-nos exemplares dos mais famosos pintores nacionais e estrangeiros da atualidade. Já nos referimos, por várias vezes, ao interesse que idêntico certame tem despertado em algumas das principais cidades do Brasil e de outras repúblicas sul-americanas, que o sr. Marques Rebelo visitou, com sua a sua originalíssima e famosa coleção de cêrca télas selecionadas dentre as mais célebres dos mestres do pincel. Em Florianópolis, acreditamos, não menor êxito de tal Exposição, que é patrocinada pela Secretaria de Educação e se instalará a 25 corrente, em local que oportunamente se anunciará. [...]. (CHEGOU..., 1948, capa)

Sobre a exposição, importante enfatizar que não se tratava exatamente da mesma exposição que segundo o jornal *O Estado* havia passado por outros estados e países, pois Marques Rebelo tinha por prática promover ajustes e acréscimos nas mostras que levava para diferentes cidades. Segundo Lourenço, ele repetia no Brasil a fórmula expositiva acompanhada de catálogo e palestras, e, “quando volta ao Brasil, Marques Rebelo intensifica essa atividade exibindo mostras nas várias capitais, agregando outros estrangeiros a esses artistas.” (LOURENÇO, 1999, p. 159).

No caso da exposição aqui estudada, Marques Rebelo havia montado catálogo de pinturas para a exposição de Florianópolis, incluindo novas obras, como as aquarelas de José Maria, além de dois nomes locais de destaque, Eduardo Dias e Martinho de Haro. Segundo Lucésia Pereira, “a lista selecionada por Rebelo perfazia um total de 75 telas, entre as quais estavam algumas doadas, outras confiadas ao escritor pelos próprios artistas e seis obras que sobraram da mostra itinerante *20 Artistas Brasileños*” (2013, p. 82).

O jornal *A Gazeta*, do dia 22 de setembro de 1948, também noticia a chegada de Marques Rebelo. No entanto, a matéria da capa desse jornal apresenta equívocos. Anuncia que Rebelo era escritor e pintor, e que realizaria na capital catarinense uma exposição com telas de sua autoria e de Portinari. Esse fato é, no mínimo, curioso, pois demonstra desinformação do jornal em relação ao escritor e ao evento por ele organizado.

ESCRITOR MARQUES REBELO

Chegou, ontem, a esta cidade, o escritor e pintor Marques Rebelo, que vem a Florianópolis realizar uma exposição de telas de sua autoria e outras de Portinari, executadas dentro das prescrições da arte moderna. O ilustre hospede que conta em nossos meios intelectuais, grande número de administradores, [sic] recebeu de todos efusivos cumprimentos de boas vindas. O certame que aqui nos apresentará está despertando justificado interesse. (MARQUES... [A Gazeta], 1948, capa).

Portanto, sob o patrocínio da Secretaria da Justiça, Educação e Saúde do Governo do Estado de Santa Catarina, a Exposição de Pintura Contemporânea, conforme notícia do jornal *O Estado* de 26 de setembro de 1948, foi inaugurada no sábado, 25 de setembro de 1948, às 15horas, no Grupo Escolar Modelo Dias Velho. A exposição teve a presença de Othon da

Gama Lobo d'Eça, então Secretário da Segurança Pública, representando, ao mesmo tempo, o Governador do Estado²⁴ e Armando Simone Pereira, Secretário da Justiça, Educação e Saúde, ambos em viagem à cidade de São Bento do Sul. Também estiveram presentes intelectuais locais e o próprio “curador” da exposição, o escritor Marques Rebelo. Não deixa de ser interessante a presença de um dos mais ardorosos defensores dos valores acadêmicos na abertura de uma exposição que propunha, na maioria das obras, uma linguagem estética modernista.

O evento foi possível principalmente pelas articulações políticas e conexões com outros personagens ligados ao campo da cultura, tais como Marques Rebelo e Flávio de Aquino, que contribuíram decisivamente no projeto. A respeito disso comenta Salim Miguel:

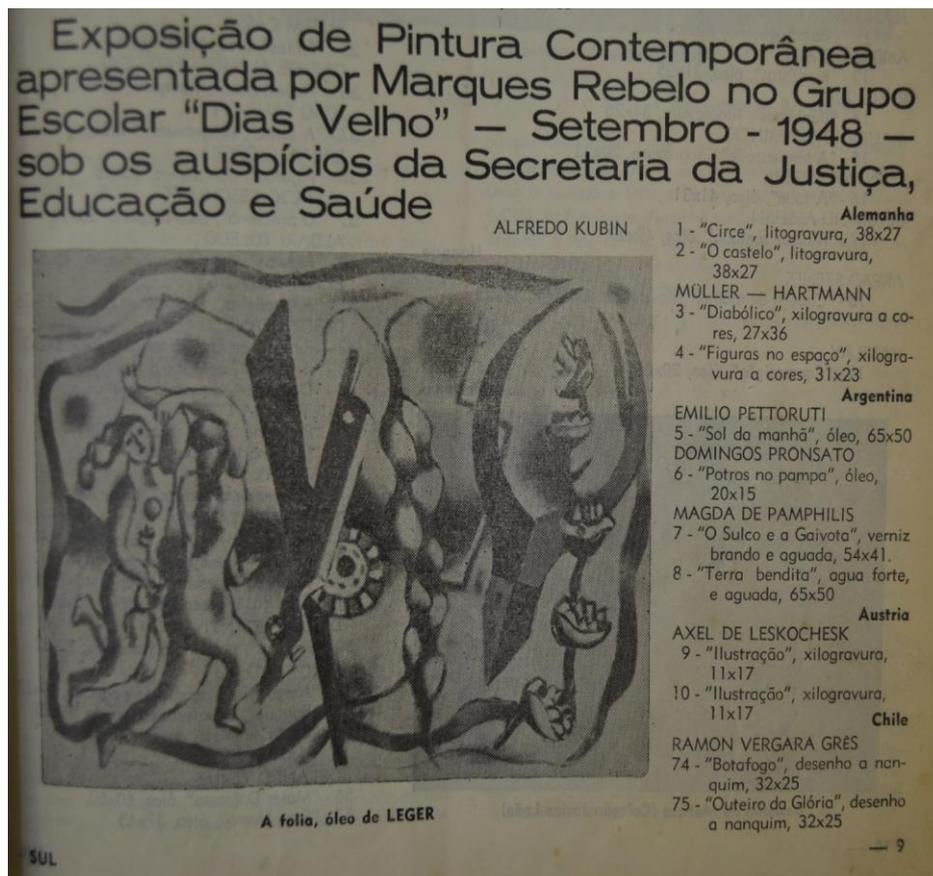
Foi em 1948. Nem bem aparecera a revista *Sul*, uma entre as cerca de quarenta que circulavam pelo País naquele pós-guerra, trazendo a inquietação e a esperança dos jovens, chega uma carta do Rio. Flávio de Aquino nos faz saber que Marques Rebelo dela tomara conhecimento e do esforço daquele grupo de jovens que lutava para fugir do isolamento; a exemplo do que fizera em Buenos Aires, Resende, Cataguases, Rebelo se dispunha a trazer uma exposição de Arte Contemporânea a Florianópolis. Nossa resposta imediata foi um “sim”, sem pensar as consequências. Fomos à luta e a Exposição, bem como as palestras de Rebelo dividiram a cidade. (MIGUEL, 2005, p. 7).

A exposição, inaugurada em 25 de setembro, ficou aberta para visitação até o dia 6 de outubro de 1948, totalizando 12 dias. Tanto a revista *Sul* nº 6, quanto o jornal *O Estado*, de 26 de setembro, informaram que a exposição foi inaugurada no dia 25 de setembro, às 15 horas, ficando aberta para visitação do público “das 9 da manhã às 6 da tarde”.

Portanto, as fontes são unânimes, com exceção do jornal *Diário da Tarde*, que informou, na sua edição do dia 27 de setembro, que a inauguração ocorreu no dia 26 de setembro, assim como que Marques Rebelo havia chegado à capital catarinense no dia 20 daquele mês, e não no dia 22, como informou o jornal *O Estado*. A revista *Sul* nº 6 (Figura 12), publicada em dezembro, deu destaque à exposição e confirmou as mesmas datas de abertura e encerramento informadas pelo jornal *O Estado*. A transparência das datas é importante, para que se consiga mapear com mais objetividade o contexto daqueles dias que foram fundamentais para a posterior criação do MAMF, e como forma de contribuir com a construção da narrativa da trajetória da referida instituição museológica.

²⁴ Na época, Aderbal Ramos da Silva, que foi eleito em 1947 pelo Partido Social Democrático com 95.740 votos (PIAZZA, 1984, p. 420). Nessa ocasião o Governador em exercício era o Presidente da Assembleia Legislativa, José Boabaid.

Figura 12 – Revista *Sul* apresenta matéria sobre a exposição, com lista de obras expostas²⁵



Fonte: Sul (1948b, p. 9); Acervo BPSC

Essa exposição apresentou cerca de 79 pinturas²⁶, além de contribuições extracatálogo, tendo como únicos representantes locais os pintores Eduardo Dias e Martinho de Haro (MATTOS; CORRÊA NETO; ANDRADE FILHO, 2007, p. 273). A exposição teve também nomes nacional e internacionalmente conhecidos, cujo resultado foi a posterior incorporação de algumas de suas obras ao acervo museológico do MAMF, fundado oficialmente em 1949, preservadas em grande parte até o presente momento, obras que compõem o chamado núcleo inicial do acervo museológico da instituição.

A repercussão local sobre a exposição, dividindo opiniões, foi assim comentada por Salim Miguel:

A exposição, elogiada/detestada, um impacto na pacatez da terrinha. Primeiro resultado: debates acirrados, críticas ("onde já se viu utilizar o glorioso Grupo Escolar Dias Velho pra expor estas besteiras"), elogios ("Onde fica a liberdade de criação, deformar para melhor transmitir, no resto do Brasil isto nem é mais novidade"). (MIGUEL, 2005, p. 153-154).

²⁵ A lista completa das pinturas expostas pode ser vista na revista *Sul* nº 6, dez. 1948, p. 9-11 (SUL, 1948b).

²⁶ A cópia do catálogo completo está disponibilizada no Anexo A.

Sobre a exposição também se manifestou, anos mais tarde, Osvaldo Ferreira de Melo (1957). Segundo o autor, o escritor Marques Rebelo trouxe para a capital catarinense pinturas cubistas, surrealistas, expressionistas, abstracionistas que provocam as diferentes reações, “atraindo verdadeira multidão que vinha rir e chacoatear, ou meditar e aprender” (MELO, SUL, 1957b, p. 20).

Conforme o jornal *O Estado*, de 6 de outubro, a exposição tinha como data de encerramento aquele dia no período da tarde, às 17 horas. No dia seguinte, o mesmo jornal confirma o encerramento da exposição.

Encerramento, hoje, da Exposição de Arte Contemporânea

Encerra-se hoje, às 17 horas, a exposição de pintura contemporânea realizada nesta Capital pelo escrito [sic] Marques Rebelo, no Grupo Escolar Dias Velho. Durante os dias que passou entre nós, o sr. Marques Rebelo organizou um concurso de desenho infantil ao qual concorreram cerca de dois mil e quinhentos escolares de Florianópolis. Estes desenhos foram selecionados os melhores, sendo seus premiados com trabalhos plásticos de grandes nomes nacionais e estrangeiros. A entrega desses prêmios será feita na solenidade de encerramento da exposição. Para essa solenidade, que terá a assistência das autoridades e do magistério, convida-se o povo. (ENCERRAMENTO..., 1948, capa).

Sobre a presente pesquisa, uma das questões mais complicadas de se abordar é o catálogo da exposição. Apontar a quantidade precisa das pinturas que compuseram a mostra revelou-se uma tarefa complexa, sobretudo pelas divergências encontradas nas fontes estudadas. No entanto, optou-se por uma quantidade de certa maneira consensual para a realização das simulações gráficas que serão apresentadas mais adiante.

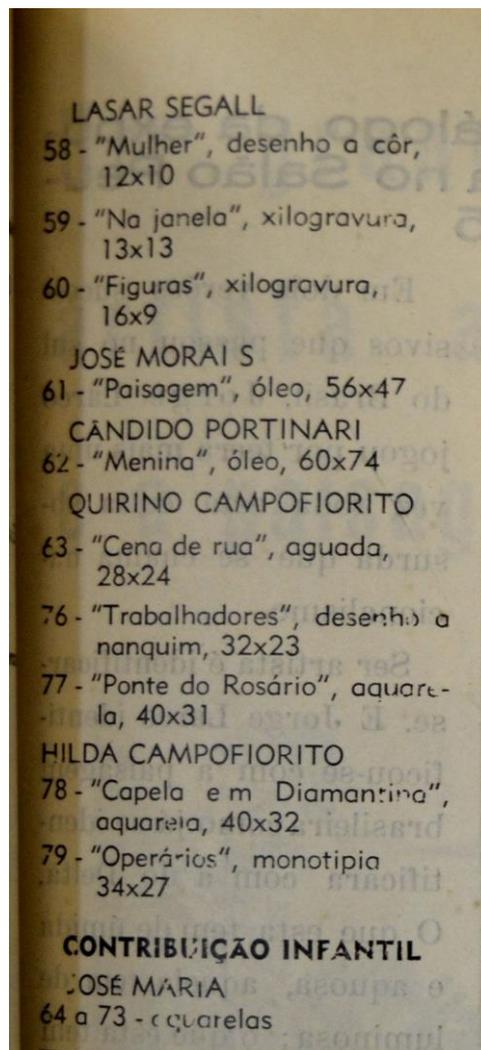
Sobre a seleção de trabalhos, conforme Lucésia Pereira (2013), foi exposta uma contribuição infantil de autoria de José Maria, filho de Marques Rebelo. O escritor carioca, ao escolher as pinturas que fariam parte da exposição, “não se acanhou em incluir um trabalho de seu filho José Maria Dias da Cruz (como fez no Museu de Arte Moderna de Cataguases). O jovem tinha apenas 13 anos quando pintou a tela que seu pai doou ao acervo do MAMF depois da Exposição”. (PEREIRA, L., 2013, p. 82)

A revista *Sul* nº 6, de dezembro de 1948, cita que, entre o número 64 a 73 da lista de pinturas expostas, houve contribuição infantil de autoria do filho de Marques Rebelo, José Maria, . Tratava-se de aquarelas. Portanto, a exposição coletiva no pátio do Grupo Escolar Modelo Dias Velho contou com cerca de 79 pinturas, além de contribuições fora do catálogo,

de autoria do pintor catarinense Martinho de Haro e uma pintura levada por ele de autoria de outro pintor catarinense, Eduardo Dias.

No entanto, conforme a revista *Sul* nº 6, na página 11 (Figura 13), percebe-se que a fonte apresenta uma informação que leva a entender que houve 10 trabalhos em aquarela, e não apenas um.

Figura 13 – Trecho da matéria da revista *Sul* nº 6, na página 11, com destaque para a quantidade de aquarelas de José Maria na exposição



Fonte: *Sul* (1948b, p. 11); Acervo BPSC

O escritor Salim Miguel, em texto intitulado "Acheegas para a história do MASC", produzido em 1999 e publicado na Biografia do Museu em 2002, afirma que houve uma contribuição infantil de autoria de José Maria, e que o total de 74 pinturas foram apresentadas na Exposição de 1948:

Além dos pintores brasileiros, havia reproduções do alemão Kubin, argentino Pettoruti, austríaco Leskočesk, espanhol Gomes de La Serna, franceses Lurçat, Derain, Dufy, Léger, português Joaquim Tenreiro, russo Zadkine, tcheco Jan Zach, entre outros, num total de 74 peças; e uma “contribuição infantil”, de José Maria, filho de Rebelo, hoje José Maria Dias da Cruz, nome expressivo da moderna pintura brasileira, e ainda destaque para os catarinenses Martinho de Haro e Eduardo Dias. (MIGUEL, 1999 apud BORTOLIN, 2002, p. 21).

“Como contribuição de artistas estrangeiros, entre muitos, destacamos na exposição, Pettoruti, Magda de Pampililis, Vlaminck, Vaseley, Dérain, Asselin, Ruskin. As aquarelas de José Maria completaram-na, como contribuição da pintura infantil”. (MARQUES..., 1948, p. 7).

A fonte leva a entender que houve mais de uma pintura de José Maria Dias da Cruz, e que foram aquarelas. O jornal *O Estado*, de 7 de outubro de 1948, na página 3, apresenta uma nota intitulada “Marques Rebelo”. Nela o jornal informa o fim da exposição no dia anterior, e cita a contribuição infantil de José Maria (MARQUES... [O Estado], 1948, p. 3).

Portanto, são duas as fontes que direcionam no sentido de que mais de uma produção de autoria de José Maria foram expostas, e, conforme a revista *Sul* nº 6, foram 10 aquarelas. No entanto, existe no acervo museológico do museu sob o número de tombo 008, conforme catálogo publicado na Biografia do Museu em 2001, uma obra de autoria do filho de Marques Rebelo, intitulada Cenário (Figura 14), produzida em 1948, aquarela de 16x22, obra que foi doada pelo escritor carioca.

Figura 14 – Pintura de autoria de José Maria, aquarela sobre papel, 16x22. Cenário – 1948



Fonte: Bortolin (2002, p. 62); Acervo MASC

Esse desacordo segue nas fontes consultadas. Isso levou à produção do Quadro 2, no qual foi feito o levantamento das fontes encontradas e do número de obras que compôs a exposição, de acordo com cada uma. Essas informações foram resumidas no quadro apenas para demonstrar as divergências encontradas, e não ficar na busca por um número exato de obras expostas; afinal, será adotada como referência a quantidade de pinturas mencionadas no catálogo da exposição

Quadro 2 – Livros, jornais e revistas pesquisados que mencionam a quantidade de telas expostas

Fonte	Data	Quantidade de obras para a exposição de 1948
<i>Biografia de um museu</i> (BORTOLIN, 2002), p. 21	2002	74 obras
<i>Biografia de um museu</i> (BORTOLIN, 2002), p. 26	2002	79 obras
<i>Museus acolhem moderno</i> (LOURENÇO, 1999), p. 162	1999	75 obras
<i>Martinho de Haro 1907-1985</i> (MATTOS; CORRÊA NETO; ANDRADE FILHO,	2007	75 obras

2007), p. 274		
Revista <i>Sul</i> nº 6 (SUL, 1948b)	1948	79 obras
Jornal <i>O Estado</i>	10.9.1948	70 obras ²⁷
Jornal <i>O Estado</i>	17.9.1948	70 obras
Jornal <i>O Estado</i>	22.9.1948	70 obras
Jornal <i>O Estado</i>	24.9.1948	70 obras
<i>Discursos emoldurados: reflexões sobre a história do Museu de Arte de Santa Catarina</i> (PEREIRA, L., 2013)	2013	75 obras
<i>Arquivo, museu, contemporâneo: a fabricação do conceito de arte contemporânea no Museu de Arte de Santa Catarina – MASC/SC</i> (PINTO, 2011)	2011	79 mais 12 extracatálogo de autoria de Martinho de Haro ²⁸
<i>Mito e magia na arte catarinense</i> (ARAÚJO, 1977), p. 57	1977	74 obras

Fonte: Elaborado pelo autor

Criou-se, portanto, um quadro²⁹ com detalhamento das pinturas para ajudar na compreensão da relação de produções artísticas da exposição. Ressalta-se que o referido quadro teve como referência cópia do catálogo e informações encontradas na revista *Sul* nº 6 (SUL, 1948b) e nos jornais da época.

Antes de prosseguir, destaca-se três questões as quais são conflitantes quando se analisa as fontes:

1º. Obras expostas por José Maria: uma, como repetem as publicações produzidas posteriormente, ou dez, como leva a entender o catálogo ou a matéria publicada no jornal *O Estado*, de 7 de outubro de 1948, na página 3.

2º. Quantas obras de fato Martinho de Haro teve expostas naquela ocasião? Suely Pinto (2011) apresenta, em sua nota de rodapé nº 230, de sua tese de doutorado, a informação de que foram doze trabalhos.

3º. Todos são unânimes em afirmar que foi apenas uma pintura de autoria de Eduardo Dias levada por Martinho de Haro para a Exposição. Tendo em vista as considerações realizadas até aqui sobre a quantidade de pinturas expostas, ressalta-se que a preocupação não

²⁷ O jornal informa sempre a quantidade estimada de 70 obras.

²⁸ De acordo com a nota de rodapé 230 da autora, na página 151. No entanto, na publicação *Martinho de Haro 1907-1985* (MATTOS; CORRÊA NETO; ANDRADE FILHO, 2007), na página 273, consta menção apenas a uma obra de autoria de Martinho de Haro.

²⁹ Ver apêndice A.

se restringe simplesmente em dizer categoricamente quantas obras foram expostas, seria uma discussão um tanto esvaziada de sentido se deter nesse dado factual. As razões dizem respeito à tentativa de construir a proposta ilustrativa da exposição o mais próxima possível das condições espaciais, onde se leva em consideração o tamanho das obras, as dimensões do espaço expositivo e a sua forma de apresentação, após criteriosa análise de imagens e estudos de tendências expositivas que correspondem ao período abordado.

Portanto, foi feita a opção por utilizar os dados apresentados na revista *Sul* nº 6 e cópia do catálogo da exposição, encontrada no Acervo Arquivístico do MASC. Dados sobre o espaço arquitetônico e fotografias também ajudaram na produção de desenhos ilustrativos da Exposição de Pintura Contemporânea de 1948.

Serão consideradas 79 obras, de acordo com as fontes de época, uma contribuição de Eduardo Dias levada por Martinho de Haro, e um número não exato de obras de sua autoria. Logo, todos os dados levam a crer que a exposição teve mais de 80 produções, no entanto, o presente estudo apresentará imagens ilustrativas com cerca de 70 obras em razão da indefinição sobre a quantidade de aquarelas de autoria de José Maria.

A exposição teve como local de exibição o Grupo Escolar Modelo Dias Velho, atual Grupo Escolar Antonieta de Barros³⁰, na Rua Victor Meirelles. De acordo com Bortolin (2002, p. 26), “Florianópolis nunca tinha visto uma verdadeira exposição de pintura contemporânea.” Essa primeira exposição contou com nomes nacional e internacionalmente conhecidos, tendo como um dos resultados a posterior incorporação de algumas dessas obras ao acervo museológico do MASC, preservadas até o presente momento, e compõem o chamado núcleo inicial do acervo do museu.

Eram 79 obras, entre pinturas, desenhos, gravuras, aquarelas e guaches, assinadas por artistas estrangeiros como Leskoesk, Lurçat, Léger, Dufy, Vlaminck, Arpad Szenes, Zadkine, Jan Zach, e brasileiros do porte de Iberê Camargo, Pancetti, Burle Marx, Bruno Giorgi, Milton Dacosta, Djanira, Di Cavalcanti, Teruz, Segall, Portinari, entre outros. Como se vê, uma mostra mais importante até os dias de hoje. (BORTOLIN, 2002, p. 26)

A escolha da montagem da proposta ilustrativa sobre a Exposição de Pintura Contemporânea trazida por Marques Rebelo seguiu três critérios para se aproximar da realidade expositiva da época da mostra.

Iniciou-se pelo critério das tendências da época nas exposições de arte, quando se tratava de pintura sobre cavalete (tela), pois percebeu-se, nos museus e galerias, uma

³⁰ A edificação foi tombada com um conjunto arquitetônico pelo Decreto Municipal nº 270/86, sendo incorporado ao Patrimônio Histórico Municipal de Florianópolis.

repetição de montagem específica, destacando o uso das paredes para colocar as telas enfileiradas em duas linhas, tendo como base a simetria da altura do rodapé ou as bases inferiores das molduras.

