

MAURÍCIO HIGINO DA SILVA

**OLHOS, MÃOS E ROSTOS:
A PRODUÇÃO PICTÓRICA DE EDUARDO DIAS
NA FLORIANÓPOLIS DE 1890 A 1940.**

Universidade Federal de Santa Catarina

2001

MAURÍCIO HIGINO DA SILVA

**OLHOS, MÃOS E ROSTOS:
A PRODUÇÃO PICTÓRICA DE EDUARDO DIAS
NA FLORIANÓPOLIS DE 1890 A 1940.**

**Dissertação apresentada como exigência
Parcial para obtenção do grau de Mestre
em História à comissão julgadora da Uni-
versidade Federal de Santa Catarina,
sob a orientação da Prof.a Dr.a Cynthia
Machado Campos**

Universidade Federal de Santa Catarina

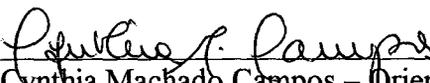
Florianópolis - 2001

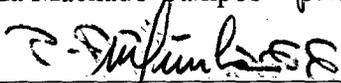
**OLHOS, MÃOS E ROSTOS:
A PRODUÇÃO PICTÓRICA DE EDUARDO DIAS
NA FLORIANÓPOLIS DE 1890 A 1940**

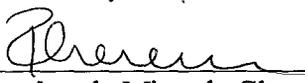
MAURÍCIO HIGINO DA SILVA

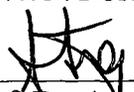
Esta Dissertação foi julgada e aprovada em sua forma final para obtenção do título de
MESTRE EM HISTÓRIA CULTURAL

BANCA EXAMINADORA


Prof.^a. Dr.^a. Cynthia Machado Campos – Orientadora (UFSC)


Prof.^a. Dr.^a. Maria Teresa Santos Cunha (UDESC)


Prof.^a. Dr.^a. Rosângela Miranda Cherem (UDESC)


Prof. Dr. Artur Cesar Isaia - Suplente (UFSC)
Coordenador do PPGH/UFSC

Florianópolis, 2 de abril de 2001.

“ A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. O flâneur, sem o saber, persegue essa realidade. ”

WALTER BENJAMIM

“ De que lado que se olhe, o começo de nossa investigação parece sempre pressupor seu fim, e os documentos que deveriam explicar os monumentos são tão enigmáticos quanto os próprios monumentos. ”

ERWIN PANOFSKY

“ Pretende-se explorar aqueles registros e dimensões da experiência social, intelectual e política desses artistas, intelectuais e políticos, tal como foram sendo moldados nas circunstâncias da época. ”

SÉRGIO MICELLI

A todos aqueles que direta ou indiretamente acreditaram em mim, e especialmente, ao próprio Eduardo Dias cujo espírito orientou os meus pensamentos nessa procura através do que deixou pelos seus sentidos de visão e de tato aliados a estética dessa época.

“ Para quem quer pintar! Até com bosta de passarinho se pinta!... ”

EDUARDO DIAS

AGRADECIMENTOS

Não poderia imaginar que o início das minhas investigações no campo da história da arte renderia para mim uma ligação tão especial com a biografia do pintor Eduardo Dias. Naquele instante, diante das fotos de pinturas que nitidamente representa uma época tão distante dessa realidade não muito familiar a mim, pude sentir uma forte sensibilidade e comprometimento para com essas imagens.

Ao agradecer, lembro-me das palavras do meu irmão mais velho dizendo-me que jamais deveria desistir, devendo eu, terminar tudo que começasse. Lembro-me também dos meus colegas Santino e Sônia que me ajudaram a montar e a melhorar o meu projeto de pesquisa.

Meus agradecimentos à Nancy Therezinha Bortolin, coordenadora de pesquisas e de consulta bibliográfica do MASC, pessoa especial que me incentivou através das fotografias das pinturas de Eduardo Dias esquecidas em um velho arquivo; verdadeiros achados escondidos pelo tempo.

À Claudia minha revisora de texto e a sua família simpática, pelos momentos de força percebendo minhas fraquezas e mostrando para mim que o devido descanso e pouca pressão produz os melhores frutos.

À Prof.^a Dr.^a Cynthia Machado Campos (UFSC) pelas colocações e paciência de entender os desafios propostos pelas imagens como fontes históricas importante para a montagem de mais uma peça nessa tentativa da compreensão do passado.

À Prof.a Dr.a Maria Teresa Santos Cunha (UDESC) que, como minha primeira orientadora, estimulou-me em seu curso a conhecer mais profundamente pensamentos tão gratificantes quanto o foi de Marcel Proust e a vida de Philliphe Arie; e de entender as superações dos meus problemas de escrita.

Ao colegiado de curso por serem compreensivos e entenderem as minhas dificuldades em entregar no prazo determinado.

Ao Cnpq pela bolsa de 12 meses que foi muito útil para a melhoria qualitativa da pesquisa durante o período de mestrado de 24 meses.

A todos professores que participaram com seus conhecimentos e opiniões na contribuição para o desenvolvimento desta tese, como: Prof.a Dr.a Loiva Otero (UFPF), Prof. Dr. Afonso Carlos (UFRJ), Prof.a Dr.a Miriam L. Moreira (UFRJ), Prof.a Dr.a Rosângela Miranda (UDESC) e a Prof.a Dr.a Maria Bernadete (UFSC).

Às funcionárias da seção Santa Catarina da Biblioteca Municipal de Florianópolis pelo bom atendimento e paciência para procurar todos os jornais.

Aos meus pais, familiares e irmãos especialmente ao Márcio que me auxiliou muito para a finalização desse trabalho.

Aos artistas plásticos Aldo Beck (em sua memória) e Nilo Dias por terem dados seus relatos que tanto enriqueceram essa pesquisa.

E, especialmente, àqueles que durante esta escrita solitária estavam nos meus pensamentos e coração, os meus únicos e verdadeiros companheiros Caio e Júnior, e a todo meu carinho a Verônica.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

SILVA, Maurício Higinio da. Olhos, Mãos e Rostos: A Produção Pictórica de Eduardo Dias na Florianópolis de 1890 a 1940. Florianópolis, 2001, 106 páginas. Dissertação (Mestrado em História). Curso de Pós-Graduação em História Cultural, Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Prof.a Dr.a Cynthia Machado Campos

Defesa: 02/04/2001

Resumo: Este escrito é um estudo pelas evidências deixadas através das imagens pelo pintor Eduardo Dias uma Florianópolis correspondente ao período entre os anos de 1890 a 1940. Essas pinturas tornaram-se indícios de uma arte permanecida pelos olhos e mãos de um pintor preocupado em registrar a sua cidade e os rostos de seus habitantes . A iniciativa do artista abriu mais uma fresta de observação do passado através de sensibilidade peculiar de seus traços, cores e formas.

Palavras-Chaves: Arte, Imagens, Modernidade e Memória.

RESUMO

A arte de Eduardo Dias, como um anseio de valorização da imagem durante o período correspondente entre o final do século XIX e o início do século XX, representou para a elite de Florianópolis uma forma de sintonia às tendências “modernas”. As transformações ocorridas na cidade apagaram as indicações do passado do artista, e para não perder essas referências de sua época que o pintor destaca em suas pinturas.

A escolha do tipo de tinta, a confecção das molduras, a obtenção dos materiais, a disputa com outros pintores para obter a admiração da elite; enfim, todas as dificuldades que o artista enfrentou para tornar-se um pintor de relevância entre os apreciadores de arte, foram vitais para a formação do seu estilo artístico. Esses fatores compunham sua vida que contou com a influência e os favores dos homens públicos em uma capital provinciana, onde o convívio entre os habitantes era muito próximo às ruas, cafés, calçadas, lojas, farmácias e igrejas.

Eduardo Dias tentou aperfeiçoar a sua arte através das encomendas de uma sociedade de “olhares” ainda desprovida de identificação direta com qualquer afinidade artística como as existentes nas grandes capitais pelas suas academias. E, para agradar a elite local direcionou a sua arte para temas clássicos. Diante dessas exigências de aprimoramento da pintura, nos parâmetros compatíveis com essas Academias de Belas Artes, mostrou-se no artista uma melhoria significativa em suas telas. Assim, as imagens tornaram-se uma fonte da compreensão dessa Desterro/Florianópolis em um período permeado de significados determinados pela modernidade, estética visual, progresso e valorização da aparência de seus habitantes.

RÉSUMÉ

L'art de Eduardo Dias, comme un désir de valorisation de L'image durant le période, Qui correspondant entre le final du Siècle XIX et le commencement du siècle XX, a représenté pour hausse société de Florianópolis une forme de attente pour les tendances "modernes". Les transformations, arrivéc dans la ville, ocasionner l'extinction de l'indication du passé d'artiste et pour ne laisser prendre pas ces rapportes de leur époque, les détache a leur peinture.

Le choix du type de teinture, la confection des mocelures, l'acquisition des matérieles, le déspute avec autre peintres pour obtenir l'admiration pour hausse societé, enfin tout les difficultés Qui l'artiste a regardé pour se changer un peintre d'importance entre les appréciateurs de art, ls sont essentielles pour la formation de son style artistique. Les facteurs composé leur vie, qui se a favorisé pour l'influence des hommes publics, en une capital provinciale où le fréquentation entre les habitantes est très prochain des rues, cafés, chaussés, magazines, pharmacies et églises.

Eduardo Dias tenté perfectionner leur art en une société de "regarder" depourvu de identification avec le grand affinité artistique et tenté dedans des leur possibilités, perfectionner leur art pour plaire le goût de ce hausse société local. En face des exigences de la hausse société qui a avec paramètre les Academies de Beaux-arts des principales métropole du monde, provoqué de forme volontaire, en artiste, une éventuel amélioration in ces toiles. L'pintures sont fontaines de la comprétension de un période perméable de significations et valuers déterminés pour la innovation esthétique, progrès et dans la propre apparence de la société.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: IDENTIFICANDO OS SINAIS	01
Capítulo: I – VISÕES EM METAMORFOSE	07
I.1 A SOCIEDADE E OS SEUS OLHARES: JANELAS E QUADROS COMO FONTE DE ENTRETEDIMENTO E ARTE	08
I.2 A PERCEPÇÃO DO OLHAR DE UM PINTOR	21
I.3 A CIDADE E AS SUAS MUDANÇAS	30
Capítulo: II – CENÁRIOS REVELADOS: AS PARTICULARIDADES DAS IMAGENS DE EDUARDO DIAS	39
II.1 SINAIS EM IMAGENS	40
II.2 MOLDURAS FEITAS À MÃO	67
Capítulo: III – A EXPOSIÇÃO DO ARTISTA: A NEGOCIAÇÃO DAS ARTES PLÁSTICAS E OS INTERESSES SOBRE O PINTOR	73
III.1 ROSTOS NO ESPELHO	74
III.2 O COMÉRCIO DAS APARÊNCIAS	83
IV - CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
V – FONTES	101
VI – BIBLIOGRAFIA	104

INTRODUÇÃO: IDENTIFICANDO OS SINAIS

A proposta desta dissertação é mostrar através das imagens deixadas pelo pintor, Eduardo Dias (1872 – 1945), uma Florianópolis do período correspondente entre os anos de 1890 a 1940. Suas pinturas indicam uma fase de transformação da cidade e as análises sobre a arte. Neste escrito foram essenciais para o entendimento dessa época de significativas transformações dos espaços urbanos, inerentes também as localidades provincianas e não somente como intenção permanente das grandes metrópoles. Procurei destacar através das imagens do passado, expressas na pintura, alguns os indícios gráficos para lidar com os questionamentos propostos pelas leituras e fontes.

Ao tratar a pintura como uma fonte histórica intercomunicativa em relação aos periódicos, documentos, catálogos e entrevistas, pretendo ir além do seu uso como mera figuração na interpretação do passado, tomando-a como um manancial importante para argumentação teórica. Assim, em cada tela surgem os significados simbólicos para compreender a sua época pela produção artística de Eduardo Dias.

Este escrito torna como proposta compreender algumas telas pela ótica da sua produção ao longo da vida do pintor, bem como compreender as mudanças urbanas do final do século XIX, evidenciando uma modernidade modeladora como criadora de uma estética visual. Para isso, contarei com o olhar do pintor sobre as pessoas, a cidade e o comércio cultural recém surgido com sua recente elite republicana. Mesmo sabendo, que muitas das obras de Eduardo Dias não possuem uma datação específica, para identificá-las houve a necessidade de uma associação da época de sua vida, as fases de aperfeiçoamento e das

expectativas de seus apreciadores. Então, pela ordem cronológica das pinturas podem ser compreendidas em quatro fases distintas: A primeira de aceitação, ocorrida no início de sua carreira e durante a sua adolescência, em que se destacam desenhos feitos à crayon de rostos da elite da capital; a segunda de aprimoramento, momento da juventude em que surgem as pinturas de panoramas e da arquitetura urbana; a terceira do reconhecimento, pois adulto procura obter materiais que ficam caros, é nesse momento que aparecem outros pintores na cidade direcionando-o para variados tipos de atividades artísticas ou trabalhos que acabam substituindo a sua arte e a última fase do isolamento aconteceu na velhice, onde dedica-se a pintar a sua infância, o seu passado e as tradições regionais dos recantos da ilha. Contudo, este escrito não seguiu dessa maneira essas etapas, pois a ordem foi determinada pela quantidade de imagens e não pela sua cronologia.

O estudo das imagens através da observação do consumo de seus admiradores, foi marcado por essa época de reconhecimento estético, especialmente, os encontrados nas simbologias específicas da localidade e de seus habitantes, tornando-se determinante para o entendimento do contexto cultural e histórico da Florianópolis do final do século XIX e início do XX.. Estão incluídas também no intuito dessa análise, as técnicas e a confecção de materiais tão escassos na criação das telas. As pretensões para cada capítulo serão comentadas a seguir:

No primeiro capítulo, observarei através de seus “ panoramas “ o modo como o artista percebia as transformações contidas no ambiente em que estava inserido. As visões contidas no artista como registro de uma época e de uma cidade que se rende a uma modernidade abrangente. Constantes olhares entre os transeuntes foram percebidos pelo

pintor como acontecimentos corriqueiros estão, em suas telas de forma sutil em pequenos traços em quase todas as telas de sua autoria. Durante a passagem do século XIX para o século XX, o pintor destacou-se numa Florianópolis que crescia lentamente dentro de uma política republicana. O anseio por significativas modificações na capital do Estado catarinense estava tanto na sua paisagem, como na maneira de viver de seus habitantes. Era nesse processo de mudanças que Eduardo Dias (1872 – 1945) surgiu como um pintor de referência para a cidade, registrando de um modo singular uma variedade de cenas que não somente se limitavam a eventos passados ou presentes, como também caracterizavam a definição de uma grande qualidade artística.

Sendo um pintor profundamente envolvido com sua época, parece natural o registro que faz através de suas pinturas e desenhos. Daí a sua importância histórica, pois através sua imaginação, representou imagens de uma nova Florianópolis repleta de persistentes mudanças nos seus espaços públicos urbanos de grandes avenidas e iluminação pública, e de uma antiga Desterro com as suas tradições, folclores e pessoas típicas. O artista deixou em suas obras elementos de entendimento que facilitaria a compreensão desse ambiente artístico e social, mostrando uma riqueza visual existente nas variadas imagens escolhidas. A sua forma de visão convivia com os variados tipos de pessoas de sua cidade, as quais cada uma representa uma parte do seu mundo que não poderia pela modernidade simplesmente terminar.

Para o segundo capítulo, atendo-me a fazer um questionamento sobre o papel da iconologia para o entendimento historiográfico. Nesta parte da elaboração da dissertação,

vasculho entre cenários para revelar imagens de Eduardo Dias, tais como: esquiadores, figura feminina tocando harpa, Nossa Senhora da Conceição entre outras; confrontando-as com a produção de outros pintores, a que possivelmente teve acesso, como: “ caçadores na neve “ de Peter Bruegel e “ mulher tocando guitarra “ de Auguste Renoir; não somente as minúcias, mas também, as técnicas empregadas para a confecção de cada tela, fazendo uma alusão a alguns conceitos metodológicos, sobre as simbologias contidas em imagens de pinturas.

O pintor, mesmo com a sua vida humilde, produziu imagens que eram apreciadas pela elite local, como uma forma de traduzir o universo simbólico do novo e do requinte. As pinturas valorizavam a vida privada das grandes famílias, pois almejavam o reconhecimento de uma sociedade de “olhos” com poucos lazeres culturais. No entanto, objetivou descrever por meio de imagens estimuladas pelos seus ensinamentos de arte e das influências de possíveis pinturas européias que chegaram ao seu alcance, tornando-a mais uma fonte de interpretação de mundo.

Para destacar a realidade em que vivia, o pintor registrou nas suas pinturas as particularidades dessa cidade antiga contrastando com uma nova moldando os desejos de uma estética visual de seus habitantes. O artista demonstrou essas diferenças reunidas em imagens como nas referências simbólicas das construções que somem e também daquelas que aparecem entre o velho e o perdido, entre as estruturas antigas e um passado não preservado. Entender esse processo é compreender a forma como a percepção da arte para Eduardo Dias, também estava acima dos valores estéticos propostos pela elite e pela sua época.

O último capítulo, comenta sobre a exposição das pinturas e particularmente as relações do pintor com seus habitantes. A propagação da fotografia e a importância dos rostos para o enaltecimento da elite local, tornam-se um espelho para o aprimoramento do artista, e aos seus olhos conseguiu reproduzir suas aparências. Com o tempo as pinturas para os admiradores da arte acabam sendo consumidas dando respectivos valores para os méritos para os pintores. Para compreender esse processo busco nas análises sociológicas de Sérgio Micelli sobre seus questionamentos da necessidade de relações comerciais entre Portinari e os consumidores de sua arte como políticos, intelectuais e variados tipos de artistas em 1930. Esta forma de entendimento pode ser utilizada para Eduardo Dias que não possuía tanto prestígio como Victor Meireles em sua época, mas suas imagens foram durante um período bastante valorizada pela elite local.

O pintor era uma presença constantemente solicitada pela elite, e as suas pinturas tornaram-se relevantes para o sustento simbólico da arte visual da época: “ *O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista.* ”¹ É na somatória desses aspectos que se produzira o momento singular de parte de suas pinturas, intercalando uma temática inovadora e os apelos de sua clientela.

A historiografia local, nas poucas vezes menciona a importância dessas imagens, (não se preocupou com o contexto social e cultural em que Eduardo Dias estava inserido).

¹ BOURDIEU, Pierre. As Regras da Arte. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 259.

perceber com naturalidade e técnica os rostos dos retratados da época, seus autores (como no artigo de Sara Regina Silveira de Souza na revista A Verdade). Geralmente informa apenas estes artigos a presença de um público seletivo de admiradores (políticos e intelectuais) atento somente ao belo e ao estilo poético da sua obra. Todavia, existe no olhar deste pintor um interesse sobre a cidade e a preocupação de guardar as cenas que se moldavam ao regime de progresso republicano, tornando suas imagens, importantes para a compreensão da riqueza poética de seus desenhos e quadros.

