

A NOÇÃO OPERATÓRIA DO RISO, COMO ESTRATÉGIA CRÍTICA À CARICATURA POLÍTICA, EM FRANKLIN CASCAES E DIEGO DE LOS CAMPOS

Kellyn Batistela

Doutoranda em Artes Visuais pela UDESC, bolsista FAPESC; mestre em Teoria Literária pela UFSC; bacharel em Artes Plásticas pela UDESC. Atuou como docente em instituições como: UDESC, UNISUL, Estácio de Sá. Participou de Salões em Arte, como: 1998, Prêmio Aquisição FAPEU, IX Salão Itinerário Estadual Universitário de Artes Plásticas, Florianópolis, SC; 1999, IV Salão Elke Hering, Blumenau, SC; 2003, 11º Salão dos Novos de Joinville, SC.

Resumo. Pensar o riso e os artifícios do cômico – como princípio operatório da crítica política, articulada em artistas como Franklin Cascaes e Diego de los Campos e suas aproximações, com a categoria do cômico – é o que se pretende investigar nesse texto. Temporalmente distantes, Franklin Cascaes ao fitar Jânio Quadros e Diego de los Campos ao mirar Donald Trump afrontam o conformismo propondo, pelo gatilho do riso, tiros à queima roupa. No momento em que os discursos políticos andam na corda bamba e que a política exterior cega-se aos direitos humanos quem sabe o riso ainda não tenha sido sequestrado. O riso, a caricatura, o cômico estariam próximos ao conceito parresíastico do dizer franco e verdadeiro enunciado por Michel Foucault?

Palavras-chave. Franklin Cascaes, Diego de los Campos, parrésia, cômico, noção operatória.

THE OPERATIVE NOTION OF LAUGHTER, AS A CRITICAL STRATEGY AGAINST POLITICAL CARICATURE, IN FRANKLIN CASCAES AND DIEGO DE LOS CAMPOS

Abstract. This essay aims to investigate laughter and the artifices of humor as operative principles of the political critique disclosed by artists Franklin Cascaes and Diego de los



Campos in their approaches of greater or lesser intensity to the comical. Despite being apart from each other in time, Franklin Cascaes and Diego de los Campos challenge the conformity and propose, through the triggering of laughter, a burst of shots at point-blank range. Perhaps hilarity has not yet been hijacked in a time when political discourses walk on a tightrope and foreign policy turns a blind eye to human rights. Could laughter, caricature and the comical be closer to the parrhesiastic notion of forthrightness announced by Michel Foucault?

Keywords. Franklin Cascaes, Diego de los Campos, parrhesia, comical, operative notion.

O DIZER FRANCO PELO RISO EM DIEGO DE LOS CAMPOS E EM FRANKLIN CASCAES

Da tribuna do *Collège de France*, Michel Foucault coloca em cena *A hermenêutica do sujeito*, *O governo de si e dos outros*, *A coragem da verdade* como prática do falar verdadeiro ao conhecimento de si e ao uso político, encontrando no conceito de *parrésia* a matriz de sua formulação. É emblemático em Foucault, nos textos que decorrem dos anos de 1980 a 1984, a investigação sobre a manifestação da verdade, o dizer a verdade, o fazer aparecer a verdade e o vínculo exercido com a verdade, tudo reportando-se ao conceito de *parrésia*. Mesmo vinculada ao veio trágico, a *parrésia* não está distante do riso, diria Dostoiévski que o riso é a sutileza de um profundo sentimento. Não se esconderia por debaixo das pregas aparentes do cômico uma grande dor?