O critério seguinte se baseou nas características do espaço arquitetônico utilizado na época para a Exposição de Pintura Contemporânea aqui abordada. Conforme as figuras a seguir, os quadros fixados nas paredes, no entorno do pátio do Grupo Escolar, possibilitaram um espaço expográfico que se assemelha ao proposto por Marques Rebelo.

E finaliza-se com o critério de abordagem das fontes documentais descritas a seguir:

- a) O catálogo da exposição (Anexo A) não apresenta esculturas, o próprio nome da exposição evidencia que se tratou apenas de pinturas;
- b) As fotografias encontradas apresentam ao fundo, nas paredes do ambiente, quadros fixados;

Na Figura 15, presente na revista *Sul*, nº 6 (SUL, 1948b), o fato que chama mais atenção para o interesse deste trabalho são os quadros expostos nas paredes ao fundo. Percebem-se com muita dificuldade algumas pinturas fixadas nas paredes.

Figura 15 – Fotografia de figuras políticas locais com o escritor Marques Rebelo no espaço expositivo



Fonte: Sul (1948b, p. 9); Acervo BPSC

Quanto à exposição montada por Marques Rebelo, pode-se perceber alguns elementos na Figura 16 que revelam uma expografia que não foge à tendência do período: quadros pendurados nas paredes do pátio, em fileiras duplas, nada inovador, ou fora do padrão do período. As telas devem ter tido pouco espaço de distanciamento entre elas. Analisando o catálogo onde constam as medidas das pinturas e a planta do espaço utilizado para a exposição, fica a impressão de que, se todas as pinturas foram expostas simultaneamente, elas ficaram expostas aproximadamente conforme as Figuras 17, 18, 19 e 20, revelando certo grau de saturação.

A exposição, portanto, acompanhou uma tendência dos salões e museus de arte moderna quanto à disposição das pinturas. Sobre essa tendência de apresentação das pinturas no espaço expositivo, discorre Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004)³¹ que o Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York influenciou museus de arte moderna criados no EUA e em outros países, incluindo o Brasil.

Na Figura 16, percebe-se, tal como Rejane Cintrão (2010) comenta sobre a seção norte-americana do Salão dos Independentes de 1924, uma montagem menos acumulativa. Marques Rebelo apresenta as pinturas com relativo espaço entre elas. Pode-se afirmar, com

³¹ Essa informação pode ser encontrada na nota de rodapé 18 (GONÇALVES, L., 2004, p. 51).

base na fotografia, que foi uma exposição na qual a expografia empregada teve influência das tendências modernistas, sem, no entanto, abandonar elementos expositivos que vigoraram durante a segunda metade do século XIX e as primeiras duas décadas do XX.

Figura 16 – Fotografia com pinturas apresentadas nas paredes do pátio do Grupo Escolar Dias Velho ao fundo, 1948

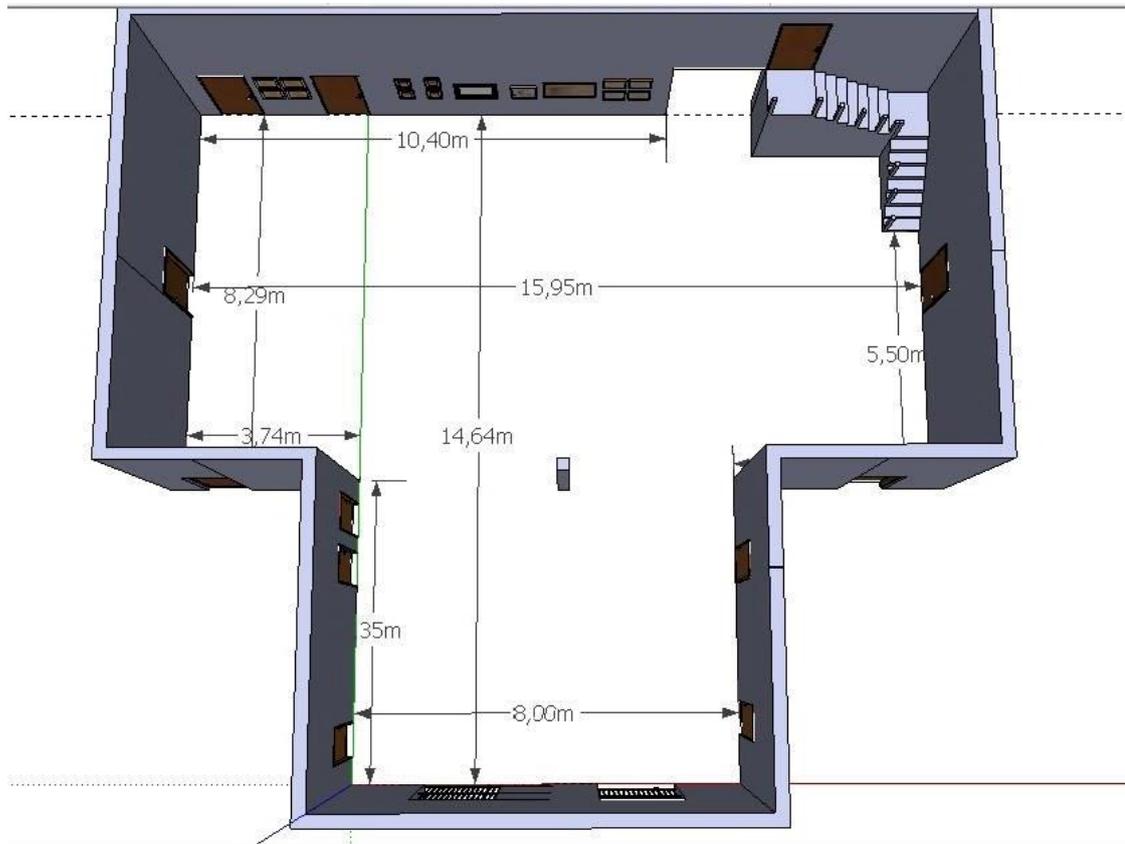


Fonte: Acervo MASC, 1984

Portanto, com base nessas informações, com a consulta ao catálogo, fotografias e plantas arquitetônicas do espaço, será proposta, em caráter ilustrativo, uma montagem hipotética da exposição de 1948, sem supor, no entanto, que se trata da montagem tal como realizada por Marques Rebelo. A expografia é proposta apenas com base na tendência da época.

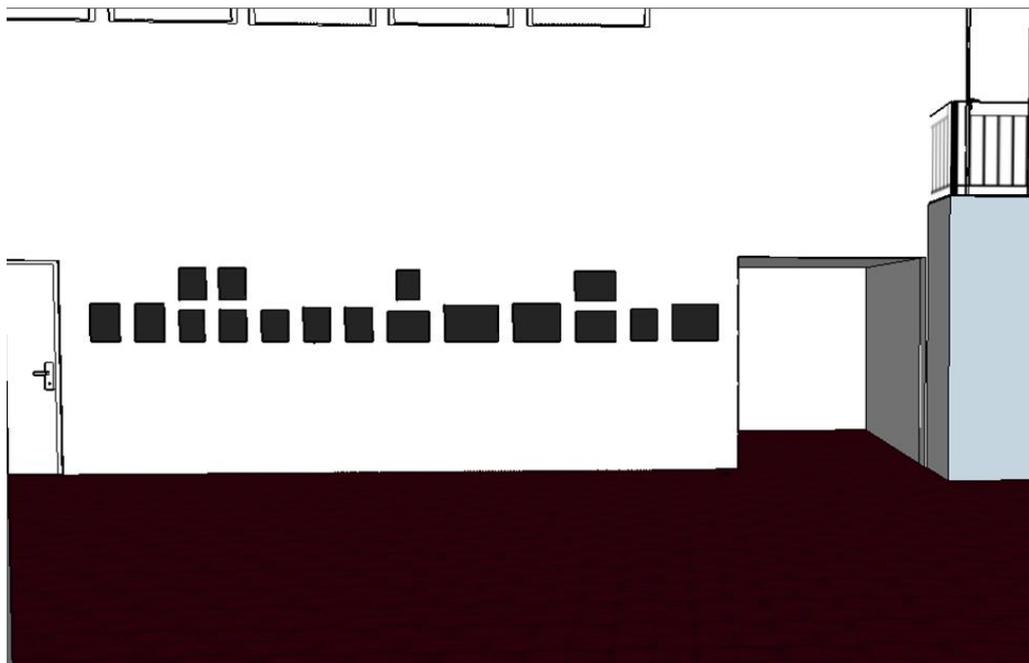
As Figuras 17, 18, 19 e 20 ilustram, com base nas dimensões das pinturas que foram expostas e na planta do espaço, como teria sido a exposição. Percebe-se, como mencionado anteriormente, pouco espaçamento entre as pinturas na parede. Os desenhos respeitam as características de disposição das obras e plantas arquitetônicas do espaço. Optou-se por não fazer a representação de figuras humanas com objetivo de facilitar a observação da disposição das pinturas na parede com base na Figura 16.

Figura 17 – Imagem ilustrativa do pátio com medidas tendo por referência plantas arquitetônicas do espaço, pode se notar na figura quadros fixados nas paredes conforme tendência expositiva da época.



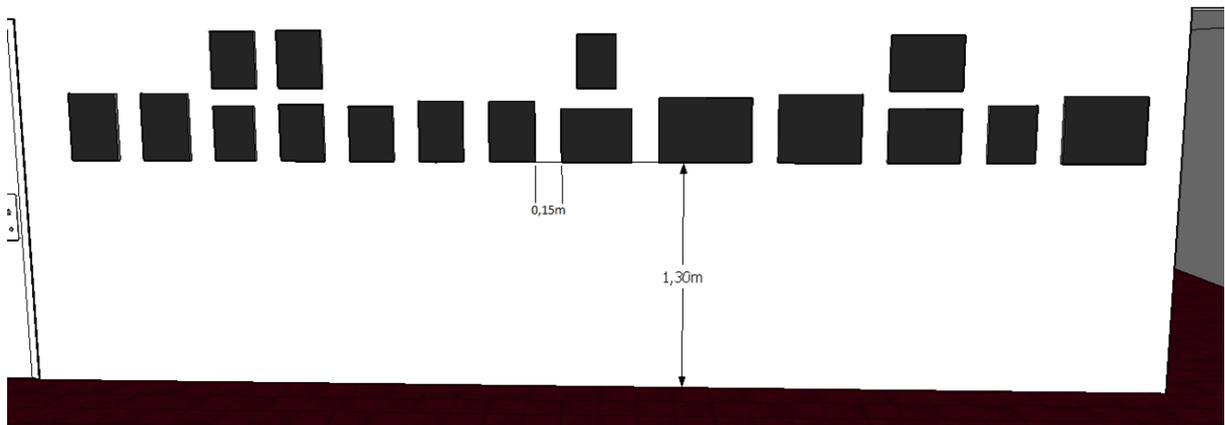
Fonte: Elaborado por Poliana Santana, a partir de concepção do autor

Figura 18 – Imagem ilustrativa do pátio do antigo Colégio Dias Velho com telas, conforme medidas do catálogo



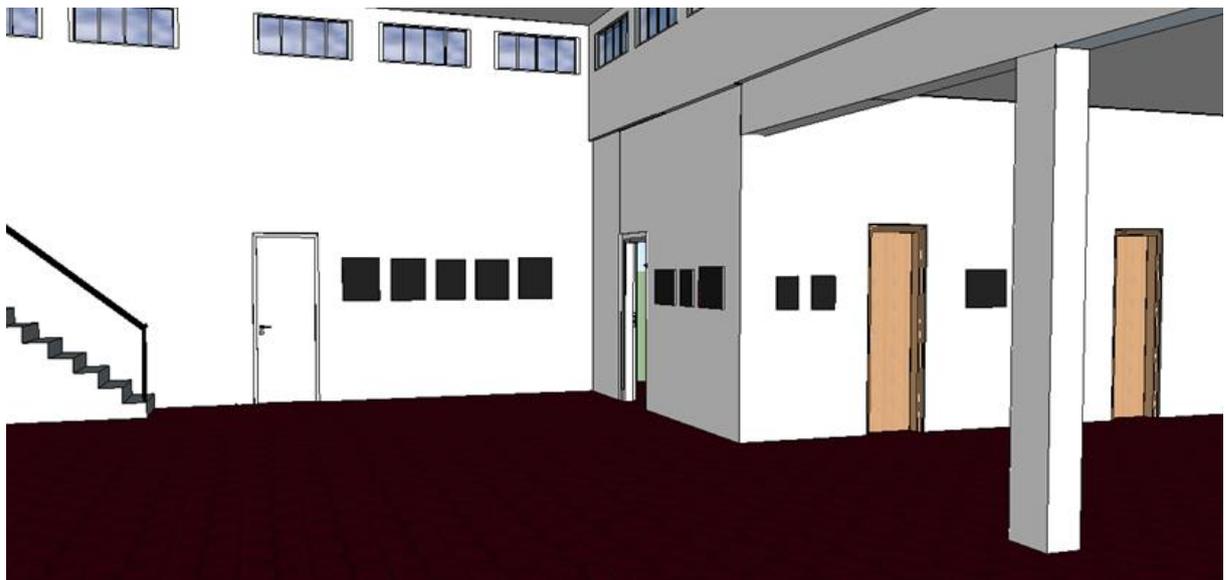
Fonte: Elaborado por Poliana Santana, a partir de concepção do autor

Figura 19 – Imagem ilustrativa que simula exposição de 1948 (com detalhe das medidas na parede)



Fonte: Elaborado por Poliana Santana, a partir de concepção do autor

Figura 20 – Imagem ilustrativa do pátio da Escola Dias Velho



Fonte: Elaborado por Poliana Santana, a partir de concepção do autor

A escolha do espaço por Marques Rebelo foi tema de entrevista concedida em 25 de outubro de 1948 ao jornal carioca *A Manhã*, reproduzida pelo jornal *O Estado*, em 31 de outubro do mesmo ano. Nessa entrevista, ele apresenta considerações sobre a sua escolha:

Ouvido pela reportagem de *A Manhã*, o escritor Marques Rebelo, que acaba de regressar de sua viagem, informa inicialmente que a aludida exposição foi feita no Grupo Escolar Modelo “Dias Velho”, no qual existe um saguão excelente para empreendimentos dessa natureza. Justificando esse local da Exposição o entrevistado:

—Em Santa Catarina, o meu primeiro cuidado foi escolher o local da Exposição, e cêdo verifiquei que qualquer grupo escolar estaria á altura das minhas necessidades, porquanto a edificação de todos eles, em todo o Estado, obedece a um padrão de

qualidade que lhes permite não só abrigar iniciativas dessa natureza como servir mesmo de pequenos museus. (ENTREVISTA...,1948, p. 7)

Nesse trecho da entrevista do escritor Marques Rebelo ficam explícitos pelo menos dois pontos cruciais em seu projeto de implantação do museu de arte. Primeiramente, ele elogia as instalações dos prédios estaduais que abrigavam grupos escolares em Santa Catarina. Mais adiante, na matéria, ele elogia o governo de Nereu Ramos. Seria uma estratégia adotada pelo escritor carioca? Provavelmente, na sua trajetória com a iniciativa de criação de museus, Marques Rebelo buscava aliados nos grupos de intelectuais locais, artistas e políticos, com o propósito de levar exposições de arte e fundar museus. Em segundo lugar, o escritor afirma que os grupos escolares poderiam abrigar pequenos museus e repete em outros lugares essa fórmula, como por exemplo, em Cataguases (MG) e Resende (RJ), ambas as iniciativas apoiadas por Marques Rebelo e realizadas em unidades escolares.

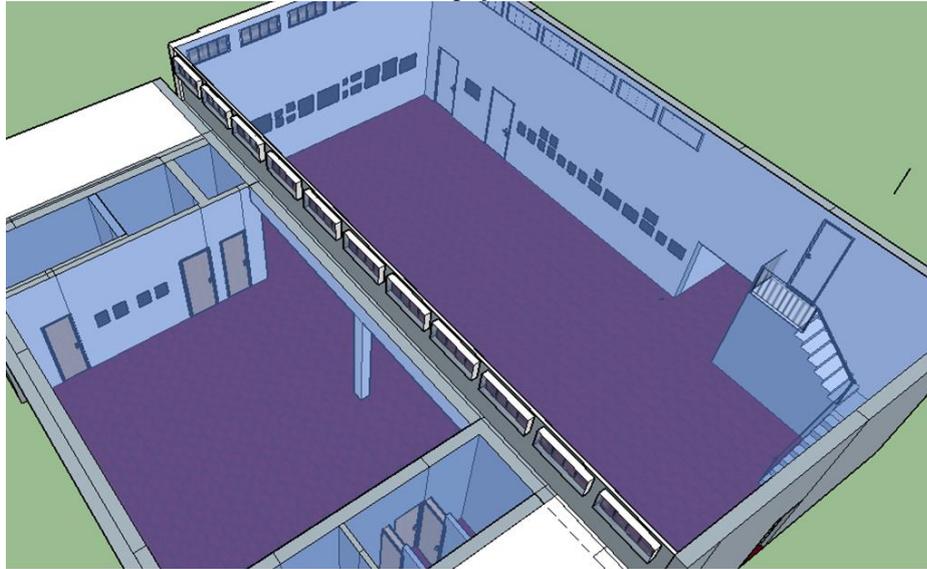
A fotografia feita na década de 1980 (Figura 21) foi usada na elaboração do espaço ilustrado (Figura 22). Olhando atentamente pode-se perceber que as características do espaço foram preservadas na ilustração, como por exemplo, escada e janelas. O objetivo é demonstrar quais condições do espaço físico provavelmente a exposição encontrou para sua montagem em 1948.

Figura 21 – Pátio onde foi montada a exposição, localizado no interior do antigo Colégio Dias Velho, imagem feita na década de 1980, conforme catálogo de reabertura do MASC em 2011



Fonte: MASC (2011, p. 14 – catálogo)

Figura 22 – Vista de cima do pátio, contendo proposta expositiva ilustrativa com telas fixadas nas paredes do espaço.



Fonte: Elaborado por Poliana Santana por meio da ferramenta Sketchup (2015), a partir de concepção do autor

A seguir uma imagem atual (Figura 23) retrata a área externa da edificação vista a partir do Museu da Escola Catarinense (MESC), e deixa evidente que a edificação histórica tem sua área externa sendo utilizada como estacionamento de veículos.

Figura 23 – Antigo Colégio Dias Velho, vista atual do fundo, com acesso ao segundo pavimento, onde se encontra o pátio, local em que ocorreu a exposição em 1948



Fonte: Acervo pessoal do autor

A cobertura feita na imprensa na época pelos três principais jornais tinha, de um lado, o jornal *O Estado*, de propriedade Sidnei Noceti, ligado ao grupo político da família Ramos, que, naquele momento, detinha o Governo do Estado; e, do outro, o jornal *Diário da Tarde*, de propriedade de Adolpho Konder, tendo como diretor Hercílio Pedro da Luz Filho. Esses dois jornais representavam o antagonismo entre PSD (situação) e UDN (oposição). Entender essa dinâmica política torna-se fundamental para se tentar explicar o porquê de o jornal *O Estado* apresentar maior destaque para a exposição, enquanto no *Diário da Tarde* a Exposição foi mencionada em apenas uma única ocasião.

A seguir, apresenta-se quadro com notícias sobre a exposição ou sobre as atividades desenvolvidas pelo escritor Marques Rebelo, no período em que esteve na capital catarinense, promovendo a mostra no Grupo Escolar Modelo Dias Velho.

Quadro 3 – Relação de matérias publicadas a respeito da exposição e das atividades desenvolvidas por Marques Rebelo no período

Jornal	Data
<i>O Estado</i>	10 set. 1948, p. 8
<i>O Estado</i>	17 set. 1948, capa
<i>O Estado</i>	21 set. 1948, capa
<i>O Estado</i>	22 set. 1948, capa
<i>O Estado</i>	24 set. 1948, p. 8
<i>O Estado</i>	26 set. 1948, p. 8
<i>O Estado</i>	29 set. 1948, 8
<i>O Estado</i>	30 set. 1948, 8
<i>O Estado</i>	06 out. 1948, capa
<i>O Estado</i>	07 out. 1948, p. 3
<i>O Estado</i>	31 out. 1948, p. 7 ³²
<i>A Gazeta</i>	10 set. 1948, p. 8
<i>A Gazeta</i>	22 set. 1948, capa
<i>Diário da Tarde</i>	27 set. 1948, p. 4
<i>Diário da Tarde</i>	10 nov. 1948, p. 6 ³³

Fonte: Elaborado pelo autor

³² Republicada pelo jornal *O Estado* matéria do jornal do Rio de Janeiro *A Manhã*, em que o escritor Marques Rebelo é entrevistado a respeito da exposição em Santa Catarina.

³³ Notícia fala da vinda de Marques Rebelo a Florianópolis para a inauguração do museu que funcionaria no Grupo Escolar Dias Velho, local da exposição. Museu que levaria seu nome, alterado apenas em 29 de março de 1949 com o Decreto 433, que oficializa a instituição museológica (MARQUES... [Diário da Tarde], 1948, p. 6).

Acerca da exposição em estudo, o Quadro 3 demonstra a desproporção na quantidade de matérias realizadas pelos três principais jornais do período. Como mencionado anteriormente, projetos políticos estavam envolvidos com a administração dos dois maiores jornais. Logo, não é estranho perceber que *O Estado* publica, conforme Quadro 3, onze matérias sobre a exposição e seu organizador. Por outro lado, o *Diário da Tarde*, administrado por figuras ligadas ao grupo de oposição, publica apenas uma notícia, no momento da exposição, e outra matéria pouco depois, sobre a vinda do escritor Marques Rebelo. O terceiro jornal da época, *A Gazeta*, publica apenas duas matérias sobre a exposição. Esse último jornal, conforme Born (2007, p. 95-96), dependendo de suas necessidades, “[...] se ligava ora ao PSD, ora à UDN”. Para a autora:

Os jornais foram de grande importância para os partidos, pois além de representarem a força econômica das oligarquias Ramos e Konder, mantiveram em evidência as siglas do PSD, da UDN e do PTB. Ou seja, os jornais mantinham os moradores informados sobre o desenrolar dos acontecimentos políticos, especialmente “O Estado”, que publicava as discussões e projetos apresentados pelo PSD nas colunas “Na Câmara Municipal”, “Na Assembléia Legislativa”, “Busca Pés” e Taxinhas e Taxonas”, enquanto o “Diário da Tarde” divulgava os acontecimentos nas colunas “Pif-Paf – Toada Caipira”, “Lorpa”, “Politicando...”, “Esta é...”, “Várias”. (BORN, 2007, p. 96)

Portanto, houve fracasso da exposição, ou boicote do jornal da oposição com objetivo de prejudicar o grupo que governava na época e que controlava o outro jornal? São questões políticas que atravessam interesses culturais e artísticos e que influenciaram, sem dúvida, no nascimento de uma instituição museológica voltada para a produção modernista.

Salim Miguel, em texto produzido em 1999, publicado posteriormente na *Biografia deum museu* (BORTOLIN, 2002), confirmou os apoios políticos para a realização da exposição, mas também chamou a atenção para rejeição do trabalho ali apresentado. De acordo com Salim Miguel:

A exposição se concretizara graças a sensibilidade do governador Aderbal Ramos da Silva, do Secretário da Educação Armando Simone Pereira, do pessoal do Rio de Janeiro e dos componentes do Grupo Sul (como passaria a ser conhecido o Círculo de Arte Moderna, denominação original, cremos desnecessário dizer que era uma referência à Semana de Arte Moderna de 1922). A semente deitou raízes. E se houve incentivo e apoio, houve críticas acerbas. Virulento, um colunista de jornal afirmou indignado que “aquilo que se mostrava como arte, no espaço público de uma escola, era um acinte, afronta aos nossos foros culturais”, enquanto que um pecuarista reclamava dos bois de Iberê Camargo. (MIGUEL, 1999 apud BORTOLIN, 2002, p. 21).

