

DOSSIÊ DE EXPOSIÇÃO

10 de julho a 29 de agosto de 2010
Museu Histórico de Santa Catarina | Palácio Cruz e Sousa
Florianópolis – Santa Catarina – Brasil



Franklin Cascaes
desenhos | esculturas

Realização:

Associação dos Amigos do Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral
Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral
Secretaria de Cultura e Arte
Universidade Federal de Santa Catarina
Museu Histórico de Santa Catarina

Produção:

Exato Segundo Produções Artísticas

Patrocínio:

Carbochloro S.A.
Lei Federal de Incentivo à Cultura

Apoio:

Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes
Radio CBN Diário

Sumário

Press-release	p. 03
Texto de apresentação	p. 05
Ação cultural	p. 06
Texto curatorial, por Fernando Lindote	p. 07
Texto especial para a exposição, por Raul Antelo	p. 09
Relação de obras expostas	p. 22
Ficha técnica	p. 27
Informações práticas	p. 29

Press-release de exposição

Cascaes como nunca se viu

*Com curadoria de Fernando Lindote, exposição **Franklin Cascaes: desenhos e esculturas** será aberta em Florianópolis em 10 de julho.*

Após alguns anos, o público novamente terá a disposição uma grande mostra com obras originais de Franklin Cascaes. Trata-se da exposição *Franklin Cascaes: desenhos e esculturas*, cuja abertura ocorrerá na manhã de sábado, dia 10 de julho, às 11h, no Palácio Cruz e Souza. A proposta da curadoria, assinada por Fernando Lindote, é dar continuidade ao processo de releitura do artista, iniciado por ocasião do Centenário de Franklin Cascaes, comemorado nos anos de 2008 e 2009.

A exposição apresentará 29 desenhos e quatro conjuntos de esculturas feitas com argila não cozida, todas pertencentes ao acervo do Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral, que estarão dispostas ao longo das salas de exposição temporária do Palácio Cruz e Souza. O objetivo de Lindote, artista contemporâneo e curador da mostra, é fazer com que a obra de Cascaes se sustente por ela mesma, por sua originalidade e estética: “o personagem do Franklin é muito espesso e público, fazendo com que seja mais conhecido como pessoa do que com seu trabalho no desenho e na escultura. Nossa intenção é fazer o público olhar Cascaes de novo e de um ângulo diferente”, acrescenta.

Franklin Cascaes: desenhos e esculturas contará com uma intensa agenda cultural. O projeto *Curadoria Paralela* convidará os artistas contemporâneos Diego de los Campos, Diego Rayck e Maíra Dietrich a participarem da exposição com trabalhos que dialoguem com a poética de Cascaes em diversos ambientes do Palácio Cruz e Sousa. Por sua vez, o lançamento do catálogo da mostra, que contará com texto especialmente redigido para a exposição por Raul Antelo, será acompanhado pelo *Colóquio Cascaes* que reunirá pesquisadores de renome em torno da obra do artista. O projeto *Itinerários da Exposição* proporá a escritura de ensaios com impressões sobre a exposição. Já a mostra *Cine Cascaes*, com curadoria de Alan Langdon, apresentará uma seleção inusitada de filmes que tangenciem o universo do artista. A programação completa de atividades pode ser conferida em www.exatosegundo.com.br/franklin-cascaes

A visita à exposição é gratuita e poderá ser realizada até o dia 29 de agosto, facilitadas por mediadores capacitados. Escolas e grupos poderão agendar visitas. Haverá ônibus disponíveis para o transporte até o local para escolas da rede pública de ensino.

O projeto é uma realização da Associação dos Amigos do Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral (AMU), da Secretaria de Cultura e Arte (SecArte), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e do Museu Histórico de Santa Catarina

(MHSC), com o patrocínio da Lei Federal de Incentivo à Cultura e da Carbocloro. A produção é da Exato Segundo Produções Artísticas. O apoio é da Fundação Franklin Cascaes e do Rádio CBN Diário.

Informações:

O QUÊ: Exposição “Franklin Cascaes: desenhos e esculturas”, com curadoria de Fernando Lindote
ONDE: Museu Histórico de Santa Catarina | Palácio Cruz e Souza | Praça XV de Novembro, 227, Centro | Florianópolis | Santa Catarina | Brasil

ABERTURA: 10 de julho de 2010, 11h, sábado

QUANDO: de 10 de julho a 29 de agosto de 2010, terça-feira à sexta-feira, das 10 às 18h; sábados e domingos, das 10 às 16h

QUANTO: Entrada franca

SITE: www.exatosegundo.com.br/franklin-cascaes

TWITTER: www.twitter.com/Expo_Cascaes

INFORMAÇÕES À IMPRENSA: expo.franklincascaes@gmail.com

Texto de apresentação

Criar novas zonas de diálogo para a obra de Franklin Cascaes (1908-1983). Este é um dos propósitos desta mostra que apresenta trabalhos do artista que há alguns anos não eram expostos ao público. A curadoria de Fernando Lindote buscou deixar de lado o caráter mítico que se instaurou em torno do artista. Para tanto, adotou como estratégia a ênfase nos aspectos formais por meio da seleção de 4 conjuntos de esculturas e 29 desenhos, todos pertencentes ao acervo do Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral.

Já nesta sala é possível constatar a mudança conceitual implicada nesta opção da curadoria. A montagem das peças seguiu uma orientação singular: as séries “A Procissão da Mudança”, “Dança dos 25 bichos”, “O Lambe-Lambe” e “Sabá Bruxólico” são apresentadas sobre uma única plataforma. Com isso, o profano relaciona-se com o sagrado e a noção de conjunto, fundamental na poética de Cascaes, torna-se ainda mais destacada.

Nos desenhos selecionados para a exposição, percebe-se que os aspectos narrativos, sempre tão presentes no entorno de Cascaes, foram colocados num segundo plano. O que está em jogo é a percepção de que alguns traços se repetem em diversos trabalhos: a questão da escala (o procedimento em que as diferenças de tamanho dos elementos representados estabelecem um dos eixos principais das imagens), a atenção à linha em detrimento ao uso do claro/escuro que caracteriza parte da produção de Cascaes, sobretudo seus nanquins. Foram incluídas também situações raras, como as poucas representações de Jesus Cristo, uma inesperada aparição de cor ou o comentário político mais direto, beirando a caricatura.

Ação Cultural

A exposição *Franklin Cascaes: desenhos e esculturas* oferece ao público toda uma programação cultural e educativa. O projeto *Paralelo Cascaes* convidou os artistas contemporâneos Diego de los Campos, Diego Rayck e Maíra Dietrich para participarem da mostra com trabalhos que se relacionam com a poética de Cascaes em diversos ambientes do Palácio Cruz e Sousa. O lançamento do catálogo da exposição, que contará com texto especialmente redigido por Raul Antelo, será acompanhado pelo *Colóquio Cascaes* que irá reunir pesquisadores de renome para abordar a obra do artista. Por sua vez, o projeto *Itinerários da Exposição* proporá a escritura de ensaios com impressões sobre a mostra a quatro pesquisadores: Ana Lúcia Vilela, Daniela Vicentini, Massimo Canevacci e Reinaldo Lohn. Já *Cine Cascaes*, com curadoria de Alan Langdon, apresentará uma seleção inusitada de filmes que tangenciam o universo do artista. E mais: ainda nesta exposição, você poderá desfrutar da *Estação Cascaes*, espaço concebido especialmente para a educação e a pesquisa. Fique atento e participe da programação da mostra!

Texto curatorial – Fernando Lindote

Esculturas e desenhos de Franklin Cascaes

Talvez o problema que se apresenta em primeiro lugar a quem enfrenta a leitura da obra de um artista como Franklin Cascaes seja enxergar o trabalho, apesar da espessura do personagem público que se antepõe quase imediatamente à figura do artista e seu trabalho. Ainda em vida, a presença pública do nome de Franklin Cascaes já ultrapassava a recepção de seu trabalho, fato que nos anos subsequentes ao falecimento do artista, só foi ampliado. Uma parcela de seu público conhece o nome e os valores associados a ele, antes de um contato direto com suas imagens ou textos. É preciso notar também que a obra de Franklin Cascaes tem sido retomada sistematicamente a partir das premissas do próprio artista, da leitura que Cascaes fez do sentido de seu trabalho. E nessa leitura do artista, aparecem alguns sintomas de regionalismo e folclorismo. Salvo raras exceções, como o texto recente de Péricles Prade. Assim como a figura e as atitudes do artista têm sido uma base importante de identificação da cultura regional do litoral de Santa Catarina, não podemos esquecer desdobramentos constrangedores às intenções de Cascaes, quando tem sua obra ligada ao turismo ou à especulação imobiliário.