Por outro lado, é importante salientar que a arte consistiu em uma interessante e singular forma de observar o cotidiano e os rostos dessa época, pois o olhar do artista percebe nuances que muitas vezes não são vistas pelos personagens da localidade, devido ao fato que “ (...) *O observador não poderá fazê-lo, primeiramente, apenas com a força de seu interesse que faz inflar e que glorifica certos detalhes como símbolos.*”² Esse detalhamento do pintor é muito importante, pois faz parte das regras de seu cânone, proporcionando referências que o historiador pode usar não somente para exemplificar um contexto social, mas evidenciar elementos que compartilhem de uma mesma conjuntura e assim, “ (...) *apresentar na descrição do detalhe de comportamento ou de sentimento apenas aquilo que se poderia facilmente conectar com outro detalhe.*”³ Pelo estudo detalhado de cada elemento da sua pintura, juntamente com outros documentos como jornais e revistas da época, tornar-se possível um maior entendimento de parte do contexto urbano de uma época, ressaltando os elementos simbólicos como auxiliares na compreensão da história cultural.

² SENNETT, Richard. O Declínio do Homem Público. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 198.

³ SENNETT, Richard. op. cit. p. 198.

I CAPÍTULO: VISÕES EM METAMORFOSE

Através dos olhares de seu tempo, o pintor Eduardo Dias procurou detalhar em suas telas, uma Florianópolis no período de transição entre o século XIX para o XX. O seu ambiente foi representado pelas suas imagens como sinais percebíveis aos seus sentidos captando momentos do cotidiano da cidade elaborados pelo artista ao seu modo. Para entender as mudanças de sua cidade foi preciso primeiramente visualizar as permanências que estimulavam o “olhar” das pessoas de suas janelas permanecidas quase como tradições do comportamento ilhéu. O artista guardou a interpretação de “panoramas” guardando um passado criados na ótica de sua arte buscando um “tempo perdido” de suas emoções.

Essas pinturas representam um período significativo de mudanças lentas da cidade de Desterro - Florianópolis, da elite local e de seu cotidiano, juntamente com seus valores e costumes. Enfim, a vida dos indivíduos que povoaram cada recanto da ilha, capital de Santa Catarina ao longo das primeiras décadas do século XX. O conjunto das percepções encontradas em sua arte permite um entendimento daqueles anos, bem como das próprias transformações ocorridas no espaço urbano, evidenciando uma modernidade modeladora de abrangência européia e, como tal criadora de uma estética visual.

O pintor captou a inevitável modificação de seu ambiente urbano, registrando a resistência dos casebres antigos, as modificações urbanas com seus “melhoramentos” e as referências permanentes de sua vida. O interesse do progresso republicano em remodelar a cidade para torná-la cada vez mais “moderna”, influenciou Eduardo Dias que tentou conciliar a origem popular com as percepções das transformações de sua época. A compreensão de seu ambiente e do seu peculiar processo de percepção do vivido, mostrou uma cidade que desaparecia diante de seus “olhos”.

I.I – A SOCIEDADE E OS SEUS OLHARES: JANELAS E QUADROS COMO FONTE DE ENTRETEDIMENTO E ARTE.

“ *E é grato observar, quando se passa por qualquer rua do Desterro, às janelas de certas casas, onde se expõem ao sol, (...)* ”⁴. Esse escrito de Virgílio Várzea, demonstra como as janelas são percebidas pelos transeuntes, tornando-se o instrumento de uma sociedade de olhares. Entre o final do século XIX e início do XX, a jovem capital de Santa Catarina recebia as influências das principais capitais do Brasil e do mundo, as quais se percebiam como imagens definidas através de uma janela por onde pudessem expor as intenções de civilidade.

Este ambiente concebido pelo progresso republicano em um tempo de tradições acadêmicas, teve para as grandes capitais do Brasil e do mundo um significado importante na utilização da arte como referência cultural, especialmente, para a recente sociedade burguesa local. Ao longo de sua obra, Eduardo Dias representou um constante registro da capital através das imagens de suas obras, tornando-se um observador das mudanças de seu tempo, ou como Baudelaire definiu o pintor do século XIX: “ *Entenda-se aqui, por favor, a palavra artista num sentido muito restrito, e a expressão homem do mundo num sentido mais amplo. Homem do mundo, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes; artista, isto é, especialista, homem subordinado à sua palheta como o servo à gleba.* ”⁵ Talvez, o pintor que nasceu em uma antiga cidade chamada “Desterro”, e tenha vivenciado o

⁴ VÁRZEA, Virgílio. Santa Catarina A Ilha. Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1985. p. 33.

arreatador movimento do progresso republicano, esteja bem mais enquadrado na segunda definição de Baudelaire do que na primeira. Eduardo Dias foi mais um “servo de gleba” do que um “homem do mundo”; não pela falta de merecimento, mas por motivo de servir aos interesses artísticos e apelos estéticos da elite política e intelectual local.

Essa relação entre trabalho, arte e os interesses de aparência foram perceptíveis na obra intitulada “**Praça XV com catedral**”⁶. Ao interpretar a imagem, é visível uma cidade enfocada por um artista preocupado em demonstrar o cotidiano de seus habitantes. O detalhamento do desenho ressalta as características peculiares dos anseios de uma capital. Os transeuntes andando pela rua misturam-se aos homens públicos, damas da sociedade, homens simples, mendigos, animais e crianças; elementos que não fazem parte somente de um momento artístico e social, mas também de um elo entre a memória do pintor e o passado, compondo o registro de um momento dos cidadãos da ilha entrelaçando os variados componentes de uma província com desejos de crescimento. As imagens surgiram pelas ambições da elite de tornar a capital em uma “moderna” metrópole, tendo na rua, na praça e nas edificações os elementos necessários para as realizações dos habitantes da cidade. “*Nas grandes cidades a rua passa a criar o seu tipo, a plasmar o moral dos seus habitantes, a inocular-lhes misteriosamente gostos, costumes, hábitos, modos, opiniões políticas.*”⁷

⁵ BAUDELAIRE, Charles. Sobre a Modernidade. Coleção Leitura. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p. 16.

⁶ Foto Nº 01: Título da pintura pertencente a uma coleção particular, sem data, feito em crayon sem papel.

⁷ Rio, João do. Alma Encantadora das Ruas.Org. Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras,1997. p. 67.



(Foto Nº 01)

As festas e os costumes eram os raros momentos que a população de Florianópolis possuía para observar através de suas janelas e sacadas; então o artista transforma os cenários em esboços para perpetuar essas práticas para conter tal memória nas telas. As lembranças foram moldadas da mesma forma como observado, através da ótica de qualquer pessoa na transição do século XIX para o XX. As forras da janela como veículo da sociedade de olhos e a moldura do quadro produzida pelo pintor uniu-se em mais um ponto de vista para perceber os acontecimentos da cidade.

Pelo registro no desenho aparecem os transeuntes como testemunhos expostos do cotidiano urbano. No primeiro plano surgem dois homens bem trajados com as suas roupas de tonalidade preta, empunhando suas bengalas com seus chapéus de aba larga. O estilo de suas vestimentas de cor preta, cinza e às vezes branco demonstra a necessidade do padrão

européu para os trópicos. Essa descrição está também no personagem da peça de época D. João de Jaqueta “ *Serafim vestia nesse dia paletó branco, curto, calças riscas, muito apertadas, colete verde, camisa de chita com o colarinho demasiado alto, grande gravata encarnada, chapéu novo de tiririca e chinelas sem meias.*”⁸ Os artistas estavam sintonizados com sua época demonstrando o ocorrido em seu ambiente.

Outro ponto importante está na presença dos homens públicos convivendo com os demais habitantes nos ambientes festivos. Deve-se ter em mente que uma localidade de poucas alternativas de diversão tornam os dias festivos o momento dos senhores poderem utilizar suas imagens para a aceitação pública. No canto direito, outro senhor lê de pé um jornal; sinalizando como as informações eram difundidas entre os homens abastados e ao seu lado, fazendo contraste com o erudito, está o mendigo iletrado. “ *As barreiras sociais estavam se desfazendo, novos padrões de vida mostravam os primeiros sinais de padronização, as relações humanas tornavam-se mais complicadas ao se ampliarem, mudanças rápidas minavam as estabilidades, o progresso da imprensa reduzia a distância entre os gostos de elites elegantes e os das massas, incentivando o estar bem informado, à frente da multidão.*”⁹ As mulheres aproveitam a ocasião para trajar suas melhores roupas, chapéus com suas vistosas plumagens, xales, luvas, bolsas e adereços; suas vestimentas reproduziam também a moda européia. Novamente, à proximidade com o estilo francês e inglês influenciava o vestir, mas não o afastava dos costumes mais regionais.

⁸ PIRES, Horácio Nunes. D. João de Jaqueta. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1984. p. 38.

⁹ WEBER, Eugen. França Fin de Siécle. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 180.

Até mesmo as crianças estão presentes no desenho; embaixo de modo centralizado aparecem duas crianças brincando de bolas de gude. A presença destas na imagem torna-se importante para entender a função que elas exerciam dentro da cidade, apesar das poucas informações sobre a infância em Florianópolis algumas tentativas de retratar este momento permaneceram contidas nas telas, desse período. As brincadeiras como bolas de gude permitem perceber que esse costume era freqüentemente visto em público. Os meninos encontrados na imagem mostram as brincadeiras necessárias para o convívio público. A importância com que os jogos estimulavam as relações sociais, devido ao número de participantes reforçando pelas crianças o significado comunal existente entre os habitantes. Esses meninos representam o caráter da expressão popular nas atitudes mais corriqueiras, tornando os jogos infantis uma ligação entre o costume popular que não pode ser perder e a resistência mantida pelos menores. *“É notável que a antiga comunidade dos jogos se tenha rompido ao mesmo tempo entre as crianças e os adultos e entre o povo e a burguesia. Essa coincidência nos permite entrever desde já uma relação entre o sentimento da infância e o sentimento de classe. (...)”*¹⁰

Dessa forma, a imagem visualizada através da tela ou de janelas (metáforas do olhar privado da cidade) mostram as ambigüidades de uma época, de um lado pelas atitudes de consumo da recente burguesia através das roupas, costumes, estilos, leituras e gostos; e, de outro, os hábitos provincianos contidos nas festas, na presença das sacadas, nas brincadeiras de crianças e na pobreza, percebida pela quantidade de mendigos.

¹⁰ ARIÉS, Philippe. História Social da Criança e da Família. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A. 1981. p. 124.

Esta mendicância tão enfocada nos jornais desse período tornou-se quase uma preocupação diária dos leitores. Como o jornal “OPINIÃO” menciona no artigo “**Morpheticos Mendigantes**”:

“ *Há muitos dias perambulam pelas ruas desta capital, esmolando pelas casas, dois infelizes morpheticos, inspirando às famílias que se compadecem deveras de seu estado lastimável, natural e instintiva repulsão. (...)* ”¹¹

O artista através de seus traços procurou ressaltar os fragmentos contidos em sua memória tentando aplacar a ânsia de conciliar variados elementos simbólicos dentro de uma única tela. Sua percepção sobre o ambiente urbano encontra-se na pintura pela perspectiva da rua ou no detalhamento das casas, monumentos, igreja e sobrados. A relevância dada para com a abrangência da rua que englobou os habitantes, bem como as calçadas com sua própria função visual diante de diferentes tipos sociais, foram outras preocupações do pintor. Como relatou Virgílio Várzea sobre o final do século XIX, “ *As principais ruas de Florianópolis são em geral retas, planos e bem calçadas.* ”¹² Essa amplitude da rua tornou-se perceptível pelo artista em sua gravura, escolhida não por acaso, mas uma das alamedas principais da cidade e a circunstância do carnaval.

¹¹ Jornal OPINIÃO, Florianópolis, 04/05/1916, nº 345, p. 02.

¹² VÁRZEA, Virgílio. op. cit. p. 26.

O fragmento de sua memória incluía muito das referências de seu tempo. A sua arte no momento da confecção tornou-se mais uma informação sobre o seu tempo. Os olhos e os pincéis uniam-se para produzir suas próprias associações simbólicas. A criação da pintura mistura-se aos elementos do passado e do presente de sua realidade, juntamente, com a sua própria memória de imaginação criativa na criação de uma imagem. Para o observador desta época, essas relações determinadas pelo pintor, não estavam claramente visíveis, pois somente, os devidamente atentos notariam as intenções de seu trabalho.

Em princípio, o papel da pintura como realização da imaginação e da promoção de eventos como exposições ao público foi muito relevante para a cidade pela sua pretensão de enquadrar um determinado momento, elevando a condição do artista como fonte memorialística do cotidiano urbano da Florianópolis da transição do século XIX para o XX. Ao colocar em uma moldura o detalhamento de postes, ruas, calçadas, monumentos, muros, pessoas, tipos variados de roupas, animais, crianças e costumes transferiram para a tela sua tentativa pessoal de documentação.

Apesar da capital do Estado de Santa Catarina desenvolver, uma ação de lentas mudanças pelo progresso republicano, ainda manteve alguns marcos da cidade que sofreram pequenas alterações em sua estrutura, como foi o caso da rua ao lado da praça XV (hoje, Arcipreste Paiva), muito utilizada para as comemorações daquela época. Esta rua durante festas os populares fervilhava de uma multidão que constatava a presença de uma iluminação pública e do alargamento de seu calçamento. A imagem da “ **Praça XV com catedral** ” mostra pelos traços do artista esses “aspectos modernos”, constituídos pelo próprio acompanhamento visual.

Diante do alcance que as mudanças de replanejamento dos espaços da cidade, atingiam os interesses estéticos dos paisagistas e urbanistas, e desse modo, acabavam influenciando os pintores em suas telas.

Os artistas desse período, de modo geral, têm no contato com o público a melhor forma para alcançar as suas realizações, pois, a cada tela apresentada para a apreciação era uma chance de ver reconhecida a sua obra pelos populares. Os temas de Eduardo Dias são variados dependendo do interesse de seus admiradores, podendo pintar desde o sacro até diversas paisagens. Ao ser iniciado como um caricaturista de jornal e tornando-se posteriormente um pintor, retratara quando possível às relações que a sua arte possuía com a vida. Entretanto, a necessidade de ter seu trabalho valorizado e pago, aproximou-o cada vez mais de suas amizades com a elite. A técnica artística do desenho fora aprimorada inicialmente com as exposições de rostos em locais de grande movimento de pedestre como as vitrines de farmácias, relojoarias, lojas comerciais, praças e ruas. As variadas perspectivas visuais deslocam os apreciadores para um ângulo de participante de seu ponto de vista. Os jornais destacavam justamente seus desenhos e as suas pinturas nos espaços mais freqüentados da cidade, ganhando notoriedade em artigos da época. Como “O ESTADO” menciona em seu artigo “**Dr. Frederico Rolla**”:

“ *Acha-se exposto na Pharmácia popular, o retratado a crayon, do inditoso e humanitário facultativo Dr. Frederico Rolla (...)* ”¹³

¹³ Jornal O ESTADO, Florianópolis, 05/09/1896, nº 101, p. 01.

Dessa maneira, a arte surge para justificar os interesses de eternização da elite e do ato de guardar as formas urbanas de uma cidade em mutação. Sua noção de estética situava-se entre a realidade do cotidiano e a utilização de lembranças unidas à imaginação. As imagens são definidas como se tivessem sido concebidas mediante aos objetivos das propostas de embelezamento da capital. O centro urbano possuía poucos atrativos visuais, tendo na pintura e nas gravuras imagens que preenchiem as lacunas do passado com as novidades contidas no saneamento e nas avenidas com iluminação pública. Todavia, os habitantes da ilha recebem devagar essas tendências “modernas” de higienização e reestruturação de espaço.

Para os que olhavam por essas janelas, procurando novidades, encontravam na importância dos acontecimentos externos uma fonte de distração e entretenimento. Tal, intenção estava atuante também em outras grandes capitais. “*Mas quão acanhado o olhar deste que observar multidão instalado em domicílio, e quão penetrante o daquele que a fita através das vidraças do café!*”¹⁴

A pintura representou partes do cotidiano dessa época apreciando desde a tradição dos costumes até o aparecimento de novas vias urbanas, mostrando, também o distanciamento pretendido entre a elite e o cotidiano de seus habitantes. Desse modo, conseguiu colocar o cotidiano da população da cidade, expondo para a apreciação em seus quadros a reciprocidade visual dos cidadãos encontrados na tela em sua sacadas com a percepção do autor. De maneira geral, o carnaval apresentado na tela era um costume

¹⁴ BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do capitalismo. Obras Escolhidas Vol.3. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 46.

comum da maioria das capitais brasileiras. Neste período, os habitantes da ilha desse período utilizavam as festas como momento de pleno convívio social, pois a cidade não oferecia muitas opções de diversões. “ *Comumente as diversões no Desterro não vão além das partidas dançantes em clubes e casas de família, e a ausência de outros quaisquer divertimentos é de tal ordem que semelhantes reuniões se repetem freqüentemente duas, três e mais vezes por semana* ”¹⁵

O artista tinha preocupação de demonstrar uma atividade no momento de sua presença diante dos eventos de grande interesse público. O pintor do final do século XIX e do início do século XX, não era somente um coletor de fatos locais decodificado para a tela, mas associava a imaginação com a percepção do real, dialogando com as imagens tudo o que visualizava preenchia as lacunas em branco com lembranças dentro de um meio acadêmico canônico e de uma pintura rigidamente clássica. Dessa forma, tornou-se um referencial emocional, devido ao seu propósito de agradar aos apreciadores com o estilo de arte, como também, registrando suas experiências para a própria satisfação pessoal.

Talvez, o verdadeiro trabalho do artista não estivesse nos pincéis, nos matizes de cores ou na forma, mas no guardar detalhes de seu tempo, bem como a este tipo de exercício que exige muito das faculdades mentais unidas à essência artística convertendo-se em uma arte singular. “ *Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.* ”¹⁶

¹⁵ VÁRZEA, Virgílio. op. cit. p. 33.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura.*

Eduardo Dias, fora indispensável para a memória da cidade, pois, sua arte baseada no seu envolvimento com atividades artísticas e culturais deram substância para a criação. Como foi o caso desta pintura da “ **Praça XV com catedral** ”, uma representação da participação do pintor em eventos populares. A arte tornara-se uma ligação da Florianópolis do “velho” ou “ultrapassado” com as idéias de “novo” ou “moderno” tão em voga. A pintura era a forma de divulgação da “modernidade” pelo vínculo com os valores estéticos pertencentes a essa forma de expressão. Portanto, o significado da preocupação da valorização artística para com o “melhoramento” do perfil da cidade diante de outras telas ou janelas que eram apresentadas pelo contato com outras pinturas oriundas de outras capitais. Ao guardar em cenas a situação única da capital, pretendeu não esquecer o captado pelos olhos. A sua arte era muito mais que um aperfeiçoamento técnico, foi o registro de seus sonhos e pensamentos. A realização do pintor era buscar o destaque em uma cidade tão pobre economicamente como culturalmente.