A respeito das críticas mencionadas por Salim Miguel, é importante pensar o contexto cultural da cidade. Para Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004, p.32), “Quando as exposições são pensadas como meio de comunicação entre público e a arte, a conjuntura influi diretamente na compreensão da mensagem”. De acordo com Gonçalves:

Raras vezes o objeto, em si mesmo, é suficiente para remeter imediatamente os visitantes aos valores trabalhados na exposição. Relações precisam ser estabelecidas pelo público para se chegar a uma compreensão da mostra. (GONÇALVES, L., 2004, p. 32).

Talvez prevendo esse tipo de “incompreensão” a respeito da arte moderna, Marques Rebelo realizou programação paralela à exposição, composta por palestras e concurso de desenho infantil. “O ilustre homem de letras realizará, no próprio salão em que estiverem expostas as pinturas, três conferências, que constituiriam conforme já noticiamos uma introdução ao estudo da arte contemporânea.” (CHEGOU..., 1948, p. 1).

O concurso de desenho infantil foi desenvolvido com o apoio da diretora do Grupo Escolar Modelo Dias Velho. Neste concurso, de acordo com o jornal *O Estado*, de 7 de outubro de 1948, participaram mais de duas mil crianças, número considerável, se for pensado o contingente populacional da época e a duração do evento, portanto uma atividade exitosa. O jornal acrescenta que, ao final do concurso, foram selecionadas dezesseis crianças, as quais receberam dezesseis pinturas expostas na própria Exposição.

Foram ações importantes para a reflexão e promoção da arte na capital catarinense, padrão que se repete quando Marques Rebelo leva a exposição para Lages, cidade natal de Nereu Ramos.

3.4 A FUNDAÇÃO DO MAMF

A ideia de se criar um museu que abrigasse a produção artística em Florianópolis não partiu apenas das discussões acaloradas do Círculo de Arte Moderna. Outros personagens do cenário local desejavam criar um espaço museológico destinado a tal produção, caso, por exemplo, do projeto de lei para a criação de um museu do estado.

O projeto foi proposto pelos deputados Antonio Carlos Konder Reis e Oswaldo Rodrigues Cabral, ambos da UDN, partido de oposição ao PSD que tinha naquele momento o governo do estado. O projeto de lei propunha a criação do Museu Histórico e Artístico em

Florianópolis, o qual, conforme seu artigo 2º, deveria passar a funcionar em 1º de janeiro de 1949. A criação de tal espaço se justificava pelas seguintes razões apresentadas pelos deputados autores do projeto:

Justificação

O museu é órgão de cultura que, conservando testemunhos da história, das tradições, da ciência ou da arte de um povo, tem o importantíssimo papel de documentário da sua formação e guia do seu presente desenvolvimento cultural. O Museu exerce uma grande função educativa através do interesse despertado no público por suas coleções, quando organizadas, arrumadas e expostas baseadas nos preceitos da moderna técnica de Museus. Um Museu Histórico e Artístico é, ao mesmo tempo, um monumento à História e um templo à Arte. Devido a inexistência de Museus no Estado, a criação de um Museu Histórico e Artístico é obra meritória pela contribuição valiosa que vem trazer à cultura da população do Estado e, por natural extensão, à cultura do povo brasileiro. Além de todas essas razões de ordem geral, suficientes para justificar e até recomendar este projeto de lei, o transcurso do 2º Centenário da Colonização Açoriana, cujas comemorações estão sendo revestidas de brilho e significação excepcionais, é mais um motivo para esta Assembléia acolha a idéia que formulamos neste projeto para transformá-la em lei. Sala das Sessões, 10-8-48.

Antonio Carlos Konder Reis
Oswaldo Rodrigues Cabral

(REIS; CABRAL, 1948, p. 4).

Em 28 de agosto, no mesmo *Diário da Tarde*, estampava a capa o seguinte título: “Será uma realidade a Casa de Santa Catarina”. De acordo com a matéria, o projeto de lei, de autoria do Deputado Oswaldo Rodrigues Cabral, estabelecia no artigo 4º o que funcionaria no referido espaço, que abrigaria também o museu do estado (SERÁ..., 1948). Interessante notar uma vez mais o papel dos jornais dando evidência para propostas dos partidos aos quais eram vinculados. Nesse caso, o jornal *Diário da Tarde* destacava a proposta de criação de um museu feita por deputados da UDN, partido de oposição ao governo na época – que estava sob a gestão do PSD, com forte influência da família Ramos. O jornal dava destaque de primeira página à notícia.

No entanto, o Museu pretendido por Antonio Carlos Konder Reis e por Oswaldo Rodrigues Cabral não chegou a ser inaugurado, o que se viu na cidade foi a abertura do Pátio Marques Rebelo no Grupo Escolar Modelo Dias Velho, em homenagem à figura que articulou a *Exposição de Pintura Contemporânea*. De acordo com entrevista publicada no jornal *O Estado*, em 31 de outubro, o local da exposição recebeu seu nome, e ali passou a funcionar o museu:

Marques Rebelo exhibe ao reporter alguns jornais que registraram o êxito da exposição. Em um deles, verificamos um fato dos mais honrosos para o realizador da recente exposição em Santa Catarina. Os alunos do Instituto de Educação pediram às autoridades que denominassem o referido local de “Salão Marques

Rebelo”, no que foram atendidos. E hoje Santa Catarina tem o seu museu de arte. (ENTREVISTA..., 1948, p. 7).

Mesmo se tratando de jornal controlado pela oposição, o *Diário da Tarde* noticia 10 dias mais tarde a chegada do escritor para a inauguração do museu com o seu nome.

Marques Rebêlo

Chegou ontem a esta Capital por avião da Varig, o escritor Marques Rebelo, que ha pouco realizou entre nós uma exposição de arte contemporânea. Desta vez, o autor de Oscarina virá inaugurar o museu de arte que funcionará no Grupo Dias Velho e que terá o seu nome. (MARQUES... [Diário da Tarde], 1948, p. 6).

O jornal *O Estado*, de 12 de novembro de 1948, noticia o convite da direção do Grupo Escolar Modelo Dias Velho para a inauguração de retrato de Marques Rebelo no dia 13 às 13 horas na referida unidade escolar. A matéria, no entanto, não informa o autor do retrato, nem apresenta a sua imagem.

Portanto, em novembro de 1948 foi criado o embrião do futuro MAMF. Marques Rebelo, com isso, atingiu um dos seus objetivos quando trouxe a exposição de pintura para a capital catarinense, que era a abertura de um pequeno museu.

Somente no ano seguinte a criação do museu foi oficializada pelo Decreto nº 433, de 29 de março de 1949 (SANTA CATARINA, 1949),³⁴ como MAMF. O instrumento jurídico que criou a instituição museológica estabelece no artigo 2º que, em caráter provisório, o museu funcionaria dentro do Grupo Escolar Modelo Dias Velho, mantendo-se, portanto, no mesmo espaço no qual já funcionava com o nome de pátio Marques Rebelo.

A esse respeito manifesta-se o arquiteto Flávio de Aquino:

Em Santa Catarina a obra cultural começou há tempos, com a criação de centenas de escolas-modêlo espalhadas pelos municípios. Com isso elevou-se o nível mental, preparou-se o terreno indispensáveis para novas e fecundas realizações. Marquês Rebelo achou, assim o clima necessário e em oitos meses nascia o primeiro Museu de Arte Moderna, oficial, existente em nosso país. Chegou portanto, no momento azado e prosseguiu com o auxílio governamental, a obra pelos antecessores. (AQUINO, 1949, p. 8).

Apesar de se determinar sua instalação provisoriamente no referido local, o museu ficou sediado naquele espaço até 1952, quando, conforme catálogo (MASC, 2011, p. 18-21), mudou de endereço para a Casa de Santa Catarina, localizada na Rua Tenente Silveira. As Figuras 24 e 25 revelam o Grupo Escolar Modelo Dias Velho da década de 1940, local onde ocorreu a exposição e que se tornou sede do museu posteriormente, como já foi mencionado.

³⁴ Ver cópia do documento no Anexo C.

Figura 24 – Fotografia do Grupo Escolar Modelo Dias Velho, década de 1940³⁵



Fonte: MESC

Na Figura 25, pode-se notar ao fundo a edificação construída em 1922 para abrigar o Instituto de Educação, e que atualmente abriga o MESC, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

Figura 25 – Fotografia do Grupo Escolar Modelo Dias Velho com o antigo Instituto Dias Velho, atual MESC, ao fundo, década de 1940



Fonte: MESC

³⁵ Informação fornecida pelo MESC.

Importante perceber no documento que criou o museu (SANTA CATARINA, 1949), no seu artigo 3º, a afirmação de que o Poder Executivo iria nomear em 20 dias uma Comissão Especial para elaborar o regulamento para o MAMF.

De acordo com Bortolin (2002), a comissão formada para pensar a estruturação do museu contou com a participação de Marques Rebelo, Henrique Stodieck, Wilmar Dias, Rubens de Arruda Ramos, Hamilton Valente Ferreira e Martinho de Haro. Eram personalidades diretamente envolvidas nas discussões sobre os rumos das artes em Santa Catarina.

A fundação do museu ganhou destaque na imprensa carioca, em texto publicado no dia 21 de abril de 1949 no jornal *O Estado*, matéria intitulada “Novo Museu de Arte de Florianópolis” (NOVO..., 1949, p. 8). Ressalta-se que, em 17 de abril, foi publicado artigo no suplemento literário do jornal *A Manhã* do Rio de Janeiro, o qual, entre vários elogios, salienta que “Registra-se pela primeira vez no campo das artes a criação de um Museu de Arte Moderna Oficial”.

E a cobertura realizada pelo jornal *O Estado* sobre a fundação do museu continua sua rotina de elogios. No dia 28 de abril de 1949, com texto assinado por Fúlvio Luiz Vieira, intitulado “Museu de Arte Moderna”, a matéria segue a tendência do texto anterior, valorizando a importância de tal empreitada feita pelo Governo do Estado, com destaques para o CAM, para o escritor Marques Rebelo e para a Câmara Municipal de Florianópolis (VIEIRA, 1949). Em 29 de abril, no mesmo jornal, foi a vez de Flavio de Aquino, arquiteto que desenhou o projeto para uma sede adequada às necessidades do museu nascente, publicar um texto intitulado “Movimento artístico: um museu em Florianópolis” (AQUINO, 1949).

Em 22 de maio de 1949, um texto publicado no jornal *O Estado*, de autoria de Archibaldo Cabral Neves, destaca o caráter pioneiro na criação do Museu de Arte Moderna. O autor refere-se ao fato de o MAMF ter sido o primeiro museu de arte moderna criado no Brasil de forma legal. O museu foi criado pelo Decreto Estadual mencionado anteriormente. (NEVES, A., 1949b)

Archibaldo Cabral Neves também ressalta doações feitas para o acervo do museu, citando uma doação feita pelo Governador de São Paulo, Adhemar de Barros, de quadros de artistas brasileiros de pintura contemporânea. Cabral Neves aproveita a oportunidade para defender a arte moderna e faz questão de afirmar a posição do Círculo de Arte Moderna, e também de valorizar a criação do MAMF e o papel do governo catarinense na criação do museu (NEVES, A., 1949b):

Como se vê, a “ARTE MODERNA” é uma coisa séria e não quer absolutamente como pensam e julgam as pessoas menos informadas no assunto, impingir algo que surgiu do Nada ou desprezar o que antes existia. O artista moderno põe em prática apenas o que afirma o Mestre Da Vinci “Arte é coisa mental”.

Para nós do CÍRCULO DE ARTE MODERNA que lutamos com dificuldades para ter a nossa revista onde possamos expressar nossas idéias, idéias que as vezes são, por estranhos e desligados a elas e as coisas de espírito, desvirtuadas e mal interpretadas; para nós do C. A. M. é um grande acontecimento a existência de um Museu de Arte Moderna em Florianópolis, mas, êste acontecimento não deverá ser apenas nosso, ou para os que apreciam a arte contemporânea, ou para os intelectuais em geral, ou para os que tornaram possível este Museu em Florianópolis; êste acontecimento deve ser de todo o povo catarinense, porque demonstra uma grande iniciativa e compreensão do govêrno catarinense para educar artisticamente seu povo. (NEVES, A.,1949b, p. 5).

Sobre a criação de museus de arte moderna, manifesta-se Mário de Souza Chagas: “Não estava em pauta para os modernistas e muito menos para Mário de Andrade o rompimento com o mundo dos museus; ao contrário, o desafio era sintonizar os museus com o ideário modernista que captava o moderno no futuro e no passado”. (CHAGAS, 2006, p. 118)

Nas criações de museus, o movimento modernista procura estabelecer espaços abertos, nos quais a arte fosse defendida por suas convicções. Ironicamente, ao estabelecer espaços institucionais, o modernismo deu um passo em direção ao caminho percorrido pelo academismo, consagrando-se em galerias e museus e perdendo, com o passar do tempo, sua proposta de ruptura. Nesse contexto, a vanguarda torna-se retaguarda.

Os MAMs, ao serem criados, representam uma resistência à arte acadêmica e, também, uma franca oposição ao modelo de museu então vigente. Contudo, a raiz comum das entidades, seja museu de arte ou de arte moderna, faz com que uma serie de valores permaneçam, ainda que com nova roupagem, particularmente no momento de consciência intensificada em que são plasmados. (LOURENÇO, 1999, p. 59).

Por fim, as pretensões do modernismo evidenciam uma postura de mudança, sem, no entanto, abandonar totalmente antigos valores; diferentemente, a arte contemporânea, ao buscar a ruptura com os postulados da academia, sobretudo a linguagem plástica, procurava a libertação da forma predefinida. Buscava-se uma espécie de autonomia, rompia-se com o formalismo acadêmico. Isso o modernismo já havia conseguido de certa forma, mas sem a profundidade da arte contemporânea.

Depois de se discutir questões como memória, identidade, por meio do contexto cultural local e da vinda da Exposição de Pintura Contemporânea em 1948 para Florianópolis, o presente estudo pretende, a seguir, abordar as possibilidades de se revitalizar o primeiro espaço físico utilizado pelo MASC, quando da sua criação em 1949, na época MAMF.

Portanto, serão abordados no próximo capítulo conceitos de museus no contexto de fundação do MASC, e serão feitas propostas que podem ser caminhos viáveis para a instituição, caminhos seguidos por meio da valorização da sua memória.

Para tal, como tem sido destacado até aqui, partir da história da exposição analisada pode ser uma estratégia de revitalização, não pensando nela como um momento de saudosismo, mas como meio de buscar na história da instituição articulações que viabilizem novos caminhos.

4 POSSIBILIDADES DA MEMÓRIA: A REVITALIZAÇÃO DA PRIMEIRA SEDE DO MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA

Não seria possível ensinar o modernismo às crianças como uma série de fábulas de Esopo? Seria mais memorável do que a apreciação da arte. Pense em fábulas como “quem matou a ilusão” ou “como a Borda se Rebelou contra o Centro” “O Homem que Violou a Tela” viria depois de “Onde Foi Parar a Moldura?” (O’DOHERTY, 2002, p.31).

Nos capítulos anteriores discorreu-se sobre os significados de exposição. Este capítulo, por sua vez, se propõe a apresentar conceitos de museus utilizados no final da década de 1940 no âmbito do Conselho Internacional de Museus (ICOM, do inglês International Council of Museums), como também as compreensões sobre museu dos intelectuais do contexto cultural florianopolitano da mesma época, articulando com os conceitos de museu na atualidade.

Começar por entender o papel dos museus na sociedade pode ajudar a refletir sobre as propostas no presente que provoquem mudanças em relação às possibilidades de novos usos para a primeira sede do MASC. Portanto, este capítulo também vai apresentar e discutir três propostas para o museu catarinense, a partir do estudo que foi realizado sobre a Exposição de Pintura Contemporânea em 1948.

Ao se estudar os conceitos empregados de museu, não se busca apresentar um simples enquadramento conceitual dessas instituições, fixando-as em um universo de atuação. Ao contrário, pretende-se demonstrar, a partir disso, suas relações dentro do campo do patrimônio cultural, e refletir quais são os caminhos possíveis que os conceitos de museus apontam para as instituições museológicas. Assim, mostra-se necessário para esta dissertação apresentar propostas museológicas para a “transformação” de uma edificação em um equipamento cultural com atuação e envolvimento com a cidade.

Desse modo, a primeira proposta discutida será à possibilidade de anexar a estrutura institucional do MASC à sua primeira sede, o antigo Grupo Escolar Modelo Dias Velho; a segunda trata da revitalização do espaço, dando condições para ocupação museológica com a realização de uma exposição, na qual a história da instituição, com ênfase na Exposição de Pintura Contemporânea abordada no capítulo anterior, será o ponto de partida para sua eventual elaboração e implementação; e, por fim, o estabelecimento de uma rede de parcerias com instituições museológicas e culturais no Centro de Florianópolis, ancorado no sexto princípio dos museus, “intercâmbio institucional”, exposto no Estatuto de Museus (Lei Federal nº 11.904/2009).

4.1 MUSEU E PATRIMÔNIO CULTURAL

Pensar em instituições museológicas leva a refletir onde se encontram, e em qual espaço; logo, os museus como espaços culturais se encontram no campo do patrimônio cultural. Nesse sentido, emprega-se o conceito de campo de Bourdieu: “chamo de campo um espaço de jogo, um campo de relações objetivas entre indivíduos ou instituições que competem por um mesmo objeto” (1983, p. 2).

As instituições museológicas atualmente são pensadas como espaços que preservam, conservam e comunicam bens culturais de naturezas diversas, seja museológica, seja arquivística, seja bibliográfica etc. No entanto, os bens culturais mais destacados acabam sendo os museológicos. Em museus de arte, as produções artísticas são preservadas e, de acordo com Maria Cecília Fonseca, “É próprio das políticas de preservação estarem voltadas para as coisas e mesmo serem absorvidas por elas” (2009, p. 36).

Para a mesma autora, essas políticas implementadas acabam tendo por objetivo principal, da parte dos envolvidos, a preservação das coisas. Portanto, a relação desses bens patrimoniais com a sociedade fica de certa forma prejudicada. Em museus de arte, a preocupação com a preservação das produções artísticas, dependendo das circunstâncias, pode drenar todos os recursos técnicos e financeiros para essa finalidade e deixar de lado as propostas de uso desses bens, por meio de ações que articulem a sua preservação, ao mesmo tempo em que cumprem seu papel no meio social no qual a instituição museológica se insere. Logo, os museus podem ser instâncias de articulação entre o meio social e os bens culturais por eles preservados, no caso dos museus de artes, as produções artísticas (FONSECA, 2009). Segundo Fonseca:

Uma política de preservação do patrimônio abrange necessariamente um âmbito maior que o de um conjunto de atividades visando à proteção dos bens. É imprescindível ir além e questionar o processo de produção desse universo que constitui um patrimônio, os critérios que regem a seleção de bens e justificam sua proteção; identificar os atores envolvidos nesse processo e os objetivos que alegam para legitimar o seu trabalho; definir a posição do Estado relativamente a essa prática social e investigar o grau de envolvimento da sociedade. Trata-se de uma dimensão menos visível, mas nem por isso menos significativa, das políticas de preservação. (FONSECA, 2009, p. 36)

Para o conceito de patrimônio cultural, campo no qual os museus se inserem, existe uma variedade de definições. O IPHAN, em sua página oficial na internet, apresenta duas definições adotadas pela instituição. A primeira diz respeito à concepção adotada pelo

Decreto nº 25, de 1937; e a segunda, com uma perspectiva mais abrangente, encontra-se na Constituição de 1988:

O Decreto de 1937 estabeleceu como patrimônio “o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.” Enquanto o artigo 216 da Constituição conceitua patrimônio cultural como os bens “de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”. (IPHAN, 2014)

Sobre o conceito de museu, embora não caiba ao presente trabalho ficar preso a essa questão, apenas valer-se dos conceitos que serão apresentados, procura-se traçar um paralelo entre o que se entendia por museu em um contexto mais amplo na segunda metade da década de 1940– no qual o Conselho Internacional de Museus se encontrava –, e o que se percebe a partir das leituras das fontes, como se entendia o museu no contexto de Florianópolis.

Logo, museus ou espaços museológicos acionam alguns conceitos fundamentais para a compreensão de suas atividades e finalidades. É comum trabalhos sobre o campo museológico terem como ponto de partida a "herança" grega.

A respeito do termo museu, não se pretende realizar uma abordagem tão elástica temporalmente; não por negligência, apenas por já terem feito exaustivamente a chamada “genealogia” das instituições museológicas, remontando-as à Grécia antiga, nos templos das musas filhas de Mnemósine, deusa da memória.

A título de exemplo, cita-se duas publicações que abordam o assunto. Assim sendo, no Brasil, ao se pensar museus, um dos trabalhos mais conhecidos sobre a origem do termo museu é de autoria de Marlene Suano (1986), intitulado *O que é museu*. Outros trabalhos apresentam tópicos em capítulos que discorrem sobre o termo museu, por exemplo, de autoria de Maria Cecília França Lourenço (1999), *Museus acolhem moderno*. Nessa obra a autora aborda o mito das musas e discorre sobre a memória, elemento fundamental para a existência das instituições museológicas.

Segundo Lourenço, “As Musas associam-se às práticas culturais e descendem diretamente de Mnemósina, a memória, outro dos atributos caros ao museu, ao lado da primordialidade, o acolhimento e a generosidade [...]” (1999, p. 64).

Após apresentadas essas justificativas, parte-se, no entanto, de três conceitos modernos de museus. O primeiro conceito que será abordado foi construído e aprovado pela

Primeira Conferência Geral do ICOM, entre 28 de junho e 2 de julho de 1948, em Paris. Em sua primeira Bienal, conforme Sid Ahmed Baghli, Patrick Boylan e Yani Herreman (1998, p. 15), 300 museólogos de 30 países participaram e elaboraram o seguinte conceito de museu:

O termo “Museus” inclui todas as coleções, abertas ao público, de valor artístico, técnico, científico, material, histórico ou arqueológico, incluindo zoológicos e jardins botânicos, mas excluindo bibliotecas, exceto na medida em que elas mantêm salas de exposições permanentes.³⁶ (BAGHLI; BOYLAN; HERREMAN. 1998, p. 15, tradução nossa)

O segundo conceito de museu, presente nos Estatutos do ICOM de 1974, propõe que os museus não tenham fins lucrativos, façam a conservação, pesquisa e exponham. O item inovador na definição da época incorpora concepções também presentes na Declaração de Santiago do Chile de 1972, a qual fica nítida a busca pela mudança de paradigma para as instituições museológicas, não mais centradas apenas na preservação dos bens e exposição deles para contemplação, agora fica prevista a incorporação do “serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público [...]”. (ESTATUTOS, 1974 apud DESVALLEÉS; MAIRESSE, 2013, p. 64).

O terceiro conceito de museu apresentado consta no Estatuto de Museus (BRASIL, 2009), e acompanha o conceito apresentado no Estatuto do ICOM de 2007, definição que, de acordo com André Desvalleés e Francois Mairesse, substituiu a anterior em vigor desde 1974 (2013, p. 64). Portanto, de acordo o Estatuto de Museus (Lei nº 11. 904/09):

Art. 1º. Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. (BRASIL, 2009).

Interessante perceber o desenvolvimento do conceito, sobretudo o de 1948, para vislumbrar como naquela época – no mesmo período em que ocorreu a Exposição de Pintura Contemporânea realizada em Florianópolis e a posterior criação do MAMF, em 1949 – se pensava o papel do museu.