Partindo dessas considerações, a vontade que norteou escolhas nesta montagem dos trabalhos visuais de Franklin Cascaes no Museu Histórico de Santa Catarina, foi de tentar driblar o personagem regional para enxergar o artista. Para isso, olhamos o trabalho de Cascaes desde seus aspectos específicos nas duas modalidades plásticas às quais dedicou esforço intenso: o desenho e a escultura.

Há uma sintonia surpreendente na concepção escultórica de Cascaes com seu tempo. Surpreende porque Cascaes não se apresenta como um artista ligado às últimas vanguardas, ainda ressoantes nos anos 1960, quando sua obra ganha contorno. A postura de Franklin Cascaes é de distância dos movimentos internacionais ou mesmo nacionais. No entanto, o artista realiza uma escultura fragmentada, composta de inúmeras partes. Cada parte dessas esculturas tem um aspecto duplo, de independência individual e encadeamento em conjunto. Ademais, esses conjuntos escultóricos requerem uma montagem sensível ao espaço circundante. Cascaes desenvolveu uma escultura aberta, e nesse aspecto, seu trabalho se aproxima de artistas dos anos 1960 ligados ao que se chamou de arte pop, ou de artistas da geração seguinte, identificados à arte conceitual. É possível perceber uma premonição de instalação e intervenção que perpassa todo o raciocínio tridimensional de Cascaes. Em consonância com essas estruturas de sua linguagem escultórica é que foi pensada a montagem dos conjuntos, ficando em segundo plano o aspecto narrativo, inseparável de seu trabalho. Pensando no sentido da crônica que suas esculturas insinuam, o espaço criado para receber suas peças pretende deixar visível a modelagem dos trabalhos na

caracterização dos personagens e também estabelecer as relações urbanas contidas em cada conjunto em separado.

Nos desenhos escolhidos, outras noções estruturais se impuseram sobre os aspectos narrativos. A questão da escala aparece atravessando suas conhecidas séries temáticas. É recorrente o procedimento em que as diferenças de tamanho dos elementos representados estabelecem um dos eixos principais das imagens. Nesses trabalhos, não por acaso, o que comparece representado em tamanho maior, são elementos simbólicos com os quais Cascaes estabelece uma relação tensa, entre o fascínio e o temor. Elementos de temática fantástica encobrem estruturas simbólicas ligadas à sexualidade, religião, política ou economia. Por vezes de modo mais explícito, de outras, mais dissimulado. Por outro lado, também foram lembrados desenhos onde a linha se apresenta longe da modelagem de claro/escuro que caracteriza boa parte de sua produção. Nos desenhos com modelagem a linha fica subjugada às necessidades da representação do volume. Já nos desenhos onde a linha aparece mais independente, Cascaes se revela um desenhista de vocação sintética, menos preocupado com o efeito de suas imagens, permitindo uma ênfase no processo do desenho e sua autodeterminação. Esses desenhos nos aproximam da intimidade de seu raciocínio visual. Neles podemos perceber o nascimento de idéias que depois Cascaes irá desenvolver de modo previsivelmente emblemático. Foram escolhidas ainda, situações raras da produção da Franklin Cascaes, como as poucas representações de Jesus Cristo, uma inesperada aparição de cor ou o comentário político mais direto, beirando a caricatura.

Esta exposição de obras de Franklin Cascaes tem como intenção recomençar as leituras de seu repertório, e para isso, estabelece como estratégia a reposição de aspectos formais de seus desenhos e esculturas. De imediato, esse procedimento de escolha das obras atravessa as séries temáticas, enfatizando os interesses estéticos do artista e as consequentes implicações simbólicas e/ou políticas. Este recorte de sua produção não pretende estabelecer, prematuramente, novos modelos de leitura, mas antes, abrir um espaço de fruição mais amplo, que há muito a obra de Franklin Cascaes reivindica.

Fernando Lindote
julho de 2010

Texto especial para exposição

O dispositivo boitatá

Raul Antelo

Le sexe est sens. Il ne se contente pas de “faire” ou de “avoir” du sens (peut être même n’est il pas possible de déterminer sans reste le sens qu’il “fait” ou qu’il “a”) car en outre ou plutôt avant tout, il est le sens du corps.

Jean-Luc Nancy – *L’hermaphrodite de Nadar*

Em um texto com o qual prefacia o catálogo de uma exposição de esculturas hititas, etruscas, egípcias e gregas, realizada, em 1933, na galeria dos irmãos Stora, em Nova York, o crítico alemão Carl Einstein afirma:

History is a projection of the living present; the interpretation and evaluation of past epochs is determined by the trend and structure of contemporary life. Man, mortally afraid, seeks assurances of continuity of the past, hoping in the return of that past, to retrieve and preserve the quickly receding present. The tendency toward the primitive is apparent in the art of today. Modern man, at once restless and obsessed by the need for action, searches once more for the permanent, and finds refuge in the shelter of tectonic forms.¹

O homem moderno, sequioso de ação, busca a sobrevivência e para tanto se refugia nas formas tectônicas. Ora, essa idéia nos confirma que Einstein combatia a concepção linear e progressista de tempo, com uma fé inabalável nas regressões históricas periódicas. Por isso reivindicava a irrupção do *non-sense* na vida moderna, em contradição com as normativas biopolíticas do empirismo. Em 1919 já havia reivindicado, nas páginas de *Die Gemeinschaft*, i.e., a comunidade, que o primitivo representava uma recusa da tradição artística capitalizada porque as massas são, na verdade, o próprio artista². Como na monografia de Braque, ou nas posteriores análises de Klee, Miró ou Masson, em sua fase

¹ EINSTEIN, Carl – “Exhibition of bronze statuette B.C. (hittite, etruscan, egyptian, greek)”. *Werke. Band 3* (1929-1940). Ed. Marion Schmid & Liliane Meffre. Wien, Berlin, Medusa Verlag, 1985, p.543.

² IDEM – “Zur primitiven Kunst” *Werke. Band 2* (1919-1928). Ed. Marion Schmid et al. Wien, Berlin, Medusa Verlag, 1981, p.19-20

anarquista militante, Einstein atribuía ao primitivo uma série de vantagens: sentido comunitário da vida, alucinação simbólica, metamorfismo, recurso aos poderes arcaicos do inconsciente, bem como às práticas mânticas de sociabilidade e, não menos, às *forças tectônicas*. Num artigo sobre Juan Gris para a revista *Europa* define, taxativo: “Les formes tectoniques fondamentales ne sont autres que les formes du corps humain, ce qui explique que nous les prenions comme mesure de toutes choses”³. Em outro artigo, sobre Picasso, quatro anos depois, ainda falaria de *alucinações tectônicas*⁴ e, em suas notas sobre o cubismo, para a revista *Documents*, também de 1929, estipula que o tectônico é o que melhor se aplica para alcançar a tridimensionalidade.

On transforme les notions temporelles de mouvement en un simultané statique dans lequel les éléments primordiaux des mouvements contrastants sont comprimés. On divise ces mouvements en différents champs de formes dans lesquels on dissocie et rompt la figure. Au lieu de donner comme avant un groupe de divers mouvements objectifs, on crée un groupe de mouvements optiques subjectifs. Lumière et couleur sont utilisées dans un sens tectonique pour appuyer la construction⁵.

É sabido que Einstein toma o conceito de *tectônico* da obra de Adolf von Hildebrand, porém, não menos relevante é o uso que dele fazem também Wölfflin, Riegl ou Worringer. Para Wölfflin, por exemplo, o tectônico, como forma fechada, opõe-se à forma aberta, ao passo que Riegl utiliza o mesmo conceito para referir-se às monumentais construções arquitetônicas do antigo Egito e da Grécia. A partir dessa noção, deriva-se, nos escritos de Einstein, uma teoria da imagem. Com efeito, como, a seu ver, a função da imagem era a de garantir a sobrevivência imemorial da experiência, Einstein reconhecia duas representações antagônicas da morte. A representação naturalista, pautada pelo medo da morte, nos diz nos “Aforismos metodológicos”, tentaria eternizar o precursor e manter a sobrevivência da família em seu próprio âmbito doméstico. Já a representação metafísica, buscava, pelo contrário, uma interpretação tectônica, tátil, da arte, onde contaria mais o contato do que a vista. Ambas, porém, proporião a imagem como memória fixada, em que o duradouro deixa de estar naturalmente sujeito à morte e a imagem passa, entretanto, a ser mais poderosa do que os próprios viventes.

