



TRÊS PAINÉIS E UM PROBLEMA

Marcelo Pereira Seixas¹
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UDESC

Resumo

O artigo apresenta os principais aportes teóricos e procedimentais – Nietzsche, Didi-Huberman e Deleuze – tomados como base operacional na leitura de três imagens que mostram diferentes painéis feitos em mosaico cerâmico instalados na cidade de Florianópolis; aponta semelhanças e diferenças entre essas imagens e identifica um problema relacionado com a representação da cultura local juntamente com as duas tendências que o acompanham: uma que defende a existência de uma única raiz cultural, e outra que trata de mostrar a diversidade que a caracteriza; e tece outras considerações a respeito.

Palavras-chave: Florianópolis, História da Arte, narrativa, imagem, cultura.

1 – Sobre nossas abordagens e interesses

“Feliz é aquele que todos os dias tem Fílide ao alcance dos olhos e nunca acaba de ver as coisas que ela contém” (CALVINO, 1990, p.85).

É possível afirmar que a riqueza de uma cidade, assim como sua pobreza também, pode, em certa medida, ser mensurada não só por sua gente, mas por aquilo que esta produz, constrói e acumula. O espaço urbano –

¹ Marcelo Pereira Seixas é Bacharel em Artes Plásticas (2008) pelo CEART/UDESC, desenvolve pesquisa, com bolsa da CAPES, em Teoria e História da Arte pelo PPGAV – Mestrado, do CEART/UDESC; ex-presidente da Associação Catarinense dos Artistas Plásticos – ACAP, membro da Comissão Municipal de Arte Pública – COMAP e do Conselho Municipal de Política Cultural de Florianópolis na área de patrimônio.



criação e espelho da humanidade – está continuamente submetido, isolada ou conjuntamente, a intermináveis operações de acréscimos e retiradas, sobreposições ou justaposições. A todo instante, compassada e ininterruptamente, a cidade vai sendo modificada. Visto sob este prisma, tal qual um ‘*work in progress* colaborativo’, uma criação movente de infinitos autores em que se acumulam diferentes tempos, memórias e histórias, puro *devoir*, a cidade torna-se um objeto de estudos, no mínimo, instigante.

De maneira geral, no âmbito de nossa pesquisa, pretendemos investigar um conjunto de obras que foram sistematicamente acrescentadas aos espaços da cidade de Florianópolis, especialmente, a partir da década de oitenta, em função de normativas criadas pela municipalidade². Tal iniciativa dotou a cidade com um conjunto de manifestações artísticas de cunho estético, histórico e cultural, executadas sob a forma de painéis, relevos e esculturas, principalmente. Neste sentido, nossa intenção, tomando como objeto tal produção, é a de contribuir na construção de uma historiografia local. De maneira um pouco mais restrita a este texto, analisaremos, tomando emprestado desse acervo público existente, três imagens de painéis feitos por diferentes artistas, em distintos períodos e situações, para verificar, entre eles, a existência, ou não, de determinados aspectos, sejam procedimentais, formais ou conceituais, que sejam capazes não só de aproximar tais painéis como, também, afastá-los.

Antes de iniciarmos tal empreitada, algumas considerações fazem-se não só necessárias, como oportunas e pertinentes, especialmente no concernente a alguns dos artifícios que contaminaram nossas pretensões historiográficas. Sendo assim, passaremos a comentar, rapidamente, a respeito de algumas apreciações que nos acompanharam quando da elaboração deste texto.

A primeira a ser considerada, de certa forma, aproxima-se daquilo que Nietzsche (1987)³, em suas *Considerações Extemporâneas* identificou como

² Especialmente aquela de que trata o Artigo 81 da Lei Complementar N° 001/97.

³³ Friedrich Wilhelm Nietzsche (*Röcken, 1844 - † Weimar, 1900). Cursou teologia e filologia clássica na Universidade de Bonn, lecionou Filologia na Universidade na Suíça, de 1868 a 1879.



sendo um “ponto de vista supra-histórico” contrariando aqueles que pensam e tratam a história enquanto ciência pura, quer dizer “uma espécie de encerramento e balanço da vida para a humanidade” (NIETZSCHE, 1987, p. 24). Concordando com ele, em nossa postura investigativa, tentaremos por em prática uma espécie de insubordinação da história à lógica de uma ciência absoluta. Empolga-nos pensar numa história que esteja “a serviço da vida”, uma abordagem capaz de comportar uma potência latente, “a-histórica” como diria ele, a espera de ser revelada. O desafio feito, quase como um convite ou, melhor, uma celebração à vida, é o de trilhar rumos outros que não os da ciência pura, visto que, “somente quando a história suporta ser transformada em obra de arte e, portanto, tornar-se pura forma artística, ela pode, talvez, conservar instintos ou mesmo despertá-los” (NIETZSCHE, 1987, p. 29).