A sua importância como pintor estavam na forma de visualizar um período tão cheio de significados simbólicos demonstrando de maneira simples os variados tipos de habitantes da ilha, desenvolvendo a sua peculiaridade. Desde a época do império, a pintura, nas grandes capitais, possuíra o seu lugar no embelezamento da nobreza, tendo sempre nos temas clássicos a sua maior expressão. Os significados dessas telas, gradualmente foram perdendo consideravelmente a sua simbologia com a Proclamação da República. Como o jornal a “OPINIÃO” escreve no seu artigo “**Retratos do Imperador** ”; transcrito em partes através de um periódico de Minas Gerais chamado “A NOTÍCIA”:

“ *Telegrama transmitido ontem de Belo Horizonte para cá diz existirem numa casa particular daquela cidade dois retratos do imperador D. Pedro II, do custo de cerca de vinte contos e que pertenceram ao antigo palácio do governo de Ouro Preto, ninguém sabe, acrescenta o telegrama, a que título estão em casa de particulares dois retratos que evidentemente devem pertencer ao Estado...*

Pois eu sei. Esses retratos estão em casa Particular, como muitos outros do Magnanismo, a título de... não serem atirados ao lixo. Esses retratos tiveram com certeza a sorte comum a todos os demais retratos dos Augustos imperantes, logo depois da proclamação da República. »¹⁷

Desse modo, a arte iconográfica (ilustrativa)¹⁸ no início da República inserira os seus modelos simbólicos, substituindo ou destruindo as referências antigas. Essa forma de

¹⁷ Jornal A OPINIÃO, Florianópolis, 01/06/1916, nº 369, p. 01.

¹⁸ Iconográfica no sentido de Erwin Panofsky encontrado na p. 53 do livro Significado das Artes Visuais, como uma fonte ilustrativa: “ *Ao fazer este trabalho, a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens, e, às vezes, autenticidade; e fornece bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores. Entretanto ela não tenta elaborar a interpretação sozinha.. Coleta e classifica a evidência; a interação entre os diversos “tipos”; a influência das idéias filosóficas, teológicas e políticas; os propósitos individuais dos artistas e patronos; a correlação entre os conceitos inteligíveis e a forma visível que assume em cada caso específico.* ”

controle tinha como alvo principal reforçar a própria significância simbólica proposta aos brasileiros após a proclamação com objetivos evidentes de permanência. “ *Mais difícil de avaliar é o impacto da proclamação do novo regime a nível das mentalidades. Entre as elites, houve sem dúvida a sensação geral de libertação, que atingiu não só o mundo das idéias mas também dos sentimentos e atitudes.* ”¹⁹ Ao redefinir valores, abre alternativas artísticas, especialmente para os pintores que serão utilizados para destacar o “moderno” ou mostrar um passado. Desse modo, não perdendo momentos esquecidos, aproveitando para ressaltar os ideais de envaidecimento republicano. Para a cidade de Florianópolis, as pinturas representavam no final do século XIX, a superação do velho frente às perspectivas de algo novo e melhor. Eduardo Dias, usou sua sensibilidade transmitindo através dos pincéis a sua arte, e guardando os cenários de sua época, tentando solitariamente por meio da vivência com seus conterrâneos, captar em imagens o registro da capital.

¹⁹ CARVALHO, José Murilo. Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 26.

I.2 A PERCEPÇÃO DO OLHAR DE UM PINTOR

Eduardo Dias começou a sua carreira procurando a admiração pelos olhares dos outros, não podendo ainda mostrar o seu trabalho nas vitrines de lojas comerciais, farmácias ou relojoarias; iniciou-se nas praças e calçadas.²⁰ Os pintores de rua do final do século XIX e início do XX são representantes expressivos de uma luta contra a propagação da técnica versus o poder criativo da arte. A importância desses artistas para a manutenção não somente de uma forma estilística de pintura ou de um normativo gráfico, mas como fato imprescindível para a própria preservação de um espaço e de uma época. A arte como representação dos anseios de perpetuação de uma imagem de valor estético e simbólico tornou-se preponderante para consolidação das academias e de uma elite ávida pelo destaque de sua aparência, como também, pelo seu próprio desejo de “modernidade”.

A realização pela criação da arte representou um valor estético de extrema importância para ampliar o distanciamento da elite com o resto da população provinciana que trafegava pelas ruas da capital reforçada pelas fotografias nos periódicos. Na transição dos séculos, a imagem convertera-se tanto em mais um objeto de posse quanto de apreciação, “*Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução.*”²¹ A arte de pintar necessitava de uma manutenção da venda de pinturas de “panoramas” pela necessidade de uma cidade carente de um envolvimento com todos os elementos sociais e urbanos que deixassem clara na imagem uma intenção de modernidade.

²⁰ Entrevista realizada com Nilo Dias em 31 de julho de 1997.

²¹ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e Hist.* p. 170.

Eduardo Dias tornou-se artista através da técnica mais rudimentar de desenho pelas mãos de um professor de caricaturas em charges encontradas nos jornais. A sua pintura no começo era concebida nas ruas para os apreciadores de seus desenhos. No entanto, preservar algo presente ao cotidiano dos transeuntes nas ruas, praças e cafés era para o pintor, um aspecto primordial como forma de divulgação do seu trabalho. Em suas visões retiradas de postais ou dos relatos de historiadores como Oswaldo Cabral, estabeleceu aos poucos fragmentos de símbolos revelados naquele ambiente urbano, assim como os significados representativos de sua própria memória formavam um elo sensorial entre a pintura e o artista. Cada imagem possui uma história característica de sua concepção, contendo uma linguagem singular, misturando cânones de variados pintores e caricaturas simples. A falta de associação entre as particularidades e o destaque central da pintura tornou a sua obra importante para uma análise detalhada sobre a amplitude do olhar em que dispusera o artista. Em cada detalhe copiado do seu ateliê ou reproduzido ao ar livre surgiram monumentos, paisagens e construções, por conseguinte, incluídos na imagem de forma minúscula estavam as roupas, costumes, tipos de pessoas, atitudes, comportamentos e expressões.

Como demonstram os indícios da pintura a seguir do **“Colégio de Jesuítas”**²², mostrando em suas minúcias as particularidades de um registro do ambiente religioso e da vida cotidiana. O quadro destaca ao centro, a escola com as suas dependências para o estudo de orações e o pátio central, e no primeiro plano em torno do **“Colégio de Jesuítas”**,

²² Foto Nº 02: Título da pintura em questão tombada posteriormente pelo MASC nº 418, óleo s/tela, 23,5 x 33cm.

retratando às imagens mais típicas representadas, por alguns seminaristas conversando e andando apressados pelo pátio, os pombos voando do telhado para o pombal, a pequena lavoura com hortaliças, o vendedor montado em seu burro, persuadindo uma menina a comprar possivelmente tangerinas, e o padre orientando duas crianças em frente ao portão.



(Foto Nº 02)

A partir dessa obra, pode-se perceber como Eduardo Dias lançou o seu olhar sobre o cotidiano e sobre as pessoas inseridas nesse campo artístico. Caminhava por entre as localidades da cidade retratando e expondo suas imagens dentro de um ambiente de estética e sutilezas estilísticas deixadas em seus desenhos e telas para a curiosidade dos transeuntes.

A sobrevivência como pintor estava acima de qualquer outra atividade artística, pois pintar era visto como a melhor forma de expressão do sentimento que, por vezes, tentava interpretar essa realidade. Usando ao mesmo tempo a memória, a fotografia, os postais e a própria criação para a realização da obra, o pintor superava suas dificuldades, aproximando-se cada vez mais de seus amigos da elite cultural, política e intelectual que compravam os seus quadros.

O olhar do pintor passeia como mais um transeunte pelas ruas e bulevares²³, procurando ângulos e imagens para fixar no seu quadro. Ao captar os momentos singelos e diferentes que surgem diante de sua presença, tentando no esforço da tinta com o pincel prevalece uma paisagem complementada pelos sentidos de sua imaginação. A sua pobreza poderia ser um problema para qualquer outro tipo de artista que precisava das oportunidades oferecidas pelos mecenas, porém para Eduardo Dias dependente também dessa consideração dos admiradores da arte para manter a criação de suas obras teria que conseguir prestígio suficiente para a venda de suas pinturas. “*Mas a sociedade dos artistas não é apenas o laboratório onde se inventa essa de viver muito particular que é o estilo de vida de artista, dimensão fundamental da empresa de criação artística. Uma de suas funções principais, e no entanto sempre ignorada, é ser para si mesma seu próprio mercado.*”²⁴ Mesmo assim, para o artista a vontade de pintar foi uma maneira de superação da condição precária vivida por si mesmo naquele período.

²³ Alguns periódicos mencionam em largas avenidas existentes a partir da segunda década do século XX, como no jornal “REPÚBLICA”, Florianópolis, 28/09/1919, nº 295: “ (...) *Com grande satisfação, temos referido assiduamente aos adeantados serviços da construção da grande avenida, que, partindo do largo 13 de Maio e cobrindo em toda a sua extensão o canal da fonte da bulha, vazando a cidade, irá num prolongamento magestoso até á praia de fora.*”

Apesar de no século passado, Florianópolis valorizar a música, o teatro, a literatura, a poesia e as apresentações ocasionais de mambembes, foi somente no início do século XX que a pintura e a escultura ganharam prestígio entre a elite, devido a influência francesa. Esse tipo de escolha pela burguesia ascendente ocorria de modo até mais rápido em outras capitais do país, como o Rio de Janeiro. “*Na verdade, enquanto a música era estimulada pela sensibilidade criativa das massas cariocas, a pintura, em uma amplitude qualitativamente distinta até mesmo da literatura, refletia apenas a influência cada vez maior da França.*”²⁵ Infelizmente, o pintor não poderia tornar-se um “artista afrancesado” para consolidar os recentes interesses burgueses da ilha, pois a conduta política²⁶ (mais monarquista) aliada a uma concepção artística menos clássica, o impedira de alcançar o padrões preferenciais franceses, sendo gradualmente desvalorizado em sua arte. Todavia, não trilhando o caminho almejado por seus apreciadores, o pintor voltou-se para pintar justamente aquilo que era diminuto em suas pinturas. Desse modo, os “pequenos personagens” típicos da ilha ganharam maior destaque em relação aos meros detalhes dentro de uma moldura. Nesse período, permanecera longe das grandes exposições,

²⁴ BOURDIEU, Pierre. As Regras da Arte. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 75.

²⁵ NEEDELL, Jeffrey D. Belle Époque Tropical: Sociedade e Cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 210.

²⁶ Para alguns autores como escrito por Péricles Prade, em um capítulo sobre Artes plásticas no livro História da Santa Catarina. Curitiba: Grafipar, 1970. p. 98: “*Há na vida de Eduardo Dias, um fato ligado à política que merece ser registrado. O ex-Governador do Estado, Hercílio Luz, pretendendo auxiliar o pintor a fim de que o mesmo freqüentasse a Academia de Belas Artes, no ano de 1896 dirigiu a mensagem à Assembléia Legislativa. O projeto não foi convertido em lei, pois o Partido Opositorista (monarquista), ao qual estava ligada a família de Eduardo Dias, não permitiu que o artista aceitasse favores governamentais*”

criando para a sua arte temas mais regionalistas e folclóricos, que para as décadas de 20 e 30 possuíam características similares ao da proposta dos modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922. Depois, com o tempo, afasta-se da vida pública. Sem a fama, mas com uma soma considerável de amigos influentes que mantiveram o seu nome como referência de um período das belas artes nesta capital.

O ato de olhar algo, impõe ao observador uma nova percepção de mundo. Ao encarar qualquer marco de transformação de seu ambiente alterando as formas visuais permanecidas na memória do habitante da ilha, rompe com seu passado, formando uma ligação do remoto na memória com esta nova imagem. As transformações graduais da cidade aguçavam os olhos dos passantes para as novidades. O distanciamento poderia ter sido maior entre o remoto e o local se não houvesse a dificuldade de chegar produtos e novidades das grandes capitais do país e da Europa.

No ambiente externo, Eduardo Dias realizou-se amparava-se pelas imagens do seu presente e que estavam ao alcance de seus sentidos. Permanecia atento ao seu redor e estimulado pelas formas que ressurgiam em suas lembranças. Ao olhar a cidade o pintor tornou-se um captador das imagens do seu cotidiano. Neste momento, a tela não fora tão primordial para o pintor, pois a sua procura de uma situação certa dentro da paisagem ampliava a percepção dos acontecimentos abrangendo cada vez mais o ponto de vista. Na sua incumbência de perceber o seu tempo e o passado, utilizou-se dos olhos como um revelador das nuances de uma época singular. Esse artista, para uma cidade de poucos recursos financeiros e estéticos aproveitou-se da sua percepção visual como registro. No final do século XIX, esta cidade tinha sua pobreza muito intimamente relacionada com a elite passante das ruas.

A Florianópolis, desse período, produziu as circunstâncias para aprimorar o principal sentidos de seus habitantes, ávidos cidadãos que captavam todas as circunstâncias que chamassem a atenção. A necessidade de reconhecer aquilo que se passa como algo “novo”, fizera parte de uma ilha cuja informação sobre outras cidades era muito pouca. As notícias oriundas dessas localidades, mesmo na época do pintor demoravam dias para chegar aos leitores nos periódicos locais. Muitas vezes, a interpretação dos acontecimentos diários dependia da forma como eram escritos, a circunstância, o sentido do leitor, o tipo de pessoas envolvidas no fato e a curiosidade que o assunto poderia exigir para alcançar as páginas de um jornal. Todo esse estilo de noticiário aguçava o interesse dos habitantes e acabava influenciando a noção de ocorrido para o pintor, pois o artista mesmo não tendo estudado formalmente, recebia as informações com sua imaginação e, juntamente, com auxílio de postais representava as áreas urbanas da capital através de suas pinturas.²⁷ Normalmente, os artigos possuíam o pensamento de quem o redigia, como expõem o jornal “A OPINIÃO” com o título de “A Imprensa”:

“ (...) Mas si o jornal ilustra o povo, também, em muitos casos, concorre para desviá-lo do bom caminho, não lhe sendo sincero, não lhe dizendo as coisas como elas são, não orientando sobre o que se passa, não lhe levando, enfim, a luz da verdade. ”²⁸

²⁷ Entrevista realizada com Nilo Dias em 31 de julho de 1997.

²⁸ Jornal OPINIÃO, Florianópolis, 10/01/1916, nº 248, p. 02.

O olhar que usava estava inter-relacionado com a cultura dos habitantes da cidade de Florianópolis. A sua habilidade com o pincel foi a própria de um artesão que seguia metódicas etapas para poder alcançar a concepção final da imagem. Ao escolher o cenário por vezes a pedido de seus compradores, ou por influência de amigos, dava o início a criação da pintura. Depois, copiava dentro de seu ateliê ou direcionava o tema para o local apropriado. O passo seguinte determinava os esboços e dimensionava as imagens escolhidas. E, por último definia cores e a sutileza das pinceladas. A sua arte não possuía a técnica refinada dos pintores acadêmicos, entretanto, com poucos recursos o pintor esforçava-se para manter o nível de seu estilo que entusiasmara os transeuntes, os amigos e a elite local.

Os valores determinados pela técnica acadêmica européia consolidavam a fama dos pintores brasileiros. A arte nacional somente ganhava notoriedade quando seus artistas eram orientados pelo padrão estrangeiro. O estilo ditado pelas normas dos cânones acadêmicos determinou a forma como foi desenvolvido na arte brasileira. Para o pintor a sua visão não possuía a influência de cânones acadêmicos. O aperfeiçoamento dera-se pelo esforço e pela percepção de sua visão para transferir uma imagem para a tela. Desse modo, a arte para Eduardo Dias fora um eterno treino entre os olhos e as mãos confirmando uma percepção artística de um autodidata.

A necessidade de apropriar-se daquilo que estava distante, tornara a imagem para o final do século XIX em mais um objeto de consumo. O olhar era o instrumento do passante, do curioso, do boêmio e especialmente do pintor. Somente esse último poderia guardar para

a posteridade e receber por aquilo que viu, ou reproduziu enquanto os olhos ficavam detidos pelo foco do interesse. Então, a visão constituíra-se no principal sentido daqueles que buscavam na distração, um estímulo para observar dentro da cidade. “ *O olhar apalpa coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas. Resume e ultrapassa os outros sentidos porque os realiza naquilo que lhes é vedado pela finitude do corpo, a saída de si, sem precisar de mediação alguma, e volta a si, sem sofrer qualquer alteração material.* ”²⁹

A tela tornou-se uma extensão de sua percepção pelo ambiente que existia em torno de si, por vezes recebido na imagem e encerrado dentro do quadro. Na apropriação do olhar durante a criação da imagem o artista esteve preocupado em montar a pintura com os variados elementos do alcance de sua visão, como: prédios, ruas, personagens e costumes. A outra parte foi complementada pela sua criatividade e imaginação aos pedaços não visíveis pelos sentidos.

Os seus “olhos” e sua aparente rudimentar técnica de pintura agradava as pessoas passantes na rua e aos amigos da elite política e econômica. Entretanto, havia dificuldades de expressar em seus trabalhos uma imagem que produzisse boa qualidade, e atendesse às necessidades de afirmação moderna da cidade, não influenciando a sua criatividade calcada em suas referências. Contudo, por mais que se esforçasse não poderia alcançar o desempenho de pintores “afrancesados”. A arte de Eduardo Dias foi o canal entre a realização artesanal e o registro das variadas situações da cidade de Florianópolis.

²⁹ NOVAES, Adauto (org.). O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 38.

I.3 A CIDADE E AS SUAS TRANSFORMAÇÕES

Durante a transição dos séculos XIX para o XX, a cidade de Desterro mudara de nome para Florianópolis, sofrendo sutis e relevantes alterações em sua estrutura urbana. Eduardo Dias, foi nesse período o pintor da capital e percebeu a perda gradual de um passado em detrimento do surgimento de novidades “modernas”. A urbanização de outras cidades de inspiração européia como o Rio de Janeiro, serviu de referência para as mutações da capital. “*Ademais, como as paisagens e o embelezamento eram os itens que mais se fixavam na imaginação popular, os planejadores da cidade não separaram eficiência e beleza.*”³⁰

Em um tempo de profundas inovações das técnicas em quase todos os setores artísticos e o aparecimento crescente de métodos mais amplos de reprodução da imagem acabou estimulando a imaginação dos abastados na busca de uma cidade com mais perfis “modernos”. Essas mudanças foram necessárias para a construção gradual de um embelezamento estético e de uma aparência imponente estimulada pelas pessoas ilustres. As atitudes da sociedade política e econômica de transformar o exterior da cidade, tornaram-se os fatores preponderantes na formação do perfil e do estilo das pinturas de Eduardo Dias.

Os pintores tinham sua própria para a manutenção dos ideais estéticos de suntuosidade da burguesia nas cidades modernas do final do século XIX, para a sua própria consolidação e conseqüentemente artística. Em Florianópolis, a preocupação por

³⁰ NEEDELL, Jeffrey D. op. cit. pp. 51-52.