Nessa mesma linha de raciocínio, em um dos verbetes para o “Dicionário crítico” da revista *Documents*, Einstein afirma que o absoluto pertence aos tipos “tectônicos-estáticos”, que se oporiam ao *homem-serpente* da atualidade que crê, unicamente, na identidade mais banal e

³ IDEM – “Juan Gris: texte inédit” in *Werke. Band. 3.* (1929-1940), *op. cit.*, p.528.

⁴ IDEM – “Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928” *Documents*, nº 1, Paris, 1929 in *Werke. Band. 3.* (1929-1940), *op. cit.*, p.476-8.

⁵ IDEM - “Notes sur le cubisme”. *Documents*, nº 3, Paris, 1929 in *Werke. Band. 3.* (1929-1940), *op. cit.*, p. 489.

rasa, exercendo assim uma liberdade parcial que, “após ter-se esquecido da morte, passou a limitar-se aos *tabus*”⁶.

Mesmo singular, o conceito *tectônico* estava, no entanto, longe de ser um achado exclusivo de Einstein. No mesmo número em que o escritor reivindica o tectônico como princípio metodológico, o co-editor da revista, Georges Bataille, falava do frenesi das formas e de certa abjeção dos monstros naturais, algo que, evidentemente, reatava a noção de *imagem-sintoma*, proposta por Aby Warburg, tomando a contorsão como modelo⁷. No número seguinte, Bataille detém-se na função da *arquitetura*. Raciocina que a arquitetura exprime o *étimo* das sociedades, assim como a fisionomia revela o ser dos homens. Mas essa norma ajusta-se, exclusivamente, aos altos dignatários sociais, porque somente o eu ideal da sociedade, aquele que ordena e proíbe com *auctoritas*, se exprime nas composições arquitetônicas, concebidas como autênticas represas a conterem a energia das massas. Quando a composição encontra-se fora, para além dos monumentos, é aí que age um gosto não identificado com a *autoridade* humana ou divina, mas com a *potestas* ou potência spinozista do ser. A arquitetura se tornaria, então, um modo residual de escapar do utilitário e, em última análise, de poder abandonar a obra, optando por aquilo que há de an-estético ou in-operante numa construção.

Nesse segundo número de *Documents*, em 1929, publica-se o importante estudo de Einstein sobre Masson, já citado, em que, provavelmente para se diferenciar do amigo Bataille, as formas tectônicas, reivindicadas nos aforismos metodológicos, são agora substituídas por formas alucinatórias e metamorfoses de identificação totêmica. No ano seguinte, Georges Bataille analisaria na revista algumas estampas incluídas por Regnault em *Les écarts de la nature*, imagens de criaturas informes, com duas ou nenhuma cabeça, cuja agressiva incongruência desperta, no espectador, um certo mal-estar. Esse incômodo, nos diz Bataille, está obscuremente ligado a uma paradoxal sedução, que já não se contém numa tensão dicotômica, mas se derrama na ambivalência bipolar inerente a toda avaliação. Bataille concluía a análise desses seres naturais de exceção afirmando que “les monstres seraient ainsi situés dialectiquement à l’opposé de la régularité géométrique, au même titre que les formes individuelles, mais d’une façon irréductible”⁸. A idéia é por ele mesmo ilustrada com as palavras do cineasta Serguei Eiseinstein, no sentido de que a determinação de um processo dialético, em fatos tão concretos quanto uma imagem, seria particularmente chocante para a sensibilidade das massas, como ficaria provado com seu filme posterior, *Que viva o México!*. Mas quase simultaneamente, em 1931, um outro amigo de Bataille, o filósofo Walter Benjamin, propunha, em sua “Pequena história da fotografia”, um *inconsciente ótico* que, entre outros casos, ilustra-se com *Urformen der Kunst*, as proto-formas da arte, o livro de fotografias de flores e plantas que Karl Blossfeldt publicara em 1928. Algumas dessas fotos ilustrariam também outros textos de *Documents*, não só o

⁶ IDEM – “Absolu”. *Documents*, nº 3, Paris, 1929, p.169-170 in *Werke. Band. 3.* (1929-1940), op. cit., p. 491-2.

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges – *L’image survivante*. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris, Minuit, 2002, p.284-306.

⁸BATAILLE, Georges - “Les écarts de la nature” in *Documents*, a.2, nº 2, 1930, p.79.

verbete de Michel Leiris sobre os arranha-céus, como também um significativo ensaio de Bataille, “A linguagem das flores”, publicado no terceiro número da revista. Nele Bataille vê as imagens escultóricamente, *per via de levare*, e, tal como no método arqueológico do psicanalista, Bataille extrai do bloco informe da vida biológica um retrato cuja imagem já não reproduz nem mesmo revela uma figura, mas produz tão somente o *exposto-sujeito*⁹. Em poucas palavras, quando Einstein se refere ao caráter preservado das *formas tectônicas*, ele está pensando a escultura a partir das operações empreendidas por Giacometti, Picasso ou Brancusi, que mais do que simplesmente se apropriarem de formas simbólicas “primitivas”, africanas, perceberam que o espaço cúbico revela a autêntica potência tectônica da escultura. Como nela prevalece o plástico, em detrimento do pictórico, eis que o primitivo, entendido como força tectônica, fica assim preservado e abre a possibilidade da sobrevivência para a imagem. Mais do que pensar o dualismo metafísico entre o interno e o externo, o tectônico permite a Einstein pensar a intimidade do objeto, inserindo o tempo nessa concepção discursivo-filosófica, para assim obter uma clara espacialização do tempo. A tensão entre passado e presente, aliás, não mais se inscreve na linearidade inequívoca do tempo vivido, nem na lógica de uma lembrança rememorativa, mas postula a sobrevivência do passado numa superfície de exposição ou aparição pungentes. A presença já não dispõe, portanto, da possibilidade fenomenológica de simplesmente aparecer e, em compensação, as múltiplas temporalidades da obra tornam-se agora externas ou até mesmo superiores às próprias formas de expressão.

A linguagem de Franklin Cascaes (1908 - 1983) nos ilustra esse processo tectônico estudado por Einstein. Permitam-me, portanto, constelar uma das suas alucinações tectônicas, com certas recorrências culturais não menos tocantes. Detenho-me, então, na figura do boitatá¹⁰. Mais especificamente, em sete trabalhos: *Boitatá* (1960), nanquim sobre papel e colagem, 38,5 cm x 44,6 cm; *O Boitatá* (datado 22 abril 1968), nanquim sobre papel, 47,8 cm x 64 cm; *Meia Noite Boitatá Passou e a Carreta Parou* (datado 10 fev. 1969), grafite sobre papel, 52,9 cm x 71,3 cm.; *Boitatá Crespo* (1973), nanquim sobre papel, 40,9 cm x 36,1 cm.; *Boitatá Ilheu* (1973), nanquim sobre papel, 48,9 cm x 51,1 cm.; *Burro - Homem - Lobo - Tatá* (1975), nanquim sobre papel, 49,1 cm x 31,4 cm., e por último, *Boitatá Júnior* (1981), grafite sobre papel, 60,7 cm x 40,3 cm. A série dos boitatás

⁹ Nancy argumenta que a função do retrato não é reproduzir um sujeito mas “pro-ducir-lo: conducir-lo hacia adelante, sacarlo afuera”. Cf NANCY, Jean-Luc – *La mirada del retrato*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 16.