O segundo procedimento por nós apreciado relaciona-se, em certa medida, com algumas das propostas lançadas por Didi-Huberman (2000), particularmente, naquilo que concerne às questões relacionadas ao refutamento do sujeito-historiador, aquele identificado como demasiadamente preocupado com uma leitura iconográfica da imagem tal qual a preconizada por Panofsky (1994). Se o caminho iconográfico é ineficaz na apreensão dos diferentes sentidos da imagem como proceder então? Didi-Huberman (2000) oferece-nos as pistas ao defender, não só a imagem posta “no centro da prática histórica”, como, também, uma nova concepção do tempo histórico, esta “animada pela noção operatória do anacronismo”. São três, as contribuições tidas como vitais na formação do raciocínio de Didi-Huberman (2000) e, por extensão, do nosso, também: a problemática da complexidade temporal das imagens herdada de Aby Warburg, o conceito de montagem desenvolvido por Walter Benjamin e, por último, a ajuda modernizadora de Carl Einstein que trouxe à baila novos objetos, novos problemas, novos domínios históricos e teóricos. (DIDI-HUBERMAN, 2000, 11-58).

Uma terceira contribuição para pensarmos nosso trabalho tem relação com alguns dos tópicos desenvolvidos por Gilles Deleuze (1988) em *Repetição e diferença*, principalmente no que concerne à sua afirmação de que repetição



e generalidade não são termos equivalentes, na medida em que um pode ser pensado como pertencente à ordem das singularidades, um desvio da esfera das transgressões e, o outro, como ocupando a ordem das igualdades, um ciclo comum à esfera das leis.

Finalizando esta etapa introdutória comentaremos, brevemente, a respeito das imagens utilizadas como objeto desta análise, e dos motivos, ou interesses, que nos levaram a estudá-las. Conforme dito anteriormente, Florianópolis conta com um acervo de obras de arte de caráter público⁴ espalhados por suas praças, logradouros, jardins e fachadas de edifícios com as quais, nos ocupamos, no momento, em registrar⁵. Foi no decorrer da realização de tal tarefa que percebemos a potência real oferecida por este arsenal imagético, haja vista que, conforme variavam as arrumações e os agrupamentos que se praticava, multiplicavam-se as probabilidades de leituras e interpretações. Tal qual um caleidoscópio, todas as vezes que as peças eram novamente embaralhadas e redistribuídas, acionando-se, para isto, duas tarefas básicas – selecionar e agrupar – novo leque de renovadas possibilidades abria-se.

Nossa tarefa resume-se, portanto, em montar uma narrativa capaz de satisfazer nossas inquietações mais prementes atuando, com relação às imagens, em duas frentes: a primeira diz respeito a tornar cada uma delas *legível* identificando aspectos do *visível* e, a segunda, revelar a *virtualidade* de aparências outras que ocupam a esfera do *invisível*.

2 – Sobre as imagens estudadas: suas semelhanças e singularidades

⁴ O caráter público ao qual nos referimos aqui diz respeito, principalmente, a visibilidade de tais obras, ou seja, trata-se de obras de arte que mesmo que instaladas em áreas privadas possibilitam uma ampla visibilidade pública, facilitando o acesso.

⁵ Nosso projeto de pesquisa *Arte Pública em Florianópolis: origens, desdobramentos e reflexões – um estudo de certas “permanências” instaladas nos espaços da cidade* prevê as etapas de registro e mapeamento do acervo existente



“Todo se juega entre lo *inanimado* del objeto y la *animación* de su puesta en práctica” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.165).

Todas as três imagens escolhidas para este trabalho (**FIGURA 1**, **FIGURA 2** e **FIGURA 3**) fazem referência a painéis, figurativos, policromados, de grandes proporções, executados na técnica do mosaico⁶ com cacos de cerâmica, que se apresentam marcadamente emoldurados por motivos ornamentais diversos, localizados nas paredes externas compondo as fachadas de seus respectivos edifícios. Percebe-se entre eles, a mesma técnica posta em prática, o mesmo procedimento adotado. São aparentemente semelhantes, próximos mesmo, quase iguais em muitos pontos. Passemos, então, a estudá-los, separadamente.