O tema museu suscita o interesse de muitos pensadores que se debruçam para estudá-lo. O escritor francês André Malraux, por exemplo, produz reflexões a respeito da temática.

³⁶ Original em inglês: The word 'Museums' includes all collections, open to the public, of artistic, technical, scientific, historical or archaeological material, including zoos and botanical gardens, but excluding libraries, except in so far as they maintain permanent exhibition rooms.

Ele estuda a função que o museu passou a representar, sobretudo no que concerne à arte, e apresenta uma afirmação curiosa sobre a concepção de museu. De acordo com ele, “aos olhos da Ásia, se o museu não for um local de ensino, só pode ser um concerto absurdo em que se sucedem e misturam, sem entreato e sem fim, melodias contraditórias”. (MALRAUX, 2014, p. 10-11).

Em Florianópolis, após consultas a jornais³⁷ entre 1948 a 1950, também foram encontrados alguns pensadores e figuras políticas locais se debruçando sobre o entendimento da função do museu. Dentre esses, pode-se enumerar Antonio Carlos Konder Reis, Oswaldo Rodrigues Cabral e Walter Fernando Piazza os personagens que emitiram determinadas afirmações que podem levar a crer que a concepção de museu em Santa Catarina tenha ficado ancorada no entendimento dessas instituições como espaço educativo e de valorização da história.

Essa linha de entendimento pode ser percebida, por exemplo, na justificativa da proposta de criação de um Museu Histórico e Artístico. O projeto foi de autoria dos deputados estaduais pela UDN Antonio Carlos Konder Reis e Oswaldo Rodrigues Cabral.

Na proposta, os autores afirmam que “o Museu exerce uma grande função educativa através do interesse despertado no público por suas coleções, quando organizadas, arrumadas e expostas, baseadas nos preceitos da moderna técnica de museus”. (REIS; CABRAL, 1948, p. 4).

Em texto publicado também no *Diário da Tarde*, em 21 de maio de 1949, o historiador Walter Fernando Piazza destaca a falta de museus e arquivos em Santa Catarina e coloca o museu e o arquivo como importantes para a história e como espaço educativo. Para Piazza, “Não se pode bem esclarecer ao povo sobre o nosso passado, mostrando-o a nossa História, sem fazê-lo percorrer as arcadas dos museus e sem penetrar no âmago dos arquivos”. (PIAZZA, 1949, p. 6).

Essa afirmação de Piazza reflete a visão de história da época que impunha a necessidade de comprovação documental de tudo o que fosse considerado história. A história de fatos e personagens marcantes fica evidente. Essa visão estava bastante ligada aos museus históricos da época, e Piazza queixa-se da falta de instituições em Santa Catarina que suprisse essa demanda do estado.

O Museu Histórico Nacional (MHN), criado em 1922, duas décadas e meia antes dos questionamentos de Piazza, alinha-se com a perspectiva museológica esperada pelo

³⁷ A pesquisa concentrou-se nos três principais jornais da época, a saber: O Estado, A Gazeta e Diário da Tarde.

historiador catarinense, tendo como um dos seus objetivos a exaltação da memória nacional. De acordo com Rosana Nascimento, “Gustavo Barroso lutava pela criação de um museu de história nacional, visto que, em seu entendimento, não havia um espaço para guardar as ‘reliquias’”. (2008, p. 103). Ainda segundo ela:

A iniciativa de Gustavo Barroso coaduna-se com um movimento mundial que ocorreu no início do século XX, para a criação de museus nacionais. No Brasil, esse movimento influenciou os intelectuais brasileiros, levando-os a levantarem a bandeira da criação de um Museu Histórico Nacional, para reunir e expor objetos que contassem a História do país. Isto porque, acreditava-se que os museus nacionais apresentavam-se como espaços da memória celebrativa, dentro de uma concepção histórica que trabalhava com a guarda do patrimônio de heróis e vultos de nossa história, por meio de objetos, influenciando sobremaneira a formação das coleções dos museus nacionais. (NASCIMENTO, 2008, p. 102).

Atualmente a compreensão sobre o conceito e o papel do museu tem-se tornado mais abrangente e menos restrita, ao menos no que concerne ao campo teórico da Museologia e áreas afins e ao cenário político. Isso ficou evidente, sobretudo, com a criação de instrumentos legais, tais como a Lei Federal nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009 (BRASIL, 2009a), que instituiu o Estatuto de Museus; a criação, em seguida, do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), pela Lei Federal 11.906, de 20 de janeiro de 2009 (BRASIL, 2009b), órgão do governo federal direcionado ao setor museológico; e ainda a criação de editais de fomento, entre outros mecanismos, no Brasil nos últimos anos.

O conceito para o funcionamento do museu que opera no campo da memória não fica mais estritamente ligado ao papel da preservação, ação essa que visava amplamente à salvaguarda dos suportes materiais da produção humana em suas variadas áreas. Discussões sobre o papel do museu não é algo recente. Desde as primeiras décadas do século XX, isso tem sido assunto de intelectuais ligados ao campo. De acordo com Castillo (2008), em 1934 foi realizado em Madrid um Congresso Internacional para tratar do assunto. Dentre várias preocupações, questiona Louis Hautecoeur “se o museu deve ser exclusivamente um gabinete de curiosidades do passado ou deve exercer influência sobre a vida social e estar intimamente associado ao desenvolvimento intelectual do público, ao mesmo tempo que serve aos estudos dos intelectuais?” (1993 apud CASTILLO, 2008, p. 258).

Para Castillo, o tema mais importante conforme documento elaborado ao final do Congresso Internacional de 1934, foi a expografia. Logo, pode se pensar que a preocupação com montagens de exposições e o papel do museu na sociedade não é assunto recente, mas é tema debatido exaustivamente, já tem um longo tempo, conforme a autora (CASTILLO,

2008). De acordo com Ángela García Blanco, “é lá que se aborda o tema e se supera definitivamente o afã de expor tudo”³⁸. (2009, p. 40, tradução nossa).

A respeito das configurações políticas e culturais, em um panorama mais amplo, destaca-se o papel da Segunda Guerra Mundial, conflito belicoso que marcou com mais ênfase o continente europeu, além de apresentar ao mundo um novo equilíbrio de forças, em que os Estado Unidos da América lideravam o chamado bloco capitalista e, do outro lado, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas encabeçavam o bloco socialista, dando início a um dos conflitos ideológicos e políticos mais acirrados do século XX, a Guerra Fria.

O campo museológico, nesse panorama internacional após o fim da guerra em 1945, vê florescer o ICOM, criado em novembro de 1946, em Paris. De acordo com Dominique Poulot:

Sob o impulso do presidente dos trustees do Museu das Ciências de Buffalo – o norte-americano Chauncey J. Hamlin –, que havia conseguido a adesão para essa causa do diretor dos Museus da França, Georges Salles, o qual será o segundo presidente do ICOM, de 1953 a 1959. Os grupos de trabalho constituídos, no ano seguinte, em seu seio fornecem um verdadeiro panorama do domínio museal na época, compreendendo as artes, a arqueologia, a história e os sítios históricos; etnografia e as artes populares; enfim, os museus para crianças. No Brasil temos a transição de poder na esfera federal com o fim da era Vargas e do Estado Novo que repercute politicamente nos estados. (POULOUT, 2013, p. 16-17)

Conforme o sítio do ICOM, a definição de museu tem evoluído conforme a evolução da sociedade. Desde a sua criação em 1946, o ICOM atualiza essa definição, de acordo com as realidades da comunidade museal global³⁹ (ICOM, 2015, tradução nossa).

Sobre as definições citadas anteriormente, interessante ressaltar as presenças de coleções artísticas, tanto na definição do ICOM de 1948 quanto no conceito atual de museu. Essa permanência revela uma tendência em manter os objetos artísticos preservados e expostos em instituições museológicas. Isso não quer dizer que esses objetos não sejam apresentados em outros espaços, tal como ocorreu com a Exposição de Pintura Contemporânea no Grupo Escolar Modelo Dias Velho em 1948.

Após discorrer sobre os conceitos e entendimentos de museu, será abordada a primeira proposta para a edificação onde foi realizada a Exposição de Pintura Contemporânea de 1948, e primeira sede do MASC.

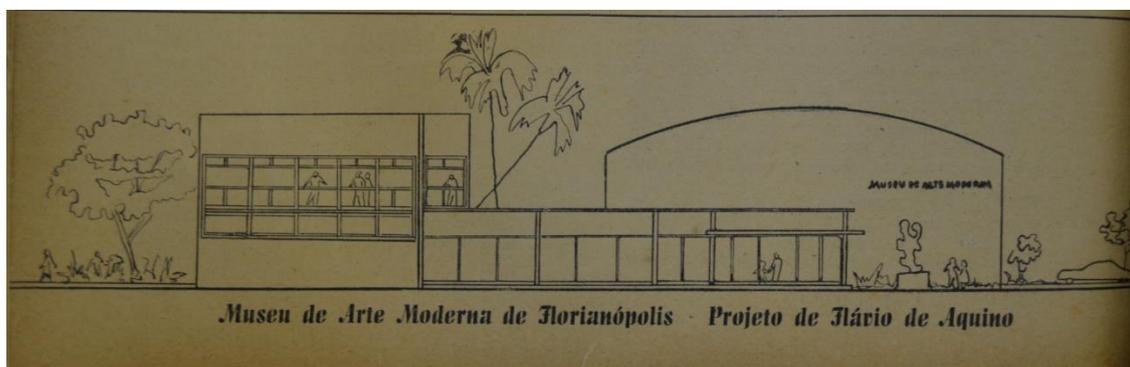
³⁸ Original em espanhol: en la que se aborda el mismo tema y se supera definitivamente el afán de exponerlo todo.

³⁹ Original em inglês: The definition of a museum has evolved, in line with developments in society. Since its creation in 1946, ICOM updates this definition in accordance with the realities of the global museum community.

4.2 PROPOSTA DE INCORPORAÇÃO DO ANTIGO GRUPO ESCOLAR MODELO DIAS VELHO AO MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA

Os fundadores do MAMF, atual MASC, teriam acalentado um desejo de ter uma edificação que abrigasse a recém-criada instituição museológica. Assim, a pedido do escritor Marques Rebelo, o arquiteto Flavio de Aquino fez um desenho com esboço da futura sede (Figura 26), proposta nunca executada.

Figura 26 – Esboço feito pelo arquiteto Flávio de Aquino para a futura sede do MAMF, proposta nunca executada



Fonte: Sul (1949, p. 28); Acervo BPSC

Muitos são os exemplos de museus que têm na sua sede marcas de identificação, sendo facilmente reconhecidos na cidade. Entre eles destaca-se o MASP, além dos museus que são abrigados em edificações tombadas, fato comum no Brasil. Do ponto de vista técnico, essas edificações históricas podem oferecer dificuldades para abrigarem instituições com finalidades museológicas; no entanto, tais entraves podem ser contornados por meio da implementação de projetos museográficos que estejam em consonância com as necessidades de preservação e com o suporte interdisciplinar em sua elaboração e execução. Mais adiante nesta dissertação será apresentada uma proposta que tem como premissa o respeito às características da edificação que se encontra em perímetro de tombamento no Centro de Florianópolis.

Ao olhar para a história da Exposição de Pintura Contemporânea de 1948, identifica-se uma relação direta da instituição museológica com a edificação onde ocorreu a mostra artística e que sediou o museu nos primeiros anos de existência. Vislumbra-se com isso a possibilidade de incorporação da edificação à estrutura institucional do Museu de Arte de Santa Catarina. Ressalta-se, no entanto, que essa nova sede seria anexada à estrutura atual da

instituição localizada no Centro Integrado de Cultura (CIC), sem abandonar as instalações atuais, as quais já tiveram investimentos em sua infraestrutura para abrigar as atividades administrativas, técnicas e expositivas. A proposta de incorporação dá-se mais como uma estratégia de expansão do poder de comunicação e da relação com a cidade que o museu pode estabelecer.

A ausência de uma sede própria no decorrer da trajetória dessa instituição museológica produziu uma série de problemas, mas talvez o mais nocivo seja o distanciamento em relação ao público e à dinâmica urbana. Um museu não deve ser pensado como uma instituição fora do contexto social; na atualidade, os museus são pensados como espaços de reflexão, lazer e educação. Conforme a definição da Lei Federal nº 11.904/09, que institui o Estatuto de Museus, apresentado no primeiro capítulo, o museu tem uma função ampliada na sociedade (BRASIL, 2009a).

De acordo com Salim Miguel, o escritor carioca, anos após a inauguração do MAMF, queixa-se da inexistência de uma sede própria para o museu e da falta de corpo técnico qualificado para o desempenho das atividades esperadas para um espaço museológico. Por volta de 1957, oito anos após a fundação do Museu, Marques Rebelo, atendendo a um convite do governador Jorge Lacerda, retorna à capital catarinense. Ao ser entrevistado pelo Grupo Sul, conforme relata Salim Miguel, aborda o tema sede:

-Foi a convite do Governador que veio desta vez a Florianópolis?

MR: sim. Pediu-me ele que déssemos uma olhada, o Flávio de Aquino e eu, na obra que há oito anos fundáramos: o Museu de Arte Moderna de Florianópolis. Acreditamos que o que falta ao Museu é uma sede, realmente técnica, funcional, com pessoal especializado, que permita guardar o patrimônio já bastante valioso, que permita se realizarem exposições, conferências, cursos, enfim, um museu realmente vivo e atuante. Isto é o que vai ser feito. Então, a cidade e o Estado terão um centro de cultura que seria indesculpável não ter, exatamente no momento em que se abre para a cidade um novo ritmo de realizações. (MIGUEL, 2008, p. 28)

O cenário não se desenrolou como Marques Rebelo previu nessa passagem. O museu, nas próximas décadas, enfrentou uma verdadeira peregrinação por espaços, quase sempre inapropriados e pouco qualificados para atenderem às suas necessidades como museu. Ainda hoje, conforme será abordado mais adiante, a sede atual não atende às suas necessidades dentro de um cenário mais amplo, quando se pensa em infraestrutura, localização e identidade com a edificação que abriga a instituição.

No entanto, mesmo com problemas de instalações, dificuldade em qualificar suas atividades por questões de infraestrutura, a instituição não permaneceu inativa. Atividades relacionadas ao MAMF foram desenvolvidas. O jornal *O Estado*, de 4 de dezembro de 1949,

na Página Literária de Orientação do Círculo de Arte Moderna, apresenta notícia sobre uma exposição com trabalhos do artista argentino Emílio Pettoruti, que foi inaugurada em 10 de novembro de 1949, no Instituto de Arquitetos do Brasil do Rio de Janeiro. A mostra apresenta uma pintura intitulada “A Jarra”, que, de acordo com o Círculo de Arte Moderna, pertencia ao acervo do MAMF. Portanto, algum contrato de empréstimo pode ter sido feito, ou um termo foi realizado a fim de viabilizar o deslocamento da referida pintura ao Rio de Janeiro.

Ainda sobre a fala de Marques Rebelo, percebe-se uma visão museológica de natureza mais abrangente, revelando o que ele entendia por museu. Essa visão nem sempre era compartilhada por seus contemporâneos, haja vista o perfil das instituições ainda vigentes na época: era de museus meramente contemplativos e pouco atuantes em outros campos, os quais as instituições museológicas atualmente vêm tendo de abarcar.

Marques Rebelo também apresenta um perfil de instituição muito voltada para ações educativas, sobretudo quando se refere a cursos, conferências, e propõe um museu vivo, proposta muito contemporânea por sinal. Basta, para isso, rever o artigo 1º da Lei Federal nº 11.904/09, que institui o Estatuto de Museus, em que a vocação educativa das instituições museológicas fica evidente (BRASIL, 2009a).

O MASC, sediado atualmente no CIC, parece acometido de um ilustre "anonimato" na sede atual por variados motivos. Dentre eles, destaca-se a pouca visibilidade, em razão de não possuir uma fachada própria, sendo apenas mais um equipamento cultural dentro do mencionado centro cultural. Quão importante seria o retorno às origens, à sua primeira sede, atual Grupo Escolar Antonieta de Barros, antigo Grupo Escolar Modelo Dias Velho. Seria uma espécie de redenção para essa instituição importante, para a memória das artes visuais em Santa Catarina e para a trajetória do modernismo no Brasil.

Como já foi dito, a possibilidade do uso do primeiro não implica necessariamente abandonar as instalações atuais. Poderia ser um processo de expansão física, com uma possível anexação da edificação no centro da cidade à estrutura da instituição, mecanismo previsto no artigo 3º da Lei Federal nº 11.904/09 (Estatuto de Museus):

Art. 3º. Conforme as características e o desenvolvimento de cada museu, poderão existir filiais, seccionais e núcleos ou anexos das instituições.

Parágrafo único. Para fins de aplicação desta Lei, são definidos:

I – como filial os museus dependentes de outros quanto à sua direção e gestão, inclusive financeira, mas que possuem plano museológico autônomo;

II – como seccional a parte diferenciada de um museu que, com a finalidade de executar seu plano museológico, ocupa um imóvel independente da sede principal;

III – como núcleo ou anexo os espaços móveis ou imóveis que, por orientações museológicas específicas, fazem parte de um projeto de museu. (BRASIL, 2009a)

Seria uma maneira de dinamizar as ações do MASC em um outro cenário, no centro da capital catarinense, articulando a sua memória com o presente, em um esforço conjunto com instituições museológicas e culturais, terceira proposta que será abordada mais adiante nesta pesquisa.

A edificação, conforme Parecer Técnico nº 206-92, possui linhas racionalistas, tendo as salas de aulas voltadas para o pátio interno coberto, local onde a Exposição de Pintura Contemporânea em 1948 foi montada. De acordo com o parecer, a edificação apresenta partido singular, característica que passou a ser usada no final do século XIX. A edificação está tombada pelo Decreto Municipal nº 270/86 e classificada com o nível de tombamento P2 pelo Decreto Municipal 521/ 89:

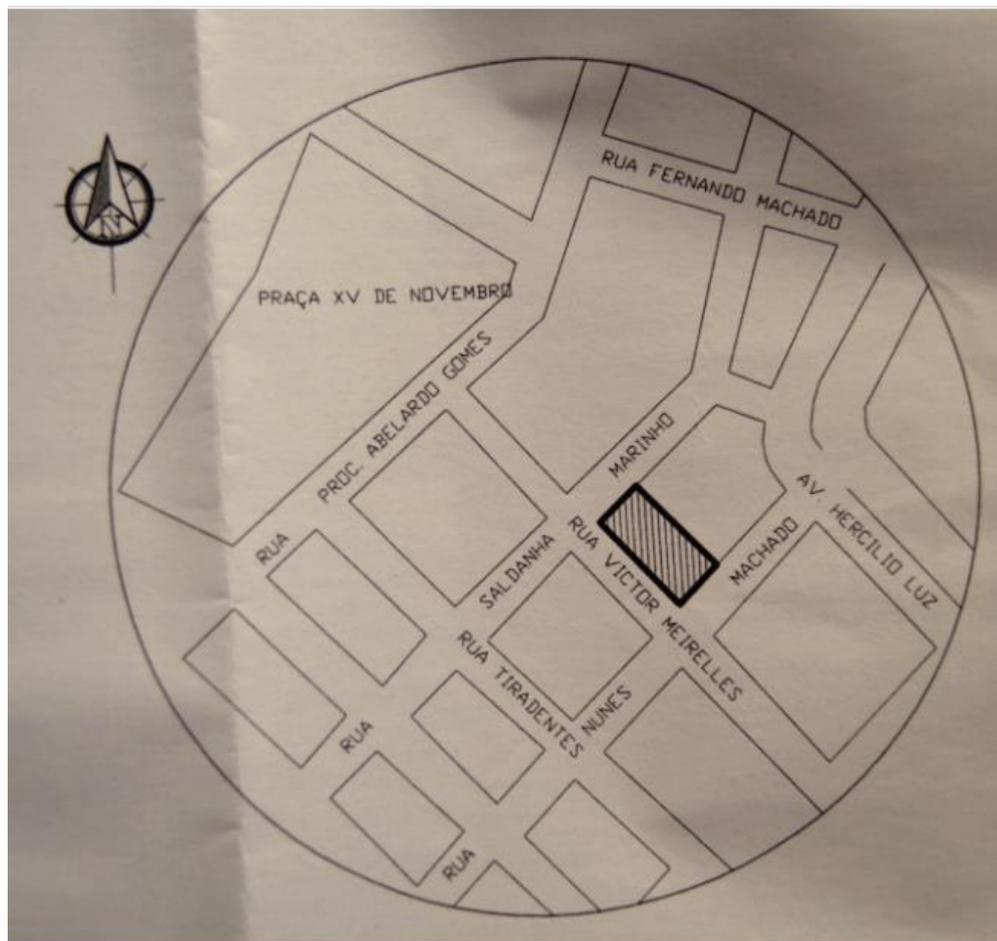
II - P-2 - Imóvel partícipe de conjunto arquitetônico, cujo interesse histórico está em ser desse conjunto, devendo seu exterior ser totalmente conservado ou restaurado, mas podendo haver remanejamento interno, desde que sua volumetria e acabamento externos não sejam afetados, de forma a manter-se intacta a possibilidade de aquilatar-se o perfil histórico urbano. (FLORIANÓPOLIS, 1989)

Portanto, conforme o supracitado decreto, a edificação compõe um conjunto arquitetônico de interesse histórico, podendo receber adaptações na área interna para abrigar uso museológico.

O antigo Grupo Escolar Modelo Dias Velho é uma edificação situada entre a Rua Victor Meirelles com a Saldanha Marinho, no Centro de Florianópolis (Figura 27). Destarte, conforme histórico de Parecer Técnico do Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (IPUF), teve a sua denominação alterada para Grupo Escolar Professora Antonieta de Barros⁴⁰ em 1963, e em 1988 foi transformada em Escola Básica.

⁴⁰ Importante destacar que as propostas sugeridas nesta dissertação não apresentam intervenções ligadas diretamente à história da professora Antonieta de Barros, não por negligência, mas por não ser o foco desta pesquisa. No entanto, a eventual incorporação do espaço à estrutura institucional do MASC pode levar o museu a promover pesquisas sobre a história da edificação, as quais podem ocasionalmente relacionar o nome da professora com a história do espaço.

Figura 27 – Detalhe de planta arquitetônica com mapa do Grupo Escolar Antonieta de Barros, antigo Grupo Escolar Dias Velho, em destaque com tracejado



Fonte: Dal Grande (2008)

Em relação ao terreno onde a edificação se encontra, de acordo com documento intitulado “Relatório de Recadastramento de 27/05/1997”, há confirmação da compra de área com 2.315,93 m² em 21 de dezembro de 1920. Nesse terreno foram construídos o Instituto Normal Catarinense em 1926, atual MESC, vinculado à UDESC por meio da Faculdade de Educação (FAED), e um pouco mais tarde, sem data precisa – por volta da década de 1940 –, foi construído o Colégio Dias Velho.

A edificação do Antonieta de Barros pode receber uma instituição museológica como o MASC desde que seja submetida a uma requalificação necessária às demandas de um museu de arte: instalações de equipamentos e procedimentos de segurança para o acervo do museu, composto, sobretudo, por obras de arte.

A seguir serão apresentadas duas imagens em sequência. A Figura 28 mostra a edificação como está atualmente. Nela percebe-se, na fachada voltada para Rua Victor

Meirelles, as marcas do antigo letreiro com a seguinte inscrição: “Colégio Dias Velho”. Também se percebem, na sua fachada, pichações e perda da camada pictórica.