¹⁰ “Boitatá. Baitatá, Batatá, no Centro-Sul, Biatatá na Bahia, Batatal em Minas Gerais, Bitatá em São Paulo, *Jean de la foice* ou *Jean Delafosse* em Sergipe e Alagoas, João Galafuz em Itamaracá, Batatão, no Nordeste; de *mboi*, cobra ou *mboi*, o agente, a coisa, e *tatá*, fogo, a cobra de fogo, o fogo da cobra, em forma de cobra, a coisa do fogo, um dos primeiros mitos registrados no Brasil.” Cf. CASCUDO, Luís da Câmara – *Dicionário do folclore brasileiro*. 4ª. ed. São Paulo, Melhoramentos; Brasília, INL, 1979, p.130. Num episódio de atribuição errônea, o termo funde o vocábulo português *boi* (*boves*) com o tupi *mboi* (cobra). Cascudo associa o boitatá à Ronda-dos-Lutinos na França, à *Inlicht*, à luz-louca, o fogo-dos-druidas, o fogo-de-Helena, antepassados do santelmo que os romanos identificavam com Cástor e Pólux. É o *Jack with a lantern* dos ingleses ou o *Moine des Marais*. Em Portugal são as *alminhas*, almas das crianças pagãs. Mas é sempre uma alma em pena purgando pecados. Até Blaise Cendrars, em sua *Anthologie Nègre*, cita “La legende de Bingo”, cuja mãe, Mboya, nome evidentemente semelhante com Mboi, procura em vão seu filho. Fernando Ortiz, em Cuba, também registra uma divindade das Antilhas, *Mabuya*.

de Cascaes me obriga, em consequência, a remontar essa figura no imaginário cultural da região.

Para tanto, é bom lembrar que, no terceiro capítulo de *Macunaíma*, “Ci, mãe do mato”, o narrador nos conta a falida descendência do herói. Nos diz que todas as icamiabas queriam bem esse menino *encarnado*—termo significativo não apenas da cabeleira ruiva dele mas também do caráter soteriológico da rapsódia—e, logo no primeiro banho da criança, puseram todas as jóias da tribo para que o menino fosse sempre rico. “Mandaram buscar na Bolívia uma tesoura e enfiaram ela aberta debaixo do cabeceiro porque sinão Tutu Marambá vinha, chupava o umbigo do piá e o dedão do pé de Ci. Tutu Marambá veio, topou com a tesoura e se enganou: chupou o olho dela e foi-se embora satisfeito”. Faltando, porém, a seus deveres paternos, Macunaíma bebeu e dormiu a noite inteira, sem cuidar do filho nem dos compadres. “Então chegou a Cobra Preta e tanto que chupou o único peito vivo de Ci que não deixou nem o apoio”, de tal sorte que, quando na manhã seguinte, a criança chupa o peito, “deu um suspiro envenenado e morreu”. Para salvar ao menos o corpo do herdeiro, todos “botaram o anjinho numa igaçaba esculpida com forma de jaboti e prós *boitatás* não comerem os olhos do morto o enterraram mesmo no centro da taba com muitos cantos muita dança e muito pajuari”. É nesse momento que, terminada a função ritual, Ci, a companheira de Macunaíma, tira do seu colar uma muiraquitã, o talismã que o herói procuraria, ao longo da rapsódia, em vão, e entrega a pedra ao companheiro, em agradecimento por tê-la fecundado, e, a seguir, sobe ao céu num cipó. “É lá que Ci vive agora nos trinqes passeando, liberta das formigas, toda enfeitada ainda, toda enfeitada de luz, virada numa estrela. É a Beta do Centauro”¹¹.

Na história de Macunaíma, portanto, o filho morto do herói é sacrificado por quebra do tabu do compadrio entre Ci e Jiguê, mas não menos pela negligência de Macunaíma, um fracassado. E, a esse respeito, o antropólogo Juan Bautista Ambrosetti, já nos aportava, em 1917, um aspecto relevante do *boitátá*, aquilo que, na região pampeana, se conhece como *luz mala*. Ora, referindo-se a um nascimento que presenciara na região missioneira, Ambrosetti observava que

Nace la criatura, y ya tiene sus padrinos señalados para que echen la primera agua, llamada del Socorro; pero si éstos no pueden asistir al acto y se hacen representar, no sólo no pierden sus títulos de padrinos, y por lo tanto de compadres, sino que los representantes, a su vez, los adquieren, de modo que ya serían cuatro padrinos; pero si éstos a su vez son casados, las respectivas esposas o consortes también adquieren esos títulos, de manera que, sólo para el agua del Socorro, tendría la criatura, en este caso, cuatro padrinos y cuatro madrinhas, total ocho. Para el verdadero bautismo el caso es igual: otros ocho; ya son diez y seis. Para la confirmación, la mitad u otro tanto, de manera que un padre aficionado a los compadres puede tener hasta veinticuatro por hijo, lo que es una suma respetable. Cuando el compadre es celoso de su título y tiene medios a su disposición, a veces se hace cargo, aun en vida de

¹¹ ANDRADE, Mário de – *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 2ª ed. Ed. crítica Telê Amcona López. Madrid..., ALLCA XX, 1996, p.26-7.

los padres, de la educación del ahijado; pero, en general, rico o pobre, él es el que paga la fiesta del bautismo, y de cuando en cuando, según sus posibles, le hace regalos de ropa, etc. Entre compadres no es permitido, y se reputa grave falta, el pronunciar palabras obscenas, y si alguno lo hace inconscientemente debe pedir disculpa al otro, so pena de un disgusto serio a causa de hacer poco caso del sacramento sagrado que los une. Aun más: un compadre puede exigir del otro lo que no se puede conseguir por otros medios, como, por ejemplo, el hacerle abandonar una pulpería estando borracho, o que cese una riña que puede concluir en puñaladas, etc., sin mengua de su honor, puesto que el sacramento está sobre todo. Hechos de esta naturaleza he observado muchos, y gracias a esto las comadres cuyos maridos son algo aficionados a Baco o al juego, y pasan varios días fuera de casa, van a empeñarse con los compadres para que, validos de su influencia, los reconduzcan al hogar.

El respeto y la protección de los compadres es mutua y nunca uno de ellos permite que en su presencia se hable mal del otro sin defenderlo por todos los medios, aun arriesgando la vida. Para conservar los respetos que se deben entre compadre y comadre, y teniendo en cuenta la fragilidad humana, existe la previsoramente leyenda del *Mboi-tatá* (víbora de fuego), que se reduce a lo siguiente:

Si los compadres, olvidando el sacramento sagrado que los une, no hicieran caso de él, faltando la comadre a sus deberes conyugales con su compadre, de noche se transformarían los dos culpables en *Mboi-tatá*, es decir, en grandes serpientes o pájaros que tienen en vez de cabeza una llama de fuego. Estos se pelearán toda la noche, echándose chispas y quemándose mutuamente hasta la madrugada, para volver a comenzar la noche siguiente, y así *per secula seculorum*, aun después de muertos.

Descrente do valor do mito do boitatá, numa sociedade cada vez mais secularizada, Ambrosetti concluía, cético, dizendo: “no sé hasta qué punto temerán algunos compadres al *Mboi-tatá*”¹². Mas é fato, não obstante, que o temor gerado pelo boitatá já era proverbial, a essas alturas, na cultura brasileira. Testemham-no José de Anchieta, em 1560, José Bernardino dos Santos, em 1869, Couto de Magalhães, em 1876, Daniel Granada, em 1896¹³, o padre Teschauer, em 1911, João Cezimbra Jacques, um ano depois, Sílvio Júlio,

¹² AMBROSETTI, Juan B. – *Supersticiones y leyendas*. Buenos Aires, L. J. Rosso, s/d.(1917), p.80-2. É curioso constatar que Carl Einstein conhecia a obra de Ambrosetti. Em “Tapeçaria peruana da coleção de Gante”, texto publicado em *Das Kunstblatt*, em 1922, Einstein assinala que o tema de um gobelino por ele analisado é europeizado, como assim também o estilo compositivo da peça, e que esse estilo plano, austero, amplo e quase ornamental dos tecidos antigos é fortemente modificado pela naturalização e modelização européias, ilustrando a tese da transculturação latino-americana com o argumento de que alguns quadros, em forma de gobelinos, que se encontram nas igrejas andinas, são pintados exatamente como ponchos. E, como critério de autoridade, conclui: “Veja-se a publicação de Ambrosetti”, que ele não identifica, mas deve ser, mesmo, *Superstições e lendas*, publicado em Buenos Aires cinco anos antes. Cf. “Peruanische Bildgewebe Sammlung Gens” in *Werke. Band 2* (1919-1928). Ed. Marion Schmid et al. Wien, Berlin, Medusa Verlag, 1981, p.225-7.