O primeiro painel⁷ (**FIGURA 1**) ocupa, curiosamente, a fachada principal da nova sede do legislativo municipal, transferida para a Rua Anita Garibaldi, no centro de Florianópolis, tendo ali sido instalado, durante a reforma feita no edifício para abrigar a nova Câmara Municipal.



FIGURA 1: Painel em Mosaico Cerâmico – Câmara Municipal de Florianópolis – Rua Anita Garibaldi – Centro. Autor do Projeto: desconhecido. Foto e montagem: Marcelo Seixas. Fevereiro de 2010.

Trata-se de uma imagem retangular cujo colorido contrasta com as paredes cor cinza da edificação e está definida por uma moldura do mesmo

⁶ Pintura ou motivo decorativo produzido mediante a incrustação de pedaços pequenos, normalmente coloridos, de ladrilho, esmalte ou vidro em argamassa (CHING, 1999, p. 208).

⁷ Este painel, segundo temos conhecimento, foi uma obra contratada pela Câmara Municipal de Florianópolis e seu projeto não foi apreciado pela instância competente, daí o motivo de falta de alguns dados seus tais como autoria, data de aprovação.



material cerâmico; esta traz um motivo reticulado do tipo *opus sectile*⁸ que se estende por todos os lados marcando e definindo as bordas e limites da obra. Em cada um dos quatro cantos um motivo novo – não mais geométrico, mas, sim floral – toma lugar interrompendo momentaneamente o ritmo contínuo até então marcado pelo padrão anterior.

Ao longo dessa paisagem idílica – quase infantil, sem ser ingênuas – dominada por diferentes tons de azul, verde e ocre, principalmente, vão-se sobrepondo uma série de elementos, isolados ou formando grupos, que tratam de organizar e compor a imagem em sua totalidade. Dentre todos eles, pelo menos dois chamam nossa atenção num primeiro momento; a figura esquemática que aparece no canto superior esquerdo e que nos remete à ponte Hercílio Luz e os dois homenzinhos que aparecem vestindo camisetas dos times de futebol da capital que se encontram próximos do centro geométrico da cena.

Tais alegorias podem indicar, pelo menos, duas coisas: o recorte espacial, o lugar onde a cena se dá, e a temática abordada, o enredo, a narrativa que se desenrola; portanto, perceber a presença de tais elementos, que não estão ali por acaso, implica em excluir dúvidas e equívocos a respeito destas questões. Sendo assim, intui-se que, a imagem tratará disto, da representação⁹ de Florianópolis, bem como, de seu povo, costumes e tradições.

Todos os outros elementos que ali foram incluídos não só acentuam como, também, reforçam ainda mais este ideário que a imagem procura mostrar; a igreja, caracterizada por uma arquitetura marcadamente luso-brasileira e que aparece instalada num sítio privilegiado, alude à forte religiosidade; a renda de bilro, que ali aparece travestida de lua (ou seria um sol?) homenageia o artesanato; as duas figuras do boi-de-mamão, a Maricota e

⁸ Qualquer mosaico formado por peças cortadas regularmente (CHING, 1999, p. 208).

⁹ A questão da representação é muito cara para as artes visuais e renderia grandes discussões, “uma constelação de noções ou conceitos” diria Makowiecky (2003, p.2), dos astros pertencentes a tal constelação destacamos a luz deleuziana que entende a representação tal qual “uma relação entre o conceito e seu objeto, tal como se encontra efetuada nesta memória e nesta consciência de si” (DELEUZE, 1988, p. 37).



o Vaqueiro com seu cavalinho envolto num fragmento de partitura musical, fazem alusão à tradição das festas populares; o pescador, tarrafeando harmonicamente relacionado com uma natureza abundante, cita o ‘manezinho’¹⁰ na prática de seu labor predileto; e, por último, no canto superior direito, alguns cacos de cerâmica nos remetem a fragmentos da azulejaria portuguesa com seus intrincados arabescos.

Não se sabe se é dia ou noite, mas isto parece ser desnecessário. De fato, na cena, o tempo parece ter deixado de existir, mas não tal qual a suspensão do tempo no sentido positivo sugerido por Didi-Huberman (2000) – impura e capaz de provocar um mal-estar – pelo contrário, ali, as idéias de congelamento e de captura de um instante, tão caras para a história da pintura ocidental, parecem ter sido levadas a seu extremo mais torpe.