Figura 28 – Fachada do Antigo Grupo Escolar Dias Velho, atual Escola Antonieta de Barros, na Rua Victor Meirelles, Centro de Florianópolis

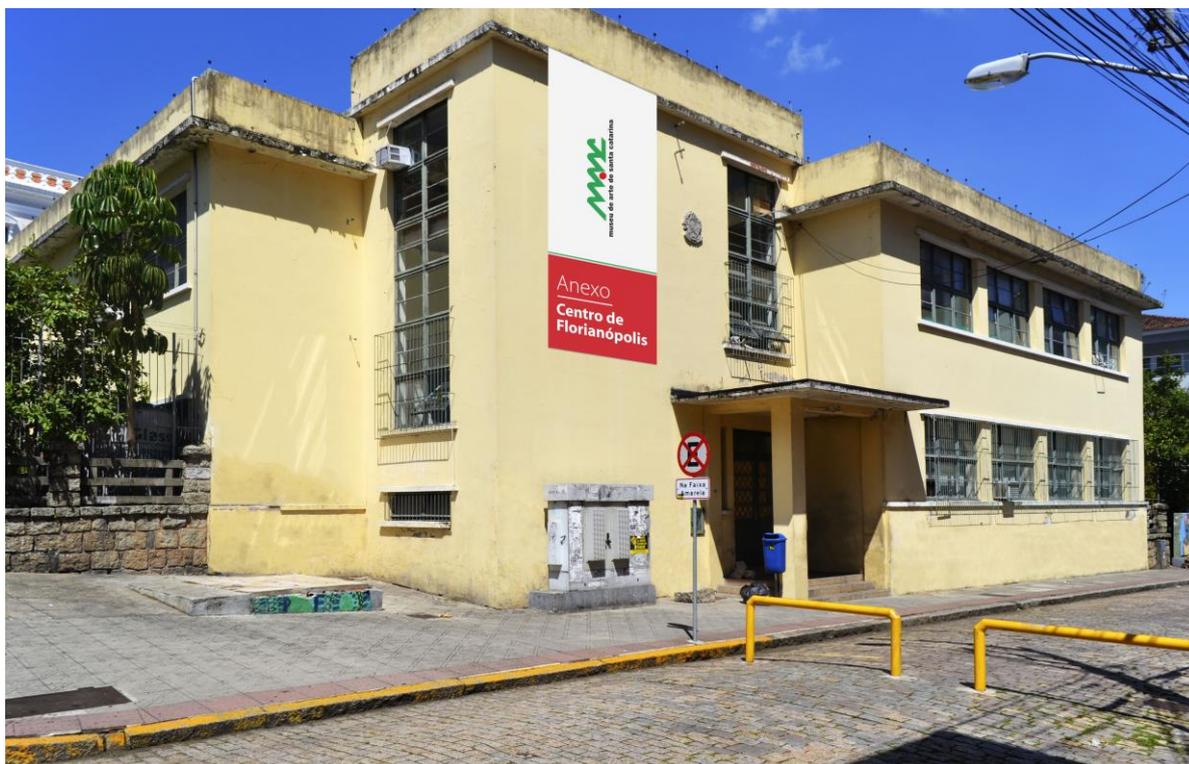


Fonte: Acervo pessoal do autor

Como possibilidade de intervenção de identificação na parte externa da edificação, a Figura 29, apresenta apenas como exemplo, uma proposta de intervenção na fachada, respeitando o Decreto de Tombamento mencionado anteriormente. Nessa intervenção, a ideia é que se instale um *banner* com os seguintes dizeres: “Museu de Arte de Santa Catarina, anexo Centro de Florianópolis”. Esse *banner* terá a logomarca atual do museu.

Recomenda-se a colocação do *banner* um pouco afastado do local onde se destina para o letreiro com o nome do colégio, a ideia é preservar informações históricas que ainda existam em sua fachada.

Figura 29 – Fachada com proposta de intervenção visual do Antigo Grupo Escolar Dias Velho, atual Escola Antonieta de Barros, na Rua Victor Meirelles, Centro de Florianópolis



Fonte: Acervo pessoal do autor; Editada pelo *designer* gráfico Moysés Lavagnoli

A seguir, apresenta-se uma proposta de ocupação deste espaço por meio de uma exposição que, tendo referências à história da Exposição de Pintura Contemporânea de 1948, do espaço e da arte em Santa Catarina, estabelece um caminho que pode ser adotado para viabilizar a reinserção de dois equipamentos públicos no contexto do centro urbano de Florianópolis e lança bases para uma nova relação com a sociedade, bem como possibilidades de parcerias com outras instituições museológicas e culturais do entorno.

4.3 EXPOSIÇÃO “A ILHA, A PONTE, VENTO SUL: SETENTA ANOS DE UM SONHO MODERNO?”

Após o estudo da história da Exposição de Pintura Contemporânea de 1948, tornou-se possível a proposta a seguir de uma exposição que ocupa a edificação onde foi montada na época. No entanto, não se trata de uma proposta de exposição de arte como se deu com a exposição estudada, mas a elaboração de uma exposição com bases interdisciplinares, na qual a arte assim como outros campos do conhecimento possam contribuir, como por exemplo museologia, história, antropologia, pedagogia.

A segunda proposta para uso revitalizado da edificação a ser tratada aqui será a realização de uma exposição de longa duração para ocupar o pátio⁴¹ da Escola Antonieta de Barros alusiva à Exposição de Pintura Contemporânea de 1948, sem, no entanto, ter a pretensão de ser uma reedição daquela mostra, mas tornar-se um espaço no qual a memória da instituição dialogue com o seu presente. Nessa mostra poderão ser apresentadas algumas das obras que estiveram presentes na exposição original e que ainda compõem o acervo do MASC. A sugestão para o título é “A ilha, a ponte, vento sul: 70 anos de um sonho moderno?”, com data sugerida de abertura para setembro de 2018. Não havendo possibilidade de abertura na data proposta, atualiza-se a datação no título da exposição sugerida em conformidade com a data.

Importante discorrer brevemente sobre o título da exposição, título repleto de trocadilhos e sentidos, dos quais emergem os aspectos imbricados que perpassam pela instituição.

O primeiro módulo expositivo refere-se à ilha, por tratar da cidade e do pretenso isolamento alegado no contexto da discussão do Grupo Sul, o qual se colocava como vanguarda e buscava, como foi visto na seção 2, o rompimento com a tradição acadêmica e com o chamado atraso cultural que acreditava, na época, abater-se sobre a capital catarinense. A ilha discutiria a geografia com o enfoque no contexto cultural.

O segundo módulo expositivo, intitulado a ponte, discutiria as relações sociais, culturais e artísticas. Será um espaço no qual grupos e personagens fundamentais seriam discutidos. Assim como o módulo anterior, outro elemento local servirá de pretexto para a discussão, no caso a ponte, símbolo de modernidade e do dinamismo da capital, elemento de ligação entre a ilha e o continente, assim como alguns personagens políticos e círculos artísticos desenvolveram ligações externas para tratar da cultura em Florianópolis.

Por fim, o último módulo, intitulado vento sul, o ar que se movimenta e que produz mudanças. A releitura da Exposição de Pintura Contemporânea, nesse sentido, seria o vento, o sopro de mudança na capital catarinense, de um evento ímpar na história da arte em Santa Catarina, o qual ajudou a fomentar a criação do MAMF.

A respeito dos significados do vento sul, termo empregado como título do segundo módulo da presente proposta expositiva, Sandra Makowiecky expõe o seguinte:

⁴¹ O espaço possui as seguintes medidas, estimadas após estudos das plantas arquitetônicas: sala maior com 8,18 m x 15,93 m = 130,3 m² e sala menor com 8,00 x 6,10 = 48,8 m², totalizando 179,1 m².

Apesar de não ser o mais frequente em Florianópolis, o vento sul é o mais relacionado com a história da cidade, chegando mesmo a fazer parte de sua cultura, por meio de mitos e lendas, da literatura, da música e nas artes plásticas. Ele é também o mais intenso e o mais frio, normalmente associado a chuvas. Gélido e uivante traz o cardume de tainhas no inverno, acaba com a praia num dia de verão, alimenta histórias de bruxas no interior da Ilha de Santa Catarina, forma hábitos, costumes e crendices de seus habitantes. (MAKOWIECKY, 2012b, p. 950).

Por fim, cabe questionar se realmente foi um sonho modernista ou uma confluência de interesses que alavancaram a exposição e a criação do MAMF. Também é mister criticar quais concepções de arte foram escamoteadas e quais artistas suprimidos da narrativa protagonizada pelos modernistas locais. A exposição pode oferecer um espaço para suscitar e debater muitas questões, assim como escolhas podem ser feitas na narrativa expositiva; o que se deve evitar são as discussões carregadas de preconceitos e impregnadas por escolhas que porventura se afastem da missão da instituição, que é trabalhar as artes visuais em Santa Catarina. Nesse sentido, a exposição não deve favorecer determinados grupos, ao menos acredita-se que assim deva ocorrer nesta proposta.

Três módulos interligados entre si, com sete obras presentes na Exposição de 1948, integrantes do acervo do MASC, pinturas que seriam instrumentos de diálogo entre o passado e o presente em uma proposta de revitalização de um espaço arquitetônico importante para a memória do museu e da arte no estado. A seguir, é apresentado o Quadro 4, com as pinturas.

Quadro 4 – Pinturas integrantes da exposição de 1948 pertencentes ao acervo do MASC

Nº Tombo	Autor	País	Título	Ano	Dimensões/ técnica
004	Jan Zach	Tchecoslováquia	“Cavalo”	1947	61x48 (ou 49x61) – aquarela
001	Iberê Camargo	Brasil – RS	“No campo”		54x45 (ou 43,5 x 53) – óleo
013	Oscar Meira	Brasil	“Cabeça de Cristo”	1941	30x22 – gauche
003	Rubem Cássia	Brasil – SP	“Flores”	1943	65x54 – óleo
005	Aldari Toledo	Brasil – RJ	“Figuras”	1947	45x61 (ou 63,5x48,5) – desenho a nanquim
002	Djanira Paiva Motta e Silva	Brasil – RJ	“Parque de diversões”		73x60 – óleo
008	José Maria Dias da Cruz	Brasil – RJ	Cenário	1948	16 x22 – aquarela

Fonte: Elaborado pelo autor

Justifica-se a data em razão de ser no ano de 2018 que se completa 70 anos daquele evento, marco na história da referida instituição e da arte em Santa Catarina, além de permitir que seja feito o restauro da edificação e, posteriormente, o desenvolvimento e a implantação do projeto museográfico necessário para a sua ocupação.

A respeito da proposta museográfica para o espaço, é importante falar sobre a inserção de novas tecnologias. A utilização dos equipamentos (*tablets*, fones de ouvido, TV) que serão apresentados de forma visualmente integrada à exposição, acompanha a tendência expográfica que tem estrita relação com o desenvolvimento tecnológico da sociedade, do qual a museologia não poderia ficar à margem – sobretudo quando a ciência pensa a apropriação desses recursos em benefício e melhoramento do acesso ao patrimônio e desenvolvimento dos processos museológicos.

O museu não deve acompanhar a tendência contemporânea do uso de equipamentos multimídias apenas por modismo, mas sobretudo pela necessidade de não ficar no eterno descompasso e descolamento entre a sua existência e a vida das pessoas. Buscar o uso equilibrado entre os recursos disponíveis na instituição (bens culturais museológicos, arquivísticos e bibliográficos etc.) aliados às novas tecnologias pode ser uma estratégia exitosa, se empregada de maneira articulada com as necessidades de consumo cultural da

sociedade, sem abandonar a missão da instituição, ao contrário, como forma de potencializá-la por meio dessas novas ferramentas.

Uma exposição tem, nos dias de hoje, de competir com muitas outras opções que se apresentam ao potencial visitante. E é geralmente por isso, para atrair o público, em especial o público jovem, que os museus têm buscado fazer uso de novas ferramentas expográficas, que tornem a mostra mais atrativa e motivadora. Dentre estas estratégias merecem destaque as chamadas novas tecnologias. (CHELINI, 2012, p. 62).

O uso desses novos elementos tecnológicos nos espaços museológicos não significa a rendição ou decretação da falência dos modelos expositivos tradicionais, mas a natural necessidade de atualização que se demanda fazer nos museus como se faz em qualquer área de atividade da sociedade. Acompanhar em certa medida os desenvolvimentos tecnológicos significa colocar-se em consonância com as linguagens que vem sendo empregadas pelas novas gerações, atrair os jovens para os museus e processos museológicos na sociedade contemporânea demanda estratégias arrojadas. Logo, utilizar novas tecnologias é aproximar-se das novas linguagens contemporâneas da sociedade.

Tendo-se em vista que colocar um *tablet* em uma exposição com áudio e imagem tecnicamente bem desenvolvidos não significa que o êxito é certo, deve-se usar esses recursos apenas como mais uma das ferramentas possíveis para estimular o interesse pelos museus e espaços museológicos. Ações educativas, programas de inclusão e estabelecimento de redes ou circuitos museológicos podem somar-se às ações de revitalização do espaço expositivo.

Outro cuidado que as instituições museológicas, sobretudo as públicas, ao utilizarem novas tecnologias, devem tentar manter além do equilíbrio no uso desses recursos expositivos, diz respeito à atualização e à manutenção dos equipamentos, evitando com isso padecer da obsolescência tecnológica que pode afligir esses espaços caso não disponham de recursos destinados para a sua contínua conservação, pesquisa e atualização. Assim sendo, defende-se nesta proposta o uso das novas tecnologias de maneira equilibrada, sem depender exclusivamente delas para manter o espaço expositivo em funcionamento, e também sem ofuscar os bens culturais expostos.

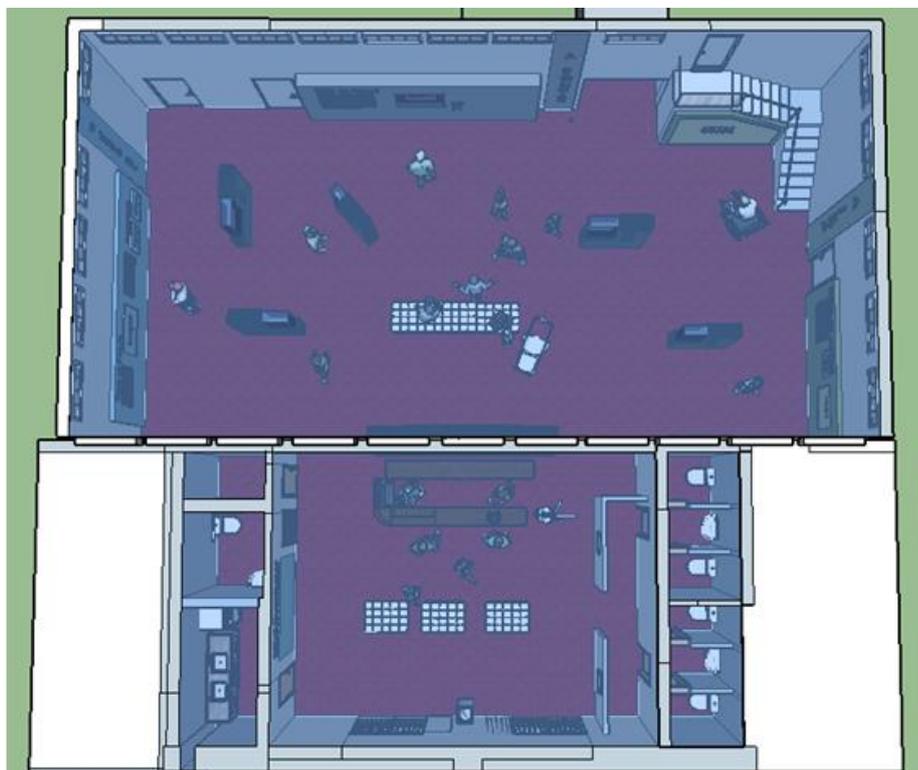
Destarte, a presente pesquisa não apenas chama a atenção para a necessidade de revitalização do espaço arquitetônico, como também apresenta uma proposta expográfica para ele, buscando, portanto, contribuir efetivamente com as instâncias envolvidas com o espaço.

A seguir, serão apresentadas imagens com a proposta expográfica para a ocupação do pátio do antigo Grupo Escolar Modelo Dias Velho. Vale destacar que as medidas para os

mobiliários e equipamentos respeitaram as dimensões espaciais do pátio, assim como as dimensões das pinturas nas vitrines/totens foram observadas para condizer com as condições reais de exposição. Os demais espaços da edificação, como pavimento térreo e salas no entorno do pátio, não terão nesta dissertação propostas descritivas para seus respectivos usos. No entanto, salienta-se que toda a edificação pode ser ocupada como unidade anexa, desde que haja um estudo para sua utilização, que estabelecerá as condições museográficas necessárias para o funcionamento da unidade museológica.

Na imagem a seguir (Figura 30), destaca-se a proposta de ocupação geral do espaço, a qual estabelece a divisão em módulos expositivos, banheiros e recepção.

Figura 30 –Vista de cima do espaço com proposta expositiva



Fonte: Elaborado por Poliana Santana por meio da ferramenta Sketchup (2015), a partir de concepção do autor

A Figura 31, enfoca a recepção proposta para o museu em sua unidade anexa. Nesse espaço, o visitante poderá deixar bolsas, sacolas etc. no guarda-volumes, e utilizar os bebedouros e banheiros, inclusive para cadeirantes.

Figura 31 – Recepção com guarda-volumes, bancos e mapa do circuito expositivo da sede do MASC no Centro de Florianópolis



Fonte: Elaborado por Poliana Santana, a partir de concepção do autor

À esquerda, na Figura 32, sugere-se a instalação de um mapa com o Circuito Museológico que será proposto mais adiante. Nele o visitante poderá obter as localizações das instituições envolvidas na ação integrada por meio do circuito. A recepção também poderá ter prateleiras na parte frontal, com livros e *souvenirs* para comercialização.

Figura 32 – Destaque para bebedouro no canto inferior esquerdo e para banheiro para cadeirantes ao lado do mapa



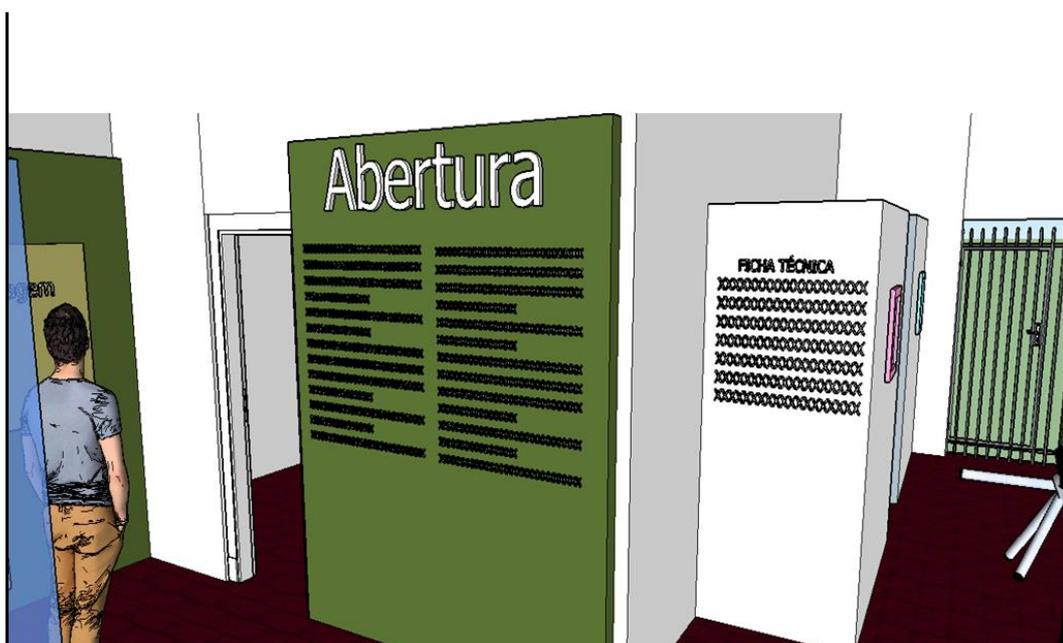
Fonte: Elaborado por Poliana Santana, a partir de concepção do autor

Na proposta de exposição, os três módulos poderão ser distribuídos no espaço sem a necessidade de divisão por painéis entre eles. Busca-se com isso permitir que o circuito de visitação seja de livre escolha para o público, possibilitando caminhar entre as obras, podendo inclusive observar o verso das pinturas.

Ressalta-se que, por razões de necessidade técnica, será proposto que o painel com o texto de abertura na imagem a seguir fique logo na parede ao lado da entrada, após o visitante passar pela catraca eletrônica. Essa localização não é obrigatória. A sugestão ocorre apenas por se entender, na presente proposta expográfica, ser essa a sua melhor localização no espaço apontado.

A respeito da catraca (Figura 33), sua utilização é facultativa, sendo sugerida como um recurso que viabiliza a contagem de público, além do livro de registro de visitação no balcão da recepção do MASC, em sua unidade anexa.

Figura 33 – Destaque para local do texto de abertura e no canto inferior direito para catraca de entrada

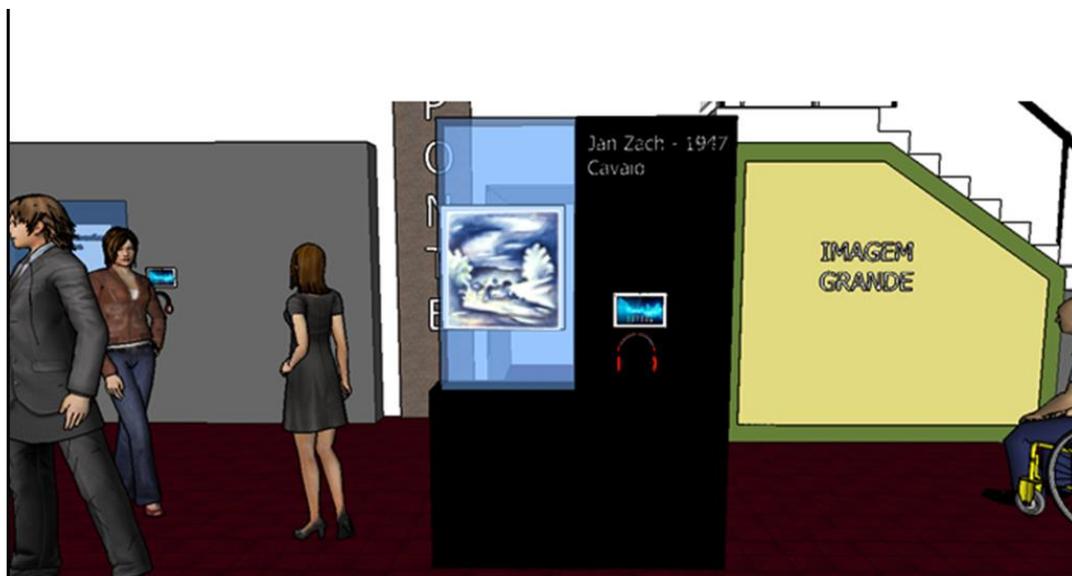


Fonte: Elaborado por Poliana Santana, a partir de concepção do autor

As seis pinturas podem ser expostas em uma vitrine com vidro transparente, conforme indica a Figura 34, possibilitando a sua visualização por inteiro, incluindo o verso. O suporte pode ser acompanhado de um dispositivo de multimídia como, por exemplo, um *tablet*, junto com fones de ouvido. Esses recursos viabilizam o acesso a mais informações audiovisuais sobre a obra apresentada e seu autor. Importante no uso das novas tecnologias em espaços museológicos é não ficar exclusivamente dependente delas para colocar em funcionamento as

exposições, busca-se nessa proposta uma relação equilibrada entre esses elementos e os suportes clássicos (plotagens e acervos) em ações educativas.

