

ENTRE O MODERNO E O TRADICIONAL: UMA EXPOSIÇÃO DE ARTES NA DÉCADA DE 1950 EM FLORIANÓPOLIS.

ELIZABETH GHEDIN KAMMERS¹

A exposição de Motivos Catarinenses, realizada em 1957 na cidade de Florianópolis, é tema secundário em inúmeros trabalhos de pesquisa que se dedicam à trajetória do Grupo Sul, do GAPF (Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis) ou de artistas plásticos desse momento, principalmente Hiedy de Assis Correa e Ernesto Meyer Filho, os pintores que estrearam a exposição. O título “Motivos Catarinenses”, juntamente com o contexto de positivação da cultura açoriana e os discursos de modernização que vinham se desenvolvendo na cidade, foram os dados que incentivaram esta pesquisa. Pretendeu-se, através das imagens artísticas expostas, discutir representações da cidade próprias daquele período, porém, de um novo ângulo, partindo da premissa que esse conjunto de imagens não são nem um reflexo da realidade social nem um sistema de signos sem relação com esta realidade, mas ocupam uma variedade de posições entre estes extremos. Elas são testemunhas dos estereótipos pelas quais indivíduos ou grupos vêem o mundo, incluindo o mundo da sua imaginação (BURKE 2004, p.232).

Na Florianópolis da década de 1950, a palavra “moderno” e suas derivações eram usadas com frequência pelos periódicos para definir produtos e empresas de modo a atrair consumidores do que era de bom gosto na época. Também a própria fisionomia da cidade estava em mutação, trazendo um ar de modernização com cada vez mais prédios altos sendo construídos e planejados, muitos inspirados em projetos de Oscar Niemeyer. O modernismo era característica forte do período e influenciou vários aspectos da vida social, econômica e artísticas e, partindo desse conceito precisaremos definir o que se entende por modernidade, modernismo e modernização.

Segundo o argentino Néstor Garcia Canclini, na América Latina a modernização pode ser entendida como um processo socioeconômico que vai

¹ Mestranda em História na Universidade Federal de Santa Catarina, bolsista CAPES, e-mail: bettykammers@hotmail.com

construindo a modernidade e que ainda não se concluiu. Ao mesmo tempo, as tradições populares, anteriores a esse período de modernizações, não se foram, o que resultando nas incertezas e paradoxos. Refletindo sobre essa modernização o autor nos apresenta processos repletos de hibridismos, relativizando o antigo paradigma que polarizava tudo entre subalterno versus hegemônico, tradicional versus moderno. Essas idéias deterministas são bem visualizáveis nas artes quando lemos ou escutamos que a estética moderna criada no continente latino-americano são transplantes diretos da Europa, alienados e desajustados com a realidade de seus países. O erro em comparar nossa arte moderna com as processadas no contexto europeu aponta uma dependência de nossos artistas e intelectuais em relação à Europa. Esse fato negligenciaria as fortes preocupações de escritores e artistas com os conflitos internos de suas sociedades e com os obstáculos para comunicar-se com seus povos. (Canclini 2003, p. 75). Sendo assim, não se tratou de um transplante direto das tendências vanguardistas européias para a América Latina o que concretizou o modernismo neste continente, mas os atritos gerados pela incompatibilidade da experiência internacional frente às dificuldades apresentadas naquelas sociedades “em desenvolvimento”.

Assim, o modernismo se adequou e passou a se expressar como um projeto desejoso de contribuir com a transformação das artes e, de seu modo, com a do ambiente social. Para levar essas novas tendências artísticas a contribuir para a transformação social, os modernistas brasileiros tomaram como meta conhecer e definir o brasileiro, criando um repertório de símbolos para a construção da identidade nacional. É importante mencionar que a criação de uma identidade não está voltada apenas para o passado, o regional ou o popular como elementos de inspiração para a sua construção, ela também olha para o futuro, preocupando-se em projetar “quem queremos ser”. Pensar uma identidade é pensar um projeto que está em permanente reconstrução, pois precisa se adaptar sempre a novos contextos e situações históricas. (Larrain 1996, p. 220).

Esse conjunto de bens e práticas tradicionais que nos identificam como nação ou como povo é apreciado como um dom, algo que recebemos do passado com tal prestígio simbólico que não cabe discutí-lo. As únicas operações possíveis – preservá-lo, restaurá-lo, difundí-lo – são a base mais secreta da simulação social que nos mantém juntos. (CANCLINI, 2003, p.161).