A imagem pretende ser uma homenagem a aspectos recorrentes relacionados à tradição e cultura locais, e mostra isto, revelando sua intenção, de maneira muito clara e transparente, incisiva até. O recado poderia ser transmitido da seguinte maneira: Florianópolis, congelada culturalmente, parou por aqui, não lhe é permitido ir além. Os elementos que aparecem compondo a cena, meros rasgos visuais, recortes e colagens de outras cenas, não revelam a totalidade, mas apenas uma pequena parcela dos múltiplos aspectos visuais e culturais que a cidade possui.

Nesta paisagem onírica, construída para homenagear o povo e a cultura de Florianópolis, foram excluídos todos os conflitos, não há lugar para embates de qualquer ordem. Com esta homenagem, os nobres representantes dessa gente simples, religiosa e festeira, transmitem, novamente, seu recado aos demais: não importam as origens, crenças ou etnias, não importa o legado dos que trabalharam para a construção da cidade, porque nós, eminentes representantes desse povo, é que escrevemos a sua história, e nela não reservamos espaço para homenagear outras matrizes culturais que não àquela originária de nossos irmãos d'além mar.

¹⁰ Termo utilizado para designar o habitante nativo que preserva as tradições da cultura local.



A segunda imagem selecionada (**FIGURA 2**) diz respeito a um painel¹¹ que se situa num prédio residencial localizado nos altos da Rua Tenente Silveira, no centro de Florianópolis. Com boa visibilidade, foi implantado de forma a permitir uma valorização do acesso à garagem do edifício, sendo seu colorido contrastante com o fundo branco da parede na qual foi instalado. A imagem, que não é plana por acompanhar a aresta que o desenho do edifício oferece, está encerrada numa moldura desprovida de quaisquer motivos decorativos, e que se projeta num tom azul igual aquele utilizado nas fachadas da arquitetura.



FIGURA 2: Painel em Mosaico Cerâmico – Residencial Paulier – Rua Tenente Silveira, 798 – Centro. Autor do Projeto: Antonio Rozicky. Foto e montagem: Marcelo Seixas. Fevereiro de 2010.

Parece não haver indicações de preocupações para com a construção de uma paisagem, pois linhas do horizonte ou pontos de fuga não são identificadas. Os tons de azul, verde e ocre são os que predominam, intercalados vez ou outra, por massas de vermelho e amarelo que se alternam. A composição foi organizada tendo como recurso a sobreposição de recortes de elementos – procedimento muito próximo da colagem, mas sem sua potência conceitual – que funcionam como pequenos quadros que são dispostos dentro de um grande quadro. O resultado final em muito lembra uma janela, entretanto, esta não se abre para uma paisagem, mas para um discurso. A distribuição com que foram arranjadas intencionalmente as figuras chapadas, desprovidas de efeitos de profundidade, parece ignorar a qualquer

¹¹ Este projeto (Processo S/N) foi aprovado (Parecer S/N) em 30/05/1990, é de autoria do artista Antonio Rozicki, teve, como empreendedor, a empresa Daros Edificações e Obras e pertence ao condomínio Residencial Paulier. Fonte: IPUF - *Cadastro de Obras de Arte Contempladas pelo Benefício da Lei N° 001/90*.



ordem ou lógica. O resultado é este: um acúmulo, ao longo de toda a extensão do painel, vertiginoso, desatinado, enlouquecido mesmo, de símbolos que tratam de simbolizar sempre a mesma coisa.

Todos os elementos constituintes do painel são fragmentos, também, de figuras que nos remetem à ilha, sua fauna e flora, e tradição; podemos ver ali, esquematizada, a ponte Hercílio Luz fazendo o recorte espacial necessário à indicação do lugar e todas as outras alusões que se sucedem nada mais fazem do que revelar e reforçar a mesma reverência. A narrativa linear foi abandonada e, em seu lugar, o que vemos é um contínuo acúmulo de figuras, sendo este o responsável pelo tom do discurso. Novos esquemas e arrumações para tratar do mesmo ideário construído para Florianópolis, seu povo e costumes – religiosidade, artesanato, festas populares, diversões e labor ilhéu – tudo devidamente embaralhado e arrumado de maneira previdente, sem ser eficaz. A cidade, obra de um único grupo, de uma cultura apenas, é um sonho, uma fantasia, quase uma esquizofrenia que se repete, mas não avança.