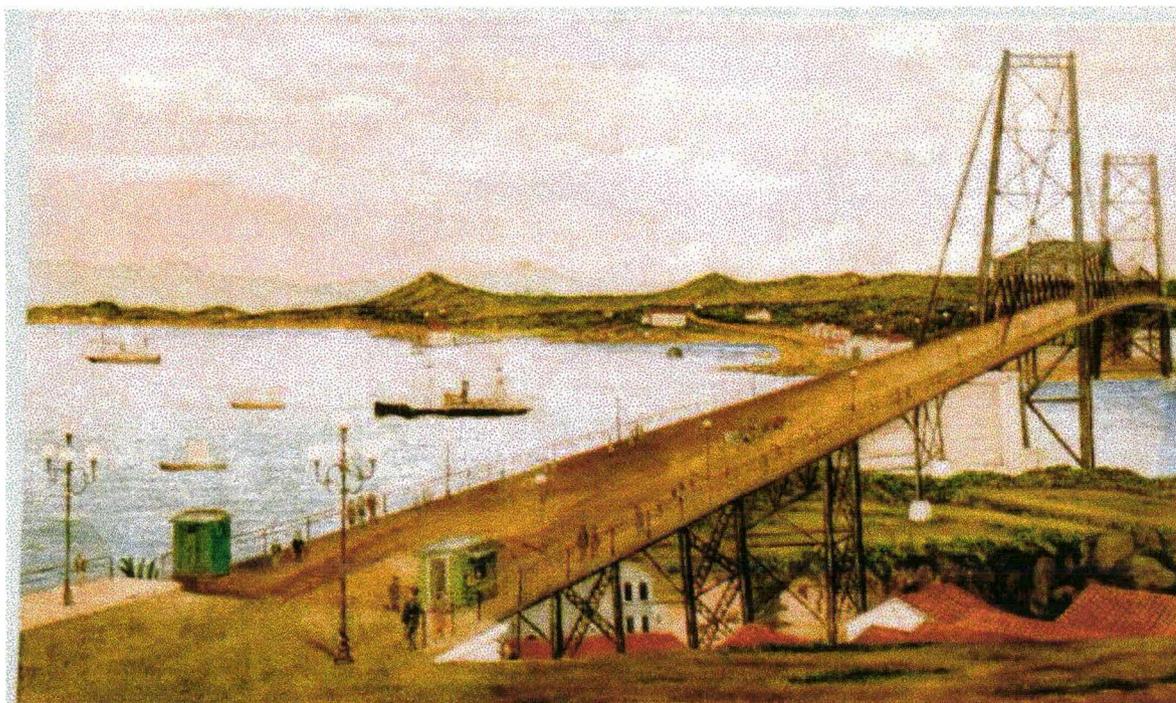
“grandes melhoramentos” surgiu somente no início do século XX, juntamente com o surgimento de políticos interessados em grandes obras públicas como foi o caso de Gustavo Richard e Hercílio Luz. Esses homens públicos tinham um papel vital de tornar público os anseios da elite e de seus habitantes. No artigo do periódico “REPÚBLICA” comenta-se a importância das melhorias urbanas para a cidade, com o título “**A Futura Avenida**”:

“ (...) Atualmente acha se o exmo. Sr. Dr. Governador do Estado com seus olhos voltados para o saneamento e embelezamento da ilha, no intuito de apresentar proximadamente á admiração dos forasteiros uma linda cidade, bem servida de todos os melhoramentos indispensáveis á preservação da saúde e do bem estar da população, bordada de largas e formosas avenidas, á altura de sua condição de capital de um rico e futuroso Estado. ”³¹

As obras públicas mereceram toda a consideração dos jornais desse período na cidade. Contudo, para uma cidade conquistar o destaque de centro urbano moderno e imponente deve passar pelas devidas mudanças seguindo o critério da aparência em primeiro lugar. Os artistas, são os realizadores de mostrar o que ressalta nas imagens dos

³¹ Jornal REPÚBLICA, Florianópolis, 28/09/1919, nº 295, p. 06.

periódicos para destacar as grandes modificações das metrópoles. Florianópolis no início do século XX, possui uma lenta transformação captada pelas mãos e os olhos dos pintores que tentam alcançar a admiração pelas intenções dos republicanos progressistas.



(Foto Nº 03)

As obras de Eduardo Dias são vestígios de uma cidade em transformação lenta, porém de constante “progresso” e delimitadora de espaços públicos. Percebe-se esse modo de retratar para os ideais da elite sem deixar de mostrar um pouco da pobreza provinciana como neste quadro da “**Ponte Hercílio Luz**”³². Essa imagem foi sua forma de preocupar-se com as mudanças graduais das suas referências e simultaneamente revelar um novo e singular momento da cidade. O destaque da ponte em oposição a um fundo quase sem

³² Foto Nº 03: Título da pintura em questão, criada em 1930 e tombada posteriormente pelo MASC nº 298, óleo s/tela, 109 x 152cm.

moradias juntamente com as casas simples em baixo, demonstra o valor que o estilo europeu possuía para os habitantes da capital de Santa Catarina.

Depois do término da sua construção em 1928 a imagem da ponte foi amplamente difundidas em jornais, revistas, propagandas e postais juntamente com as divulgações dos “melhoramentos” propostos pela política local. A importância para a cidade era tão significativa, que o periódico “REPÚBLICA” escrevera em seu artigo intitulado “**A Ponte da Ilha ao Continente**”, comenta-se:

“ (...) *Os problemas de saneamento da ilha e de todo o littoral, o estabelecimento de Estações de Monta, a electrização da nossa viação urbana e de linhas colonias, já deixaram de ser meras promessas para se transformarem na mais brilhante realidade, entretanto, dentro de pouco tempo, na mais definitiva exequibilidade.*

O problema máximo – a ligação da Ilha ao Continente, mereceu do Exmo. Sr. Dr. Hercilio Luz as preocupações mais vivazes. ”³³

Essa visão da modernidade surgiu a partir da influência do ferro e do melhoramento urbanos tornando-se sinônimo de progresso. A confecção das imagens

³³ Jornal REPÚBLICA, Florianópolis, 17/10/1919, nº 311, p. 01.

estabelecia o manancial simbólico das estruturas republicanas consolidando uma capital preocupada com a sua importância no cenário político e cultural do estado de Santa Catarina. Cada elemento encontrado nas inovações patrocinadas pela elite local somava-se para compor a arte do pintor. Na imagem da Ponte Hercílio Luz está contida a iluminação elétrica somente na extensão da construção pública; os modernos navios a vapores contrastando com os ultrapassados barcos à vela; a torre do telégrafo que aparece no canto superior direito quase apagada contudo, não totalmente ausente, observa-se a presença dos transeuntes passando calmamente pela ponte enquanto uma carroça atravessa rapidamente para o outro lado.

Esses elementos simbólicos estão contidos em outras telas de Eduardo Dias. A influência da arte pelos interesses modernos republicanos determinou a percepção do artista que cria suas referências para a estética urbana. A cidade é percebida através de inovações que estimulam o olhar atento a qualquer novidade. A lentidão na transformação do espaço público destrói pontos de memória para estabelecer novos sentidos visuais com o observador, pois para uma capital provinciana com poucas opções culturais a pintura poderia ser uma forma de registro e de realização artística.

As escolhas temáticas das pinturas são motivadas pela essência contida na admiração da estética. “ *Tanto a criação artística, que emprega seus instrumentos para manter esse estado intermediário no reino da “aparência”, como a apreciação da arte, que recria e vivencia esse estado intermediário ao contemplar a*

“aparência”(…) ”³⁴. Um padrão artístico para o final do século XIX, tornou o embelezamento, a higienização, a civilidade e a modernidade como preponderantes na criação das imagens, para o pintor através da disposição da imagem na tela uma dualidade entre a matéria que é observada e a sincronia estabelecida por qualquer observador ao transitar dentro desses espaços públicos.

A realidade vivida no século XIX e as suas nuances tornavam-se o manancial para a confecção da pintura. A arte expressava não somente a percepção dos olhos do pintor, mas as necessidades de cada passante pelas ruas de uma Florianópolis com desejos modernos. “ *A capital catarinense é talvez um pouco triste, para os que estão acostumados nas cidades movimentadas e ruidosas, onde a vida nas ruas, nos cafés, nas brasseries e teatros, constitui, durante o dia e a noite até altas horas, perene diversão pública, saturando a atmosfera em volta de alvoroço e alegria.*”³⁵

Na No início do século XX, com a modernidade republicana, emtonizada no ideário de progresso, e juntamente com os comentários nos jornais sobre o novo, ampliou-se o projeto de reforma política republicana. Como ocorria também no Rio de Janeiro, “ *A rua sente nos nervos essa miséria da criação, e por isso é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas.*”³⁶ A elite deseja o distanciamento de qualquer ligação com uma cidade de hábitos e construções simples de província. A pintura de Eduardo Dias mostra através de suas sutilezas, esse impacto de duas realidades extremas convivendo lado a lado desde o século passado. Na ânsia da consolidação de uma

³⁴ WIND, Edgar. A Eloquência dos Símbolos. São Paulo: EDUSP, 1983. p. 83.

³⁵ VÁRZEA, Virgílio. op. cit. p. 33.

³⁶ RIO, João do. op. cit. p. 48.

imagem rompe-se definitivamente dentro do ambiente de sua concepção a relação vivida nas ruas entre os pobres e os ricos, o novo e o velho, a beleza e a sujeira, o distanciamento e proximidade.

✶A aparência de pouco investimento em grandes obras públicas para uma cidade com ambições de higienização e estética, poderia com o tempo desmerecer o prestígio que todos os habitantes dignos alcançariam com seu crescimento. Para isso, o processo de “modernização” em Florianópolis diminuiu a convivência das pessoas e separou as damas e os homens públicos dos demais cidadãos indesejáveis. Aos poucos os mais pobres de uma sociedade de altos valores de embelezamento foram escondidos e banidos dos ambientes externos e familiares. A segregação imposta pela reorganização dos grandes espaços urbanos e a própria valorização de áreas da cidade forçou a ocultação de qualquer indício de miséria na capital. Contudo, a sua tradição provinciana mantia os casebres mais antigos mesmo que na imagem da “Ponte Hercílio Luz” tentasse ocultá-los diante da construção imponente. †

Essa preocupação fora também durante a reestruturação de Paris durante os meados do século XIX, quando os espaços urbanos são mudados. Na ótica de Baudelaire, ocorrera o inverso destruiu-se os bairros antigos e miseráveis, para construir “boulevares”. Desse modo, voltara a preocupação das metrópoles aos menos abastados quando durante as modificações esqueceram-se dos pobres retirando-os da obscuridade tornando visíveis em ambientes públicos. Comenta Berman, “ *A presença dos pobres lança uma sombra inexorável sobre a cidade iluminada.*”³⁷ O pintor, em Florianópolis sente semelhantes

³⁷ BERMAN, Marshall. Tudo Que é Sólido Desmancha no Ar: A Aventura da Modernidade. São Paulo: Companhia das Letras. 1996. p. 149.

mudanças nas primeiras décadas do século XX e as coloca em seus desenhos e quadros. Entretanto, como mencionado antes a pobreza da cidade foi suprimida para manter a “aura” da modernidade intacta diante de suas pinturas a óleo.

Eduardo Dias percebeu que essa tendência urbana daria a escolha do tema apropriado para a consolidação de sua arte entre os membros da elite local. A clientela foi mantida, demonstrando interesse pelos temas de panoramas. As suas pinturas de paisagens abrangiam uma soma de detalhes da “modernidade”, como: os navios à vapor (paquetes), a iluminação elétrica, o telégrafo e a utilização do ferro na estrutura da ponte. Essas inovações não só são importantes pelos cuidados do pintor de registrá-las como a sua sutileza estilística de contrastá-las com os casebres pobres existentes debaixo da ponte, as pessoas que trabalham dentro das cabines de passes e nas estradas de terra batida ao fundo do quadro no lado continental, demonstrando como foram preponderantes para manter na mesma tela a ambigüidade peculiar em suas obras. Ao observar atentamente a pintura da “Ponte Hercílio Luz”, percebe-se novamente a intenção do artista em não revelar a sujeira visual dos pobres. Esta pintura mostra senhores e famílias passeando na ponte em uma manhã ensolarada. A escolha desse tipo de tema dentro do quadro tinha a sua razão para arte do pintor. Com a sua divulgação não poderia expor imagens que desvalorizasse as pretensões do enaltecimento “moderno” da capital. A valorização desses espaços públicos trouxera às famílias florianopolitanas o exterior das residências retratando uma vivência tradicional nas caminhadas ao ar livre.

O artista atento a todo tipo de alteração de suas referências captadas nas modificações de sua cidade pela sua arte. A “modernidade” foi sentida, mas lentamente e de pouca repercussão em outras capitais do Brasil, como também, ocorreu na Florianópolis

do início do século XX. Apesar de todas essas mudanças ocorridas nesta capital as novidades foram vitais para a manutenção do registro pelas telas para manter um passado que não poderia terminar pela ação da “modernidade”. Para Eduardo Dias que nunca foi um homem público de grande destaque nos jornais, pelo menos não nas primeiras exposições. As suas pinturas foram consideradas importantes somente para elite local até mesmo como uma maneira de divulgação da própria cidade. O pintor utilizou-se de seus peculiares “olhos”, juntamente, com as mudanças dos espaços públicos e o cotidiano típico dos habitantes da capital daquela época para forma a composição de fatores que auxiliam o entendimento do contexto político e social de uma época pela percepção da arte. O pintor sem saber tenta agradar sua clientela garantindo para a posteridade a cultura ilhoa diante das expectativas de imortalidade da elite local.

A sua iniciativa de mostrar essas mudanças na cidade permeiam valores determinados por esta sociedade abastada, alcançando os olhos de seus apreciadores que valorizavam a estética visual encontradas nas transformações urbanas. Assim, a vida simples dos habitantes foi separada do cotidiano próprio de uma sociedade ainda provinciana de costumes tradicionais, interessada na perspectivas de “melhoramentos”. Desse modo, Eduardo Dias aliou sua percepção do ambiente aos seus sentidos sensíveis para delinear em traços e tintas a composição de um panorama dualista proposto pelo seu tempo.

II CAPÍTULO: CENÁRIOS REVELADOS - AS PARTICULARIDADES DAS IMAGENS DE EDUARDO DIAS

As características encontradas nos quadros associadas com as suas minúcias históricas são muitas vezes desconsideradas como fonte de interpretação do passado. A importância de uma compreensão mais cuidadosa da pintura torna-se significativa para a história da arte e para a historiografia, amplia o estudo sobre as imagens através da observação pela sua receptividade em um tempo e lugar específico. Para que ocorra um entendimento apropriado remeto-me a proposta de algumas considerações de Erwin Panofsky de não utilizar a arte somente como uma ilustração (iconografia), mas procuro pela arte do pintor uma interpretação dos valores simbólicos deixadas por uma época comparando-as com a produção das imagens do mesmo período tornando-as relevantes para o contexto cultural e artístico.

A escolha desse tipo de estudo utilizando de uma metodologia voltada para a arte deve depender das particularidades encontradas nas telas e as suas relações com outras obras. Para os pintores o contato com a arte de pintar na percepção da imagem, geralmente representa as cores, a perspectiva, a forma, o tema e a receptividade. Contudo, no caso de Eduardo Dias estão incluídas também a técnica de construção de molduras e a confecção de materiais na elaboração do quadro, bem como na definição da composição da pintura pelas tintas e os pincéis tão escassos nessa Florianópolis do final do século XIX e início do XX.

A interação do método com a maneira peculiar de criar do artista são os pressupostos para interpretar as imagens com a preocupação de evidenciar os motivos de sua criação, e entender o modo de como o pintor apropriou-se de suas técnicas na idealização de sua arte.

II.1 SINAIS EM IMAGENS

As compreensões da arte no instante de sua concepção e os motivos das influências determinadas pela variedade de elementos representativos tornam-se preponderantes para a criação da pintura. A simbologia contida nas pinturas estava carregada dos interesses da elite social pois naquele período do século XIX; “ *A arte não precisava mais imitar a natureza, mas sondar seus recessos para encontrar o significado oculto das coisas, que são para o artista signos, símbolos de uma realidade mais profunda.*”³⁸ O pintor demonstrou sua arte de maneira simples pois era dessa forma que visualizava a realidade, utilizando de vários significados que evidenciavam o distanciamento social desejado pela elite. As obras de Eduardo Dias oferecem indícios próprios de seu pouco contato com os pintores famosos europeus, mas é possível que o artista tenha-se utilizado da cópia de outras imagens como uma forma de aperfeiçoar o seu próprio estilo.

O pintor foi melhorando a sua pintura pela utilização de todos os recursos visuais que dispusera para compor o quadro. O surgimento da fotografia nesse período ampliou as alternativas de acompanhar o processo de obtenção da imagem pelo ponto de vista do enquadramento da imagem, ou seja, as dimensões contidas pela foto foi estilizada por Eduardo Dias em suas obras. “ *O fato de que os artistas tendem a procurar motivos para os quais seu estilo e seu treinamento os equipou explica porque o problema da habilidade de reproduzir o que vê parece ao historiador da arte diferente do que parece ao historiador da informação visual.*”³⁹ Com esses recursos visuais o artista acabou filtrando os detalhes

³⁸ WEBER, Eugen. França Fin-de-Siècle. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 179.

³⁹ WEBER, Eugen. op. cit. 180.

insignificantes para se livrar da complicação de preencher os vazios das telas com excessos de formas e tons para não destoar a imagem principal. A sua pintura procurou atender aos requisitos de sua clientela sem desconsiderar a sua criatividade. Para isso deve o expositor ter em mente que a “ (...) *idéia é a forma real das coisas, o pintor não deveria pintar os objetos, mas a idéia de um objeto na imaginação.*”⁴⁰ Como no caso da obra “*esquiadores*”⁴¹, um tema pouco usado pelos pintores do século XIX e completamente estranho a cidade ou aos habitantes. Ao pintar sobre o inverno remonta possivelmente a alguma imagem de seu pouco conhecimento de mundo recebidos em uma cidade cujas as informações chegam com meses de atraso dos acontecimentos.



(Foto Nº 04)

⁴⁰ GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão*. Martins Fontes: São Paulo, 1995 p. 92.

⁴¹ Foto Nº 04: Título da pintura em questão, sem data, pertencente a uma coleção particular, óleo s/madeira, 21 x 28cm.

A característica popular e corriqueira da obra transporta o observador para um outro período em outro local. A semelhança com a pintura “caçadores na neve”⁴² de Peter Bruegel, reforça que tipo de cultura recebia do mundo exterior ao da ilha de Florianópolis. Os “esquiadores” de Dias parecem com os “caçadores” de Bruegel na temática popular que compunha a obra desses dois pintores. E, os seus traços suaves e ricos em detalhes permanecem estar confrontando-se com a diferença temporal e espacial que separam os artistas. Ao mesmo tempo, unificam-se pela sua característica mais rudimentar a representação do lazer e do trabalho de uma população. Contudo, esses pontos em comuns das duas imagens divergem na forma das figuras principais, pois as suas posições são contrárias e quantidade de personagens são diferentes para ambas telas. As intenções de Bruegel estava relacionada com os aspectos simples a sua localidade e com a familiaridade do mundo campesino da Europa Medieval, “ *Tendo vivido durante o pleno florescimento renascentista das cidades flamengas, o universo que elegeu para seus quadros foi, porém, o das pequenas aldeias rurais e sua cultura marcadamente universal.* ”⁴³ Aparentemente, Eduardo Dias assemelhou-se a Peter Bruegel quando procurou na sua imaginação, e possivelmente nas recordações de algumas situações corriqueiras e às vezes distantes de sua realidade, moldando os relatos dos habitantes de uma cidade provinciana que ainda possuía

⁴² Foto Nº 05: Título da pintura em questão, 1565, Museu Histórico de Arte, Viena. óleo c/tela. 117 x 162 cm.

⁴³ Enciclopédia de Arte. Os Grandes Pintores – Maneiristas e Barrocos: Peter Bruegel. São Paulo: Ática, 1990. p. 18.