Definida essencialmente como o dizer a verdade, a *parrésia* vincula o sujeito ao enunciado da verdade e, assim, à própria prática do dizer verdadeiro. A fala franca, premissa ética da *parrésia*, implica a emergência de um dizer a verdade que se volta para o modo de vida praticado, uma *parrésia* que surge na condição de conduta de vida. Não há, portanto, verdade em si mesma, só existe enquanto jogo enunciativo. Quando os sujeitos expõem-se no ato performático da linguagem, o pensamento atinge um outro lugar discursivo: da constituição de si e da prática política. São dotados de *parrésia* a irrupção do livre dizer, do falar franco e da experiência do risco. Não seriam, nesse jogo performático, os artistas caricaturistas alvos de constantes censuras? Nas margens da história oficial é possível encontrar exemplos que culminaram em exílio político. Portanto, o riso, como enunciação do falar franco, é ato de manifestar que irrompe posicionamento crítico e político. É nessa constelação que orbitam Diego de Los Campos (1971) e de Franklin Cascaes (1908-1983).



Nascido no Uruguai, Diego de los Campos vive em Florianópolis desde os anos de 1999. Articula seu discurso visual questionando o automatismo da experiência cotidiana, oriundo de diferentes frentes: das redes sociais ao ecrã televisivo que coisificam a vida; das câmeras públicas que vigiam aos dispositivos de comunicação móvel que animam o homem tal como um fantoche; das sensações ansiolíticas que atestam auto rendimento corporativo às práticas esportivas que anunciam tendências da moda saudável, tudo é questionável. Diego encara, com grande suspeita, todas as comodidades de entretenimento da hedonista experiência que é capitalizada pelas promessas fidelizadas. O artista, nos moldes dos grandes inventores, programa robôs em código aberto, conhecidos pelo módulo arduino, humanizando bonecos de papelão e madeira com manifestações histéricas, muito próximas do ataque de nervos.

Em julho 2017, Diego apresentou, no Departamento de Cultura e Eventos da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, uma série de 23 pinturas sobre papel, intitulada *Al Capony is back*. O artista – valendo-se das mesmas estratégias do marketing visual que apresentam o rosto de candidatos políticos em campanha publicitária – intervém na estrutura da comunicação visual dessa matriz com o rasgo cômico. As imagens, em troça, relembram as velhas e repetidas promessas de campanhas eleitorais. Diego traveste-se de um alter ego duchampiano ao arquitetar jogos linguísticos em que as palavras deformam-se no sentido. Com truques fonéticos, a significação lança-se ao puro humor, tal como o fez Duchamp no caso icônico de *L.H.O.O.Q.*. Diego, munido de estratégias semânticas, incide desvios à rota habitual da linguagem, promovendo uma significação à contramão. Suas palavras são *sabot*, mas, também sabor quando direcionadas à crítica política, seja na caricatura de Michel Temer ou na de Donald Trump.

Diego de los Campos chega à ilha de Santa Catarina no final da década de 1990, momento em que o projeto de urbanização, fomentado na década de 1970, vive sua decadência. Uma interessante anacronia aproxima Diego de Los Campos de Franklin Cascaes: o gosto pelo debate político. Franklin Cascaes, nascido em Florianópolis, também transitou pela Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC. Após seu falecimento, ficou sob a tutela do Museu Universitário seu espólio, denominado *Coleção Professora Elizabeth Cascaes Pavan*, homenagem do artista a sua esposa. Seu acervo abriga mais de novecentos desenhos e textos manuscritos que versam sobre a experiência coletiva e oral das comunidades agrícolas e pesqueiras na ilha, anedotas e crônicas sobre costumes e hábitos modernizados. Cascaes questiona a mitificação do progresso como promessa tecnicista da expe-



riência e como discurso político. A partir de meados da década de 1960, o etnógrafo-artista declara seu trágico diagnóstico: a memória legada pela experiência coletiva rural sucumbe aos hábitos modernos advindos dos modismos dos centros urbanos de referência, Rio de Janeiro e Brasília.