Contudo, nesta imagem congelada, em que uma infinidade de símbolos – de marcada tradição lusitana – parecem brigar na ocupação de um lugar mais privilegiado do plano, alguns recortes visuais passam despercebidos aos menos atentos. Neles, ancestralidade e modernidade, sufocadas pela força de uma tradição imposta, murmuram e suspiram a espera de uma abertura que as possibilite revelar suas potencialidades.

Não nos restam dúvidas quanto às intenções presentes quando da elaboração do projeto do painel, a saber: tratar de celebrar, novamente, aqueles aspectos recorrentes tidos como os indicadores da tradição e da cultura local cuja idéia é reforçada pela generosidade com que elementos que simbolizam essa cultura aparecem compondo toda a cena. Ao insistir em apresentar, com pretensões de ser o mais representativo, apenas um, dos muitos aspectos definidores e caracterizadores do mosaico cultural da cidade de Florianópolis, especialmente aquele da matriz açoriana – indubitavelmente o



mais cultuado e explorado e, por isto, imposto mesmo – incorre-se no erro já apresentado anteriormente, e, ao fazê-lo, perde-se a potência da imagem.

O terceiro e último painel¹² de que falaremos (**FIGURA 3**) está localizado num prédio residencial da Rua Altamiro Guimarães, no centro de Florianópolis. Estrategicamente implantado, não só marca como, também, privilegia e valoriza o acesso principal do edifício ocupando toda uma viga curva que se projeta da fachada principal em direção à rua. Destaca-se elegantemente na paisagem já densamente urbanizada daquela região.



FIGURA 3: Painel em Mosaico Cerâmico – Residencial Thomaz Chaves Cabral – Rua Altamiro Guimarães, 360 – Centro. Autor do Projeto: João Otávio Neves Filho (JANGA).

Foto e montagem: Marcelo Seixas. Fevereiro de 2010.

Retangular, com forma definida pela moldura com motivo reticulado do tipo *opus sectile* que não só a envolve, como, também, reforça ainda mais os seus limites. Nesta imagem, todas as figuras que aparecem são geométricas e esquemáticas. Aparentemente, não há uma paisagem, tampouco uma narrativa, quiçá, nem mesmo algo para ser visto ou descoberto.

As cores predominantes são gradações de vermelho, amarelo e ocre que vão sendo intercaladas por toques de linhas e massas de luz e sombra. A totalidade da imagem é formada por outra imagem, seu módulo elementar, que, sofrendo uma rotação que se sucede por quatro vezes vai compondo a imagem final. Esta é a lógica que organiza todo o painel: uma imagem que sofre um giro e, feito isto, passa a ser outra coisa que não aquela que lhe originou.

¹² Este projeto (Processo 18971/954) foi aprovado (parecer 547-95) em 31/10/1995, é de autoria do artista João Otávio Neves Filho (JANGA), teve, como empreendedor, a empresa Daros Edificações e Obras e pertence ao condomínio Residencial Thomaz Chaves Cabral. Fonte: IPUF - *Cadastro de Obras de Arte Contempladas pelo Benefício da Lei N° 001/90*.



Inegavelmente, tal procedimento poderia ser repetido *ad infinitum*, não fossem os limites espaciais impostos.

Nesta imagem, que também celebra certos aspectos da cultura local, não há alegorias, nem insinuações de paisagens e, tampouco, narrativas, estando aí, talvez, a origem de sua potência enquanto imagem, aquela interioridade capaz de diferenciá-la das demais, ou seja, sua singularidade. Um olhar treinado, mas sem profundidade, certamente não deixará de notar os aspectos procedimentais adotados, as apropriações, as citações, as referências a figuras geométricas de outras culturas, entretanto, estas, de tão ancestrais e sufocadas que foram, escapa-nos o significado, o que não chega a constituir um problema, nem mesmo um entrave.

Embora a imagem assemelhe-se aos outros painéis até aqui mostrados, mosaico em cerâmica policromado criado para ornar as fachadas de edifícios da cidade, um detalhe aquém nos chama a atenção para este jogo formal, esta brincadeira retiniana provocada por manipulações elementares de formas e cores. Talvez seja uma potência mesmo, algo além daquilo que é visível e que já foi dito, um pormenor ainda não materializado. Estaríamos à frente de uma imagem desencadeadora de um desvio iminente?