áreas rurais aproveitando cenas como complementos à sua obra. “ *Aquilo que um pintor investiga não é a natureza do mundo físico, mas a natureza das nossas reações a esse mundo. Ele não se preocupa com as causas, mas com o mecanismo de certos efeitos. Seu problema é de natureza psicológica trata-se de conjurar uma imagem convincente apesar do fato de que nenhum tom isolado corresponde ao que chamamos de “realidade”.* ”⁴⁴

O pintor da capital catarinense procurou o aprimoramento pelas caricaturas até alcançar um estilo mais condizente ao de sua época. A receptividade dada pelos moradores às novidades escritas e estéticas vindas especialmente da Europa determinavam também no artista uma variedade de temas na tentativa de fundir realidades diferentes entre si, conseguindo misturar o cotidiano catarinense com um pouco dessas paisagens européias definindo novos enfoques para a sua arte.



(Foto Nº 05)

⁴⁴ GOMBRICH, E. H. op. cit. p. 54.

A imagem criada quase quatrocentos anos antes em um país distante da realidade de Eduardo Dias, poderia ter chegado até o pintor florianopolitano pela influência de revistas de artes ou ilustrações dada pelos seus compatriotas na esperança de aperfeiçoar cada vez mais a sua pintura.⁴⁵ A relação do recebimento dessas imagens e a criação da pintura estimula possivelmente no artista uma ampliação de seus conceitos sobre como a arte está sendo divulgada no mundo. Através do entendimento dessa disseminação artística o pintor dessa Florianópolis utilizou as suas “mãos” tornando os traços delineadores de homens com esquis perfilados e aparentemente cansados uma maneira de representar as suas sensações. Esta cena insólita foi apropriada por Eduardo Dias, pois mesmo sendo semi-alfabetizado interpretava a realidade com noções artísticas recebidas pela sua época.

Os ensinamentos das caricaturas estão representados nas figuras humanas que compõem sua imagem de “esquiadores”. Nessa tela existem pontos em comum que interligam-nas em sua concepção como as semelhanças do estilo artístico de Bruegel pelos temas populares e simples representados nos contornos leves e suaves encontrados nas árvores, no andar penoso na neve, nas expressões dos corpos, nos matizes sombrios e na disposição das pessoas. Nesta análise não pode haver julgamentos somente de valores estéticos, podendo muito mais de valores simbólicos; “ *O homem acaba por ser assemelhar àquilo que gostaria de ser. Essas gravuras (estilo do homem) podem ser traduzidas em belo e em feio; em feio, tornam-se caricaturas; em belo, estátuas antigas.* ”⁴⁶ As poucas alternativas de manter um contato mais prolongado com a erudição artística de seu tempo

⁴⁵ Entrevista realizada com Nilo Dias em 31 de julho de 1997.

⁴⁶ Baudelaire, Charles. Sobre a Modernidade. Coleção Leitura. São Paulo: Paz e Terra. 1996. p. 09.

levou-o a entender os pintores famosos europeus e brasileiros pelas imagens popularizadas deixadas pelas revistas nacionais e internacionais que chegavam em suas “mãos”.

Desse modo, para que pudesse entender toda a extensão da obra de Eduardo Dias e as suas razões de existência, tive que estabelecer paralelos comparativos com a realidade não só de seu ambiente de trabalho como também da “modernidade” que alcançava o artista. Para que os significados de sua obra pudessem ser compreendidos mais do que uma singularidade superficial, mas como um norteador definido pelo estudo particular que fez na criação de suas pinturas. Apropriei-me da metodologia iconológica⁴⁷ nos casos de comparações com outras pinturas que requeiram de um “diagnóstico” sobre que motivos levaram o pintor a escolher um tema tão distante de sua realidade ou para entender onde nutriu-se para pintar telas de temas clássicos tendo somente o estilo caricatural para expor em seus quadros. Quando houver a necessidade de compreender as características específicas de uma pintura sob uma análise apurada de pequenos detalhes utilizo-me quando o caso convier da iconografia (mencionada anteriormente no primeiro capítulo). No entanto, quando houver limitações documentais poder aprofundar a compreensão dos

⁴⁷ Iconológica no sentido de Erwin Panofsk encontrado na p. 62 do livro “Significado das Artes Visuais”, como uma fonte interpretativa: “ *Finalmente, a interpretação iconológica requer algo mais que a familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos através das fontes literárias. Quando desejamos nos assenhorear desses princípios básicos que norteiam a escolha e apresentação dos motivos, bem como da produção e interpretação de imagens, estórias e alegorias, e que dão sentido até aos arranjos formais e aos processos técnicos empregados, não podemos esperar encontrar um texto que ajuste a esses princípios, necessitamos de uma faculdade mental comparável a de um clínico nos seus diagnósticos – faculdade essa que só me é dado descrever pelo termo bastante desacreditado de uma “intuição sintética”, e que pode ser mais desenvolvida num leigo talentoso do que num estudioso erudito.* ”

“valores simbólicos” escondidos em cada pintura preferi a análise pré-iconográfica muito mais cabível com as preocupações com a forma da imagem do que a fonte escrita. “ *O historiador de arte terá de aferir o que julga ser o significado intrínseco da obra ou grupo de obras, a que devota a sua atenção, com base no que o significado intrínseco de tantos outros documentos da civilização historicamente relacionados a esta obra ou grupo de obras quanto conseguir: de documentos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação.* ”⁴⁸ Com base nesses métodos que ainda julgo não capacitado de unificá-los em um elo de entendimento para poder garantir um conhecimento aprofundado das intenções artísticas imbuídas em cada tela. Utilizando-as somente a medida que as limitações encontradas nas pinturas e desenhos determinem naturalmente a melhor maneira empregada para a compreensão das obras de Eduardo Dias.

Para a imagem “esquiadores” existe elementos que delineiam mas questionamentos sob suas reais intenções do que certezas plenas da realização final. O pintor procurou melhorar cada vez mais a sua técnica de pintar e comprometer-se com os estilos de sua época para poder agradar a sua clientela provocando uma percepção à sua maneira dos designs de sua própria capacidade. Assim, por várias vezes a compreensão utilizada pelo artista foi a mesma que procurei perceber as suas possíveis interpretações visuais durante a concepção de cada tela. Eduardo Dias dependia de uma variedade de

⁴⁸ PANOFSKY, Erwin. Significado das Artes Visuais. 3ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991. p. 63.

imagens no início de sua carreira para aperfeiçoar a sua arte, as influências recebidas de sua realidade foram determinante para superar as suas dificuldades. O artista na escolha de suas pinturas determinou o seu estilo pela aquelas telas que identificava-se com a sua obra. A princípio os quadros ruralísticos e campesinos o inspiraram com o interior de sua região tão comum a cidade de Florianópolis, que convivia ainda nas ruas com cavalos e carroças. Ao seu modo compara a atenção dada à Europa com as necessidades culturais de seu período procurando relacionar com a produção artística de países estrangeiros, bem como das principais capitais do Brasil. O que pudesse chamar atenção do artista e durante as suas primeiras fases de afirmação, também agradasse a sua clientela acabava direcionando a sua singularidade.

As particularidades encontradas em sua simplicidade nos desenhos primários feitos em algumas de suas pinturas determinou que mesmo a sua origem pobre definia o seu pouco conhecimento da arte erudita, e compensava aprendendo na cópia de outras imagens. Estas características populares e campesinas que marcam as obras de Peter Bruegel estavam como foi descrito anteriormente, presentes também nas obras de Eduardo Dias. A arte corresponde às representações simples encontradas no ambiente rural. O pintor do início do século XX está ligado com o século XVI pela apropriação do estilo e na temática simples da ruralidade. Como menciona Panofsky, “ *Ao concebermos as formas puras, os motivos, imagens, estórias e alegorias, como manifestações de princípios básicos gerais, interpretamos todos esses elementos como sendo o que Ernest Cassirer chamou de valores “simbólicos”.* ”⁴⁹

⁴⁹ PANOFSKY, Erwin. op. cit. p. 52.

Provavelmente, Bruegel não foi a única fonte do modo de vida do camponês, mas em um período de valorização de uma pintura mais urbana como tema para a maioria dos pintores “modernos” não o estimularia e nem o influenciaria a pintar o modo simples de viver do catarinense dentro da forma caricatural como foi para maior parte de suas telas. Através das semelhanças e diferenças nas duas imagens pode-se traçar um paralelo de entendimento das fontes empregadas por Eduardo Dias para a variedade temática das suas pinturas.

Os conhecimentos do pintor Eduardo Dias são as formas particulares de um artista para entender a sua época pelas telas produzidas para a elite local. Muitas vezes, recebia pequenos folhetos, cartões e revistas de seus amigos que o colocava próximo de grandes artistas parisienses do final do século XIX. Neste período, carregado de significados e de transformações diversas dos costumes nas principais cidades do mundo, influenciou-o para acompanhar a arte desse período. Todavia, a falta de recursos para desenvolver uma obra de qualidade internacional condicionou-o também a copiar estilos diferentes em variados tipos de escolas de artes. Desse modo, essa variedade de temas que recebia de cartões postais ou revistas de arte manteve suas características de seu estilo perante as constantes exigências de aperfeiçoamento da pintura de seus apreciadores.



(Foto Nº 06)

Tal peculiaridade esteve presente nos seus desenhos e telas que representam a necessidade de expor as mulheres das famílias abastadas da cidade posando de modo natural ao de sua época, como foi demonstrado em sua pintura “**figura feminina tocando harpa**”⁵⁰. Muito comum, nessa época no âmbito internacional desse período o apreço pelas

⁵⁰ Foto Nº 06: Título do desenho em questão, 1910, pertencente a uma coleção particular, s/ data, óleo s/tela, 1,21 x 83,5 cm.

imagens femininas em atitudes corriqueiras eram muito utilizadas pelos pintores europeus, especialmente pelos franceses, como demonstrou Renoir através de uma de suas telas chamada, “**mulher com guitarra**”⁵¹. No início do século XX, Renoir dedicou-se em seus quadros pelo enfoque especial dado às suas imagens de variados tipos de mulheres. As semelhanças entre os temas e a disposição da figura principal remetem ao tipo de apropriação do estilo que Eduardo Dias fez dos seus pintores contemporâneos da Europa e do estilo das novas escolas de arte. O pintor da capital não domina plenamente as técnicas necessárias de luminosidade e forma, no intuito de pintar dentro dos cânones vigentes de seu tempo. No entanto, existe a procura pelo mesmo tema demonstrando o interesse pelo aperfeiçoamento do estilo mais utilizado na Europa do início do século XX.



(Foto Nº 07)

⁵¹ Foto Nº 07: Título da pintura, 1905, Acervo do Museu de Belas-Artes, Lyon, França, óleo c/tela.

O tema das duas jovens tocando instrumentos musicais dentro de suas casas mostra a preocupação dos pintores com as condutas femininas de sua época. As mulheres são a fonte de inspiração da maioria dos pintores “modernos”, especialmente, para os impressionistas. As atitudes privadas das famílias com relação ao corpo feminino foi muito transmitido pela necessidade da dedicação feminina para com os serviços de casa, culinária, costura e musicalidade separam as mulheres de “bem” daquelas que são comentadas no público. A arte de Eduardo Dias também representa os valores tradicionais existentes nesse período, pintando o cotidiano das damas da sociedade da capital catarinense. O comportamento dessas senhoras e senhoritas estimulam o artista que percebe uma procura maior da elite por uma pintura privada direcionando-o para o convívio entre as pessoas “dignas”. “ *Baseado na crença de uma natureza feminina, que dotaria a mulher biologicamente para desempenhar as funções da esfera da vida privada, o discurso é bastante conhecido: o lugar da mulher é o lar, e sua função consiste em casar, gerar filhos para a pátria e plasmar o caráter dos cidadãos de amanhã.* ”⁵²

A aproximação do artista com seus mecenas através de suas pinturas de uma vida mais condicionada para o interior das residências constitui-se em uma interessante interpretação ao descrever com imagens o cotidiano da elite local, incentivando-o cada vez mais em um aprimoramento da técnica pela observação dos detalhes determinados pelos desejos dos compradores de sua arte. O período correspondente a feitura dessas pinturas

⁵² SEVCENKO, Nicolau. (org.) História da Vida Privada – República: da Belle Époque à Era do Rádio. vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras. 1998. pp. 373-374.

marcava a divulgação e exploração das imagens pela nova técnica da fotografia, por vezes utilizada por Eduardo Dias durante a sua cópia ou na criação de seus trabalhos. Então, várias telas fotografadas tornavam-se formas de erudição de um artista sem mestres de gabarito dentro dos padrões clássicos, e alcançavam várias regiões do planeta com auxílio dos meios de comunicação apropriados como os jornais e revistas (mencionados anteriormente) que tratavam da forma utilizada por Dias no aperfeiçoamento de sua aprendizagem. Desses modo, o artista poderia ter acesso a ilustração da arte contemporânea do seu tempo e dos variados estilos dessas Escolas Europeias de Belas Artes. Apesar da dificuldade de obter essas imagens acabavam chegando até o pintor através das revistas de arte, cartões postais e até mesmo de rótulos de remédios. Esta influência pode ser percebível em cidades como o Rio de Janeiro, onde as senhoras e os abastados são influenciados pela “nova” técnica da fotografia; “ *Lá, a mesma percepção das mulheres influenciou o gosto, através das imagens europeias que inundavam os livros e jornais cariocas, das estadias em Paris, e das revistas ilustradas parisienses que eram assinadas para ajudar a compor o estilo de vida da elite.* ”⁵³

Muitas dessas inovações técnicas de reprodução da imagem influenciavam os gostos dos habitantes mais informados das grandes cidades. Essa tendência afetava o artista que direcionava a sua arte para esse tipo de preferência. “ *Agora, só era possível sugerir o status social através do gosto. O indivíduo se distinguia no anônimo cenário urbano através da escolha “correta”, associada a um determinado modo de vida sutilmente*

⁵³ NEEDELL, Jeffrey D. Belle Époque Tropical: Sociedade e Cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 206.

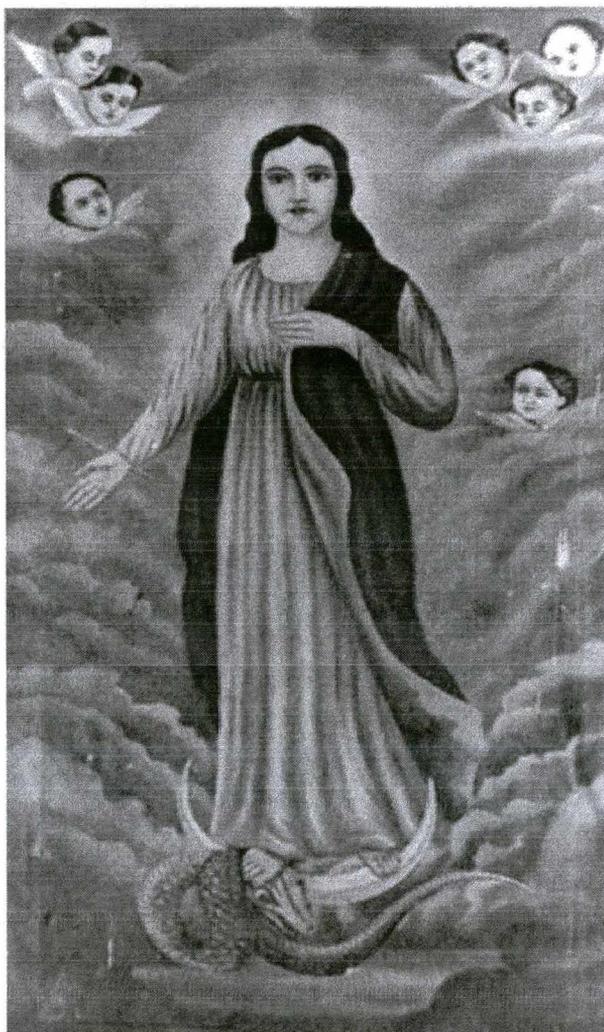
diferente de outro meramente rico. ⁵⁴ Significando que a estética visual imposta pelas tendências dos padrões clássicos de beleza e limpeza determinavam a arte local de Eduardo Dias. Estes padrões estéticos determinados por um período marcado pelos designs europeus produtos de sua moda, que acabavam alcançando indiretamente os habitantes da capital catarinense. Os costumes e os gostos da Europa estão associados aos desejos de uma sociedade de grandeza aproximando-a daquilo que tornava-a dignos da “modernidade”. As telas representam a circulação das representações e referências de uma época generalizada pela cultura ocidental nas cidades consideradas cosmopolitas.

Algumas imagens produzidas pelo pintor destacava semelhanças calcadas na sua compreensão e definição dos pedidos que recebia de seus mecenas. Este tipo de análise pode ser percebido na tela “**nossa senhora da concepção**”⁵⁵ uma imagem encontrada na coleção de familiares mostra a sua relação com o lado religioso inerente as pessoas da capital catarinense. Muitos de seus trabalhos estavam direcionados para as igrejas da ilha como préstimos para a caridade e em alguns casos pagos pelo serviço. No ideário religioso dos cidadãos de Florianópolis do início do século XX a ligação com a imagem de Nossa Senhora estava próxima dos seus cultos sendo muito utilizada pelos pintores como forma de valorização de seu trabalho. A escolha de um pintor para representar um pintura sacra o aproximava da elite e de sua religiosidade. “ (...) *cuja contextura luminosa envolve um perfil feminino, alma sinceramente religiosa e feita só de virtudes, que tudo no mundo abandonou por amor ao próximo e às cousas divinas.*”⁵⁶

⁵⁴ NEEDELL, Jeffrey D. op. cit. p. 186.

⁵⁵ Foto N° 08: Título do desenho em questão, s/data, óleo s/tela; pertencente a uma coleção particular, 1,34 x 68 cm.

⁵⁶ VÁRZEA, Virgílio. Santa Catarina A Ilha. Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1985. p. 52.



(Foto Nº 08)

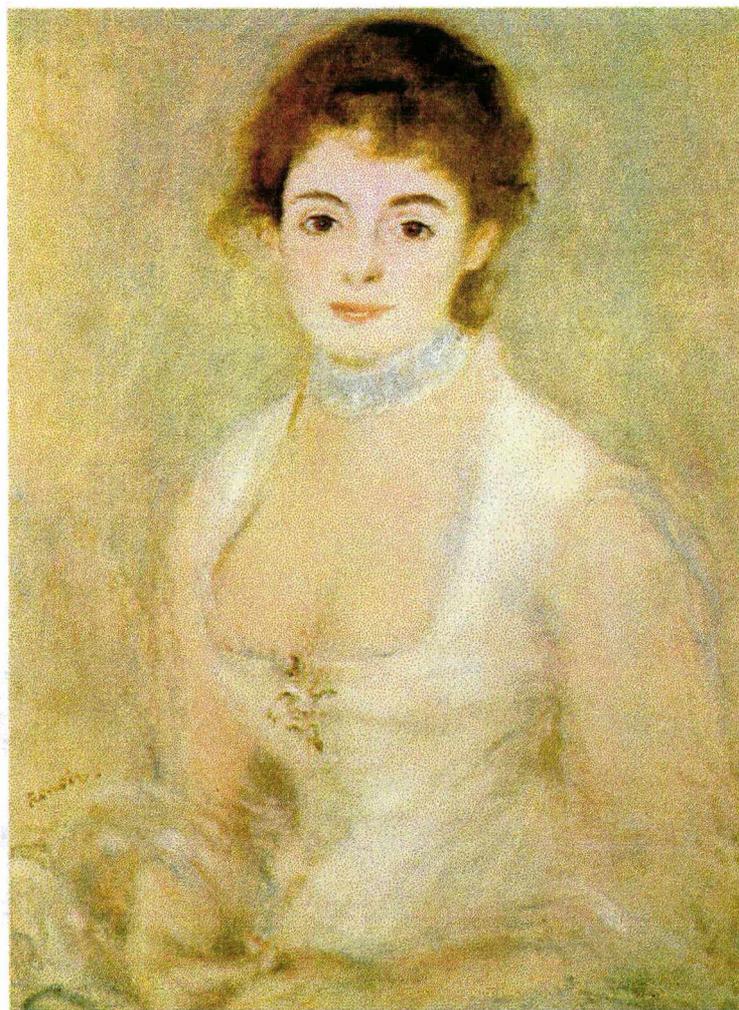
Novamente, os rostos femininos davam evidência necessária para que o artista pudesse demonstrar o seu estilo. As semelhanças entre a Nossa Senhora da Conceição e a figura feminina tocando harpa aparecem nos olhos, nariz e boca, juntamente com a tonalidade pouco definida do fundo das duas pinturas demonstrando uma certa ligação de Eduardo

Dias com a escola do impressionismo. O pintor não esteve contrário aos interesses comerciais de sua obra ou contra a tradição do estilo clássico e nem ao desmerecimento do sagrado na tela, mas procurou definir um tom impreciso ao fundo indeterminado as dimensões espaciais com a figura principal. Essa preocupação do artista o aproxima da maneira impressionista de compor o fundo de suas imagens diferentes de enfoque dado a imagem no primeiro plano.