As mudanças, causadas na sociedade de Florianópolis devido à política urbanizadora, são vistas nos desenhos de Cascaes de maneira tão nítida quanto o registro da cultura tradicional. Quando trata da capital moderna, o artista lança mão de um recurso que, mesmo não se pretendendo científico, possui uma capacidade crítica demolidora: o riso. Dos seus dois principais sentimentos, a melancolia e o cômico, o último foi mais categórico em sua produção, vindo a cunhar sua fisionomia pública. Certamente não teria atingido tal popularidade caso não fizesse uso do riso. É interessante como o artista apresenta de maneira cômica um tema com o qual ele lida de maneira melancólica, a queda da experiência coletiva. O riso de Cascaes é a expressão cômica, da situação de ruína, na qual se encontrava sua própria sociedade à mercê da política modernizadora, dos dispositivos normatizadores e do liberalismo econômico. Afirmo Cascaes no *Jornal O Estado*: *Dentro deste turbilhão de sacrifícios que hoje enfrentamos, amordaçados por uma sociedade avara de riquezas, orgulhos e incertezas, as fantasias bruxólicas são até amenas* (Cascaes in *O Estado*, 1977, p. 21).

Reitera Adolfo Sánchez Vázquez que *rir é uma forma de liberdade. Não se pode rir à força, sob coerção ou por decreto* (1999, p. 272). Eis a importante função social do cômico, a de ser arma crítica. Os articuladores da comicidade, seus inventores na arte e na literatura, desestruturaram valores e ameaçaram a ordem hierarquizada do poder de muitos programas políticos autoritários. O riso crítico e o cômico político flertam com a insurgência quase clandestina, *ali onde se condensam as relações de domínio entre os homens*. Dificilmente é tolerado, *irrompe às escondidas, porque o riso é crítico, depreciativo, subversivo* (Vázquez, 1999, p. 272).

Assinala-se como proposta desse texto a aproximação da potência do riso crítico à *coragem da verdade*, e sua relação com as instâncias do preceito *parresíástico* apresentados por Michel Foucault pelo franco falar e pela fala livre. Considera-se, nessa relação, as devidas reservas do emprego do conceito quando à genealogia da ética dos processos de subjetivação ativadas na matriz do pensamento grego. Uma ressalva é necessária ao cômico, uma vez que desde Platão essa categoria estética foi relegada à vulgaridade. Muitos exemplos podem prescrever a importância do cômico quando associado ao risco da fala franca e à coragem da verdade: o humor escatológico de François Rabelais, os *Caprichos* de Goya, o cinismo sarcástico de



Oscar Wilde, o humor de Cervantes, a sátira fina de García Lorca, o riso de Gogol, o humor cruel de Luis Buñuel, a sátira de Vladimir Maiakovski, os desenhos ácidos de Georges Gross. Indicado pelo exercício do livre dizer e pelo uso do franco falar, o ato performativo *parresiástico* vincula-se ao desafio que a experiência do risco impõe ao enunciador que promove ruptura, rasgo, esgotamento. Eis o que esses autores e artistas fizeram ao combater com humor, sátira e ironia os regimes de verdades absolutas, bem como, o programa dos aparelhos ideológicos.

A atuação do riso em Franklin Cascaes e Diego de los Campos é inquestionável, mas assume contornos nítidos e singulares. Ambos desarmam o real em prazer cômico. O primeiro faz do humor seu viés de crítica política, ataca seu objeto sem negá-lo em sua totalidade. Propõe o humor benévolo que longe de destruir seu objeto apenas o tensiona pela galhofa. O segundo desfere dardos de humor sarcástico contra o foco de sua crítica, revelando sua inconsistência real. Sua variante cômica é limítrofe ao cruel, pois foca o despotismo, a corrupção moral, social ou política, os vícios, a soberania corporativa, a inutilidade burocrática. É uma crítica demolidora que se denuncia com repulsa e desaprovação.