3 – Sobre insistências e insurgências

“Enquanto há leis na história, as leis não valem nada e a história não vale nada” (NIETZSCHE, 1987, p. 34)

Até aqui, debruçamo-nos sobre três painéis (**FIGURA 1**, **FIGURA 2** e **FIGURA 3**) que se encontram localizados em diferentes espaços da cidade de Florianópolis, capital do Estado de Santa Catarina. Ao fazê-lo, identificamos aspectos – quer sejam da ordem das formas, dos procedimentos, ou dos conceitos – capazes não só de aproximá-los como, também, distanciá-los. Daqueles aspectos apontados um chamou-nos a atenção por vermos nele um padrão que se repete ao mesmo tempo em que aponta diferenças, revela



singularidades. Referimo-nos, estritamente, a uma determinada condição que nos é imposta intencionalmente e, constantemente, materializada na forma de homenagens feitas e que aludem a aspectos da cultura local.

Nietzsche (1987) problematizando a história e suas pretensas leis, principalmente no que diz respeito aquela história construída sob o ponto de vista das *massas*, adverte que em relação a esta maneira de reflexão histórica, abrem-se somente três possibilidades de escrita assim caracterizadas: remetem a cópias esmaecidas dos grandes homens; portam-se como obstáculo contra os grandes ou; funcionam como instrumento dos grandes (1987, p. 34). Por analogia, poderíamos estender o que foi dito pelo filósofo às imagens por nós estudadas e, neste caso, teríamos a seguinte arrumação: o primeiro painel (**FIGURA 1**) funcionando como um instrumento dos grandes a serviço de seu ideário, o segundo (**FIGURA 2**) uma cópia de baixa qualidade dos grandes homens insistindo num discurso desgastado e, o terceiro (**FIGURA 3**), atuando tal qual um obstáculo contra os grandes, ou seja, uma ruptura, uma transgressão.

Visto sob este ponto, pode-se aferir que o aspecto responsável pelo afastamento de uma das imagens das outras duas não diz respeito aos aspectos formais ou procedimentais que foram adotados e, em muitos pontos, coincidentes, pelo contrário, o motivo desencadeador de tal distanciamento, aquele detalhe singular, não ocupa a esfera do visível, é da esfera dos conteúdos, das intenções, ou seja, do invisível. Se, de fato, tal raciocínio procede, pode-se aceitar a existência de uma transgressão, e mais, a ruptura de um ciclo que se repetia, e retornava. Uma vez constatadas tais situações verifica-se estar diante de uma imagem com uma potência tal que, sobrecarregada de sua própria invisibilidade, já não é mais capaz de ser contida. Acontece a *abertura*.

Entretanto, detectar tal potência numa imagem implica em algo mais do que um olhar curioso lançado sobre o objeto, pois, como bem salientou Makowiecky (2003) ao considerar uma das possíveis posturas a ser assumida por quem se ocupa da leitura de uma obra de arte “não interessa apenas a



leitura formal e a percepção estética da obra, mas um olhar que rompe com a crença de que a base para a compreensão da obra reside e se encerra nela” (2003, p. 22), quer dizer, para esta tarefa faz-se necessário procurar novas apreensões que estejam no âmbito de outras áreas do conhecimento, de outras referências e informações.

Pensando nisto, na aproximação de tais imagens, visualizamos, pelo menos, duas vias convergentes pelas quais pudemos ter passado; uma que é da ordem do encantamento, do deslumbramento, da fascinação, muito próxima – quase como uma herança – daqueles panoramas¹³, verdadeira febre popular surgida na França do século XIX, e de seus múltiplos desdobramentos todos provocadores dos mais variados efeitos de ilusão ótica a ponto de despertar a atenção e o fascínio de Walter Benjamin (2007); a outra via seguida, esta da ordem das intenções, dos discursos e das ideologias – não que a anterior, em certa medida, também não o seja – trata de implicações que dizem respeito a outras relações existentes entre a arte e o espaço urbano e que tem como referencia a Arte Mural¹⁴ desenvolvida na América Latina entre as décadas de vinte a quarenta do século passado e expressa pelos painéis executados, principalmente, por Diego Rivera, o grande expoente mexicano, e o chileno Siqueiros.

A problemática identificada como recorrente nos três painéis, e que acreditamos ser capaz de diferenciar um dos outros dois painéis, pois enquanto potência na imagem desvia e transgride, provocando saltos e rupturas, trata, quer seja afirmando ou negando esta postura; da construção e supervalorização de um ideário tal que atrela a identidade cultural local exclusivamente à tradição açoriana e para pô-lo em prática, desconhece todas as outras contribuições. A respeito disto, estudos melhor fundamentados que o nosso não faltam quer seja para afirmar ou refutar a tese.