Figura 34 – Vitrine com dispositivo de áudio e imagem

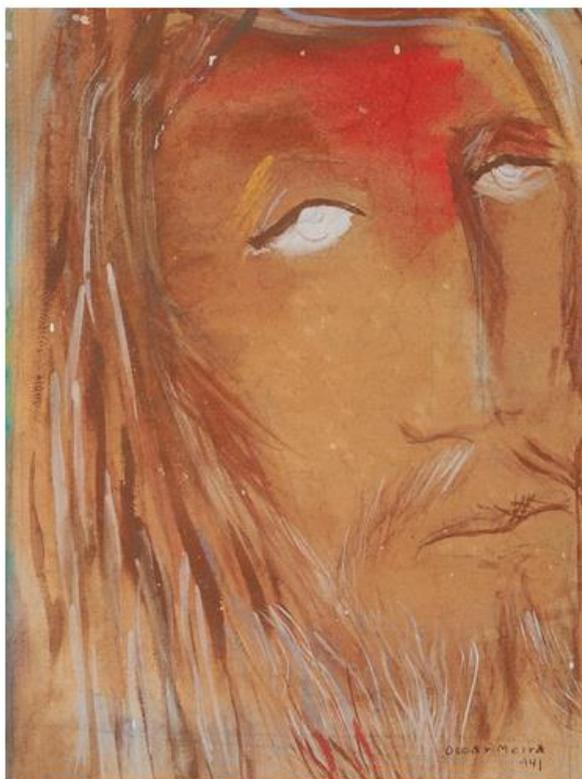


Fonte: Elaborado por Poliana Santana, a partir de concepção do autor

As próximas três imagens apresentam uma sequência na qual aparece a produção artística que será inserida no suporte expositivo. No caso, sugere-se o desenho de autoria de Oscar Meira, intitulado “Cabeça de Cristo”, (Figura 35). Em seguida é apresentada a imagem (Figura 36) com o suporte finalizado, contendo o desenho acondicionado em seu interior e protegido por uma vitrine de vidro. Esta ficaria embutida em uma base de madeira com revestimento pintado conforme a escolha da proposta de cores da exposição, possibilitando a sua visualização em seus dois lados. Isso porque é comum se encontrar marcas deixadas pelos artistas, museus, colecionadores nos versos das obras, alguns artistas inclusive registram informações como a data, etc. Entende-se que para o visitante é importante ter o máximo de contato possível com a produção artística exposta, podendo ver inclusive detalhes do verso da pintura.

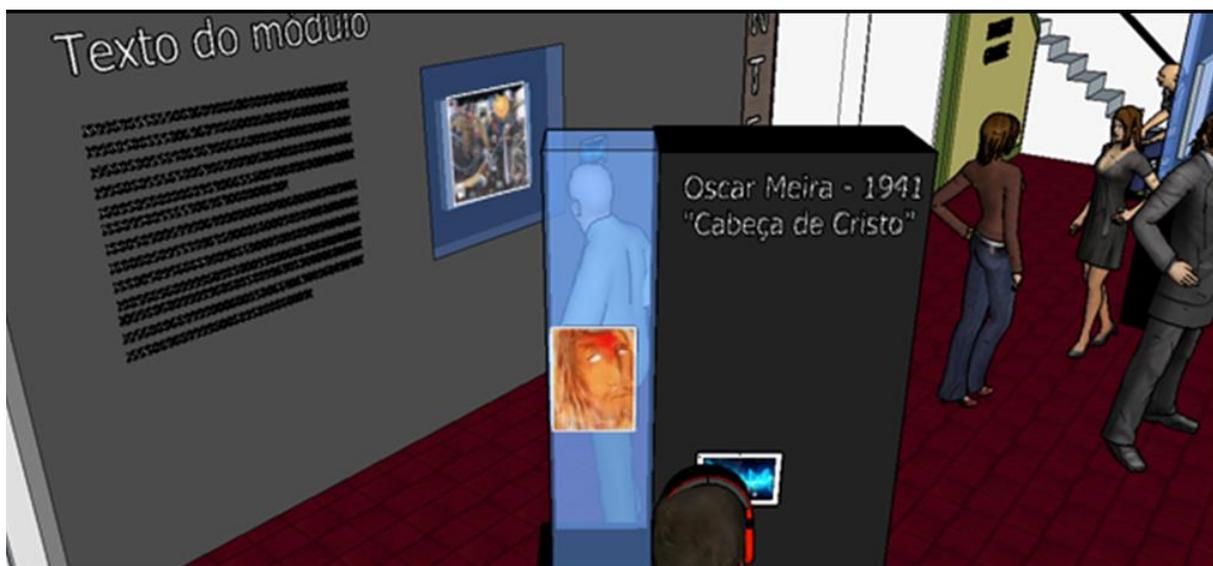
Além da preocupação com a visualização da pintura exposta, a última imagem desta sequência (Figura 37), com detalhamento do suporte proposto, revela o cuidado para que as medidas levem em consideração o elemento da acessibilidade em espaços expositivos. O suporte projetado permite que cadeirantes e pessoas com baixa estatura possam interagir com a obra exposta, incluindo o acesso ao *tablet* e aos fones de ouvido, que foram pensados respeitando esses detalhes.

Figura 35 – De autoria de Oscar Meira, “Cabeça de Cristo”, 1941



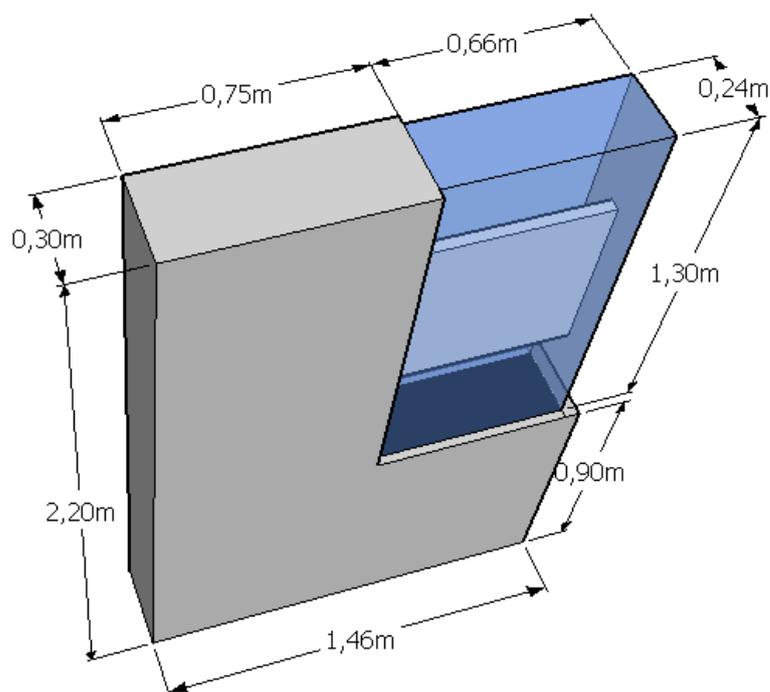
Fonte: Acervo *on-line* do MASC

Figura 36 – Em destaque na vitrine, a obra “Cabeça de Cristo”



Fonte: Elaborado por Poliana Santana, a partir de concepção do autor

Figura 37 – Painel proposto para a exposição com dimensões



Fonte: Elaborado por Poliana Santana, a partir de concepção do autor

Propõe-se também o uso de cores e faixas nas paredes (Figura 38) como elementos marcadores dos três módulos expositivos sugeridos; a partir do estudo da planta do espaço percebe-se a viabilidade da divisão do espaço em até três partes. O uso das cores e faixas possibilita essa separação entre os módulos sem a necessidade de instalação de paredes divisórias entre os módulos expositivos, criando mais amplitude no ambiente e liberando mais espaço para circulação dos visitantes. Ressalta-se que os três módulos dialogam diretamente entre si, sendo a divisão uma opção metodológica para facilitar a compreensão do conteúdo.

Essa opção expositiva também dialoga com a tendência de se buscar afastar os museus de arte do antigo modo de organização espacial, no qual pouco se tinha de cores, com a predominância do branco, na tentativa de se atingir uma neutralidade, e havia o uso excessivo das paredes como suportes expositivos para as pinturas, além do uso dos pedestais e das plataformas onde se apresentavam as esculturas.

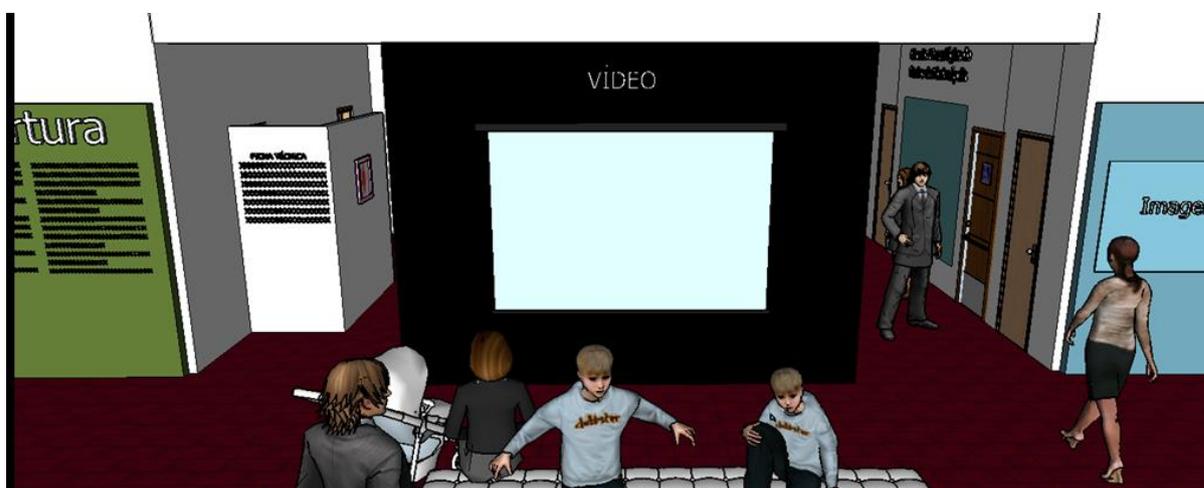
Portanto, nessa proposta buscou-se para esse espaço específico alinhar a história do MASC, numa evidente referência ao seu passado no ambiente, tendo a Exposição de Pintura Contemporânea de 1948 como referencial, mas com o olhar no presente, articulando-se o uso de novos elementos expositivos e de novas técnicas.

Figura 38 – Na parede, sugestão de marcação dos espaços expositivos com uso de tecido fixado, com o título e a cor correspondente ao módulo abordado



Fonte: Elaborado por Poliana Santana, a partir de concepção do autor

Figura 39 – Sugestão de aproveitamento do espaço do fundo do painel da recepção voltado para área expositiva, com a instalação de aparelho de TV e banco à frente



Fonte: Elaborado por Poliana Santana, a partir de concepção do autor

As sugestões apresentadas são preliminares, sendo necessária para a implementação a constituição de uma equipe interdisciplinar, com objetivo de construir um projeto expositivo que possa contribuir com a revitalização do espaço arquitetônico, dando a ele novo uso e função cultural.

4.3 CIRCUITO MUSEOLÓGICO NO CENTRO DE FLORIANÓPOLIS

Depois das propostas de incorporação do antigo Grupo Escolar Modelo Dias Velho à estrutura institucional do MASC, como espaço anexo no Centro de Florianópolis, seguida de uma proposta expositiva como primeira intervenção de requalificação para o espaço, cabe agora propor a inserção do espaço em uma rede ou circuito cultural na região central da capital catarinense.

Pensar em circuito ou rede pressupõe abandonar uma atitude individual de ação por parte de um grupo, instituição ou organização, e avançar ancorando-se em apoios mútuos e sistemáticos, sem a perda da identidade e da autonomia. Isso pode ser uma saída para as instituições museológicas, espaços que, no cenário brasileiro, com poucas exceções, padecem de toda sorte de necessidades financeiras e técnicas.

Portanto, como terceira proposta desta dissertação, sugere-se a criação de um circuito museológico no Centro de Florianópolis. Esta pesquisa não sugere um título para a proposta de circuito, sendo apenas uma terminologia técnica, pensada a partir do paralelo com os espaços museológicos que estabelecem circuitos de visitação em suas áreas expositivas, no qual os visitantes de espaços museológicos seguem uma recomenda o de visita o ou acatam um roteiro interno com entrada e saída. No entanto, o circuito aqui proposto não impõe uma ideia de roteiro com começo e fim, entrada ou saída, propõe-se uma a o conjunta entre institui es museológicas e culturais.

A proximidade com a rodoviária, os terminais de ônibus urbanos, além de hotéis e comércio, apresenta um cenário onde muitas pessoas transitam diariamente: estudantes, trabalhadores, turistas etc. Essa circula o e a proximidade de equipamentos de infraestrutura urbana podem favorecer a constru o de um circuito museológico dentro de um perímetro central da cidade.

A região central da cidade já tem outra proposta que tem alguma semelhança ao sugerido nesta disserta o. Por exemplo, em agosto de 2013 foi lançado pela Câmara de Dirigentes Lojistas (CDL) o Roteiro Autoguiado do Centro de Florianópolis (FLORIANÓPOLIS:..., 2013), que destaca 25 pontos marcantes tanto para história quanto para cultura da cidade. Na imagem a seguir (Figura 40), é exposto o mosaico com imagem retratando o Boi de Mamão, que marca a calçada do MHSC – sediado no Palácio Cruz e Sousa –, os Jardins do Palácio e o local onde fica o Memorial Cruz e Sousa, um dos pontos selecionados pelo roteiro.

Figura 40 – Em destaque na calçada mosaico nº 8 com figura do Boi de Mamão, que chama atenção para os Jardins do Palácio e o Memorial Cruz e Sousa



Fonte: Acervo pessoal do autor

No entanto, o que aqui se propõe vai além de um roteiro com visita guiada. Sugere-se que as instituições que porventura participem discutam conjuntamente ações, estabeleçam uma rede pensando o patrimônio cultural e artístico do Centro de Florianópolis, que as ações possam considerar o desenvolvimento sociocultural do entorno e favorecer o acesso aos bens culturais por elas preservados.

Museus, arquivos, bibliotecas e galerias de artes unidos por uma pauta comum, a valorização da cultura. Criar catálogos compartilhados, atividades com desdobramentos entre duas ou mais das instituições que componham o grupo apenas favorece o aprimoramento das propostas museológicas que venham a ser criadas, e conseqüentemente aumenta a circulação de informações sobre as agendas culturais desses espaços. Essas informações, inseridas de maneira repetida em todas as unidades museológicas e culturais do circuito, tem mais possibilidade de atingir um maior número de pessoas que transitem nesses espaços, criando a possibilidade do aumento do fluxo de visitação das instituições envolvidas.

Ao se estabelecer um circuito museológico, sugere-se que a edificação que abrigou o Grupo Escolar Antonieta de Barros, antigo Grupo Escolar Modelo Dias Velho, seja agregado a ele. A edificação possui endereço privilegiado no Centro de Florianópolis, na Rua Victor

Meirelles, esquina com a Rua Saldanha Marinho, tendo como vizinhas duas instituições museológicas: o Museu Victor Meirelles (MVM)/Ibram e o MESC.

A edificação também possui proximidade com outros equipamentos culturais e outras instituições museológicas. Poderia ser formado um circuito museológico, dentro de um conjunto cultural, no centro da capital catarinense, integrando os espaços, além de divulgar e incentivar a visita ao espaço atual do museu no CIC, que seria a matriz da instituição. Mais à frente, será abordada com mais detalhes essa proposta.

A possibilidade de torná-lo um espaço anexo ao MASC no Centro de Florianópolis mostra-se interessante como estratégia para aproximar mais a instituição do contexto sociocultural do centro da capital catarinense, além de reabilitar para uso cultural a edificação atualmente desativada.

A busca pela aproximação pode ser pensada à luz de uma reflexão da teoria museológica, campo do conhecimento interdisciplinar no qual as instituições e processos museológicos encontram-se inseridos como preocupação de seus estudos.

Essa relação interdisciplinar da Museologia ocorre pela necessidade de se dar conta de seu objeto de estudo, o fato museológico, o qual se caracteriza pela “relação do homem com o patrimônio cultural, relação mediada, ora por vezes por um museu – institucionalmente –, ora por outros tipos de estruturas museais”. (CURY, 2014, p. 58).

O museu tradicional vai operar no seguinte ternário: homem, objeto e cenário, ao passo que as novas propostas museológicas substituem o antigo ternário por sociedade, patrimônio e território. O que se propõe aqui não diz respeito à proposta de ternário, que era fortemente ancorada em uma concepção museológica na qual a contemplação era praticamente o máximo esperado na relação entre público e o patrimônio museológico, tampouco será a segunda proposta de ternário, muito vinculada às experiências dos ecomuseus, museus comunitários, de território, etc.

Entende-se que o MASC pode buscar uma via alternativa, a transição. Nessa via o museu pode aproveitar-se desse novo espaço museológico no centro da cidade e buscar propor uma relação entre o contexto do visitante e a topografia e seus conteúdos discutidos, buscando uma experiência dialógica. Essa proposta, segundo Marília Cury (2014), existe como ideal, mas não é praticada, e a autora a chama de paradigma emergente.

Dada a dificuldade de se propor alterações radicais na forma de atuar da instituição, sobretudo por ser um museu público com limitações orçamentárias, entre outras, a proposta de dinamizar a instituição ao se estabelecer um circuito museológico pode ser uma primeira tentativa de se aproximar mais do público e buscar o seu contexto. Ainda que inicialmente se

proponha o Centro de Florianópolis como espaço de experiência, existe a possibilidade de se expandir o raio de ação da instituição e de seus parceiros para outras áreas da cidade; portanto, o pretense circuito pode agregar inicialmente a título de sugestão as seguintes instituições, com base no sexto princípio dos museus, previsto no artigo 2º da Lei Federal nº 11.904/09:

- a) Museu de Arte de Santa Catarina – unidade anexo Centro;
- b) Museu Victor Meirelles (MVM) / Ibram;
- c) Museu da Escola Catarinense (MESC);
- d) Museu Histórico de Santa Catarina (MHSC);
- e) Museu da História da Cidade⁴²;
- f) Espaço Museal da Catedral Metropolitana de Florianópolis;
- g) Casa da Memória de Florianópolis;
- h) Casa da Alfândega;
- i) Fundação Cultural BADESC;
- j) Biblioteca Pública de Santa Catarina (BPSC).

Essas instituições, em parceria, poderiam construir uma pauta de ações conjunta para o centro da capital catarinense, onde arte, memória e história estivessem como foco principal. Importante ressaltar que ações conjuntas na região podem prever atividades que ultrapassem os muros, com ações extramuros em praças, em jardins, no comércio, no calçadão, que assumam atitudes proativas e menos convencionais, fujam em certa medida do tradicionalismo e da passividade que podem em muitas situações prejudicar o envolvimento dessas instituições na dinâmica do seu entorno.

Outra ação prática que pode ser realizada é a inserção de placas com informações de localização dos espaços, *banners* espalhados por diferentes pontos formando uma grande exposição no centro da cidade. Caracterizando visualmente o circuito museológico nos espaços públicos, essas intervenções podem ser pensadas como elementos provocativos, cuja finalidade é o envolvimento da cidade com as instituições. Nesse sentido, estratégias de publicidade e ações educativas em espaços externos também podem ser umas das táticas empregadas.

⁴² Essa instituição museológica ainda se encontra em fase de implantação. O espaço onde será instalado o museu, a antiga Casa de Câmara e Cadeia, no Centro de Florianópolis, de acordo com matéria, encontra-se em processo de restauro (THOMÉ, 2015).

As propostas poderiam ser construídas em rede, e as instituições debateriam atividades que envolvessem todos. Assim, haveria um espaço de compartilhamento de ideias, sem abandonar as respectivas missões institucionais, mas agregando propostas. Recursos técnicos, propostas conjuntas de intervenção nos espaços, diagnósticos compartilhados e colaborativos são ações práticas que podem configurar a cooperação entre as instituições.

Além das instituições sugeridas nesta pesquisa, outras podem ser somadas, inclusive a CDL pode ser convidada a se juntar ao pretense grupo, sobretudo por sua experiência anterior com o mencionado Roteiro Autoguiado do Centro Histórico de Florianópolis.

Esse tipo de ação visa sobretudo o fortalecimento das instituições por meio das parcerias ou mesmo de uma rede, colaborando conforme recomenda o Estatuto de Museus no artigo 2º, que dispõe sobre o sexto princípio dos museus, o “intercâmbio institucional”.

Essa proposta pode ser avaliada permanentemente pelas instituições envolvidas, para garantir que atenda às reais demandas socioculturais identificadas. Assim, é recomendado o estabelecimento de indicadores como instrumento de avaliação, com base no diálogo com a sociedade, o que pode realinhar a proposta de circuito museológico.

Outro ponto fundamental é colocar o patrimônio museológico sob a responsabilidade desses espaços a serviço da sociedade, ao invés de apenas expô-los e preservá-los como sempre foi feito na proposta museológica tradicional.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nenhuma pesquisa esgota todas as possibilidades: no entanto, escolhas devem ser feitas. Logo, buscou-se na presente dissertação discutir o seguinte problema: *a partir da história da Exposição de Pintura Contemporânea de 1948 é possível revitalizar a primeira sede do MASC, integrando-o a um circuito cultural e artístico?*

Após estudar a história da Exposição de Pintura Contemporânea organizada por Marques Rebelo em 1948 em Florianópolis, e tomada essa análise como ponto inicial para propostas de revitalização da edificação – que abrigou o antigo Grupo Escolar Modelo Dias Velho, foi a primeira sede do MASC, na época fundado como MAMF, e está localizada no Centro de Florianópolis –, chegou-se às seguintes considerações de muitas possíveis.

O material estudado permitiu perceber as motivações políticas e artísticas em relação ao contexto artístico da capital catarinense. Assim, compreende-se o discurso pelo qual o Grupo Sul atribuía o isolamento cultural à cidade, visão de certa forma difundida pela revista *Sul* e relatos dos membros do grupo posteriormente. No entanto, o que se viu foi intermitência de eventos culturais na cidade e uma expectativa pelas mudanças promovidas por meio das tendências modernistas, atendidas em certa medida com a vinda da Exposição de Pintura Contemporânea.

O estudo também permitiu demonstrar dúvidas sobre o catálogo da exposição, visto que a exatidão da quantidade de pinturas expostas continua uma incógnita. No entanto, os números apresentados que oscilam entre 75 e 79 são mais consensuais; mesmo assim não se sustenta uma quantidade exata e precisa, como foi discutido, o que se pode afirmar é que foram mais de 80 trabalhos expostos, entre catálogo e extracatálogo. Isso se torna um dado relevante para a própria história da instituição, e foi fundamental para este estudo propor as imagens ilustrativas com base nessa estimativa.

A exposição teve seu mérito em tornar-se mais um meio de fomentar o interesse na arte moderna. Apesar de não ser a única responsável pela criação do MAMF, atual MASC, foi a partir desta exposição que o acervo do museu foi iniciado. Percebeu-se no estudo a articulação entre forças políticas e interesses artísticos, os quais Marques Rebelo soube aproveitar e plantar a semente do museu quando da criação do Pátio Marques Rebelo, inaugurado no espaço da realização da exposição.

Esta dissertação vem agregar aos demais estudos que se debruçaram sobre o MASC, instituição museológica complexa que, fundada em 1949 no contexto de busca pela abertura

artístico-cultural da cidade de Florianópolis, aglutinou em seu acervo importantes exemplares da arte brasileira.