(RE)TRATO DE CANDIDATURA POLÍTICA

Toma-se de empréstimo de Georges Didi-Huberman à máxima que diz *ser preciso restituir aos restos seu valor de uso* (2015, p.133). Remontar os restos é oferecer legibilidade às sobrevivências. Cascaes manifesta, pelo cômico e pelo grotesco, uma definida posição crítica aos discursos de progresso profetizados entre as décadas de 1950 a 1970. Adolfo Sánchez Vázquez indica que a natureza do cômico não existe em si, mas está na relação com o homem, presente em uma realidade humana que possibilita a comicidade na vida real. O efeito do cômico, na arte e na literatura, associa-se a uma forma de prazer peculiar advindo da desvalorização daquilo que na realidade aparenta valor. E é nessa tipologia de humor, pela desvalorização do real, que reside a formulação crítica do cômico. Os desenhos de Cascaes, sobre bruxas e seus respectivos textos, testemunham a consolidação da modernidade e de seus hábitos na capital. O ar sério da crítica recai sobre costumes e modismos que chegam de empréstimo, possibilitados pelo advento de uma cultura massificada. É como se nunca fosse possível esquecer que cada novidade urbana implica um desaparecimento rural, restando ruínas.

Para Walter Benjamin a concepção crítica da mitificação do progresso arma-se em torno de descortinar as camadas ideológicas que ofuscam a nefasta



compreensão de que o progresso sempre fora um processo natural da evolução da história da humanidade. Buck-Morss lembra que *embora os mitos satisfizessem o desejo dos seres humanos por um mundo pleno de sentido, fazem-no ao preço de devolver-lhes este mundo sob a forma de um destino inescapável* (Buck-Morss, 2002, p. 107). As teorias do darwinismo social camuflariam, no percurso do progresso liberal, dois movimentos que iriam impulsionar a grande tempestade que a intuição lúcida de Benjamin previu: de um lado a fé cega da ciência na evolução tecnológica; de outro a classe burguesa que renunciou ao seu poder de crítica ao progresso.

As bruxas de Cascaes comprovam essa relação complexa com a modernização através da política. O debate encaminha-se ao entendimento de como o artista resolveu, nos anos de 1960, a equação de uma tradição ameaçada pelo rápido crescimento demográfico e de como misturou a velha tradição com a política governamentista. É importante compreender a visão que Cascaes tinha da política, sempre associando-a a intrigas e fofocas (Cascaes in O Estado, 1977, pp. 20-21).

A cidade está cheia de bruxas mexiriqueiras que vivem lançando fofocas e maledicência por todos os lados. E existem também muitos bruxos. Ali mesmo, no “senadinho”, tá cheio de bruxo. É fácil identificá-los: ficam em trincas, sempre fofocando. Mas um permanece meio afastado, prá captar tudo o que se passa ao seu redor. Se eu fosse o Prefeito teria feito o calçadão com pedra de ponta, prá correr com aquela bruxarada dali.

Sempre ao lado da *Madame Política*, Jânio Quadros é a personalidade de maior destaque, entre a classe bruxólica, que Franklin Cascaes arquiteta. Ao aludir à campanha eleitoral do político, Cascaes ficcionaliza, no desenho intitulado *Eis o cetro bruxólico utilizado por vós*, de 1961 (fig 1), os símbolos nacionais utilizados por Jânio, bem como, as suas medidas presidenciais. Cascaes aproveita o mote da campanha de Jânio, a vassoura, para ressignificá-la no contexto de uma manifestação de bruxas (Cascaes in Araujo, 1978, pp. 47-48).

Em minha vida artística, Jânio Quadros com a vassoura – símbolo da sua campanha política – foi o bruxo mais autêntico que conheci. Naqueles comícios políticos achava muito importante toda a gente ostentar vassouras: bruxas velhas, bruxinhas novas, bruxos cultos e incultos. Logo tratei de documentar estas cenas bruxólicas, magníficas. Pois vassoura não é montaria de bruxas em seu estado fadólico? Eram verdadeiras procissões bruxólicas aqueles comícios. As cenas eram tão lindas e tocantes que eu ficava comovido quando as assistia. Pareciam cenas das épocas medievais onde tudo cheirava ao natural. E mais uma poesia folclórica nasceu naqueles dias.