¹³ Walter Benjamin deixará várias notas tratando dos Panoramas e das mudanças culturais ocorridas na França do começo do século XIX. Ver: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: UMG e Governo do Estado de São Paulo, 2007, p. 569 – 578.

¹⁴ Em relação àquela produção está associado um caráter temático revolucionário e um discurso politicamente engajado.



Segundo consta, o motivo desencadeador de tal processo de exacerbação e valorização dessa cultura deu-se como consequência da realização do Primeiro Congresso de História Catarinense sucedido em função das comemorações do Bicentenário da Colonização Açoriana no Brasil. Tal acontecimento, que teve lugar em Florianópolis no ano de 1948, era o desdobramento de outro Congresso, ocorrido em Lisboa, no ano de 1938 e que tratou de dar visibilidade à parte insular lusitana unindo-a com a continental. Em ambos os eventos, tanto produtores, quanto organizadores e participantes encontravam-se em sintonia com a mesma lógica, o mesmo ideário; orientados à afirmação do nacionalismo enquanto cultura política bem definida. Num ambiente em que o consenso era geral, não havia necessidade de maiores esforços na aceitação da idéia de Portugal como pátria mãe “criadora de nacionalidades”¹⁵. Evidentemente que para levar a cabo a tarefa coletiva, foi necessário encontrar um passado em comum e, para isto, esquecer e desvalorizar outras culturas, tradições e matrizes culturais. Apagar e reescrever a história, limpar e arrumar, eliminar discordâncias de qualquer espécie. Tudo em consonância com as orientações ditadas pelo Estado Novo e seu programa de governo centrado na causa nacional e no resgate de uma genuína alma brasileira. Política que perdurou, no âmbito estadual, até o governo de Espiridião Amim, quem tratou de pôr em prática algumas ações para amenizar as distorções que as políticas anteriores haviam provocado.

Tanto as considerações feitas até o momento, quanto às imagens estudadas ajudam-nos a reforçar a idéia de que, de fato, no âmbito cultural local, no que diz respeito à construção, afirmação e representação de uma identidade representativa da cidade existem, pelo menos desde a década de quarenta do século vinte, dois movimentos identificáveis; um – que trata das semelhanças, dos ciclos e das leis – trabalha com insistências e procura sustentar o ideário construído intelectualmente de que a cultura local tem como herança formadora uma única matriz de tradição açoriana conforme mostram a

¹⁵ Sobre o assunto ver o trabalho de Élio Cantalício Serpa, *Açores em Lisboa – O Livro do congresso Açoriano de 1938 e a escrita da história* em que o autor avalia os escritos produzidos como resultado dos eventos, e, também, a publicação *Os Açorianos*, de Oswaldo Rodrigues Cabral, revelador no empenho dos intelectuais no reforço de tal ideário.



FIGURA 1 e **FIGURA 2**; e outro – que é da ordem das singularidades, das rupturas, das transgressões – insurge-se num esforço de negar a primeira tese tratando de revelar a riqueza da multiplicidade matricial que caracteriza o mosaico cultural local conforme sugere a **FIGURA 3**.

Há algo nesta imagem que a diferencia das demais? Existe, de fato, alguma singularidade, uma virtualidade contida capaz de provocar tal abertura? É da ordem da transgressão? Acreditamos que sim, motivo pelo qual fomos estimulados a dar saltos, provocar tensões, ou seja, revelar, tornando visível, certa invisibilidade.

4 – Sobre o que mais ainda poderia ser dito

“Há um trágico e um cômico na repetição [...] aparece sempre duas vezes, uma vez no destino trágico, outra no caráter cômico” (DELEUZE, 1988, p.42).

Evidentemente que ao longo do texto outros aspectos poderiam ter sido abordados e, certamente, haverá aqueles que não pouparão críticas, apontando o fato de termos, neste estudo, ignorado instrumentos tidos como imprescindíveis na leitura de imagens, tais como cronologias, biografias, estruturas internas, entre uma infinidade de outras aproximações recorrentes e, por vezes corriqueiras, com que alguns se apóiam em seus exercícios de leitura.