¹³ GRANADA, Daniel - *Reseña Histórico-Descriptiva de Antiguas y Modernas Supersticiones del Río de la Plata*. Motevideo, Barreiro y Ramos Editor, 1896, p. 120-122.

em 1919, Crispim-Mira e, mais adiante, Valdomiro Silveira, em 1937¹⁴, Nelson Cupertino, em 1942¹⁵, o militante anarquista Arthur Galletti, em 1949¹⁶, Alceu Maynard Araújo, em 1973 e, mais perto de nós, Augusto Meyer¹⁷ ou Ligia Chipini Moraes Leite¹⁸.

Com efeito, num texto escrito em São Vicente, “que é a última povoação dos Portugueses na Índia Brasileira voltada para o sul, no ano do Senhor 1560, no fim do mês de maio”, o mínimo da Companhia de Jesus, José de Anchieta, inaugurava, de fato, a série, falando de monstros:

Há também outros, máxime nas praias, que vivem a maior parte do tempo junto do mar e dos rios, e são chamados BAETATÁS, que quer dizer *cousa de fogo*, e que é o mesmo como se dissesse o *que é todo fogo*. Não se vê outra coisa senão um facho cintilante correndo daqui para ali; acomete rapidamente nos índios e mata-os, como os CURUPIRAS; o que seja isto, ainda não se sabe com certeza¹⁹.

No século XIX, outro religioso, o padre Teschauer, nos informa que o mito estava já tão estendido que chegava até os Andes—as tesouras de prata boliviana da Ci—e vincula-o à cobiça e à busca do tesouro.

Outro guarda mais popular é uma cobra-de-fogo, conhecida no Rio Grande pelo nome índio mboitatá que, apesar de muito pequeno, pertence à família dos *teynyaguá* das Missões e do carbúnculo e do farol que alumia as regiões andinas. Percorre ainda hoje em dia as campinas do Rio Grande do Sul e do Rio da Prata, mergulhando nas lagoas e escondendo-se entre as cochilhas. Segundo a crença vulgar converte-se em o *nhandutatá* ou avestruz-de-fogo nas regiões que banham o Uruguai. O avestruz-de-fogo sacudindo as asas no cume duma cochilha ou dum cerro acusa a existência de um tesouro escondido ou de mina rica de ouro.²⁰

¹⁴ SILVEIRA, Valdomiro – “Fogo de Batatá” in *Mixuangos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1937.

¹⁵ CUPERTINO, Nelson - *Mboitatá*. São Paulo, Empresa Gráfica da “Revista dos Tribunais”, 1942.

¹⁶ GALLETTI, Arthur - *O Boi Tatá*. Mitologia Autóctone. Florianópolis, Associação Catarinense de Imprensa, 1949.

¹⁷ MEYER, Augusto – “Nota sobre *Lendas do Sul*”. In: *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*. 5.ed., Rio de Janeiro-Porto Alegre-São Paulo, Globo, 1957.

¹⁸ CHIAPPINI, Ligia - *No entretanto dos tempos*. Literatura e História em João Simões Lopes Neto. São Paulo, Martins Fontes, 1988.

¹⁹ ANCHIETA, José de - *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões – 1554-1594*. Edição da Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 1933, p 128-129 apud CASCUDO, Luís da Câmara – *Antologia do folclore brasileiro*. 5ª. ed. São Paulo, Global, 2001, p.31.

²⁰ TESCHAUER, Carlos apud CASCUDO, Luís da Câmara – *Antologia do folclore brasileiro., op. cit., p. 273-4*.

E o general Couto de Magalhães, ao redigir, a pedido de D. Pedro II, o catálogo, *O Selvagem*, que acompanharia a exposição brasileira na Filadélfia, em 1876, com o qual, de certo modo, funda também os estudos de folclore no país, nos diz que

O *Mboitátá* é o genio que protege os campos contra aqueles que os incendiam; como a palavra diz, *mboitátá* é *cobra de fogo*; as tradições figuram-n'a como uma pequena serpente de fogo que de ordinario reside na agua. Às vezes transforma-se em um grosso madeiro em braza denominado *méuan*, que faz morrer por combustão aquelle que incendeia inutilmente campos.²¹

Ora, Luis da Câmara Cascudo, por sua parte, descreve-o “grande como um touro, com patas como as dos gigantes e com um enorme olho bem no meio da testa, a brilhar, que nem um tição de fogo”. É o ciclópeo único olho que refulge na escultura de Laércio Luiz, *Boitátá Incandescente*, feita em homenagem a Cascaes, e instalada no campus da UFSC. Ao monstro, ninguém lhe conhece o *habitat*, nem do que se alimenta. Mas o certo é que “ora se mete pelo mar adentro como um cavalo-marinho, ora voa por cima das árvores como um fantástico pássaro infernal”. Cascudo pondera que o boitátá catarinense difere de todos os *bitatá*, *biatatá*, *batatão*, *batatal*, *batatá* registrados Brasil afora. “A luz misteriosa já não mais é a cobra de fogo mas um ser informe, com grandes patas agigantadas, um olho enorme e faiscante de Ciclope, apagando-se com o sinal-da-cruz, dotado de voz humana e com o condão de irradiar desgraças. Onde ele passa deixa um rasto de infelicidade. É invulnerável”. De modo que fácil era apontar que, no boitátá, convergiram os mitos de monstros e de bruxos europeus com as tectônicas superstições ameríndias. O Caapora—sobre o qual o próprio Cascudo escrevera, em 1919, numa revista de massas de Buenos Aires—não tinha, de início, esse caráter maldito, mas depois da colonização é que adquiriu a incumbência de acertar as contas com os caçadores desastrados, vindo assumir valor maléfico. Era uma punição para os fracos, porque os fortes estão sempre em forma. Entretanto, o boitátá catarinense é, em poucas palavras, algo *informe*²². Pois é no sétimo número de *Documents*, em dezembro de 1929, que Bataille abre, precisamente, o “Dicionário crítico” da revista com um verbete sobre o informe em que

²¹ MAGALHÃES, Couto de – *O selvagem*. São Paulo, Rio de Janeiro, Livraria Magalhães, 1913, p.157.

²² “Chamam-no assim de *quer-que-é*. Talvez a imagem fosse associação de idéias com o boi português, dando a sabida confusão entre *mboi*, cobra, e boi”. Cascudo sugere a hipótese de que a “Socó-boi” (*Ardea scapularis*) provenha de *çoo-có-mboi* (conforme Teodoro Sampaio), ou Socó-cobra, porque esconde o corpo debaixo d’água, mostrando só a cabeça e parte do seu enorme pescoço, com o que simula uma cobra, quando surge à superfície d’água. Cf. CASCUDO, Luís da Câmara – *Geografia dos mitos brasileiros*. 2ª. ed. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1976, p.338-9.

defende a idéia de que toda *arkhé* é informe²³. Esse texto funciona não só como uma sorte de manifesto da *escritura* de Bataille, mas como prefácio a um conjunto potencial de outros escritos. A posterior posição de Foucault, por exemplo, remonta a um acerto de contas dele com Bataille. Relembremos que, para Foucault, a temática teratológica do informe remete à questão da sexualidade e que aquilo que caracteriza a sexualidade não seria o fato de ela, finalmente, ter encontrado a linguagem de sua expressão, mas ter sido, pela violência dos seus discursos, desnaturalizada e lançada à abjeção de um espaço vazio—o informe— onde ela se depara tão somente com a forma tênue do limite, onde já não dispõe de nenhum para além de si, a não ser o próprio frenesi que a rompe e dilacera. Para Foucault, nem Sade nem Freud nos ensinaram a liberar a sexualidade, mas só Bataille nos levou, exatamente, ao seu limite: limite da consciência, no inconsciente; limite da lei, como único conteúdo universal do interdito; limite da linguagem, porque ela traça, diz Foucault com uma terminologia cara a Sloterdijk, “a linha de espuma do que é possível atingir na areia do silêncio”. Assim sendo,