Uma análise detalhada da imagem nota-se que os anjos são caricaturas de jornais da época como existente no periódico “O Clarão” do final do século XIX, mas no rosto de Nossa Senhora existe um sentido popular barroco e tradicional que não representa o estilo impressionista dada a pintura neste mesmo período pelos pintores europeus às suas figuras femininas. No entanto, o tema centralizando a imagem religiosa tendo ao fundo quase impressionista um tom diferente com as nuvens realçando os olhos e rosto de nossa senhora. Essa forma de destaque assemelha-se a técnica de Renoir empregada para constatar o fundo com a figura do “**retrato da senhora Henriot**”⁵⁷. Essa maneira impressionista foi aprendida copiando das fotografias de Nadar a melhorar a luminosidade na tela. Essa característica parece afetar as imagens sacras de Eduardo Dias que procura na qualidade da pintura religiosa uma apuração da sensibilidade feminina. Contudo, Renoir na fase final de sua carreira retorna a uma forma definida com um fundo impreciso tornando-se esse padrão próprio de suas últimas imagens, curiosamente semelhante a técnica de Dias

⁵⁷ Foto Nº 09: Título da pintura, 1877, Acervo da Galeria Nacional de Washington, Estados Unidos, óleo c/tela.

para as suas imagens femininas sacras. Renoir utiliza na forma feminina o aprimoramento do estado impressionista, “ Na realidade, descobre a mulher, não mais idílica, fugaz, formada por luz e imaginação, mas sólida, corporificada, presente, fisicamente sentida. A viagem à Itália e o contato com as obras de Rafael reforçam essa sua preferência. Mas, ao mesmo tempo, modificam sua posição em relação à forma. Sente a necessidade de fixar firmemente o objeto de sua pintura. »⁵⁸



(Foto Nº 09)

⁵⁸ Enciclopédia de Arte. Os Grandes Pintores – Impressionistas e Pós-impressionistas: Pierre Auguste Renoir. São Paulo: Ática, 1990, p. 69.

A imagem exposta do rosto iluminado da senhora Henriot contrasta e diferem-se pela estranha obscuridade da fisionomia de Nossa Senhora que não possui o brilho dado pelas tintas de grande qualidade, possivelmente não encontradas por Eduardo Dias na Florianópolis do seu tempo. Ao comparar as duas pinturas as pequenas semelhanças no olhar singelo dessas duas mulheres criam uma dualidade na intenção de pureza pela jovialidade e provocação de uma e da cultura tradicional e religiosa da outra. A posição dos braços dispostos de forma acolhedora desloca o observador para a natureza íntima da tela. As fisionomias das duas imagens apresentam a candura feminina de um período marcado pela preocupação de artistas com a beleza e a sensibilidade. A nossa senhora de Eduardo Dias possui os traços igualados de todas as mulheres que representou em telas, esboços e desenhos. Até mesmo, pela falta de modelos vivos para posar para o pintor da capital estabelecendo na cópia de imagens os traços sutis da estética dos contornos femininos. Na cidade provinciana de Florianópolis no início do século XX ainda era visto com “maus olhos” o vínculo artístico e as posturas espontâneas das mulheres dessa época. Esta pintura da mãe de cristo parece-se com a feminilidade das mulheres da capital catarinense mantendo essas características entre as suas pinturas.

Era pouco provável que o quadro de Renoir tenha servido de inspiração para Eduardo Dias, mas o alcançou pela ilimitável propagação das imagens dessa época através da divulgação das cópias pelas propagandas da “Bellé Epóque” francesa em todas as

grandes cidades. “ *As humanidades, por outro lado, não se defrontam com a tarefa de prender o que de outro modo fugiria, mas de avivar o que, de outro modo estaria morto.*”⁵⁹

A produção pictórica de Eduardo Dias estava dentro de um sentido de arte que visa proporcionar ao retratado, às paisagens, aos panoramas urbanos, nas suas cópias de temas europeus ou fotografias e também nas sutilezas artísticas que deixou algumas de suas obras sacras, determinando uma qualidade técnica bem apurada influenciada pelas necessidades de seu tempo. Por isso, também, o fato de ser um homem popular e pobre não o impedia de ser um pintor reconhecido na época por suas telas, reafirmando que o “*canal de realização estética é inerente a natureza humana e não conhece diferenças sociais (...)*”⁶⁰. Suas imagens demonstram como esse tipo de pintura tinha uma séria preocupação com o espaço e a memória de suas lembranças, e nem sempre ficava preso pela dependência de pintar pelo pagamento de seus préstimos.

O artista prestava o seu serviço precisando atrair as atenções para as suas pinturas doando para entidades preocupadas com os problemas locais, tentando alcançar a distinção entre os habitantes da capital. Ao mesmo tempo ganhava notoriedade pela intenção “nobre” e lembrava as autoridades das dificuldades com a carestia na cidade. Como o mencionado no jornal “A OPINIÃO” ocupando em um artigo chamado “**Os Pobres**” esse problema:

“ (...) *Que Deus compadeça dos que sofrem as torturas da miséria, - hoje ainda, por vergonha,*

⁵⁹ PANOFSKY, Erwin. op. cit. p. 44.

⁶⁰ BARBOSA, Ana Mae. A Imagem no Ensino da Arte. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 32.

no íntimo do lar, mas amanhã ou dentro em pouco publicamente, para remorso daqueles que deitam milhões ao vento, e que querem fazer economia do magro salário de pobres trabalhadores e de modestos empregados, economizando assim à custa dos padecimentos, da miséria e da fome de famílias inteiras... ”



(Foto Nº 10)

Na tela “**hospital de caridade**”⁶¹, revela a necessidade de retratar para a caridade

⁶¹ Foto Nº 10: Título da pintura em questão tombada posteriormente pelo MASC nº 417, óleo s/tela, 12 x 18 cm.

partia a princípio dos pintores, que por sua vez tinham uma relação de dependência com seus mecenas. A sua doação demonstrava que naquele momento era reconhecido como grande pintor da cidade. “ *Neste sentido, Eduardo Dias (1872 à 1945), pintor pobre, pouco valorizado, mas reconhecidamente talentoso, oferecia como presente ao hospital da cidade, uma obra sua.* ”⁶² Entretanto, os seus vínculos estendiam-se as grandes associações de caridade patrocinadas pelas senhoras que se reuniam para o ato aos pobres e pelas doações do beneficiamento aos desvalidos. O artista buscava a sua aceitação diante da doação para entidades caridosas patrocinadas pelas senhoras abastadas da capital. Contudo, foi no início do século XX que a miséria gerada pelo aumento do número de desempregados, entre eles estavam ironicamente os pintores. A arte negociada para embelezar as instituições públicas; “ *(...) assim é e porque não há sujeito social que possa ignorá-lo praticamente, as propriedades (objectividade) simbólicas, mesmo as mais negativas, podem ser utilizadas estrategicamente em função dos interesses materiais e também simbólicos de seu portador.* ”⁶³ O dava uma condição para o artista de doar à caridade tem mais a mostrar que somente sua qualidade artística, utiliza-se dos atos caridosos para destacar-se em uma época de empobrecidos que não aparecem em suas pinturas, mas sutilmente mencionados no sentido de sua atitude. Observando em detalhe a obra, é notado o Hospital de Caridade em plano alto, acima das casas e dos habitantes da ilha, colocando-se uma distância considerável das diminutas figuras que estão abaixo dando um ar de suntuosidade a imagem central. Percebe-se a colocação espacial dos humildes na

⁶² REVISTA ÁGORA. CHEREM, Rosângela Miranda & SILVA, Maurício Higino da. Eduardo Dias: Fragmentos da obra, face de uma cidade. n.24, 2^o sem. Florianópolis: Arquivo Público do Estado, 1996. Semestral.

⁶³ BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico: Memória e Sociedade. Lisboa: Difel, 1989. p.112.

parte inferior da pintura e ao mesmo os bem feitores estão bem longe das casas, da cidade e das famílias indicando a preocupação com a higienização. Contudo, além desse sentido existiu a intenção discreta de torna-se de um símbolo da generosidade da elite local nas suas festas para arrecadação de donativos.

Outros pintores da cidade procuram o mesmo destaque para aceitação de suas doações e divulgação de suas pinturas, como menciona o jornal “REPÚBLICA”, no artigo intitulado “**Quadro Artístico – Em Benefício dos Pobres do Asylo de Mendicidade**”:

“ *O distinto pintor patricio Guttmann Bicho, professor do Lyceu de Artes e Oficio, produziu um bellissimo quadro a óleo que destinou aos pobres do Asylo de Mendicidade.* ”⁶⁴

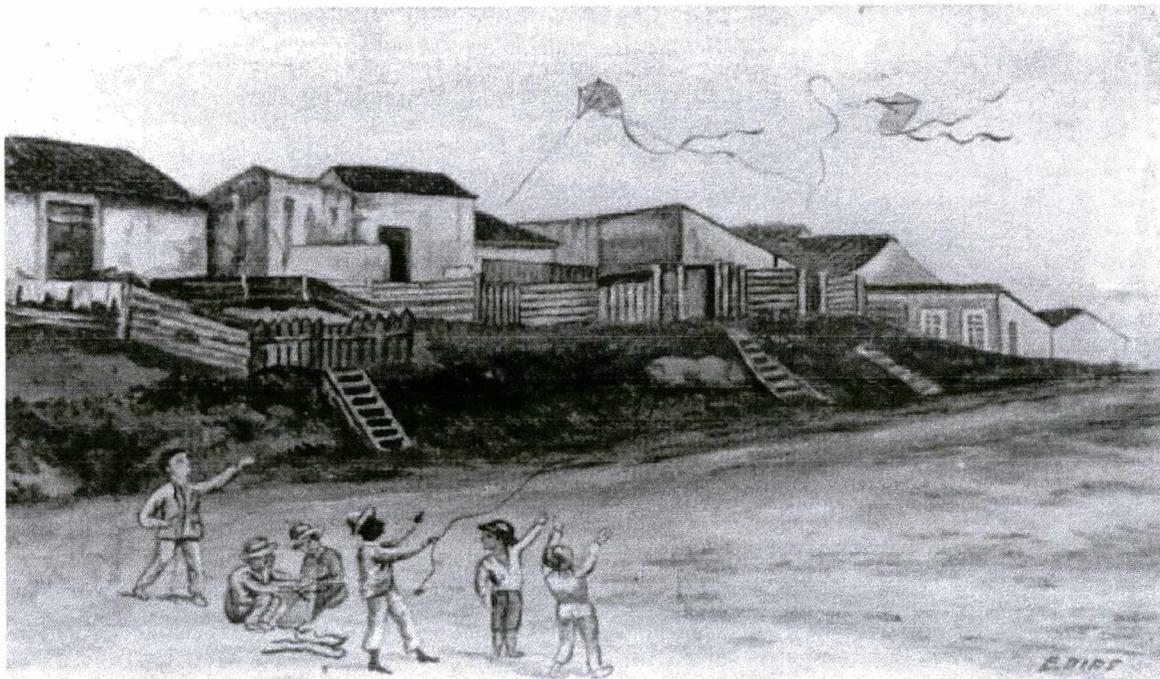
Eduardo Dias procura nas tonalidades das cores, elementos importantes para sedução do público sendo o ponto principal para aumentar a sua clientela. A doação de arte alcança muito mais facilmente os interesses do mecenato local. A sedução de sua tela deve atender não somente o aperfeiçoamento da arte, como também possuiu uma ligação com as necessidades de seus colaboradores. E a doação de uma tela para a caridade representou muito para a divulgação de sua arte. Naquele momento de sua vida chegou ao ápice de todos os seus esforços de tornar-se um pintor de grande conceito para os políticos, comerciantes, religiosos, jornalistas e demais membros da sociedade de Florianópolis durante a segunda década do século XX.

⁶⁴ Jornal REPÚBLICA, Florianópolis, 15/08/1919, nº 258, p. 02.

No final de sua carreira, conseguiu separar-se do vínculo que possuía com a sua clientela e as telas ganharam outras dimensões. Essa dependência econômica que afetava a produção de suas obras determinadas pelos apreciadores da elite da cidade foi para o pintor pobre o término de uma arte dentro dos cânones clássicos de escolas que nunca dominou por completo. “ (...) o jornalista Jau Guedes da Fonseca, então oficial de gabinete do Sr. Dr. Nereu Ramos, interventor Federal, no sentido de conseguir fosse o malogrado artista amparado pelo Estado. O Sr. Dr. Nereu Ramos atendeu generosamente a solicitação do seu dedicado auxiliar, determinando considerasse a Secretaria de Segurança Pública a Eduardo Dias de Oliveira Investigador Policial, para efeito da percepção dos respectivos vencimentos, que eram então de 200 cruzeiros mensais, o que veio minorar o sofrimento do artista, na invernã da vida. ”⁶⁵ A libertação do pintor das tendências estéticas das Escolas de Belas Artes pode ser entendido na visualização da pintura “ **crianças soltando pandorgas** ”⁶⁶, nesse quadro sua maior preocupação foi retornar a sua infância de origem humilde mostrando valores mais típicos da maioria da população da capital do início do século XX. Os traços antes buscando a estética, a temática clássica, os desejos dos mecenas e o aperfeiçoamento da técnica agora atendem a outra clientela encontradas na realização de suas mãos e nas apariçõesw de suas lembranças (como o coração de paredes) excesso de outros tipos de trabalhos não artísticos e a pouca valorização do seu estilo desestimulou-o para o ganho na utilização do estilo clássico de sua pintura, ironicamente retornando a origem primária de seus ensinamentos.

⁶⁵ JUVENAL, Hldefonso. Eduardo Dias, O Mágico do Pincel. Florianópolis: IHGSC, 1948. p.18.

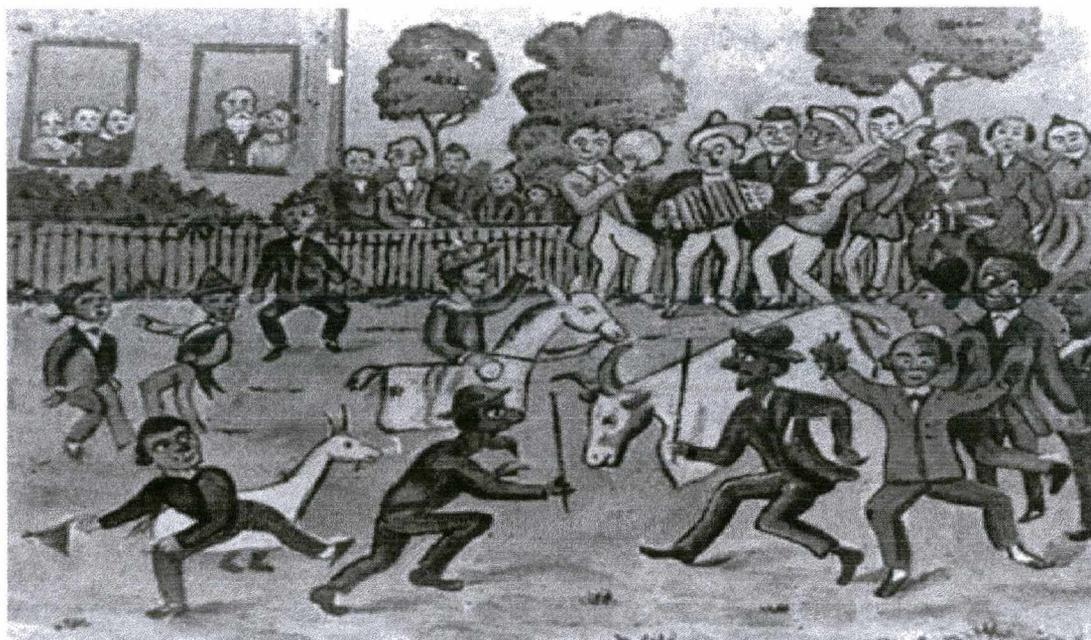
⁶⁶ Foto N^o 11: Título da pintura em questão, 1905, óleo s/tela, pertencente a uma coleção particular, 23 x 33 cm.



(Foto Nº 11)

Na tela em questão, a liberdade de uma arte pela arte encontra-se com o pintor demonstrando o interesse de visualizar um ambiente mais familiar e pela sua vivência dentro de um ambiente rural pobre com interesses de uma urbanização “moderna”. A disposição das crianças e a brincadeira não são o seu enfoque principal, pois as casas no segundo plano que estão dispostas lado à lado feitas muitas vezes de madeira ou barro chamam mais atenção por sua preocupação de percebê-las em sua tela, muito diferente da suntuosidade dos panoramas da “modernidade” expostos para elite local. Com um estilo caricaturística mais voltado para as tradições locais do que para um sentido nessa imagem do que para um sentido modernista, pois

delineava uma forma mais direcionada para o corriqueiro da população. A pintura representa o modo de viver dos habitantes da capital e novamente os meninos brincando tornavam-se o destaque na pintura de Dias. A sua ligação com esse lado mais infantil contidos em lembranças esteve presente nos quadros do “ Colégio de Jesuítas ” e da “ Praça XV com Catedral ” suas crianças são necessárias para que as dimensões das telas pode compor uma relação com as referências de sua memória e a singeleza pela simplicidade do cotidiano da capital.