Na cidade de Florianópolis, em meados do século XX, essa valorização de temáticas tradicionais ganha impulso em 1948 com a realização do Primeiro Congresso de História e as comemorações do bicentenário da colonização açoriana no litoral de Santa Catarina, eventos patrocinados pelo governo, com o apoio das elites e de intelectuais da cidade. Uma década depois, em 1957, a exposição de Motivos Catarinenses trouxe entre seus inúmeros desenhos e pinturas um grande número retratando cenas do folclore de origem açoriana, comuns nas regiões litorâneas do estado. A série de desenhos que narram a passagem da encenação do boi-de-mamão, datadas de 1954, marco inicial da carreira de Ernesto Meyer Filho estavam expostas.



Meyer Filho. Cavalinho e Boi de Mamão, 1954. bico de pena s/ papel.

A brincadeira do boi existe no folclore brasileiro em mais de uma forma, conhecidas por Boi-Bumbá, Bumba-meu-Boi ou Boi-de-Mamão. Os personagens são inúmeros e diversificados, cada lugar introduz novas figuras não tendo um número de personagens fixos, mas é tradicional a presença do boi, do cavalinho (ou cavaleiro), da cabra, do mateus e do vaqueiro. Um narrador canta os versos e chama os personagens que dançam ao som da cantoria e dos instrumentos. Na gravura acima vemos a encenação do ponto culminante da dança, quando o cavaleiro lança o boi (SOARES, 2002). A técnica bico de pena possibilitou explorar texturas e estampas características do boi de mamão que, num plano único, torna a figura soberana no papel. Nada compete com eles, não há espectadores, ao contrário das próximas ilustrações onde a presença do público assistindo a apresentação é percebida em segundo plano. Em *A Maricota* a participação de observadores em segundo plano, retratados com expressões alegres e

detalhes como chapéus e gravatas sugere uma exibição do boi de mamão no centro da cidade onde há grande concentração de indivíduos usando esses tipos de trajes.



Meyer Filho. Maricota, 1954. bico de pena s/ papel.

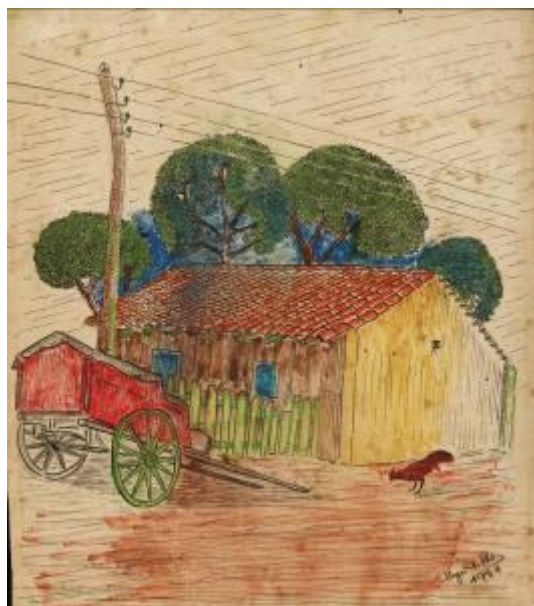
As imagens dessa série de desenhos de Meyer Filho expostas em 1957 contaram com o poder de interpretação do observador, pois aquelas figuras no papel só fariam sentido para as pessoas que já tivessem um dia assistido a alguma apresentação de boi-de-mamão. Segundo Gombrich (1995) o observador precisa ter a capacidade para colaborar com o artista e transformar um pedaço de papel plano numa semelhança com o mundo visível. O artista tem que saber compensar a falta do movimento na sua obra com uma elucidação maior da imagem, de modo a transmitir não apenas sensações visuais, mas também aquelas memórias dos dados sensoriais derivados da visão, do tato e do movimento. O boi-de-mamão se torna representação máxima do folclore açoriano na década de 1950 e serve de inspiração para muitas manifestações artísticas e até cinematográficas. O primeiro longa-metragem produzido em Santa Catarina, o filme *O preço da Ilusão*, tem parte do seu enredo baseado nos sonhos de um menino em adquirir um boi-de-mamão.

Na representação do boi-de-mamão feita pelo pintor Hassis, uma aquarela de 1957, o colorido espalhado e as formas descomplicadas com o mínimo possível de pinceladas e cores sugere figuras dos personagens mais característicos da dança.



Hassis. Boi de mamão, 1957, aquarela s/ papel.