Como contribuição para o MASC, e tendo em vista o tema desta dissertação, que abordou desde a história da Exposição de Pintura Contemporânea de 1948 até a revitalização da sua primeira sede, e dada ainda a relevância deste evento e do espaço onde ele foi realizado, sobretudo para a história da referida instituição museológica, na seção 4 foram propostas três linhas de ação para a instituição promover a revitalização da edificação que abrigou o antigo Grupo Escolar Modelo Dias Velho, a partir da história da Exposição de Pintura Contemporânea de 1948.

a) Anexar o antigo Grupo Modelo Escolar Dias Velho, atual Colégio Antonieta de Barros (desativado) à sua estrutura institucional, ficando sob sua responsabilidade administrativa, conforme Estatuto de Museus, em seu artigo 3º (BRASIL, 2009a).

b) Como primeira atividade após as sugestões de adequação do espaço terem sido feitas, propõe-se realizar uma exposição alusiva aos 70 anos da exposição trazida por Marques Rebelo com as obras que permanecem no acervo permanente do museu e que compuseram a exposição de 1948.

c) Desenvolver proposta para um circuito museológico, firmando parceria com outras instituições museológicas, conforme artigo 2º do Estatuto de Museus, o qual estabelece como sexto princípio fundamental dos museus “o intercâmbio institucional” (BRASIL, 2009).

São propostas apresentadas como contribuição para o museu, após realizar nesta dissertação reflexões sobre a memória da instituição e sua relação direta tanto com a exposição, como com o espaço que sediou a instituição por cerca de três anos. É sabido que qualquer dessas ações demanda esforços e articulações políticas e técnicas, assim como o diálogo com a sua mantenedora, a FCC, e reflexões dentro da própria instituição, tendo em vista o seu Plano Museológico e a sua dinâmica atual de funcionamento.

Ainda é importante pensar que o museu, ao mirar seu olhar para o passado, não abandone as suas pretensões com o presente, e nem se coloque em uma posição de rememoração saudosista. O museu, ao contrário, utilizando-se das suas memórias, como a exposição aqui estudada, deve se reinventar, servir-se da memória como combustível para suas práticas no presente. Tal como a proposta dos modernistas era, em síntese, romper as

amarras da formalidade e promover a popularização da arte, o MASC pode procurar entrar no coração da sociedade, mexer com as pessoas, envolver-se com seu meio e promover a arte, sua missão histórica.

Logo, acredita-se que esta dissertação, com essas propostas, após o estudo da história da referida mostra artística ocorrida em Florianópolis em 1948, apresentou, partindo do problema de pesquisa proposto, caminhos possíveis tanto para a edificação quanto para a instituição. Espera-se que o estudo possa contribuir com a reflexão sobre a real possibilidade de se requalificar espaços com valor histórico alinhado com novas práticas museológicas, que podem ser implementadas por diferentes museus em situações análogas.

REFERÊNCIAS

- A EXPOSIÇÃO José S. d'Avila. **O Estado**, Florianópolis, p. 3, 20 ago. 1949.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- _____. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- ANDRADE, Mário de. Prefácio interessantíssimo. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 239. [Prefácio de Paulicéia desvairada].
- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 293-300.
- AQUINO, Flavio de. Movimento artístico: um museu em Florianópolis. **O Estado**, Florianópolis, p. 8, 29 abr. 1949.
- ARAÚJO, Adalice Maria de. **Mito e magia na arte catarinense**. 1977. 436 f. Tese (Concurso para Professor Titular)–Universidade do Paraná, Curitiba 1977.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ÁVILA, Affonso. Nas vertentes da semana de 22: o grupo mineiro de A Revista. **Revista de Cultura Vozes**. Petrópolis, RJ, v. LXVI, n. 1, p. 21-24, jan./fev. 1972.
- BAGHLI, Sid Ahmed; BOYLAN, Patrick; HERREMAN, Yani. **History of ICOM (1946-1996)**. Paris: International Council of Museums, 1998. Disponível em: <<http://icom.museum/resources/publications-database/publication/history-of-icom-1946-1996/>>. Acesso em: 20 jan. 2015.
- BALLSTAEDT, Élio. A arte e o belo. **Sul: Revista do Círculo de Arte Moderna**, Florianópolis, n. 5, p. 2, ago. 1948.
- _____. O nosso e o deles “subúrbio”. **O Estado**, Florianópolis, 29 nov. 1949, Página Literária, p. 2.
- BLANCO, Ángela García. **La exposición un medio de comunicación**. Madrid: Akal, 2009.
- BOATO novamente? **Sul: Revista do Círculo de Arte Moderna**, Florianópolis, n. 5, p. 14, ago. 1948.

BORN, Sandra Regina. **Falas na cidade de Florianópolis: Relações de poder e formação de redes sociais (1945-1964)**. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

BORTOLIN, Nancy Therezinha. **Biografia de um museu**. Itajaí, SC: UNIVALI; Florianópolis: FCC, 2002.

BOURDIEU, Pierre. Alta costura, alta cultura. In: _____. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 154-161.

BRASIL. Biblioteca da Presidência da República. 2015. Disponível em: <<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/nereu-ramos>>. Acesso em: 9 mar. 2015.

BRASIL. Ministério da Cultura. Resolução Normativa nº 2, de 29 de agosto de 2014. Estabelece os elementos de descrição das informações sobre o acervo museológico, bibliográfico e arquivístico que devem ser declarados no Inventário Nacional dos Bens Culturais Musealizados, em consonância com o Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013. **Diário Oficial da União**. Brasília, DF, 1º set. 2014. Disponível em: <<http://sintse.tse.jus.br/documentos/2014/Set/1/resolucao-normativa-no-2-de-29-de-agosto-de-2014>>. Acesso em: 9 nov. 2015.

BRASIL. Poder Legislativo. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. **Diário Oficial [da República Federativa do Brasil]**, [recurso eletrônico]. Brasília, DF, 15 jan. 2009 [2009a], p. 1. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em: 15 jun. 2012.

_____. Poder Legislativo. Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009. Cria o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM [...] e dá outras providências. **Diário Oficial [da República Federativa do Brasil]**, [recurso eletrônico]. Brasília, DF, 21 jan. 2009 [2009b], p. 1. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/Lei/L11906.htm>. Acesso em: 15 jun. 2012.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2013.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições**. São Paulo: Martins, 2008.

CATÁLOGO DAS ARTES. Biografia de Moacir Fernandes de Figueiredo. 2007. Disponível em: <http://www.catalogodasartes.com.br/Detailar_Biografia_Artista.asp?idArtistaBiografia=6695>. Acesso em: 6 set. 2015.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CELESTINO Sachet lança inventário da literatura catarinense de ficção. *Diário Catarinense*, 25 out. 2012. Disponível em: <<http://diariocatarinense.clicrbs.com.br/sc/variedades/noticia/2012/10/celestino-sachet-lanca-inventario-da-literatura-catarinense-de-ficcao-3929779.html>>. Acesso em: 8 set. 2015.

CHAGAS, Mario de Souza. **Há uma gota de sangue em cada museu**: a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó: Argos, 2006.

CHEGARÁ hoje o escritor Marques Rebêlo: realizará nesta capital importante Exposição de Pintura Contemporânea. **O Estado**, Florianópolis, capa, 21 set. 1948.

CHEGOU ontem o escritor Marques Rebêlo: A sua próxima Exposição de Pintura. Florianópolis. **O Estado**, Florianópolis, capa, 22 set. 1948.

CHELINI, Maria Júlia Estefânia. Novas tecnologias para... novas (?) expografias. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 1, n. 2, p. 59-71, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/7904/6032>>. Acesso em: 21 de out. 2015.

CINTRÃO, Rejane. **Algumas exposições exemplares**: as salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930. Porto Alegre: Zouk, 2011.

_____. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA. In: _____; RAMOS, Alexandre Dias. (Org). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 15-41.

COELHO NETTO, José Teixeira. **Moderno e pós moderno**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

CURY, Marília Xavier. Museologia e Conhecimento, Conhecimento Museológico – uma perspectiva dentre muitas. **Museologia & Interdisciplinaridade**. v. 3, n. 5, p. 55-73, maio/jun. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/issue/view/936/showToc>>. Acesso em: 7 de jul. 2014.

DAL GRANDE, Andréa Marques. Plantas baixas do 2º e 3º pavimentos da Escola de Educação Básica Antonieta de Barros: Projeto Arquitetônico/proposta. Secretaria de Estado da Infra Estrutura, Departamento Estadual de Infra Estrutura (DIOC), 2008.

DESVALLEÉS, A; MAIRESSE, F. **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura, 2013.

EDITORA UFSC. Ecos no porão. v. 1. 2010. [Sobre publicação]. Disponível em: <<http://www.editora.ufsc.br/publicacao/detalhe/id/8>>. Acesso em: 23 out. 2015.

ENCERRAMENTO, hoje, da Exposição de Arte Contemporânea. **O Estado**, Florianópolis, capa, 6 out. 1948.

ENTREVISTA do escritor Marques Rebelo. **O Estado**, Florianópolis. p. 7, 31 out. 1948.

ESCOLA DE BELAS ARTES. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2015. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/index.php/a-eba/institucional>>. Acesso em: 9 nov. 2015.

ESPAÇO Eglê Malheiros & Salim Miguel. **Centro de Ciências Humanas e da Educação (FAED) – UDESC**, 2010-2012. Disponível em: <<http://www.faed.udesc.br/?id=1095>>. Acesso em: 18 jan. 2016.

EXPOSIÇÃO de pintura, escultura e gravura. **O Estado**, Florianópolis. p. 3, 17 ago. 1949.

EXPOSIÇÃO Pettoruti. **O Estado**, Florianópolis. p. 2, 4 dez. 1949.

FLORIANÓPOLIS. Decreto nº 270, de 30 de dezembro de 1986. Tomba, como patrimônio histórico e artístico do município, conjuntos de edificações existentes na área central do território municipal. [recurso eletrônico]. **Diário Oficial** – Central de publicações legais, Florianópolis, dez. 1986. Disponível em: <<http://leismunicipa.is/fpmno>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

_____. Decreto nº 521, de 21 de setembro de 1989. Classifica, por critérios diferenciados de valor histórico, artístico e arquitetônico, os prédios integrantes dos conjuntos históricos tombados pelo Decreto nº 270/86. [recurso eletrônico]. **Diário Oficial** – Central de publicações legais, Florianópolis, set. 1989. Disponível em: <<http://leismunicipa.is/lopnm>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

FLORIANÓPOLIS: Roteiro autoguiado proporciona viagem ao passado. **Certeza Viagens**, 20 jan. 2013. Disponível em: <http://www.certezaviagens.com.br/?dir=noticias&url=abre_noticia&id=6>. Acesso em: 3 ago. 2015.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**: trajetória de política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

GERLACH, Gilberto Schmidt. **Ilha de Santa Catarina** - Florianópolis. Tomo II. Florianópolis: Clube de Cinema Nossa Senhora do Desterro, 2015.

GODINHO, Egas. A propósito de bustos. **Diário da Tarde**, Florianópolis, p. 4, 10 nov. 1949.

GODOY, Solange de Sampaio. **Os Riscos do eterno provisório**: Museu de Arte Moderna de Resende. Rio de Janeiro: EMC, 2014.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias**: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004.

GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922**: a semana que não terminou. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HANGAI, Luis Antônio. Santa Catarina relembra a vida do ex-governador Jorge Lacerda. **Diário Catarinense**, 20 out. 2014. Disponível em: <<http://dc.clicrbs.com.br/sc/noticias/noticia/2014/10/santa-catarina-relembra-a-vida-do-ex-governador-jorge-lacerda-4624612.html>>. Acesso em: 7 set. 2015.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo, Edições Loyola, 2012.

HOBSBAWM, Eric. **Tempos fraturados: Cultura e Sociedade no século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Sinopse do censo demográfico 2010**. 2015. Disponível em: <<http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00>>. Acesso em: 27 jan. 2015.

_____. **Sinopse estatística do município de Florianópolis: aspectos históricos e geográficos**. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1948. Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

ICOM – INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. Museum definition. 2010-2015 [2015]. Disponível em: <<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

IPHAN – INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Patrimônio cultural. 2014. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/218>>. Acesso em: 24 maio 2015.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

MACHADO, Alzemi.; MARCELINO, Roseléia (Org.). **Catálogo de jornais catarinenses: 1831-2013**. Florianópolis: FCC, 2014.

MAKOWIECKY, Sandra. **A representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos**. Florianópolis: DIOESC, 2012 [2012a].

_____. Paisagem imaginada, representada e capturada: Florianópolis e o vento sul. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), 32., 2012, Brasília. **Anais...** Brasília: UnB, 2012 [2012b]. p. 945-963. Disponível em: <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/anais2012.pdf>>. Acesso em: 24 dez. 2015.

MALHEIROS, Eglê. “M’ermão” Mário de Andrade. **Sul: Revista do Círculo de Arte Moderna**, Florianópolis, n. 8, p. 1, 14, abr. 1949.

_____. Sul. **Sul: Revista do Círculo de Arte Moderna**, Florianópolis, n. 29, p.1, jun. 1957.

MALHEIROS, Eglê; MIGUEL, Salim. Eglê Malheiros, Salim Miguel e o intercâmbio entre as duas margens do Atlântico: depoimento. **Revista Crioula**, São Paulo, n. 4, [nov. 2008]. Entrevista concedida a Érica Antunes e Simone Caputo Gomes.

MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Portugal: Edições 70, 2014.

MARQUES Rebelo. **A Gazeta**, Florianópolis, capa, 22 set. 1948.

MARQUES Rebelo. **Diário da Tarde**, Florianópolis, p. 6, 10 nov. 1948.

MARQUES Rebelo. **O Estado**, Florianópolis, p. 3, 7 out. 1948.

MASC – Museu de Arte de Santa Catarina. Acervo *on-line*: Estanislau Traple. 2015.

Disponível em:

<http://www.alquimidia.org/masc4/index.php?apelido=estanislau+traple&autor=&titulo=&fk_tipoobra=0&mod=acervo&ac=busca>. Acesso em: 27 maio 2015.

_____. Espelho Carioca: Memórias de Marques Rebelo. 1984. 1 fotografia, p&b. [Acervo].

_____. **Tempo, espaço e arte, linhas artísticas no acervo do MASC**. Florianópolis: MASC, 2011. [Catálogo].

MATTOS, Tarcísio; CORRÊA NETO, Ylmar; ANDRADE FILHO, João Evangelista de. **Martinho de Haro**. Florianópolis: Tempo Editorial, 2007.

MELO, Osvaldo Ferreira de. Desenvolvimento literário em Santa Catarina no século XX. **Sul: Revista do Círculo de Arte Moderna**, Florianópolis, n. 30, p. 15-22, dez. 1957.

MICHAELIS. Dicionário de Português Online. Significado de "intempestivo". 2009.

Disponível em:

<<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=intempestivo>>. Acesso em: 5 jul. 2012.

MICHEL, Thomas. Um século do artista Malinverni Filho. *Correio Lageano*, 1º fev. 2013. Disponível em: <<http://www.clmais.com.br/variedades/49410/um-s%C3%A9culo-do-artista-malinverni-filho>>. Acesso em: 8 set. 2015.

MIGUEL, Salim. **Salim Miguel, minhas memórias de escritores**. Palhoça: Editora UNISUL, 2008.

_____. **Cartas d'África e alguma poesia**: coligidas e selecionadas por Salim Miguel seguidas de conversa carioca de Marques Rebelo. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

_____. Revisão de valores. **Sul: Revista do Círculo de Arte Moderna**, Florianópolis, n. 6, p. 1, 15 dez. 1948.

MOACIR Fernandes, um autêntico representante da nova geração. **O Estado**, 17 mar. 1949.

MORRE Osvaldo Ferreira de Melo, advogado, professor e compositor de Florianópolis.

Notícias do Dia [on-line]. 18 fev. 2011. Disponível em:

<<http://www.ndonline.com.br/florianopolis/plural/morre-osvaldo-ferreira-de-melo-advogado-professor-e-compositor-de-florianopolis.html>>. Acesso em: 23 out. 2015.

NASCIMENTO, Rosana Andrade Dias do. **O “Brasil Colonial” e a exposição do mundo português de 1940**. 2008, 280 p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

NEVES, Archibaldo Cabral. Dois anos de atividades do CAM. **Sul: Revista do Círculo de Arte Moderna**, Florianópolis, n. 10, p. 24, dez. 1949 [1949a].

_____. Marques Rebelo e a Exposição de Pintura Contemporânea. **Sul: Revista do Círculo de Arte Moderna**, Florianópolis, n. 6, p. 8, dez. 1948.

_____. Museu de Arte Moderna. **O Estado**, Florianópolis, p. 5, 22 maio 1949 [1949b].

NEVES, Sebastião. Meu caro Egas Godinho. **Diário da Tarde**, p. 2, 30 nov. 1949. [Lages, 15 nov. 1949].

NOVO Museu de Arte em Florianópolis. **O Estado**, Florianópolis, p. 8, 21 abr. 1949.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

O ESCRITOR Marques Rabelo virá a Florianópolis. **O Estado**, Florianópolis, p. 8, 10 set. 1948.

PEREIRA, Lucésia. Dilemas pinturescos: notas sobre a passagem do pintor Guttman Bicho por Florianópolis em 1919. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/lp_gb.htm>. Acesso em: 2 de jun. 2015.

_____. **Discursos emoldurados: reflexões sobre a história do Museu de Arte de Santa Catarina**. 2013, 318 p. Tese (Doutorado em História)–Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

PEREIRA, Moacir. Acidente que matou Jorge Lacerda e Nereu Ramos mudou rumo da política em Santa Catarina. **Diário Catarinense**, 14 jun. 2014 [2014a]. Disponível em: <<http://dc.clicrbs.com.br/sc/noticias/noticia/2014/06/acidente-que-matou-jorge-lacerda-e-nereu-ramos-mudou-rumo-da-politica-em-santa-catarina-4526220.html>>. Acesso em: 8 set. 2015.

_____. Jorge Lacerda: o estadista. **Blog Moacir Pereira**, 29 out. 2014 [2014b]. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/moacirpereira/2014/10/29/jorge-lacerda-o-estadista/?topo=67,2,,,,,77>>. Acesso em: 4 jun. 2015.

PIAZZA, Walter Fernando. Museus & arquivos. **Diário da Tarde**, Florianópolis, p. 6, 21 maio 1949.

_____. **O poder legislativo catarinense: das suas raízes aos nossos dias (1834-1984)**. Florianópolis: Assembleia Legislativa do Estado de Santa Catarina, 1984.

PINTO, Suely Lima de Assis. **Arquivo, museu, contemporâneo: a fabricação do conceito de arte contemporânea no Museu de Arte de Santa Catarina – MASC/SC**. 2011. 340 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

POULOT, Dominique. **Museu e museologia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

RASSIER, Luciana. Salim Miguel, 90 anos de um agente cultural. **Diário Catarinense** [online], Florianópolis, 31 jan. 2014. Disponível em: <<http://dc.clicrbs.com.br/sc/entretenimento/noticia/2014/01/salim-miguel-um-dos->

[intelectuais-mais-completos-da-historia-do-estado-e-do-pais-chega-aos-90-anos-4405887.html](http://www.fcc.ufsc.br/revista/revista-4405887.html)>. Acesso em: 19 de novembro 2015.

Rebello _____. Com a palavra Marques Rebêlo. **Sul: Revista do Círculo de Arte Moderna**, Florianópolis, n. 16, p. 78, jun. 1952.

REBELO, Marques. O que dizem de “Sul” trechos de cartas. **Sul: Revista do Círculo de Arte Moderna**, Florianópolis, n. 6, p. 2, dez. 1948.

REIBNITZ, C. S. **Revista Terra: um modernismo (im)possível** (Florianópolis, 1920 -1921). 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (História do Centro de Ciências Humanas da Educação) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

REIS, Antonio Carlos Konder; CABRAL, Oswaldo Rodrigues. Creação de um museu no estado. **Diário da Tarde**, Florianópolis, p. 4, 21 ago. 1948.

SABINO, Lina Leal. **Grupo Sul: o modernismo em Santa Catarina**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981.

SANTA CATARINA. Decreto Estadual nº 433, de 29 de março de 1949. Cria o Museu de Arte Moderna de Florianópolis. Florianópolis, mar. 1949.

_____. Decreto Estadual nº 9.150, de 4 de junho de 1970. Regulamenta o decreto n. SE-31-12-69/8.840 “A” que dispõe sobre a estrutura administrativa da Secretaria de Educação e Cultura e dá outras providências.

SANTA CATARINA. Governo Estadual. **Museu da UDESC recebe doação de obras do artista e educador catarinense Aldo Nunes**. 10 ago. 2015 [2015a]. Celia Penteado, da Assessoria de Comunicação da UDESC. Disponível em: <<http://www.sc.gov.br/mais-sobre-educacao/museu-da-udesc-recebe-doacao-de-obras-do-artista-e-educador-catarinense-aldo-nunes>>. Acesso em: 22 out. 2015.

_____. Governo Estadual. Secretaria de Estado de Turismo, Cultura e Esporte. **Um grupo de modernos**. 2015 [2015b]. Disponível em: <http://www.sol.sc.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=549%3Aum-grupo-de-modernos&catid=1%3Alatest-news&Itemid=1>. Acesso em: 5 set. 2015.

SCHEMES, Elisa Freitas. Oswaldo Cabral na “Terra da Liberdade”: relato de uma viagem na vigência da política de boa vizinhança. 2013, 134 p. Dissertação (Mestrado em História Cultural) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

SCHIMITT, Rodrigo Brüning. UDESC comemora 50 anos com apresentações e homenagens a reitores e personalidades. **Centro de Artes (CEART) – UDESC**, 21 maio 2015. Disponível em: <<http://www.ceart.udesc.br/noticias/udesc-comemora-50-anos-com-apresentacoes-e-homenagens-a-reitores-e-personalidades/>>. Acesso em: 24 dez. 2015.

SERÁ uma realidade a Casa de Santa Catarina. **Diário da Tarde**, p. 1, 28 ago. 1948.

SERTEK, Paulo. Contribuições para educação em discursos e narrativas de vida de Jorge Lacerda. 2009, 154 p. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

SILVA, Ody Fraga e. A Exposição José Silveira d'Avila. **O Estado**, Florianópolis, p. 2, 7 nov. 1949.

SILVA, Walmor Cardoso da. Museu de Arte de Florianópolis. **Sul: Revista do Círculo de Arte Moderna**, Florianópolis, n. 19, p. 50-51, mai. 1953.

_____. Florianópolis, Capital de Santa Catarina. **Sul: Revista do Círculo de Arte Moderna**, Florianópolis, n. 14, p. 1, set. 1951.

SKETCHUP. 2015. Disponível em: <<http://www.sketchup.com/pt-BR>>. Acesso em: 9 nov. 2015.

SUANO, Marlene. **O que é museu?** São Paulo: Brasiliense, 1986.

SUL: Revista do Círculo de Arte Moderna. Florianópolis, n. 3, abr. 1948 [1948a].

_____. Florianópolis, n. 6, dez. 1948 [1948b].

_____. Florianópolis, n. 10, dez. 1949.

_____. Florianópolis, n. 11, out. 1950 [1950a].

_____. Florianópolis, n. 12, out. 1950 [1950b].

_____. Florianópolis, n. 13, abr. 1951.

_____. Florianópolis, n. 26, fev. 1956.

_____. Florianópolis, n. 29, jun. 1957 [1957a].

_____. Florianópolis, n. 30, dez. 1957 [1957b].

THOMÉ, Rafael. Museu da Cidade promete resgatar história de Florianópolis com uso de tecnologia interativa. **Notícias do Dia** [online], Florianópolis, 15 abr. 2015. Disponível em: <<http://www.ndonline.com.br/florianopolis/noticias/248943-museu-da-cidade-promete-resgatar-historia-de-florianopolis-com-uso-de-tnologia-interativa.html>>. Acesso em: 26 maio 2015.