(Foto Nº 12)

Essa peculiaridade de Eduardo Dias de pintar o modo de vida simples dos habitantes aumentou a valorização posterior d sua arte. Na pintura “**Boi-de-Mamão**”⁶⁷ o folclore característico do litoral catarinense aparece de maneira caricaturizada estilizando a

⁶⁷ Foto Nº 12: Título da pintura em questão, s/data, óleo s/tela, pertencente a uma coleção particular, 22 x 29,5 cm.

festa com as suas lembranças. “ *Sentado diante do seu motivo, com o lápis na mão, o artista procura, então, aqueles aspectos que pode representar em linhas – como costumamos dizer, numa abreviação desculpável, ele tende a ver o seu motivo em termos de linhas, ao passo que, com pincel na mão, ele o vê em termos de massas.* ”⁶⁸

Essa tela é uma tentativa de mostrar que o pintor recebeu várias influências ao longo de sua vida. E, não pretendia torná-la um ícone de um “novo” padrão artístico foi apenas a representação das variadas situações de suas lembranças. “ *Pois os sortilégios que as artes operam sobre os sentidos são numerosos, a variedade de formas que elas podem refletir é infinita e a alma que se rende a elas, em vez de procurar apoio na única verdade e na única virtude, torna-se informe e frouxa e perde todo o senso do bem e do mal.* ”⁶⁹ A imagem tornou-se uma somatória de variados estilos de sua época retendo para a sua arte as familiaridades que compõem a singularidade de Eduardo Dias.

Esse tipo de arte não tinha tanto valor para os compradores de seus quadros. Nesta imagem apresenta-se reunidas as particularidades do folclore local com seus mitos e lendas. A variedade dos elementos como o boi-de-mamão, a dança e as pessoas caricaturizadas representam uma conjunção da cultura litorânea e tradicional dos habitantes da capital catarinense. O tema sobre as festas locais para a datação da pintura era muito incomum na cidade aproximando-se ao padrão de vanguarda do “modernismo”. A tela demonstra que o

⁶⁸ GOMBRICH, E. H. op. cit. p. 70.

⁶⁹ WIND, Edgar. A Eloquência dos Símbolos. São Paulo: EDUSP, 1983. p. 53.

pintor preocupava-se com a temática vigente durante a criação de suas telas. Entretanto, não há como comprovar a sua ligação com qualquer movimento “modernista” ou ter recebido uma influência desse período apenas analisando cada parte da pintura poderia encontrar pontos em comuns que remetem a essa nova tendência.

Eduardo Dias sendo pintor versátil não precisava preocupar-se mais no final de sua carreira em agradar a elite com uma temática clássica voltada aos interesses dos mecenas. A sua arte foi fluente na cidade de Florianópolis na terceira década do século XX recebendo algumas influências dos estilos artísticos do Brasil, mas permanecia pintando um estilo próprio entre o clássico e o barroco. Nesse momento não precisava ser tão clássico de cunho estético, mas relacionava o folclore com seu trabalho buscando situações típicas em sua lembrança.⁷⁰ “ *Pois os sortilégios que artes operam sobre os sentidos são numerosos, a variedade de formas que elas podem refletir é infinita e a alma que se rende a elas, em vez de procurar apoio na única verdade e na única virtude, torna-se informe e frouxa e perde todo o senso de bem e mal.* ”⁷¹ A imagem tornou-se uma somatória dos estilos de sua época retendo para a sua arte as familiaridades que compõem a singularidade de Eduardo Dias.

⁷⁰ Entrevista realizada com Nilo Dias em 31 de julho de 1997.

⁷¹ WIND, Edgar. A Eloquência dos símbolos. São Paulo: EDUSP, 1983. p. 53.

II. 2 MOLDURAS FEITAS À MÃO

A relação entre mestre e aprendiz resumiu-se nas formas de obtenção da imagem com qualidade técnica mais com poucos recursos. Na década final do século XIX, o comércio de utensílios artísticos, como: pincéis, cavaletes, telas, tintas e molduras era muito escasso. A obtenção desse material dependia muitas vezes da chegada no porto da cidade oriunda das grandes capitais do Brasil. Os matizes das cores demoravam semanas ou até meses para chegar nas “mãos” do pintor que aguardava com a sua pintura inacabada pela chegada dessas tintas.

A sua dificuldade financeira agravava a situação de cumprir prazos e horários na entrega de suas obras. O custeamento necessário para manter a produção da sua arte em dia e garantir o sustento de sua família provocava no pintor atitude de trabalhar caiando paredes ou fazendo cenários em peças de teatro. Para cada problema de recurso material conseguia encontrar uma solução em seu atelier onde confeccionava materiais para concluir seus trabalhos. A sua habilidade como aprendiz de sapateiro o ajudou a não desisti no término da sua pintura encomendada pelos amigos influentes pertencentes a elite de sua época.

O aprendiz de caricaturista utilizou-se de todos os conhecimentos que possuiu para dar continuidade aos conhecimentos artísticos deixados por seu professor de maneira artesanal. O seu aprendizado foi determinante para o amadurecimento da criação de suas telas, pois para Eduardo Dias muito mais que definir as paisagens das pinturas e a escolha das cores estava em seus cuidados artísticos a fabricação pessoal dos instrumentos a serem utilizados na finalização de sua obra.

Durante a sua infância o pintor trabalhava na profissão de aprendiz de sapateiro aprendendo a lidar com a madeira a cola, couro, madeira e outros tipos de materiais. Este ensinamento trouxe a perspectiva de atender a sua clientela no tempo determinado para o término de um calçado, mesmo com qualquer excesso de pedido. O trabalho aprendido na reforma de solas de sapatos, e muitas vezes utilizando o que dispunha à mão tornando-se relevante para a realização de suas futuras realizações artísticas.

Então, o trabalho de reformador de sapato requeria além da habilidade manual dos recursos financeiros necessários para a manutenção dos calçados. Ao se tornar um pintor Eduardo Dias acostumou-se a criar e a recriar em condições de completa falta de auxílio na compra de suas telas. Para o artista muito mais do que estabeleceu nas formas pintadas nos seus quadros estava a confecção dos cavaletes e das molduras tinha igual importância.⁷² O pintor devia apresentar a sua obra da melhor maneira possível ampliando a qualidade técnica e estilística do produto final. A Florianópolis de sua época, não possuía lojas especializadas em oferecer artigos para a pintura artística, como: cavaletes, tintas especiais, pincéis de variados tamanhos e a própria tela, dificultando muito a finalização dos quadros.

Contudo, o comércio local da cidade trazia uma variedade outros tipos de materiais vindos do exterior na sua maioria para o consumo pessoal e da construção civil. A Florianópolis de sua época, não possuía lojas especializadas em oferecer artigos para a pintura em tela, o que dificultava a finalização dos quadros. Mesmo assim, este comércio trazia uma variedade de materiais na sua maioria vindos do exterior e caros. Descreveu

⁷² Entrevista realizada com Nilo Dias em 31 de julho de 1997.

Virgílio Várzea, “ *Na primeira destas acha-se situada a grande casa comercial de Carl Hoepcke & Cia., a mais notável do Estado, que é um depósito completo de toda sorte de gêneros e artigos, importados diretamente das principais praças da Europa e conduzidos por uma frota de navios a vapor e a vela, em contínuas viagens transatlânticas entre aquelas cidades e Santa Catarina* ”⁷³ Esta contradição afetava o artista que precisava encomendar das grandes capitais brasileiras (Rio de Janeiro e São Paulo) ou da própria Europa o equipamento necessário para desenvolver uma obra de melhor qualidade. A obtenção de materiais era escassa mais com a devida criatividade do pintor e ex-sapateiro poderiam ser substituídos por semelhantes mais acessíveis a sua condição financeira. Eduardo Dias, conseguia ser um artista quase completo justamente por essa falta de um material específico direcionando sempre para o imprevisto tornando-o em muitas situações alto suficiente. A sua adaptabilidade ao desafio de encontrar soluções para a carência financeira variava entre o atraso do pagamento de suas pinturas por parte de alguns de seus apreciadores e a utilização de materiais disponíveis próximo ao artista.

A variedade em que podia improvisar a matéria-prima de sua arte acabou estimulando-o, também para marcenaria, afrescos, entalhes, cenografia, colagem, escultura, alegoria e restauração. “ *Contava meu tio (Oswaldo Cabral) que Eduardo havia realizado muitos trabalhos em nó de madeira, cortados em fatias quase circulares.* ”⁷⁴ Em outro

⁷³ VÁRZEA, Virgílio. Santa Catarina A Ilha. Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1985. p. 26.

⁷⁴ REVISTA A VERDADE. SOUZA, Sara Regina Silveira de. Eduardo Dias. Gênios Esquecidos (II). n.13, Julho/Agosto. Florianópolis, 1979. p. 67.

artigo relata o Instituto Histórico, “ *Eduardo Dias tinha também apreciada vocação para arte plástica. Sabia moldar o gesso e no barro, as mais belas e surpreendentes formas de seres ou cousas da natureza.* ”⁷⁵ Essa atribuição eclética dos seus dotes artísticos deveria tê-lo tornado mais requisitado aumentando a fama pelo Estado de Santa Catarina, mas a falta de matéria-prima ainda o limitava para entregar no prazo determinado.

Atender a sua clientela trazia ao artista uma grande responsabilidade, pois não agradar aqueles que o avaliava pela qualidade técnica poderia significar a derrota da sua auto-afirmação diante dos gostos dos apreciadores. A qualidade natural de suas obras era a maior de todas as realizações feitas até a aceitação da elite local, pois demonstrava que a arte para ser criada está muito além que o seu meio condutor (materiais, cavalete ou moldura). O pintor convencia os admiradores de sua arte que mesmo vivendo em uma capital provinciana e sendo semi-alfabetizado era capaz de produzir uma pintura singular de característica exclusiva de suas condições.

A falta de materiais para a confecção de pinturas eram muito difíceis de serem conseguir nas grandes cidades por pessoas simples, então comprá-los em uma pequena capital era quase impossível. Eduardo Dias procurou e aprimorou o que possuía a mão, como: barro, lascas de madeiras, folhagens e entre outros, quando não ganhava o material necessário de sua arte de seus colaboradores ou de amigos improvisava com algo semelhante. Aos poucos o artista aprimora-se nas variadas técnicas para obtenção de matizes e cores criando tonalidades com os seus elementos disponíveis para completar a sua pintura. Em vários momentos, atrasava uma entrega devido a falta de pagamento de

⁷⁵ JUVENAL, Indelfonso. O Mágico do Pincel. Florianópolis: IHGSC, 1948. p. 07.

alguns apreciadores da arte, e não podia comprar mais tintas e molduras. “ *Não obstante, não foi sem dificuldades que o pintor conseguia vender alguns dos trabalhos ali expostos, tendo muitas vezes de baixar o preços de quadros, deixando-os baratos, sujeitando-se até ao irrisório preço que lhe ofereciam, afim de salvar o que havia gasto com a aquisição do material empregado, - pois em Florianópolis é hábito nada se adquirir sem pechinchar.* ”⁷⁶

Mesmo assim, nada o tirava o mérito, pois dedicou-se para dar a qualidade suficiente a todos os seus trabalhos. Talvez, pela pouca facilidade de encontrar matéria-prima barata, explica uma produção maior para o desenho a crayon do que para a pintura à óleo.

Os colecionadores de suas telas de seu tempo e atuais da cidade de Florianópolis percebiam que não somente a arte encontrava-se nas cores e formas aprisionada pelo quadro, mas na própria moldura que sustenta a imagem. Para cada entalhe que fazia na madeira tornava o seu trabalho cada vez mais singular. “ *Assim, a esfera em que o campo dos objetos práticos termina e o da arte começa, depende da “intenção” de seus criadores.* ”⁷⁷ Para o pintor, tudo que fazia tinha que possuir uma dedicação esperando um incentivo transformador de suas necessidades em realizações artísticas.

A sua arte foi um esforço de suas habilidades e com tempo ajudado por parentes e conhecidos conseguiu um local para possuir o seu próprio atelier nos arredores da prainha antiga (próxima ao Hospital de Caridade) de Florianópolis. Neste espaço convidava seus jovens aprendizes como: Aldo Beck e Nilo Dias (sobrinho), passando não somente as suas

⁷⁶ JUVENAL, Indelfonso. op. cit. pp. 13-14.

⁷⁷ PANOFSKY, Erwin. Significado das Artes Visuais. 3ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991. p. 32.

técnicas exclusivas como também estimulá-los para a pintura. O aprendizado dado pelo mestre estabelecia uma tradição e a continuidade da arte caricatural passada pelo “Maneca” Margarida e estilizada nos quadros por Eduardo Dias. O artista ensinava-os seus alunos sentados nos rochedos da prainha pintando as paisagens captadas pela sensibilidade estimulando-os o enfoque da imagem escolhida com muito carinho e dedicação.⁷⁸

Apesar de tanta dificuldade Eduardo Dias nunca desistia e aconselhava aos seus aprendizes no seu atelier, dizendo a eles: “ *Quando se quer pintar de verdade, até com bosta de passarinho se pinta!* ”⁷⁹ Esse incentivo dado pelo mestre aos seus alunos mostrava que a adversidade não é um sinal do término de uma carreira artística. Desse modo, o seu atelier muitas vezes tornava-se uma oficina e o pintor transformava-se em um verdadeiro mestre de sua pintura artesanato.

⁷⁸ Entrevista realizada com Aldo Beck em 21 de julho de 1996.

⁷⁹ Idem, entrevista realizada com Aldo Beck.

III CAPÍTULO: A EXPOSIÇÃO DO ARTISTA - A NEGOCIAÇÃO DAS ARTES PLÁSTICAS E OS INTERESSES SOBRE O PINTOR

As pinturas de Eduardo Dias possuidoras de uma variedade técnica e de um estilo particular ganhavam a apreciação dos abastados que estimulavam a compra de seus quadros e dos desenhos das fisionomias de políticos, intelectuais e familiares. A repercussão provocada pelo comércio das pinturas entre a elite local da cidade de Florianópolis foi importante para a compreensão dessa peculiar troca de valores. A recepção visual dos seus apreciadores possuía intuito de uma relação de mecenato para com as pinturas. E, as intenções da valorização estética da elite através da imagem sublimaram o espaço que pintores ilhéus ocupavam dentro dessa sociedade. Por vezes, sua relevância era tal que a presença de artistas acadêmicos de outras capitais ocasionava rivalidades com os locais freqüentes pela aceitação pública, sutilmente declarada nos periódicos da cidade. Sendo, essa divulgação pouco criteriosa por parte dos artigos de jornais que influenciavam na escolha dos consumidores de imagens.

O final do século XIX e o início do XX representou não somente uma modificação dos espaços públicos, mas também de uma necessidade pela pintura como uma arte privada reconhecida pela elite local. O ato de favorecimento do pintor para com os seus mecenas foi uma relação de troca entre o enaltecimento pela imagem e a divulgação da arte visual pelos interesses estéticos de membros de uma sociedade em uma cidade ainda provinciana.

A negociação das telas e dos desenhos, as pessoas ilustres envolvidas na apreciação dos retratos e a escolha dos pintores formaram um ciclo das necessidades visuais desta sociedade. A imagem evidenciava uma pretensa qualidade artística aliada a estética de seus cidadãos em um período de significativas transformações técnicas e visuais.

III.1 ROSTOS NO ESPELHO

A relação entre Eduardo Dias e os seus retratados na virada do século XIX para o XX em Florianópolis, era permeada de favores e aparências entre o pintor e a sua clientela. Ao pintar os rostos estabelecia o contato necessário para promover a sua arte. Em um momento de importantes mudanças nos grandes espaços urbanos provocou nos habitantes da cidade o mesmo anseio por tais transformações. O momento de ser visto perante os outros que porventura percebessem as fantasias propostas pelas imagens, estimulou os desejos estéticos de uma elite econômica e intelectual. Aos poucos se tornou uma representação também para as damas da sociedade e homens públicos das suas próprias modificações estéticas destacadas nas pinturas. As faces dessas pessoas forneceram o devido sustento para a manutenção dos pintores da ilha, e eventualmente, para Eduardo Dias. Para os compradores de quadros e desenhos possuir uma imagem de seu próprio rosto dentro de seu lar promovia uma certa diferenciação entre os membros dessa sociedade local, pois o artista muito mais acessível que pintores renomados e tinha a capacidade de realizar as fantasias estéticas de seus apreciadores. A pintura estabeleceu uma distinção privada evidenciada pelo processo civilizador da “modernidade” que alcançava lentamente Florianópolis. “ *Nesta sociedade que valorizava crescentemente a vida privada, a qual deveria ser protegida e organizada na medida em que passava a se constituir como o principal centro de referência das condutas, o meio urbano tomava também as feições de uma diversidade de territórios, usos e interesses heterogêneos que se emaranhavam.*”⁸⁰

⁸⁰ ARAUJO, Hermetes Reis de. A Invenção do Litoral: Reformas Urbanas em Florianópolis na Primeira República. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC, 1989. p. 81.

O pintor era uma presença importante para a elite suas pinturas foram usadas como sustento simbólico da arte visual de uma época: “ (...) *essas imagens negociadas encontram um lastro técnico de respaldo e ancoragem numa espécie de repertório indicial de traços fisionômicos distintivos, alcançando maior e menor êxito ou impacto visual em função dos “desvios” compensatórios logrados em respostas às demandas dos interessados e das estratégias de acomodação e/ou de provocação de que valem os próprios artistas*”⁸¹. É na somatória desses aspectos que se produziu um momento singular de suas pinturas intercalando um estilo inovador e uma temática clássica aos apelos de seus clientes.

No início de sua carreira como pintor teve que superar as dificuldades financeiras com grande criatividade. Os espaços públicos eram no início o seu atelier e o desenho a crayon o seu material de trabalho, até por ser a forma menos onerosa. Para ter a devida aceitação divulgava a sua arte nas ruas principais e na Praça XV na capital. “ *Quando uma obra “encontra”, como se diz, seu público, que a compreende e aprecia, isso é quase sempre o resultado de uma coincidência, de um encontro entre séries causais parcialmente independentes quase nunca – e, em todo caso, nunca inteiramente – o produto de uma busca consciente do ajustamento às expectativas da clientela, ou às sujeições da encomenda ou da demanda.*”⁸² Na tentativa de agradar os passantes demonstrou rostos para aqueles que se pudessem guardar a sua própria imagem em recinto privado. Muitas

⁸¹ MICELLI, Sérgio. *Imagens Negociadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 21.

⁸² BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 282.

vezes, surgia a possibilidade de encomendas para os mais abastados através de pedidos ao ar livre.⁸³

Nos últimos anos do século XIX, o artista tenta através de seus modestos desenhos de qualidade reconhecida pelos jornais, agradar as expectativas das pessoas ilustre da cidade. Essa fase do aprimoramento da arte pelo desenho e pintura determinou as chances da consagração na opinião dos seus apreciadores. Mesmo a origem de sua pintura foi de modo rudimentar devido ao ensinamento pouco acadêmico, porém mais caricatural. O seu aprendizado não interferiu no prestígio e proximidade que possuía com seus amigos da elite. O fato do seu professor “Maneca” Margarida, ser bem conhecido por seus trabalhos em pequenos e significativos jornais dessa época, trouxe para o pintor pelo menos um acessível e essencial aprimoramento do seu natural talento.

No entanto, o ensinamento pelas caricaturas em charges acabou estilizando, de um modo pessoal, os trabalhos de Eduardo Dias. A presença constante de pessoas nas suas obras demonstra essa característica de retratar pequenas fisionomias. Essa tendência em seus trabalhos não possui o significado de um padrão para as pinturas. Contudo, a referência utilizada no começo da criação de suas obras de retratados, estigmatizou um pouco a sua necessidade de continuar esse aprendizado. Nessas imagens, os traços bem definidos e a luminosidade eram realizações para o seu reconhecimento junto a elite e seus familiares. Porém, nessas obras, a sinuosidade simples permaneceu suave nesses rostos.