Ao fundo, de maneira mais descomplicada ainda, o contraste com os prédios. Hassis insinua a presença da cidade como um panorama, com seus arranha-céus, a representação característica da cidade moderna. A composição simples indica a junção de elementos que são confrontadas pela modernidade de um modo maniqueísta: moderno X tradicional, culto X popular, hegemônico X subalterno. Na década de 1950, as ondas de modernização estavam se fazendo notar na cidade com o crescimento urbano, a construção e os projetos de novos edifícios. A inspiração de artistas modernos, como Hassis e Meyer, como podemos perceber, estava em elementos folclóricos, antigas tradições ou paisagens arborizadas, porém, ao mesmo tempo os artistas intervêm nessas cenas primitivas inserindo elementos figurativos como os prédios que expressam a modernização, e também na própria expressão visual moderna. Cenas que parecem ser do interior da ilha são representadas com o trabalho *Fundo de Quintal* de 1957. Um casebre, uma carroça, um galo, as árvores ao fundo, com as minuciosas folhas que marcam o estilo do artista, podem enganar ao primeiro olhar. Porém, um sinal do “progresso”, um poste com fios, diz que aquele fundo de quintal não está tão isolado assim do meio urbano.



Meyer Filho. Fundo de Quintais, 1957. bico de pena e crayons s/ papel. 32,5 x 20,5cm.

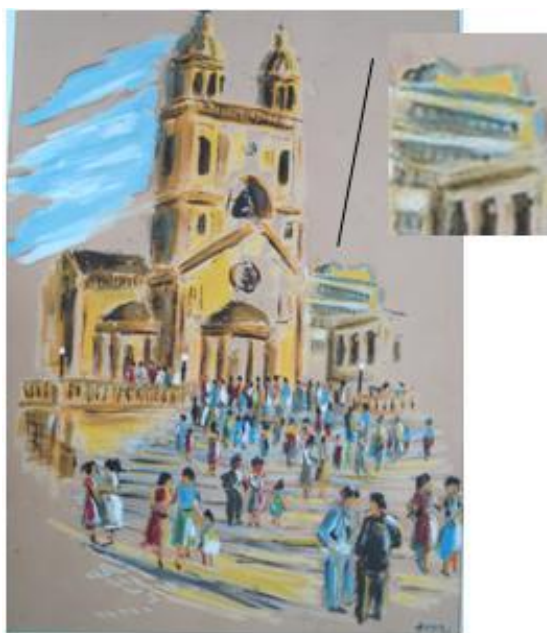
A introdução da energia elétrica se deu em Florianópolis nas primeiras décadas do século XX. Entretanto, era escassa e de baixa qualidade, o que inviabilizava sua utilização para vários serviços na cidade. A imprensa de Florianópolis não se conformava com a idéia da capital do estado não acompanhar o crescimento, o progresso de cidades como Blumenau e Joinville, e até se cogitava a mudança da capital. Apenas em 1955 houve intervenção direta do estado no setor elétrico e lentamente foi se expandindo a rede do núcleo central da cidade para outras regiões.

No espaço de tempo em que as obras expostas em 1957 foram produzidas, os edifícios mais altos da cidade tinham entre cinco e seis pavimentos. Os mais novos já eram provenientes dos primeiros passos da arquitetura moderna funcional na cidade, como o prédio do IPASE, Instituto de Pensão e Aposentadoria dos Servidores Estaduais, e o do IAPC, Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Comerciantes. A modernidade do funcionalismo e da planta livre de Niemeyer reverberaram em inúmeros outros projetos de arquitetos entusiasmados com as novas possibilidades construtivas. (CASTRO In: Casa do Baile, 2006).

No centro da cidade, estas novas construções conviveram na década de 1950 com um clima muito diferente ao de hoje. O núcleo urbano de Florianópolis, ao redor da Praça XV de Novembro, era vizinho de bairros residenciais que hoje já não existem. Na aquarela *Saída da Missa*, o artista pintou a imponente catedral, cartão postal tradicional

da cidade, num final de missa onde muitas pessoas se aglomeram ao lado de fora da igreja se encontrando e conversando. Naquela época, a tradicional missa de domingo era parte das atividades de sociabilidade, como a ida ao cinema e o *footing* na praça e na Rua Felipe Schmidt.

Na aquarela *Saída da Missa*, o artista pintou a imponente catedral, cartão postal tradicional da cidade e, ao fundo, já se nota a presença de um desses modernos edifícios.



Hassis. Saída da Missa 1957. Aquarela s/ papel. . 47 x 35,5 cm.



Hassis. Circo, 1957, aquarela s/ papel.