Não é, portanto, através dela que nos comunicamos com o mundo ordenado e felizmente profano dos animais; ela é antes fissura: não em torno de nós para nos isolar ou nos designar, mas para marcar o limite em nós e nos delinear a nós mesmos como limite. Talvez se pudesse dizer que ela reconstitui, em um mundo onde não há mais objetos, nem seres, nem espaços a profanar, a única partilha ainda possível. Não que ela ofereça novos conteúdos a gestos milenares, mas porque autoriza uma profanação sem objeto, uma profanação vazia e fechada em si, cujos instrumentos se dirigem apenas a eles mesmos. Ora, uma profanação em um mundo que não reconhece mais sentido positivo no sagrado, não é mais ou menos isso que se poderia chamar de transgressão? Esta, no espaço que nossa cultura dá aos nossos gestos e à nossa linguagem, prescreve não a única maneira de encontrar o sagrado em seu conteúdo imediato, mas de recompô-lo em sua forma vazia, em sua ausência tornada por isso mesmo cintilante. O que uma linguagem pode dizer, a partir da sexualidade, se ela for rigorosa, não é o segredo natural do homem, não é a sua calma verdade antropológica, é que ela é sem Deus; a palavra que demos à sexualidade é contemporânea no tempo e na estrutura daquela pela qual anunciamos a nós mesmos que Deus estava morto.²⁴

²³ “Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido das palavras, mas sim suas obrigações. Assim, *informe* não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar, exigindo geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma. Isto que ele nomeia não aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado, do mesmo modo que uma aranha ou um verme. De fato, para o contentamento dos acadêmicos, seria necessário que o universo tomasse forma. Toda a filosofia tem apenas um objetivo: trata-se de dar uma roupagem ao que já existe, uma roupagem matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que ele não é nada além de *informe* retoma a afirmação de que o universo é algo como uma aranha ou um escarro”. BATAILLE, Georges - “Informe” in *Documents*, nº 7, Paris, dez. 1929.

²⁴ FOUCAULT, Michel – “Prefácio à transgressão”. *Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos, Vol. III)*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001, p.28-9.

Ora, nessa passagem, que preanuncia, aliás, mais uma teoria, a da profanação como uso do impossível, em Agamben, a transgressão surge como um gesto relativo ao limite, para, na tênue espessura da linha, manifestar não só o fulgor de sua passagem, mas também a trajetória integral que nos devolve à própria origem. A transgressão transforma pois o limite derradeiro do ser em limiar incipiente porque ela transpõe uma linha que fecha-se de novo, atrás de si, em um movimento de memória imperceptível, recuando até o horizonte do infranqueável. Mas esse jogo vai além de situar tais elementos em confronto dialético. Ao contrário, o informe da transgressão, como previra Bataille, em “Les écarts de la nature”, situa-os numa incerteza e labilidade que a razão logo se oferece por querer apreender.

O limite e a transgressão devem um ao outro a densidade de seu ser: inexistência de um limite que não poderia absolutamente ser transposto; vaidade em troca de uma transgressão que só transporia um limite de ilusão ou de sombra. Mas terá o limite uma existência verdadeira fora do gesto que gloriosamente o atravessa e o nega? O que seria ele depois e o que poderia ter sido antes? E a transgressão não se esgota no momento em que transpõe o limite, não permanecendo em nenhum outro lugar a não ser nesse ponto do tempo?²⁵

Portanto, a transgressão não funciona, em relação ao limite, como o negro para o branco, ou o proibido para o permitido, ou o excluído para o cidadão. Não é dicotômica mas bipolar. Bataille *dixit*. Ela está mais ligada ao limite por uma relação espiralada, que nenhuma infração linear consegue, de fato, extinguir. Para essa experiência, Carl Einstein reservava o nome de *transvisual*. Mas Foucault, aplicado leitor de Bataille e da revista *Documents*, aventa a hipótese de que a inoperosidade da transgressão talvez se assemelhe, a rigor, ao relâmpago na noite, que, “desde tempos imemoriais, oferece um ser denso e negro ao que ela nega, o ilumina por dentro e de alto a baixo, deve-lhe entretanto sua viva claridade, sua singularidade dilacerante e ereta, perde-se no espaço que ela assinala com sua soberania e por fim se cala, tendo dado um nome ao obscuro”.²⁶ Se assim for, caberia acrescentar mais um dado a nossa constelação de fogos fátuos, um dado que, sem dúvida, dá nome ao obscuro.

Lemos, com efeito, que o sufixo *tatá*, apenso à cobra, e muito relevante, por seu caráter composto, em um dos trabalhos de Cascaes, *Burro - Homem - Lobo - Tatá*, significa *borboleta*, e ainda, *raio*²⁷. De modo que, sem esquecer que o raio remete ao nome do artista (Franklin, como Benjamin Franklin) e para além das explicações naturalistas—os corpos mortos exalam fósforo que, ao entardecer, irradiando luminiscência, seriam confundidos com o boitatá—e acompanhando, ainda, o raciocínio que, amparado em Einstein, tem sido desenvolvido por Georges Didi-Huberman, diríamos que o boitatá nos revela, com a

²⁵ IDEM, *ibidem*, p.32.

²⁶ IDEM, *ibidem*., p.33.

²⁷Cf. “Vocabulário da língua bugre” in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil*, Rio de Janeiro, Typographia Universal de Laemmert, tomo XV, nº 5, p. 63.

intensidade da fásca, a condição informe da vida, tal como só uma imagem—a *imagem-borboleta*²⁸—poderia nos mostrar. E essa experiência, como dizia Foucault, é precisamente a experiência interior da transgressão, que Bataille constrói, em grande parte, com o recurso do elemento transvisual e tectônico que recebe de Carl Einstein.

Ora, para Foucault, o *tatá* (a borboleta mas também o relâmpago, o feminino mas também o masculino) define o espaço de uma experiência que recompõe, em sua forma vazia, sua própria ausência, tornada, por isso, cintilante. Nela,

o sujeito que fala, em vez de se exprimir, se expõe, vai ao encontro de sua própria finitude e sob cada palavra se vê remetido à sua própria morte. Um espaço que faria de qualquer obra um desses gestos de “tauromaquia” de que Leiris falava, pensando nele próprio, mas sem dúvida também em Bataille. É em todo caso na praia branca da arena (olho gigantesco) que Bataille fez essa experiência, essencial para ele e característica de toda a sua linguagem, que a morte *comunicava com a comunicação* e que o olho arrancado, esfera branca e muda, podia se tornar germe violento na noite do corpo, e tornar presente a ausência da qual a sexualidade não parou de falar, e a partir da qual ela não parou de falar²⁹.

Através do elemento informe, simples dado descorado e descascado, restituindo à noite original, mântica, a grande virilidade luminosa que se realiza na morte, a inoperância ou desativação dos dispositivos biopolíticos consegue questionar, efetivamente, o ocularcentrismo, e por isso mesmo dizia Foucault que o olho bataillano é reconduzido à sua noite, porque “o globo da arena se revira e oscila; mas é justamente o momento em que o ser aparece e em que o gesto que transpõe os limites toca a ausência mesma”³⁰. É o *momento boitatá* em que a resplandescência se torna a Coisa (*das Ding*), o neutro, porque não nos esqueçamos que o boitatá, segundo Anchieta, é a *coisa de fogo*, aquilo *que é todo fogo*.

²⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges – “L’image brûle” in ZIMMERMANN, Laurent (ed.) - *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Hubermann*. Nantes, Ed. Cécile Defaut, 2006, p.11-52; DIDI-HUBERMAN, Georges – *Survivance des lucioles*. Paris, Minuit, 2009.

²⁹ FOUCAULT, Michel – “Prefácio à transgressão”. *Op. Cit.*, p.46.

³⁰ IDEM – *ibidem*, p.46.