VASQUES, Marco. **Diálogos com a literatura brasileira**. Florianópolis: Ed. UFSC; Porto Alegre: Movimento, 2004.

VIEIRA, Fúlvio. Museu de Arte Moderna. **O Estado**, p. 8, 28 abr. 1949.

_____. Progresso e evolução. **Sul: Revista do Círculo de Arte Moderna**, Florianópolis, n. 2, p. 3, fev. 1948.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Pinturas da Exposição de Pintura Contemporânea de 1948 – Florianópolis

Nº ordem	Nº tombo	Autor	País	Título	Ano	Dimensões/ técnica	Acervo MASC	Origem
1		Alfredo Kubin	Alemanha	“Circe”		38 27 – litogravura		
2		Alfredo Kubin	Alemanha	“O Castelo”		38x27		
3		Muller Hartmann	Alemanha	“Diabólico”		27x36 – xilogravura a cores		
4		Muller Hartmann	Alemanha	“Figuras no espaço”		31x23 – xilogravura a cores		
5		Emílio Pettoruti	Argentina	“Sol da manhã”		65x50 - óleo		
6		Domingos Pronsato	Argentina	“Pratos no pampa”		20x15 - óleo		
7		Magda de Pamphilis	Argentina	“O Sulco e a Gaivota”		54x41 - verniz		
8		Magda de Pamphilis	Argentina	“Terra bendita”		65x50 – agua forte e aguada		
9		Axel de Leskocheck	Áustria	“Ilustração”		11x17 - xilogravura		
10		Axel de Leskocheck	Áustria	“Ilustração”		11x17 - xilogravura		
11		Ramon Vergara Grès	Chile	“Botafogo”		32x25 – desenho a nanquim		
12		Ramon Vergara Grès	Chile	“Outeiro da Gloria”		32x25 – desenho a nanquim		
13		Ismael Gomez de La Serna	Espanha	“Janela”		50x65 - óleo		
14		Jean Lucart	França	“Galo”		32x25 – gauche		
15		André Derain	França	“Banhistas”		31x25 - óleo		
16		Raul Dufy	França	“Banhistas”		34x25 - litogravura		
17		Mauricio Vlaminck	França	“A tempestade”		20x23 - litogravura		
18		Fernando Leger	França	“A folia”		41x31 - óleo		
19		Mauricio	França	“Mulher		49x59 - óleo		

		Asselin		sentada”				
20		Arpad Szenes	Hungria	“Cabeça de Mulher”		18x25 – desenho a nanquim		
21		Vaselay	Inglaterra	“Composição”		20x26 - óleo		
22		Joaquim Tenreiro	Portugal	“Grajaú”		34x26 - óleo		
23		Ossip Zadkine	Rússia	“Interior de café”		36x52 – aquarela		
24		Liesler	Tchecoslo váquia	“Comediantes”		30x40 – gaucho		
25		Karel Sigmund	Tchecoslo váquia	“Paisagem”		46x34 – aquarela		
26		Richard Lander	Tchecoslo váquia	“Estrada de ferro”		44x30 – aquarela		
27		Gabriel Karel	Tchecoslo váquia	“A ponte”		57x46 – aquarela e crayon		
28		Divica Landrova	Tchecoslo váquia	“No parque”		44x33 – aquarela e nanquim		
29	004	Jan Zach	Tchecoslo váquia	“Cavalo”	1947	61x48 (ou 49x61) - aquarela	sim	Doação: Marques Rebelo
		Jan Zach	Tchecoslo váquia	“Repucho na Gloria”		46x30 - óleo		
30	001	Iberê Camargo	Brasil – RS	“No campo”		54x45 (ou 43,5 x 53) - óleo	sim	Aquisição Secretaria de Justiça, Educação e Saúde de SC
31		Iberê Camargo	Brasil – RS	“Mulher”		13x17 – ponta-seca		
32		Giuseppe Gianini Pancetti (Jose Pancetti)	Brasil - SP	“Intanhaem”		45x37 – óleo		
33		Giuseppe Gianini Pancetti (Jose Pancetti)	Brasil – SP	“Flores”		38x46 - óleo		
34	013	Oscar Meira	Brasil	“Cabeça de Cristo”	1941	30x22 – gauche	sim	Doação Prefeitura

								Municipal de Florianópolis
35		Roberto Burle Marx	Brasil – SP	“Flores”		54x45 - óleo		
36	003	Rubem Cássia	Brasil – SP	“Flores”	1943	65x54 - óleo	sim	Doação Secretaria de Justiça, Educação e Saúde de SC
37		Carlos Alberto Petrucci	Brasil – RS	“Na estância”		29x22 - nanquim		
38		João Fahrion	Brasil – RS	“A fonte”		54x38 – litogravura		
40		Bruno Giorgio	Brasil – SP	“Figuras”		35x26 – ponta-seca		
		Alfredo Ceschiatti	Brasil - MG	“O pracinha”		30x22 – bico de pena		
41	005	Aldari Toledo (Aldary Henriques Toledo)	Brasil - RJ	“Figuras”	1947	45x61 (ou 63,5x48,5) – desenho a nanquim	sim	Doação Marques Rebelo
42		Edith Behring	Brasil - RJ	“A lavadeira”		16x26 – xilogravura a cores		
43		Percy Deane	Brasil - AM	“Retrato de Elza Proença”		54x45 – óleo		
44		Percy Deane	Brasil - AM	“Amantes”		12x10 – desenho a lápis		
45		Percy Deane	Brasil - AM	“O abraço”		14x11- aquarela e nanquim		
46		Milton da Costa	Brasil - RJ	“Ponte no Sena”		23x17 – gauche		
47		Milton da Costa	Brasil - RJ	“Montmartre”		14x17 – gauche		
48	002	Djanira Paiva Motta e Silva	Brasil - RJ	“Parque de diversões”		73x60 – óleo	sim	Doação Secretaria de Justiça, Educação e Saúde de SC
50		Tomás Santa Rosa Júnior	Brasil – PB	“Mulher”		30x40 – desenho a		

						nanquim		
51		Tomás Santa Rosa Júnior	Brasil – PB	“Mulher”		30x40 – desenho a nanquim		
52		Tomás Santa Rosa Júnior	Brasil – PB	“Crianças”		40x50 – desenho a lápis		
53		Tomás Santa Rosa Júnior	Brasil – PB	“Crianças”		40x50 – desenho a lápis		
54		Di Cavalcanti	Brasil - RJ	“Figuras”		22x32 – desenho a nanquim		
55		Percy Lau ⁴³	Peru	“Jangadeiro”		19x23 – agua forte e aguada		
56		Percy Lau	Peru	“Banguê”		19x23 – agua forte e aguada		
57		Percy Lau	Peru	“Gente simples”		16x13 – desenho a estilete		
58		Orlando Teruz	Brasil - RJ	“Mater Dolorosa”		60x50 - óleo		
59		Orlando Teruz	Brasil - RJ	“Ecce Homo”		37x45 - óleo		
60		Lasar Segall ⁴⁴	Lituânia	“Mulher”		12x10 – desenho a cor		
61		Lasar Segall	Lituânia	“Na janela”		13x13 – xilogravura		
62		Lasar Segall	Lituânia	“Figuras”		16x9 – xilogravura		
63		José Morais	Brasil – RJ	“Paisagem”		56x47 - óleo		
64		Cândido Portinari	Brasil – SP	“Menina”		60x74 - óleo		
65		Quirino Campofiorito	Brasil – PA	“Cena de rua”		28x24 - aguada		
66		Quirino Campofiorito	Brasil – PA	“Trabalhadores”		32x23 – desenho a		

⁴³ Artista de origem Peruana, nascido em Arequipa em 1903, mudando-se para Olinda, Pernambuco em 1921, talvez em razão disso a revista *Sul* tenha inserido o artista no grupo dos brasileiros.

⁴⁴ Mudou-se para o Brasil em definitivo em 1923.

						nanquim		
67		Quirino Campofiorito	Brasil – PA	“Ponte do Rosário”		40x31 – aquarela		
68		Hilda Campofiorito	Brasil - RJ	“Capela em Diamantina”		40x32 - aquarela		
69		Hilda Campofiorito	Brasil - RJ	“Operários”		34x27 – monotipia		
70		José Maria Dias da Cruz ⁴⁵	Brasil – RJ			aquarela		
71		José Maria Dias da Cruz	Brasil - RJ			aquarela		
72		José Maria Dias da Cruz	Brasil - RJ			aquarela		
73		José Maria Dias da Cruz	Brasil - RJ			aquarela		
74		José Maria Dias da Cruz	Brasil - RJ			aquarela		
75		José Maria Dias da Cruz	Brasil - RJ			aquarela		
76		José Maria Dias da Cruz	Brasil - RJ			aquarela		
77		José Maria Dias da Cruz	Brasil - RJ			aquarela		
78		José Maria Dias da Cruz	Brasil - RJ			aquarela		
79		José Maria Dias da Cruz	Brasil - RJ			aquarela		

Fonte: Elaborado pelo autor

⁴⁵ De acordo com o catálogo da exposição na revista *Sul* nº 6, de dezembro de 1948 entre o nº 64 a 73 aquarelas de José Maria. O Jornal *O Estado* de 7 de outubro de 1948, p. 3 apresenta também no plural a contribuição de José Maria, logo existe divergência entre as fontes mais atuais sobre a contribuição do artista.

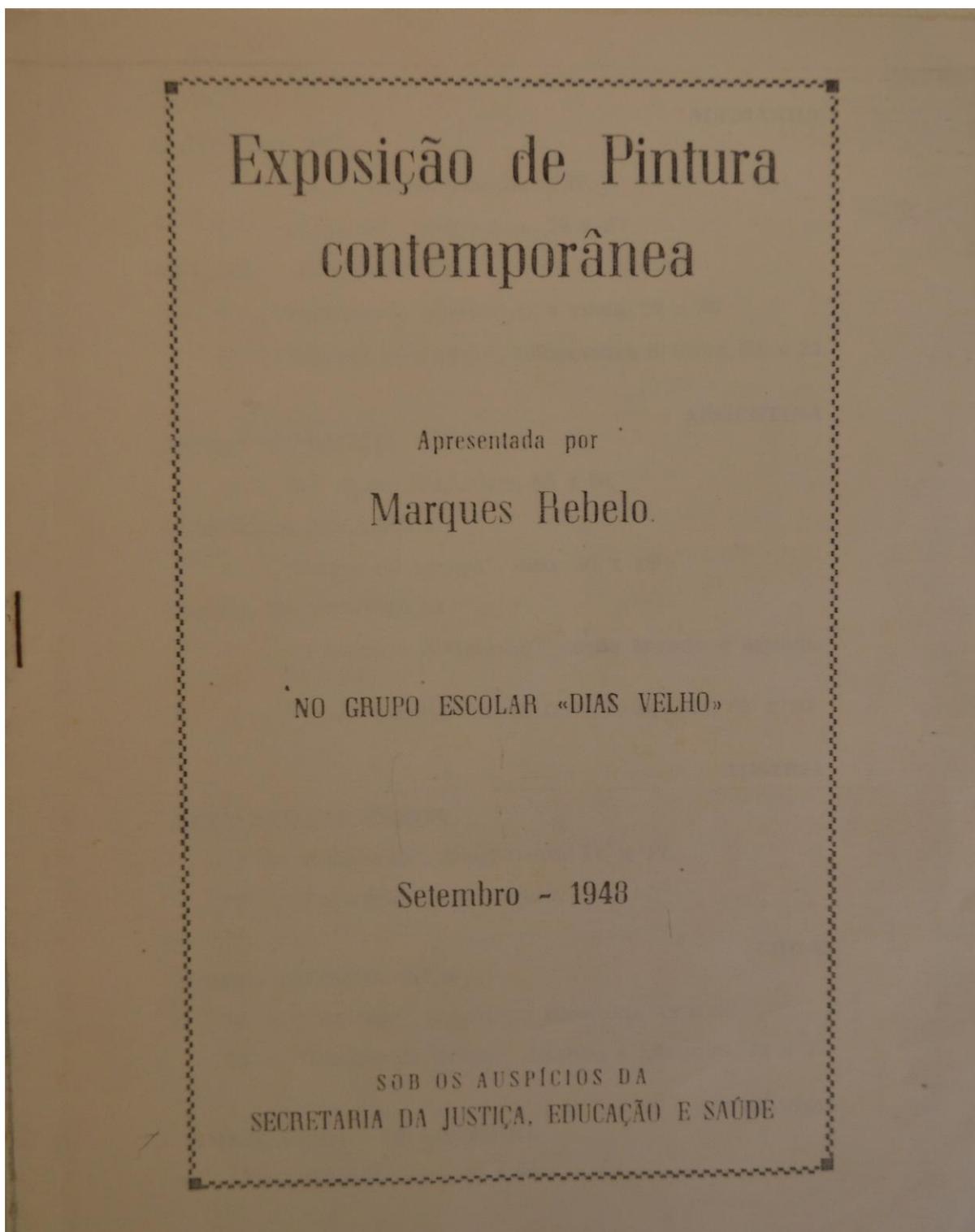
APÊNDICE B – Vídeos ilustrativos

<<https://youtu.be/QwC4z50aCdI>>

<<https://youtu.be/LnNhB0u6P1k>>

ANEXOS

Anexo A – Cópia do Catálogo da Exposição de Pintura Contemporânea de 1948 (capa)



ALFREDO KUBIN

ALEMANHA

- 1 — "Circe", litogravura, 38 x 27
- 2 — "O castelo", litogravura, 38 x 27

MÜLLER — HARTMANN

- 3 — "Diabólico", xilogravura a cores, 27 x 36
- 4 — "Figuras no espaço", xilogravura a cores, 31 x 23

ARGENTINA

EMILIO PETTORUTI

- 5 — "Sol da manhã", óleo, 65 x 50.

DOMINGOS PRONSATO

- 6 — "Potros no pampa", óleo, 20 x 15

MAGDA DE PAMPHILIS

- 7 — "O Sulco e a Gaivota", verniz brando e aguada, 54 x 41
- 8 — "Terra bendita", agua forte, e aguada, 65 x 50

AUSTRIA

AXEL DE LESKOCHESK

- 9 — "Ilustração", xilogravura, 11 x 17
- 10 — "Ilustração", xilogravura, 11 x 17

CHILE

RAMON VERGARA GRÈS

- 74 — "Botafogo", desenho a nanquim, 32 x 25
- 75 — "Outeiro da Glória", desenho a nanquim, 32 x 25

ESPANHA

ISMAEL GOMEZ DE LA SERNA

- 11 — "Janela", óleo, 50 x 65

FRANÇA

JEAN LURÇAT

12 — "Galo", guacho, 32 x 25

ANDRÉ DERAIN

13 — "Banhistas", óleo, 31 x 25

RAUL DUFY

14 — "Banhistas", litogravura, 34 x 25

MAURICIO VLAMINCK

15 — "A tempestade", litogravura", 20 x 23

FERNAND LEGER

16 — "A folia", óleo, 41 x 31

MAURICIO ASSELIN

17 — "Mulher sentada", óleo, 49 x 59

HUNGRIA

ARPAD SZENES

18 — "Cabeça de mulher", desenho a nanquim, 18 x 25

INGLATERRA

VASELAY

19 — "Composição", óleo, 20 x 26

PORTUGAL

JOAQUIM TENREIRO

20 — "Grajaú", óleo, 34 x 26

RÚSSIA

OSSIP ZADKINE

21 — "Interior de café", aquarela, 36 x 52

TCHECOSLOVAQUIA

LIESLER

22 — "Comediantes", guacho, 30 x 40

KAREL SIGMUND

23 — "Paisagem", aquarela, 46 x 34

RICHARD LANDER

24 — "Estrada de ferro", aquarela, 44 x 30

GABRIEL KAREL

25 — "A ponte", aquarela e crayon, 57 x 46

DIVICA LANDROVA

26 — "No parque", aquarela e nanquim, 44 x 33

JAN ZACH

27 — "Cavalo", aquarela, 61 x 48

28 — "Repucho na Glória", óleo, 46 x 30

BRASIL

IBERÊ CAMARGO

29 — "No campo", óleo, 54 x 45

30 — "Mulher", ponta-seca, 13 x 17

JOSÉ PANCETTI

31 — "Itanhaem", óleo, 45 x 37

32 — "Flores", óleo, 38 x 46

OSCAR MEIRA

33 — "Cabeça de Cristo", guacho, 30 x 22

ROBERTO BURLE MARX

34 — "Flores", óleo, 54 x 45

RUBEM CASSA

35 — "Flores", óleo, 65 x 54

CARLOS ALBERTO PETRUCCI

36 — "Na estância", nanquim, 29 x 22

- JOÃO FAHRION
37 — "A fonte", litogravura, 54 x 38
- BRUNO GIORGIO
38 — "Figuras", ponta-seca, 35 x 26
- ALFREDO CESCHIATTI
39 — "O pracinha", bico de pena, 30 x 22
- ALDARI TOLEDO
40 — "Figuras", desenho a nanquim, 45 x 61
- EDITH BEHRING
41 — "A lavadeira", xilogravura a cores, 16 x 26
- PERCY DEANE
42 — "Retrato de Elza Proença", óleo, 54 x 45
43 — "Amantes", desenho a lápis, 12 x 10
44 — "O abraço", aquarela e nanquim, 14 x 11
- MILTON DA COSTA
45 — "Ponte no Sena", guacho, 23 x 17
46 — "Montmartre", guacho, 14 x 17
- DJANIRÁ
47 — "Parque de diversões", óleo, 73 x 60
- TOMAS SANTA ROSA
48 — "Mulher", desenho a nanquim, 30 x 40
49 — "Mulher", desenho a nanquim, 30 x 40
50 — "Crianças", desenho a lápis, 40 x 50
51 — "Crianças", desenho a lápis, 40 x 50
- DI CAVALCANTI
52 — "Figuras", desenho a nanquim, 22 x 32

PERCY LAU

53 — "Jangadeiro", aguaforte e aguada, 19 x 23

54 — "Banguê", aguaforte e aguada, 19 x 23

55 — "Gente simples", desenho a estilete, 16 x 13

ORLANDO TERUZ

56 — "Mater Dolorosa", óleo, 60 x 50

57 — "Ecce Homo", óleo, 37 x 45

LASAR SEGALL

58 — "Mulher", desenho a côr, 12 x 10

59 — "Na janela", xilogravura, 13 x 13

60 — "Figuras", xilogravura, 16 x 9

JOSÉ MORAIS

61 — "Paisagem", óleo, 56 x 47

CÂNDIDO PORTINARI

62 — "Menina", óleo, 60 x 74

QUIRINO CAMPOFIORITO

63 — "Cena de rua", aguada, 28 x 24

76 — "Trabalhadores", desenho a nanquim, 32 x 23

77 — "Ponte do Rosário", aquarela, 40 x 31

HILDA CAMPOFIORITO

78 — "Capela em Diamantina", aquarela, 40 x 32

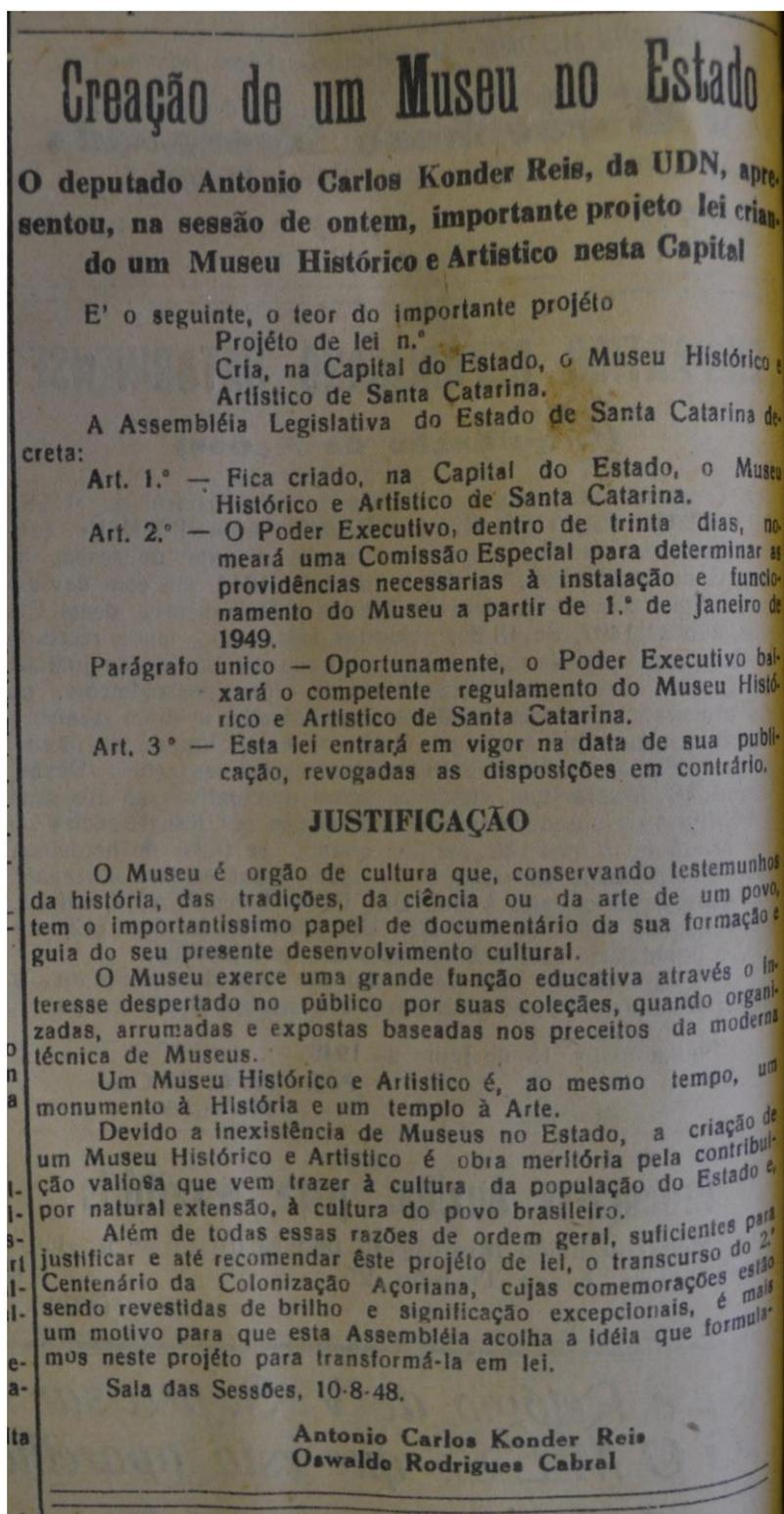
79 — "Operários", monotipia, 34 x 27

CONTRIBUIÇÃO INFANTIL

JOSÉ MARIA

64 a 73 — aquarelas

Anexo B – Notícia do projeto de lei criando um Museu Histórico e Artístico em Florianópolis



Fonte: Reis e Cabral (1948, p. 4); Acervo BPSC

AUTORIZAÇÃO

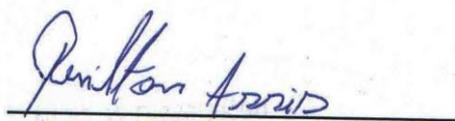
Nome do autor: Renilton Roberto da Silva Matos de Assis

RG: 6717751

Título da Dissertação: Da Exposição de Pintura Contemporânea de 1948 à revitalização do antigo Grupo Escolar Modelo Dias Velho: Primeira sede do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC).

Autorizo a Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, através da Biblioteca Universitária, disponibilizar cópias da dissertação de minha autoria.

Joinville, 05/02/2016.



Renilton Assis