A imagem da catedral é central no quadro, onde as pessoas são detalhes indicando sociabilidades. Assim também é no quadro *O Circo*. No morro ao fundo as manchas de tinta nos sinalizam ruas e casas. Estes morros foram os primeiros da cidade a serem ocupados e na imagem é bem visível a dimensão que essas comunidades já tinham no final da década de 1950, fato que chama a atenção do pintor, como uma consequência do desenvolvimento contraditório da modernização.

O cartão postal da capital de Santa Catarina, a ponte Hercílio Luz é destaque no conjunto de trabalhos que Hassis realizou na década de 1950. A *Ponte*, óleo de 1957, é uma cena estática que mostra o grande ícone da cidade num ângulo inusitado, porém familiar para quem a atravessava com regularidade. O quadro de Hassis é uma maneira moderna de pintar aquela imagem que, nos fins de 1950, já havia se tornado clássica. A ponte de um ângulo inovador, de dentro, marca sua imponência sem recorrer à representação lateral tradicional. Com traços e cores bem definidas, ela não compete com carros, nem com nuvens, pois o fundo é azul sem variações.



Hassis. Ponte, 1957, óleo s/ papel.

De todos os símbolos usados pelo artista para caracterizar e identificar a cidade, como o boi-de-mamão, a ponte Hercílio Luz, o engenho de farinha, os barcos, a catedral, nenhum conseguiu ser tão ousado e criativo quanto aquele que ilustra um fenômeno natural. *Vento Sul e Chuva* é a pintura de Hassis mais comentada e citada nos jornais da época, inclusive recebedora de alguns prêmios posteriormente. O vento sul,

bem conhecido por todos os habitantes da cidade, nunca tinha sido materializado em imagem artística de forma tão vívida em meio à rotina da capital.



Em outras cenas pintadas por Hassis ele retrata os *Vendedores de Torradinho e Jornal* e em outra aquarela os mesmos personagens *Trocando Figurinhas*.



Hassis. Vendedores de torradinho e jornal. 1957. aquarela s/ papel. 40 x 30 cm.



Hassis. Trocando figurinhas. 1957. aquarela s/ papel.

Na frente da banca de revista, situada na Praça XV, tendo em vista os edifícios ao fundo, o autor mostra uma cena cotidiana daquela cidade de forma colorida e divertida como se captasse a sensação das crianças comprando, descobrindo e negociando as figurinhas para as suas coleções. Uma boa parte das obras pintadas por Hassis mostrava imagens do cotidiano da cidade de Florianópolis em torno da Praça XV de Novembro, com as várias formas de apropriação que esse espaço público poderia oferecer a meio século atrás.

De modo geral, pudemos perceber que alguns dos motivos representados eram catarinenses, enquanto outros podem ser considerados simplesmente “motivos”, pois representam temas folclóricos e outros onde, visualmente, não se identifica nenhuma região ou local específico. Várias das imagens expostas em 1957 foram produzidas durante um período de construção e afirmação de identidade que valorizava culturas e costumes açorianos, e que, por meio da estética modernista empregada pelos artistas, deram à cidade a chance de se ver adequada às suas experiências tradicionais e perspectivas modernizantes.

Levando em consideração que os artistas são espectadores especiais do seu tempo, agindo como catalisadores, eles traduziram de forma particular as expectativas, as sensações, personagens e lugares próprios do mundo em que viveram. Colocando os temas tradicionais e urbanos sob o enfoque subjetivo do seu olhar moderno, os artistas e suas obras nos mostram que a modernidade da Florianópolis da década de 1950 estava além das mudanças urbanas. Essa modernidade despertava também uma nova

sensibilidade diante da diversidade de vivências sociais e culturais que dividiam o mesmo espaço, o espaço urbano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Baurú: EDUSC, 2004.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. Ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

CORADINI, Lisabete. **Praça XV: espaço e sociabilidade**. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes: Letras Contemporâneas, 1995.

FLORES, Maria Bernadete Ramos; LEHMKUHL, Luciene; COLLAÇO, Vera Regina Martins. **A Casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LARRAIN, Jorge. **Modernidad, Razon e identidad en America Latina**. Santiago: Ed. Andrés Bello, 1996.

LEHMKUHL, Luciene; FLORES, Maria Bernardete Ramos. UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA Centro de Filosofia e Ciências Humanas. **Imagens além do círculo: o grupo de artistas plásticos de Florianópolis e a positivação de uma cultura nos anos 50**, 1996.

SOARES, Doralécio. **Folclore catarinense**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2002.