Entre as excentricidades de Jânio estavam os famosos bilhetinhos com os quais tentava driblar a burocracia. *O presidente enviava ordens escritas de próprio punho a todos os lados. Parecia querer imitar Napoleão, dominando um aparato governamental pela sim-*



ples força de sua personalidade (Skidmore, 1988, p. 243). Skidmore aponta um descontentamento generalizado com a atuação de Jânio. Politicamente desvencilha-se dos aliados que lhe haviam apoiado na campanha presidencial, além disso, houve algumas medidas impopulares, entre as quais a proibição do jogo do bicho e do lança-perfume. Tais medidas foram troca para uma série de desenhos de Cascaes, como em *Viagem para a lua do jogo do bicho*, de 1962, em que os animais exilam-se na lua. Cascaes decepçiona-se com Jânio (Cascaes in Araujo, 1978, p. 48):

Logo depois o Prof. Jânio assumiu o governo – com um daqueles seus famosos bilhetes – ficariam proibidas em todo o Brasil: jogos de bicho, jogos pirotécnicos e rinhas de galo. Nesta ocasião os Estados Unidos estavam fazendo experimentos para lançarem o homem no espaço, para posteriormente tentarem a conquista da lua. Portanto, eu estudei o caso científico, bruxolicamente. Se os americanos utilizavam foguetes espaciais, eu poderia usar os foguetes pirotécnicos caboclos como força impulsionadora para ajudarem a vaca e o touro (nº 25 e nº 21) a levarem toda a bicharada à lua, a fim de tentar vida nova, porque aqui não dava mais Jânio ficou metamorfoseado em vassoura, governando o Brasil.

Cascaes foi impelido à montagem, ficcionalizando nas dobras da licença poética da etnografia tempos e relações heterogêneas. Imbuído da crítica política, o artista faz sobreviver pela alegoria, os tradicionais causos de bruxas, tão legítimos na experiência memorial das comunidades rurais da capital. Aproveita-se do inexplicável sucesso meteórico de Jânio Quadros e redimensiona seu retrato como fenômeno aurático, um eco dos contos fantasmagóricos sobre bruxas. Acredita, o artista zombeteiro, que sem o apoio sobrenatural da *categoria bruxológica* jamais Jânio Quadros avistaria o espectro da vitória presidencial.

A noção operatória do riso, articulado por Cascaes, está no *sub-ridere*, rir por baixo, um humor que reside numa espécie de compaixão que se move entre o riso e o pranto. Rir para não esquecer, tal como a potência de um relâmpago cuja fulguração permite a revelação da imagem obscura prestes a desaparecer. Jânio foi essa imagem tomada por Cascaes em acontecimento luminoso, um retrato que surge pelo riso, mas que se eclipsa em simples rosto político quando é tragado pela escura amnésia da memória histórica.

Enquanto o humorista cômico desfruta seu objeto com certa simpatia, o olhar satírico não cede lugar à tolerância, ao invés, perturba seu espectador. A grande característica do prazer rísico entra em questão: a desvalorização do objeto real. Nada se oculta ao desvelamento crítico do satírico, e nessa vertente tão prodigiosa do julgamento, Diego de los Campos consolida seu campo de atuação cômica. O artista uruguaio persegue, nos mínimos detalhes fisionômicos, a ima-



gem do presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, associando semelhanças arbitrárias ao rosto do presidente brasileiro Michel Temer e ao âncora, da comunicação televisiva nacional de maior audiência, William Bonner.