Muito provavelmente, se tivéssemos despendido algum esforço para isto, poderíamos visitar a História da Arte e alinhar inúmeras conjecturas, hipóteses, suposições capazes de estabelecer paralelos entre local e universal. Por exemplo, o painel do JANGA (**FIGURA 3**) com toda a simbologia visual mítica que comporta bem poderia travar um diálogo com certos trabalhos da fase automatista do espanhol Joan Miró, afinal, os borrões, grafismos e hieróglifos deste, muito dialogam com as figuras mítico-emblemáticas daquele; poderíamos nos permitir, também, e ir um pouco mais além, a ponto de



identificar referências, citações, alusões entre a maneira como são distribuídos os pedacinhos de cerâmica no painel de Rosicki (**FIGURA 2**) com o método de justaposição de pinceladas inaugurado pelo francês Georges Seurat, haja vista que, concernentes ao tratamento cromático adotado, ambos os trabalhos acabam por provocar uma sintetize óptica na retina; um pouco mais seguros e empolgados, quem sabe até petulantes, tomaríamos o painel da Câmara Municipal (**FIGURA 1**) para continuar tratando de buscar referências, achar paralelos e, tal a empolgação que nos proporciona tal imagem, que vislumbramos duas possibilidades possíveis de aproximação; uma que diz respeito a fazer isto num sentido positivo, ou seja, estabelecendo paralelos com imagens da cultura visual, como, por exemplo, aquelas produzidas para os quadrinhos infantis como os da ‘turminha da Mônica by Maurício de Souza’ ou alguma outra imagem qualquer; e, outra, esta certamente num sentido negativo, retornando à História da Arte em busca de tais analogias, e mesmo aí, as possibilidades que se abrem são infinitas alternando-se – conforme variam as pretensões ou interesses do pesquisador – entre tentar revelar significados ocultos contidos em todas aquelas figuras que ali aparecem, ou, ainda, buscar semelhanças outras como a existente entre o sorriso da Maricota e o da enigmática Monalisa.

Entretanto, essas nunca foram nossas intenções, sempre tivemos claro que pretendíamos, com base em alguns autores, tomar três imagens de um acervo existente e a partir delas criar uma narrativa ‘supra-histórica’ e, ao longo desta, acrescentar-lhe outras considerações e ponderações emergentes tal qual uma montagem benjaminiana.

Nas três imagens estudadas, identificamos aspectos semelhantes, e, outros, singulares, que se repetiam e, dentre eles, apontamos um cuja problemática retornava em todos os três painéis, que é aquela que trata da representação da cultura local. A respeito desta problemática nos posicionamos, contrariamente àqueles que tentam afirmar a existência de uma única matriz como formadora da cultura local, e, favoravelmente aos que procuram revelar outros matizes da imensa diversidade que a constitui.



Florianópolis, rica sob muitos aspectos, guarda, escondido em sua paisagem urbana, um legado estético-histórico-cultural detentor de singularidades que precisam ser reveladas, uma infinidade de imagens estão aí, à disposição para serem embaralhadas, selecionadas, distribuídas, rearranjadas. Feito isto, inicia-se novo jogo, e mais um, e outro, novamente, e todas as vezes que for preciso, necessário ou interessante. O resultado final de cada partida, não é previsível, por ser mero jogo de manipulação de imagens e conceitos, inscreve-se na ordem das incertezas, dos infortúnios, das improbabilidades, o que não o desmerece e tampouco desqualifica. Faz parte da vida, simplesmente.

REFERÊNCIAS

- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PMF - PREFEITURA MUNICIPAL DE FLORIANÓPOLIS. Lei Complementar N.º 001/97, SUBSEÇÃO VIII, **Das obras de arte nas edificações**, Artigo 81.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Da utilidade e desvantagem da história para a vida, in: *Os pensadores*. São Paulo: Nova cultural, 1987, v.2, p. 22-34.
- PANOFSKY, E. *Idea: a evolução do conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Repetição e diferença*. Rio de Janeiro, Graal, 1988.
- CHING, Francis D. K. *Dicionário visual de arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- IPIUF – INSTITUTO DE PLANEJAMENTO URBANO DE FLORIANÓPOLIS. COMISSÃO MUNICIPAL DE ARTE PÚBLICA. *Cadastro de Obras de Arte Contempladas pelo Benefício da Lei N.º 001/90*.
- MACOWIECKY, Sandra. *Representação: a palavra, a idéia, a coisa*. In: Cadernos de pesquisa interdisciplinar em Ciências Humanas. PPGICH. Florianópolis: UFSC, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: UFMG e Governo do Estado de São Paulo, 2007.
- CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Os Açorianos*. Florianópolis: Imprensa Oficial do Estado, 1950.
- SOARES, Iaponan. *Valorização da Cultura*, in: Governadores de Santa Catarina 1739-1993. Diário Catarinense. Florianópolis, 25 de novembro de 1993.