No facho cintilante do *dispositivo boitatá*, seja-me permitida a expressão, encontra Foucault a energia para se opor à etnografia e à psicanálise³¹. Mas é também no momento do boitatá que se vislumbra, enfim, uma saída para a genealogia do contemporâneo, porque

Do interior da linguagem experimentada e percorrida como linguagem, no jogo de suas possibilidades estiradas até seu ponto extremo, o que se anuncia é que o homem é “finito” e que, alcançando o ápice de toda palavra possível, não é ao coração de si mesmo que ele chega, mas às margens do que o limita: nesta região onde ronda a morte, onde o pensamento se extingue, onde a promessa da origem recua indefinidamente. Era imprescindível que esse novo modo de ser da literatura fosse desvelado em obras como as de Artaud ou de Roussel – e por homens como eles; em Artaud, a linguagem, recusada como discurso e retomada na violência plástica do choque, e remetida ao grito, ao corpo torturado, à materialidade do pensamento, à carne; em Roussel, a linguagem, pulverizada por um acaso sistematicamente manejado, conta indefinidamente a repetição da morte e o enigma das origens desdobradas. E, como se essa prova das formas da finitude na linguagem não pudesse ser suportada, ou como se ela fosse insuficiente (talvez sua insuficiência mesma fosse insuportável), foi no interior da loucura que ela se manifestou – oferecendo-se assim a figura da finitude na linguagem (como o que nela se desvela), mas também antes dela, aquém dela, como esta região informe, muda, não-significante onde a linguagem pode liberar-se. E é realmente neste

³¹ No final de *As palavras e as coisas*, Foucault argumenta que a psicanálise avança para transpor a representação, e ultrapassá-la do lado da finitude, mas para fazer surgir, aí onde se esperavam as funções portadoras de suas normas, não as condições informes de uma transgressão mas “os conflitos carregados de regras e as significações formando sistema, o fato nu de que pode haver sistema (portanto, significação), regra (portanto, oposição), norma (portanto, função). E, nessa região onde a representação fica em suspenso, à margem dela mesma, aberta, de certo modo ao fechamento da finitude, desenham-se as três figuras pelas quais a vida, com suas funções e suas regras, na abertura desnudada do Desejo, as significações e os sistemas, numa linguagem que é ao mesmo tempo Lei. Sabe-se como psicólogos e filósofos denominaram tudo isso: mitologia freudiana. Era realmente necessário que este empenho de Freud assim lhes parecesse; para um saber que se aloja no representável, aquilo que margeia e define, em direção ao exterior, a possibilidade mesma da representação não pode ser senão mitologia. Mas, quando se segue, no seu curso, o movimento da psicanálise, ou quando se percorre o espaço epistemológico em seu conjunto, vê-se bem que estas figuras – imaginárias, sem dúvida, para um olhar míope – são as próprias formas da finitude, tal como é analisada no pensamento moderno: não é a morte aquilo a partir de que o saber em geral é possível – de sorte tal que ela seria, do lado da psicanálise, a figura desta *reduplicação* empírico-transcendental que caracteriza na finitude o modo de ser do homem? Não é o desejo o que permanece sempre *impensado* no coração do pensamento? E esta Lei-Linguagem (ao mesmo tempo fala e sistema da fala) que a psicanálise se esforça por fazer falar, não é aquilo em que toda significação assume uma *origem* mais longínqua que ela mesma, mas também aquilo cujo retorno é prometido no ato mesmo da análise? É bem verdade que nem esta Morte, nem este Desejo, nem esta Lei podem jamais encontrar-se no interior do saber que percorre em sua positividade o domínio empírico do homem; mas a razão disto é que designam as condições de possibilidade de todo saber sobre o homem. E precisamente quando esta linguagem se mostra em estado nu, mas se furta ao mesmo tempo para fora de toda significação como se fosse um grande sistema despótico e vazio, quando o Desejo reina em estado selvagem, como se o rigor de sua regra tivesse nivelado toda oposição, quando a Morte domina toda função psicológica e se mantém acima dela como sua norma única e devastadora – então reconhecemos a loucura em sua forma presente, a loucura tal como se dá à experiência moderna, como sua verdade e sua alteridade”. FOUCAULT, Michel – *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 2ª. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1981, p.391-2.

espaço assim posto a descoberto que a literatura, com o surrealismo primeiramente (...), depois, cada vez mais puramente, com Kafka, com Bataille, com Blanchot, se deu como experiência: como experiência da morte (e no elemento da morte), do pensamento impensável (e na sua presença inacessível), da repetição (da inocência originária, sempre lá, no extremo mais próximo da linguagem e sempre o mais afastado); como experiência da finitude (apreendida na abertura e na coerção dessa finitude).³²

Ora, esse cenário, traçado na conclusão de *As palavras e as coisas*, ganharia talvez maior definição, dez anos depois, no início de 1975, quando Foucault desenvolve, no Collège de France, seu seminário sobre os anormais. Nele Foucault consegue isolar os dois pólos que constituiriam a figura do monstro—o *boitatá*: o ser informe mas também o ser que se mostra, enquanto luz ou imagem—que, a seu ver, seriam o incesto real (Ci e Jiguê) e o canibalismo dos marginais (Macunaíma), o soberano despótico e a massa revoltada³³. Isto posto, lembremos que, em seu verbete sobre o informe, Bataille afirmava que um paradigma—como um dicionário—só poderia começar a partir do momento em que ele não desse mais o *sentido* das palavras, mas sim suas prescrições. E Jean-Luc Nancy nos lembrava, na epígrafe acima, que, onde há sentido, há sexo porque o sexo não se limita a produzir ou possuir um sentido, e talvez nem se possa, na verdade, definir que sentido faz ou tem o sexo. Mas o que é incontestável é que o sexo é o sentido do corpo. Voltemos, ainda uma vez, a Carl Einstein: “les formes tectoniques fondamentales ne sont autres que les formes du corps humain, ce qui explique que nous les prenions comme mesure de toutes choses”. O boitatá é esse corpo hermafrodita e ciclópico que, com um único olho esvaziado, nos contempla. Por isso, quando, diante da imaginação de Cascaes, se fala do monstros, fala-se do sem-sentido do informe, mas também do dispêndio que marca a vida nua³⁴. O boitatá (o Um, o Mal) é, na verdade, Dois, um par de grandes serpentes ou pássaros que, no lugar da cabeça, têm uma labareda, como nos dizia Ambrosetti, seres que

³² IDEM, *ibidem*, p.400-1.

³³“Il me semble que le monstre humain, que la nouvelle économie du pouvoir de punir a commencé à dessiner au XVIII^e siècle, est une figure où se combinent fondamentalement ces deux grands thèmes de l’inceste des rois et du cannibalisme des affamés. Ce sont ces deux thèmes, formés à la fin du XVIII^e siècle dans le nouveau régime de l’économie des punitions et dans le contexte particulier de la Révolution française, avec les deux grandes formes du hors-la-loi selon la pensée bourgeoise et la politique bourgeoise, c’est-à-dire le souverain despotique et le peuple révolté; ce sont ces deux figures-là que vous voyez maintenant parcourir le champ de l’anomalie. Les deux grands monstres qui veillent sur le domaine de l’anomalie et qui ne sont pas encore endormis – l’ethnologie et la psychanalyse en font foi – sont les deux grands sujets de la consommation interdite: le roi incestueux et le peuple cannibale”. FOUCAULT, Michel – *Les anormaux*. Cours au Collège de France (1974-1975). Paris, Gallimard, Le Seuil, 1999, p.96-7.

³⁴ Numa reportagem a Gilles Deleuze, o filósofo Arnaud Villani pergunta-lhe se ele é um *monstro*. Na resposta, Gilles Deleuze define: “*Monstro* é, para começar, um ser composto. E é verdade que escrevi sobre assuntos aparentemente variados. *Monstro* tem um segundo sentido: alguma coisa ou qualquer um cuja extrema determinação deixa plenamente subsistir o indeterminado (por exemplo, um monstro ao estilo de Goya). Nesse sentido, o pensamento é um monstro”. DELEUZE, Gilles – “Réponses à une série de questions” in VILLANI Arnaud – *La guêpe et l’orchidée*. Essai sur Gilles Deleuze. Paris, Belin, 1999, p.129.

lutam, durante a noite, “echándose chispas y quemándose mutuamente hasta la madrugada, para volver a comenzar la noche siguiente, y así *per secula seculorum*”. E como Jiguê não conseguiu “moçar nenhuma das icamiabas”, mas supomos que conseguiu acasalar-se com Ci, “com muitos cantos muita dança e muito pajuari”, essa luta atemporal não é outra do que a da diferença. Em sutil discrepância com Foucault, Jean-Luc Nancy traça, enfim, a linha sagital que, incorporando a lição de Lacan, une o informe, o boitadá e a diferença.

La différence est la propriété – l’inappropriable propriété – de ce qui n’arrive qu’à ne pas arriver: ce qui n’a *lieu* qu’à ne pas *aboutir*, ce qui n’*advient* qu’à ne pas se *produire*. Non pas ce qui serait toujours en manque ou en défaut de soi, mais tout au contraire ce qui *immanquablement se porte au-delà de soi*. Ce qui de soi s’excède: l’un qui se divise pour être “plus un que un”. Le sexe est excès, il est excès sur lui-même, en différence de soi. La différence est excédence et cette excédence est jouissance. Le sexe essentiellement jouit: c’est-à-dire désunit son union, unit sa désunion. Jouir exaspère à la fois conjonction et disjonction, *concert* de leur dissonance.³⁵

³⁵ NANCY, Jean-Luc “L’un des sexes” in LE MENS, Magali; NANCY, Jean-Luc – *L’hermaphrodite de Nadar*. Nantes, Créafis, 2009, p. 62-3.