Diego de Los Campos, na série de retratos *Al Capony is back*, opera um jogo pictolingüístico a partir do franco dizer cuja crítica desenvolve-se clara e abertamente. Declara Diego de los Campos (2017, s/p):

Este é o verdadeiro tempo dos Al Caponeis.
Seu glamouroso retorno ficou mais que evidente.
Uns foram eleitos com a ajuda de animais da sua mesma espécie.
Outros, abriram seu caminho mexendo a destra e sinistra seu rabo perfumado.
Desde seus palacetes de cristal, os Al Caponeis lutam pela alcaponificação do universo.
Eles estão aí; mugindo, zurrando e até relinchando.
Suas línguas compridas atravessam os séculos e pronunciam palavras que gelam nossas espinhas.
Atuam como se não soubessem que estão mortos.
Griogenizados, divertem-se surfando a nova onda da lama tóxica conservadorizante.
Al Capony is Back.
E nós?
Estamos fritos!

De forma comparativa, tal qual um perito de prosopografia, Diego coleta, analisa, codifica, decodifica padrões e vestígios, evidenciando semelhanças ou diferenças, nas imagens políticas das celebridades mencionadas, através dos seus aspectos físicos, gestuais e vestimentares. Aventa-se que Diego testa a consolidada estrutura metodológica-científica da representação facial humana (RFH) – utilizada na busca de identificação de criminosos – enquanto comunicação visual corporativa de candidatos políticos. Através de seu estudo sistematizado, o artista percebe a existência de uma aparência soberana que se repete e se afirma como regime ótico (**fig. 2**). Esse código manifesta-se como um símbolo, meticulosamente arquitetado por consultores de imagem que testam estratégias de marketing pessoal. Sem dúvida, a invenção de certo gosto não se originou como advento da indústria capitalista nesse século, mas sedimentou o que hoje ouvimos pela expressão *homo aestheticus*.

Relata Diego de los Campos, ao propor questionamento sobre a nossa atualidade política, que os protagonistas desse cenário devem a Al Capone certa sofisticação visual. Esse motor estético, que se confirma pela alfaiataria, pelo bronzeamento artificial, por uma cuidadosa cartela *pan-tone*, reverbera um padrão que é menos idiossincrático e mais corporativo, pois o retrato político é em primeira grandeza o símbolo de uma marca (**fig. 3**). A final, pergunta o artista, qual



é o conteúdo de uma marca? Por não ter conteúdo, sua existência define-se por um sistema que precisa, através de uma suposta crise, expandir-se. Vive-se em um sistema predatório em que os representantes são menos carismáticos e mais parasitários, todavia, não deixam de ser propagandísticos.

E pensando nisso o que a gente pode fazer? Essa é a questão do artista, ou do sindicalista (coisa que já não existe mais) ou do professor. Como nós que não somos marcas que não somos nada ao lado desses poderosos, como respondemos a isso aí? Como você responde a uma mensagem unilateral? Não tem como dizer: estou contra isso aí! É uma propaganda que insiste. Somos bombardeados. O cidadão não tem direito de resposta. É uma mensagem unilateral. Na arte o artista tem essa possibilidade de criar uma contra imagem, ou seja, uma imagem que vai no sentido contrário dessa imagem bombardeada pelas mídias. Eu acho que a melhor forma de fazer isso é com o humor. O humor funciona como uma porta de entrada, uma porta, digamos, de aparente entrada fácil (Campos, 2018, entrevista).

Os sugestivos *Al Caponeis*, de Diego de los Campos – de anatomia anômala, porém apresentados em *haute couture* – respondem à condição do ridículo que é a política. Aparecem, às vezes, com nariz em riste farejando o vil metal, outras com a fisionomia de pônei, lembrando que o sonho americano inicia-se pelas propagandas infantis. *Al Capony, is back* retorna ao cenário das manifestações panfletárias virado de costas, eis a crise ética, segundo Diego:

O que me chama muita atenção com os cartazes políticos e com a publicidade política é que as pessoas estão rindo. Então, imagina o prefeito da cidade canalizar o esgoto, não é charmoso, isso não aparece, está embaixo da terra. Não tem nenhuma placa dizendo esgoto Hercílio Luz. Por aqui passa o esgoto Gean Loureiro. Isso é colocar o seu nome à merda (Campos, 2018, entrevista).

Quem seria Hercílio Pedro da Luz (1860-1924)? Além de engenheiro e figura política, cujo nome jaz em dois importantes monumentos da capital, foi, em 1894, por voto direto, o primeiro governador republicano do Estado de Santa Catarina. A ponte – ícone da política progressista que se alardeava pelo país – teve seu impulso de edificação, em 1922, pelo incentivo do seu homenageado. Já, a avenida do saneamento, batizada com o mesmo nome do protagonista em questão, contribuiu com o embelezamento da cidade aos moldes da modernização importada de Paris. Se toda beleza esconde sua face aterradora, hoje o nome Florianópolis soterra o esgoto de sua história. Hercílio Luz sancionou, três dias depois da sua posse, o rebatismo de Desterro – num ato político contra os insurgidos seis meses em que a Capital asilou o revolucionário Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil – em homenagem a Floriano Peixoto.



Na voz de Diego de Los Campos encontra-se um frêmito que nos foi alertado por Franklin Cascaes e por outros sussurros executados nas letras mortas do progresso histórico. Seriam esses, os artistas, os homens batedores que andam sempre à frente, como se estivessem *além do front da humanidade, para determinar o que nas coisas do mundo pode ser favorável ao homem ou pode lbe ser hostil?* (Foucault, 2011, p. 146).



Fig. 1 Franklin Cascaes: *Eis o cetro bruxólico utilizado por vós*, 1961, 43,8 x 66,0 cm.

Fonte: Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes. Museu Oswald Rodrigues Cabral, UFSC.





Fig. 2 Diego de los Campos: *Al Caponei beauty*, 2017, 56 x 40 cm.
Fonte: Acervo do artista.



Fig. 3 Diego de los Campos: *Al Camoney*, 2017, 56 x 40 cm.
Fonte: Acervo do artista.



REFERÊNCIAS

ARAUJO, Adalice Maria de. *Mito e magia na arte catarinense*. Franklin Cascaes & Eli Heil. [Separata da tese *Mito e magia na arte catarinense*]. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas I. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*. Walter Benjamin e o projeto das passagens. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: Argos, 2002.

CAMPOS, Diego de los. *Exposição Al Capony is back*. Florianópolis: Departamento de Cultura e Eventos, UFSC, 2017. Disponível em: <https://diegodeloscamos.wordpress.com/>. Acessado em: 13 de maio de 2018, 20:00.

_____. Entrevista concedida à autora do texto, no ateliê do artista, dia 7/05/2018.

CASCAES, Franklin. A bruxóica magia da ilha. *Jornal O Estado*. Florianópolis, 07 ago. 1977. Especial, p. 20.

_____. Com Bruxas. *Jornal O Estado*, Florianópolis, 04 nov. 1978. Edição comemorativa a Franklin Cascaes.

_____. *Franklin Cascaes*: vida e arte e a colonização açoriana. [Entrevistas concedidas e textos organizados por Raimundo Caruso]. 2 ed. revista. Florianópolis: Editora da UFSC, 1989.

_____. *O universo bruxólico de Franklin Cascaes*. [Catálogo da exposição itinerante]. Florianópolis: SESC; Museu Universitário, UFSC, [2002].

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984). Tradução Eduardo Brandão. SP: Martins Fontes, 2011.



_____. *A hermenêutica do sujeito*: curso no *Collège de France* (1981-1982). SP: Martins Fontes, 2010.

_____. *Do governo dos vivos*: curso no *Collège de France* Tradução Eduardo Brandão. SP: Martins Fontes, 2014.

_____. *O governo de si e dos outros*: curso no *Collège de France* (1982-1983). Tradução Eduardo Brandão. SP: Martins Fontes, 2010.

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco, 1930-1964*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Convite à estética*. RJ: Civilização Brasileira, 1999.