Relação de obras

Desenhos

Sem título

Franklin Cascaes, 1970

Nanquim sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Viagem para a Lua do Jogo do Bicho

Franklin Cascaes, 1962

Nanquim sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Sem título

Franklin Cascaes, 1979

Grafite sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

A Bruxa e a Oração

Franklin Cascaes, 1969

Nanquim sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Sem título

Franklin Cascaes, 1969

Nanquim sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Bruxa Camisa de Bebê e Pilão

Franklin Cascaes, 1969

Nanquim sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

O Pesadêlo

Franklin Cascaes, 1969

Nanquim sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

A Bruxa Grande

Franklin Cascaes, 1976

Nanquim sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

A Bruxa dos Tempos Modernos

Franklin Cascaes, 1976

Nanquim sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Meia Noite Boitatá Passou e a Carreta Parou

Franklin Cascaes, 1969

Grafite sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

O Boitatá

Franklin Cascaes, 1968

Nanquim sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Boitatá Ilhéu

Franklin Cascaes, 1973

Nanquim sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Boitatá Júnior

Franklin Cascaes, 1981

Grafite sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Boitatá

Franklin Cascaes, 1970

Nanquim sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Boitatá

Franklin Cascaes, 1960

Nanquim sobre papel e colagem

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Boitatá Crespo

Franklin Cascaes, 1973

Nanquim sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Com Jânio Morreram os Últimos Profetas Demagógicos que Começaram e Acabaram em Vassoura

Franklin Cascaes, sem data

Grafite sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Santa Cruz da Costeira de Ribeirão da Ilha

Franklin Cascaes, 1968

Grafite sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Burro - Homem - Lobo - Tatá

Franklin Cascaes, 1957

Nanquim sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Bom Jesus de Iguape

Franklin Cascaes, 1968

Grafite sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Sem título

Franklin Cascaes, 1968

Nanquim sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Galo Pesicodélico

Franklin Cascaes, 1968

Grafite sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Jânio Quadros e suas Vassouras Demagógicas Bruxólicas Quebradas pelos Homens da Revolução

Franklin Cascaes, sem data

Grafite sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Sem título

Franklin Cascaes, sem data

Grafite sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Caipora do boi-de-mamão

Franklin Cascaes, 1960

Grafite sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Sem título

Franklin Cascaes, 1960

Grafite sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Sem título

Franklin Cascaes, sem data

Grafite sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Vassouras Metamorfoseadas

Franklin Cascaes, sem data

Grafite sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Sem título

Franklin Cascaes, sem data

Grafite sobre papel

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

ESCULTURAS

A Procissão da Mudança

Franklin Cascaes, 1960

Argila, madeira, metal e papel policromados; tecido monocromado e palha

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

A dança dos 25 bichos do jogo

Franklin Cascaes, 1974

Argila e gesso policromados

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Sabá bruxólico

Franklin Cascaes, 1978

Argila policromada, areia, linha, madeira, metal e palha

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

O Lambe-lambe

Franklin Cascaes, 1957

Argila, cordão, madeira, gesso, papel policromados; tecido monocromado

Acervo: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / Secretaria de Cultura e Arte / Universidade Federal de Santa Catarina

Ficha técnica

Equipe da exposição “Franklin Cascaes: desenhos e esculturas”

Curadoria: Fernando Lindote

Coordenação de produção: Fernando Boppré

Produtor executivo: Guto Lima

Assistente de Produção: Ana Paula Domingues

Coordenação de montagem: Julia Amaral e Flávio José Brunetto

Conservação, embalagem e montagem: Memória Conservação Ltda.

Arte gráfica: Vanessa Schultz

Fotografias: Tarcísio Mattos / Tempo Editorial

Seguro: Afinitè Consultoria de Seguros / ACE Seguradora

Molduras: Helena Fretta Molduraria

Marcenaria: Alan de Camargo - ME.

Projeto Luminotécnico: MD Energia

Projeto Pedagógico: Aline Carmes Kruger e Fernando Boppré

Equipe educativa: Aline Carmes Kruger, Amanda Cifuentes, Cláudia Zimmer, Juliana

Crispe, Marion de Martino e Bruna Mansani

Texto: Raul Antelo

Projeto *Itinerários da Exposição*: Ana Lúcia Vilela, Daniela Vicentini, Massimo Canevacci, Reinaldo Lohn

Curadoria Projeto *Paralelo Cascaes*: Fernando Boppré e Fernando Lindote

Projeto *Paralelo Cascaes* (artistas convidados): Diego de los Campos, Diego Rayck, Maíra Dietrich

Edição de vídeo e curadoria projeto *Cine Cascaes*: Alan Langdon

Tradução: Natalia Vale Asari

Assessoria de imprensa: Ana Marta Moreira Flores e Liana Gualberto

Website: Fabricio C. Boppré

Contador: Marco Antonio de Lacerda

Gráfica: Impressora Mayer Ltda.

Locação de mobiliário: Aldir Produções Ltda.

Sinalização, plotagens e banners: Central Floripa

Coquetel: Sônia Jandiroba

Agradecimentos: Bebel Orofino, Loli Menezes, Roseli Pereira, Maria de Lourdes Borges e Vinil Filmes.

Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral | Secretaria de Cultura e Arte | Universidade Federal de Santa Catarina

Diretora: Teresa Domitila Fossari

Diretora da Divisão de Museologia: Cristina Castellano

Diretor da Divisão de Pesquisa: Hermes José Graipel Júnior
Coordenadora do Laboratório de Migrações: Ana Lúcia Brizola
Museóloga: Viviane Wermelinger Guimarães
Laboratório de Etnologia Indígena: Maria Dorothea Post Darella
Laboratório de Etnologia Indígena: Aldo Litaiff

Associação dos Amigos do Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral

Diretor-presidente: Fernando Boppré
Vice-presidente: Aline Carmes Kruger
Tesoureira: Christiane Ramirez
Secretária: Andréa Rihl

Equipe do Museu Histórico de Santa Catarina (Palácio Cruz e Sousa)

Administração: SUSANA BIANCHINI

Coordenadora Técnica: CHRISTIANE MARIA CASTELLEN

Setor Educativo: MÁRCIA LISBOA CARLSSON

Apoio Administrativo: ARNO FERNANDES DE CARVALHO
ADEMAR E.G. LACOMBE
MÁRCIA REGINA VALÉRIO

Conservação de Acervo: ROSEMÁ DILZA LEAL

Montagem: ANDRÉ T. DA SILVA GOMES
ITAMAR DE PINHO ALVES

Recepção: SHIRLEY REGINA L. FARIAS
ISABEL MARIA GARCIA

Monitoria: ELZA BONASSIS DA NOVA
SIMONE DELOURDES COELHO
VERONICE NOGUEIRA

Serventes: Zuleide Amaral, Castorina Aparecida Machado de Camargo
e Aline Margarete Ribeiro

Jardineiro: Natalino Nascimento de Carvalho

Vigilância: Élcio José Godoy Finger, Suelen de Almeida Tomaz, Lealdino de Sousa
Marques Marco Aurélio Gonçalves. (CASVIG)

Policiais Militares: 3º Sargento Hélio Umbelino, 3º Sargento Wilmar José Martins, Cabo Moraci Celestino Espíndola, Cabo Marconvisque Gonçalves e Cabo Paulo Roberto da Silva.

Informações práticas

Exposição: Franklin Cascaes | desenhos e esculturas

Curadoria: Fernando Lindote

Período: 10 de julho a 29 de agosto de 2010

Horário: de terça a sexta-feira, das 10 às 18h; sábado e domingo, das 10 às 16h

Local: Museu Histórico de Santa Catarina | Palácio Cruz e Sousa

Quanto: Entrada franca

Agendamento de visitas em grupo: 48 3028-8091

Website: www.exatosegundo.com.br/franklin-cascaes

Realização:

Associação dos Amigos do Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral

Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral

Secretaria de Cultura e Arte

Universidade Federal de Santa Catarina

Museu Histórico de Santa Catarina

Produção:

Exato Segundo Produções Artísticas

Patrocínio:

Carbochloro S.A.

Lei Federal de Incentivo à Cultura

Apoio:

Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes

Radio CBN Diário