(Foto Nº 13)

Esse aperfeiçoamento e traços eram percebíveis devido ao sentido dado na sua imagem. No desenho do rosto de “**Maria Covasoli Dias**”⁸⁴, sua esposa, companheira e apreciadora de sua obra estimulando-o com sua pose para o retrato. Os familiares próximos seriam o alicerce para o desenvolvimento profissional do artista estimulando-o ao aperfeiçoamento de sua arte. Os seus amigos e conhecidos da cidade tiveram um papel preponderante no reconhecimento de suas habilidades elevando aos poucos o nome de Eduardo Dias. Esse atributo continuado em seu trabalho, passado pela família Margarida vinha dos últimos anos do século XIX. Essa influência era para um pintor sem muitos

⁸³ Entrevista realizada com Nilo Dias em 31 de Julho de 1997.

⁸⁴ Foto Nº 13: Título da pintura em questão pertencente a uma coleção particular, sem data, crayon s/ papel, 50 x 40 cm.

recursos um importante aprendizado de grande valor profissional para a sua vida. A imagem de um membro de sua família, no caso a esposa, foi o modo de aperfeiçoar a sua técnica e mostrar a sua habilidade. Durante esse período eram comuns as famílias pedirem para possuírem os seus retratos nas suas residências. A exposição de rostos no ambiente público aumentava a circularidade estética da arte entre a elite local. A valorização dos desenhos no ambiente público com o tempo acabou afetando também no privado onde o distanciamento com o trivial e vulgar vinha dessas imagens. Apesar desse costume ser mais elitizado do que popular as poucas alternativas deixadas por uma Capital de Estado com poucos recursos, estimularam no artista a necessidade de mostrar o seu trabalho inicialmente para qualquer tipo de pessoa. Com o passar do tempo, consegue o prestígio dos homens públicos da cidade, como: Hercílio Luz, José Boiteux e Felipe Schimdt, garantindo o seu vínculo artístico. Desse modo, continuaria as suas obras tendo o apoio financeiro e cultural de seus admiradores. Tornando a pintura um vínculo econômico pela importância dada a sua simbologia; “ (...) *Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra.*”⁸⁵

⁸⁵ BOURDIEU, Pierre. As Regras da Arte. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 259.

Muitas vezes, as exposições ao ar livre influenciavam os passantes através do desejo de consumir a sua própria face. A imagem de rostos tornou-se generalizada após os trabalhos expostos pelos pintores de rua. “ *Este esvaziamento alegórico do mundo é ultrapassado infinitamente na nossa modernidade tardia, isto é, mais desde o século XIX, por aquilo que a mercadoria oferece.* ”⁸⁶ Essa forma de seduzir o público pela arte era amplamente difundida pelas principais capitais do Brasil, a divulgação artística estava relacionada para alguns poucos cidadãos opulentos que mantinham a sua distinção social pelos desenhos e telas pintadas de seus próprios rostos guardadas em suas residências. Durante mais da metade do século XIX, no Brasil, a arte era somente privilégio do imperador, dos nobres e influentes da corte que expunham obras de arte em seus luxuosos saguões e corredores.

No início do século XX, houve uma popularização na forma de obter uma imagem próxima da admiração da elite local política, cada vez mais enaltecidas nas grandes cidades brasileiras. Devido ao pouco acesso à arte de metrópoles famosas da Europa, os homens públicos do Brasil buscavam especificamente na pintura o realce alcançado pelos seus pintores de confiança. “ *Sendo essa harmonia socialmente estabelecida bem apropriada para favorecer a ilusão da ausência de toda a determinação social.* ”⁸⁷

⁸⁶ Revista USP, Dossiê Walter Benjamin. Nº 15, Set./Out./Nov. São Paulo, 1992. p. 92.

⁸⁷ BOURDIEU, Pierre. op. cit. p. 303.

Eduardo Dias foi um pintor muito mencionado nas publicações dos jornais de sua época pela maneira surpreendente com que seus trabalhos agradavam a sociedade mesmo não possuindo o conhecimento pleno determinado pelo nível oferecido por uma Escola de Belas Artes. Estas oportunidades oferecidas pela elite nos periódicos estavam na proximidade para com os habitantes da ilha. O fator determinante da escolha para que um pintor alcançasse o destaque de artista exclusivo dos homens públicos e das famílias tradicionais da cidade dependia de sua formação. Esse interesse pela capacidade intelectual dos pintores não era o principal motivo da elite social e política. O verdadeiro anseio estava na relação da arte valorizada nas grandes capitais e de seus pintores mais renomados e conceituados do Brasil. Como aconteceu com alguns pintores de prestígio nacional e respeitados pelo aprendizado internacional que recebiam nas Academias de Arte.

O artista, diante da fama desses pintores famosos, em plena transição do século XIX para o século XX percebia o destaque dado aos nomes mais conceituados nas principais cidades “modernas” brasileiras. Como foi o caso muito mencionado na época e posteriormente, da valorização do pintor Victor Meireles (1832 – 1903), a sua notoriedade para a arte catarinense aumentava o seu respaldo nacional. Seu estilo pictórico era muito admirado pela elite republicana para a qual o “ (...) *renome do grande artista barriga-verde consolida-se em 1872, aos quarenta anos; quando exhibe a 22^a Exposição Geral (...)*”⁸⁸. A produção artística de Victor Meireles sublimou muitas vezes pequenos pintores de rua que

⁸⁸ JUNIOR, Donato Mello. *A Vida e a Obra de Victor Meireles*. Florianópolis: IHGSC, 1986/1987. p. 18.

procuravam a atenção dos olhares atentos de uma elite cultural e política. As pretensões das realizações visuais dos mais abastados através do enaltecimento de seus rostos aproximavam-se para uma pintura de melhor gabarito estético. Neste universo social onde os artistas visuais conviviam e disputavam o espaço da preferência da burguesia urbana, surgiram sempre disputas entre os pintores consagrados e os menos conhecidos pela admiração de seus financiadores e estimuladores. Para o pintor essa concorrência freqüente da necessidade de Ter a sua arte mencionada em artigos de jornais da imprensa republicana foram durante a sua época os anos de maior incentivo para a pintura na sua cidade.

A necessidade de propaganda era importante, mas não considerava o processo de criação. Em alguns momentos as adaptações sofridas pelo pintor foram transferidas para a tela, onde convivia com uma realidade dicotômica de progresso planejado politicamente e com uma simplicidade resistente a qualquer tipo de modificação. “(...) *Pois é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer a cada presente. Imagem que não se reconhece como nele visada.*”⁸⁹ Primeiramente, essa dualidade ocorria dentro de seu ambiente de trabalho, provocando no artista uma variada soma de situações em que envolvia o convencimento de sua arte diante dos critérios da elite local. E, em segundo plano fez com que o artista mantivesse exclusivo de suas obras iniciais de aceitação fragmentos de suas lembranças, porém, nas suas pinturas posteriores tentava manter uma estreita relação com a origem popular. Talvez, essa seja a possível singularidade de Eduardo Dias diante da intenção visual de atender os desejos de uma sociedade e manter

⁸⁹ KOTHE, Flávio R. (org.). Textos de Walter Benjamin - Sociologia. São Paulo: Ed. Ática, 1985. p. 156.

vivo ao seu modo os seus referenciais. O número de pessoas ilustres que buscavam o traço e o estilo do pintor aumentou muito mais durante o século XX do que foi no final do século XIX.

O seu estilo era referência para uma pintura com uma técnica apurada e acessível para a elite. Entretanto, o seu aprendizado era de pouco valor para o panorama nacional de ilustres artistas ensinados pelas melhores academias de arte da Europa. A sua relevância para a cidade e amigos não poderia estar acima dos desejos de “modernidade”. Desse modo, a disputa pelo reconhecimento de sua arte era constante no âmbito nacional, estadual e metropolitano. Portanto, quando as suas obras e exposições eram bem comentadas em jornais, surge para a cidade de Florianópolis um “novo” pintor reconhecido pela Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro e professor escolhido da política local para o Liceu de Artes e Ofício, o seu nome era Galdino Guttmann Bicho (1888 – 1955) nascido em Petrópolis.

A sua chegada em 1919 na capital catarinense, trouxe muito furor de alguns periódicos republicanos, pois, a vinda desse pintor trazia uma qualidade técnica oriunda da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Este artista estabeleceu-se rapidamente dentro da cidade, tendo seus trabalhos elogiados e reconhecidos pela elite. A sua participação é muito significativa para a melhora o nível cultural e artístico de Florianópolis. Em algumas situações a rivalidade era evidente dos pintores e tomava um rumo conflitante para a decisão dos apreciadores de pinturas, como demonstra nesta citação do Instituto Histórico e

Geográfico sobre as atitudes de Guttman bicho sobre a exposição de Eduardo Dias; “ *Este artista nosso, mau grado os sarcasmos do Sr. Guttman Bicho, tem uma linda e comovente virtude: pinta sempre recantos ilhéos com tão santa e pura sinceridade que, por isto mesmo, ninguém lhe dá o apreço que devia.*”⁹⁰

A disputa entre esses pintores continuou em todo ano de 1919 pelos jornais republicanos da cidade de Florianópolis. Nesse período, a vinda de Guttmann Bicho, foi prejudicial à afirmação de Eduardo Dias como pintor preferido da elite política e econômica. A destreza estética e a formação acadêmica, utilizada freqüentemente pelos admiradores da arte foram determinantes para apreciação dos quadros. A qualidade do pintor era decidida geralmente pelo número de retratos feitos, nas recomendações dadas de seus compradores e no embelezamento estético do produto final. A busca pela legitimidade fez muitos pintores a utilizarem de uma arte voltada para os interesses de seus mais poderosos dominadores dos bens culturais. “ (...) *regimes políticos em busca de legitimidade têm em mira refazer o consenso em torno da cultura eclética de << justa medida >>*. ”⁹¹

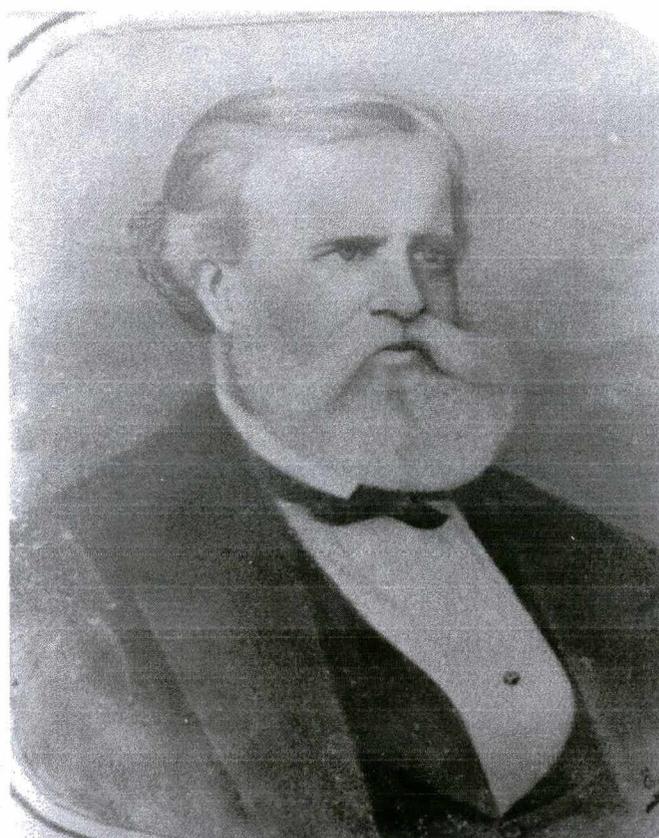
Acontecia freqüentemente a utilização de imagens de pessoas conhecidas popularmente, como ocorreu com o retrato de “ **D. Pedro II** ”⁹² muito copiado de uma xilogravura da época. Os pintores famosos ou anônimos utilizavam muito essa imagem como referência para o seu melhoramento artístico. Os artistas apresentavam as suas obras para os interesses de uma sociedade ávida por pinturas, mas ao desenharem o rosto do

⁹⁰ JUVENAL, Indefonso. Eduardo Dias, O “ Mágico do Pincel ”. Florianópolis: IHGSC, 1948. p. 16.

⁹¹ BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Lisboa: Difel, 1989. p. 256.

⁹² Foto Nº 14: Título da pintura em questão pertencente a liga operária, sem data, crayon s/ papel, 50 x 36 cm.

imperador que possuía uma imagem presente no pensamento dos ilhéos, chamavam a atenção dos admiradores. A clareza do detalhamento empregado na confecção do retrato era determinante para a escolha de um artista reconhecido. Desse modo, o rosto do imperador foi perpetuado por pintores iniciantes.



(Foto Nº 14)

Os retratados tornam-se o vínculo para a manutenção econômica dos pintores escolhidos pela elite local. As imagens mostram a dependência existente entre a permuta da arte e a valorização dos pintores de rostos. Portanto, o retrato de D. Pedro II representa a definição de um pintor de qualidade apurada e reconhecida pelos admiradores. a arte contida nos desenhos de faces foi decisiva para a divulgação e o incentivo da permanência

no ramo. A necessidade dessa continuidade como um pintor de renome tornou-o mais requisitado para o atendimento dos interesses artísticos dessa sociedade florianopolitana, composta de comerciantes, jornalistas, políticos e intelectuais.

O aumento do número dos retratados tinha um significado de afirmação para a opinião da clientela. As fisionomias bem delineadas ao gosto do admirador estimulavam o pintor para continuar a pintar e a desenhar.⁹³ À medida que o interesse por esse tipo de trabalho aumentava nos comentários da elite local o pintor dependia de sua habilidade para ter a devida aceitação. Eduardo Dias, mesmo contando com seus amigos influentes, como: José Boiteux e Felipe Schimdt, para a divulgação de seus retratos não garantiu a sua permanência como o principal pintor de Florianópolis. Tornou-se com o tempo um pintor sem condições de destaque diante de pintores mais gabaritados, como existia na época Victor Meireles no âmbito nacional e Guttman Bicho para a capital do Estado catarinense.

As transformações ocorridas na transição do final do século XIX e no início do século XX, foram registradas por alguns pintores atentos às nuances dessa temporalidade, sendo geralmente a única oportunidade de ter em sua arte devidamente valorizada mediante ao auxílio político e cultural da elite, determinada a possuir certos requintes que os distinguissem dentre os populares. Na ótica desses abastados, a pintura era um meio importante e vital para a criação e imortalização da sua imagem, a fim de registrá-la e mostrá-la a todos aqueles que quisessem ver a suntuosidade e o distanciamento social proposto pela arte.

⁹³ Entrevista realizada com Aldo Beck em 21 de Julho de 1996.

III.2 O COMÉRCIO DAS APARÊNCIAS

A sociedade urbana da época em Florianópolis tinha uma preocupação evidente com a sua aparência, pois era dela que surgia a necessidade de um artista e de um modelo, sendo a arte um registro desses anseios; pois, pretendia com essa expressão expor a sobriedade e a suntuosidade dessa elite emergente. Mesmo que, porventura, os rostos tivessem que estar no público, o seu comportamento tinha que ser privado. Era de suma importância aprender como melhorar o tom de sua aparência, como também, passar despercebido dentro de uma sociedade de olhares, onde essa dicotomia convivia com a ambigüidade de medos e desejos dessa elite que passou a ser vista, nesta cidade em transição estética. Para que houvesse harmonia nesse ambiente social, era necessário pensar que o convívio social entre a classe rica e o pobre fosse atenuado pela imagem, tornando a arte importante na identificação e valorização de um retrato. Foram estes alguns dos motivos que levaram Eduardo Dias a retratar os rostos dessas pessoas, que eram donas de um pequeno comércio urbano, cuja preocupação era ascender mediante o auxílio das mercadorias importadas e distribuídas para outras regiões do país e do mundo.

Quase sempre as imagens eram utilizadas de acordo com o interesse pessoal e ocasional da sociedade, dos intelectuais, dos homens públicos e historiadores daquela época e posteriores, não havendo uma preocupação com a realidade, vista que essa transição propõe mudanças e perdas, seja da arte ou das paisagens desse ambiente rico cultural e socialmente, onde o registro é um elemento da composição do artista. Tornando o estilo de sua pintura o delineador daqueles que possuem as condições de acesso à estética da

aparência e os que não possuem esse artifício. Desse modo, influenciando o distanciamento entre as classes na cidade, “*Os desgraçados não se sentem de todo sem o auxílio dos deuses enquanto diante de seus olhos uma rua abre para outra rua.*”⁹⁴ A imprensa e a pintura unidas no ato da divulgação, acabaram facilitando a distinção da elite política e econômica com os outros habitantes menos conhecidos da ilha.

Eduardo Dias, não é o único artista que teve as suas pinturas esquecidas ou lembradas apenas por alguma afinidade que detinha o pintor com os historiadores, como: Oswaldo Cabral, homens públicos, como: José Boiteux e com a sociedade de seu tempo. Outros pintores da Florianópolis, do início do século XX, tiveram situações parecidas, como Guttmann Bicho (mencionado anteriormente), Sebastião Vieira Fernandes, Fritz Sorge, Manuel Santiago e Joaquim Margarida. Estes tiveram suas pinturas e desenhos enaltecidos nas folhas dos jornais republicanos. Era dentro dessa conjuntura que os artistas desse período, iriam presenciar e utilizar-se da iconografia através dos temas, das cores, da luz, dos detalhes e dos personagens, procurando fazer “uma arte pela arte”, pois estes “(...) *ritos de consagração com que a arte é celebrada são o contrapeso da dispersão que caracteriza a mercadoria.*”⁹⁵

A pintura tornou-se o vínculo entre a perpetuação da imagem do cliente e o desejo de destaque de sua aparência, pois, para os homens públicos uma arte para a sua fisionomia era ideal para a consolidação de suas imagens públicas e privadas. A relação de compra e venda da arte aumentava entre pintor e cliente com o reconhecimento da elite política e econômica, sendo que, a cada trabalho bem comentado pela imprensa valorizaria o seu

⁹⁴ RIO, João do. *A Alma Encantadora das Ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 47.

⁹⁵ BENJAMIN, Walter. *op. cit.* p. 40.

prestígio crescente entre a elite e os possíveis compradores. Com o nome “bem estabelecido” poderia ter o seu próprio atelier, nele esperava a vinda dos admiradores. Os pintores pouco conhecidos neste período, deveriam aproveitar bem as oportunidades oferecidas pelos seus apreciadores, não podendo ampliar sua admiração entre seus colaboradores sem o devido aperfeiçoamento que poderia receber das grandes academias das cidades cosmopolitas. Por volta do início do século XX, alguns políticos locais tentaram levá-lo para o Rio de Janeiro como aluno da academia de belas artes. No entanto, a sua necessidade financeira não estava acima da simpatia para com o império de D. Pedro II, e influenciado por familiares desiste da chance de conquistar seus apreciadores por definitivo. “ (...) *O ex-governador do Estado, Hercílio Luz, pretendendo auxiliar o pintor a fim de que o mesmo freqüentasse a Academia de Belas Artes, no ano de 1896 dirigiu mensagem à Assembléia Legislativa. O projeto não foi convertido em lei, pois o partido oposicionista (monarquista), ao qual estava ligada a família de Eduardo Dias, não permitiu que o artista aceitasse favores governamentais.* ”⁹⁶

Esses momentos da vida do pintor mostra a relação de dependência entre o artista e o seu cliente dentro do “ comércio de aparências ”. A forma de pagamento estabelecida entre as duas partes variava no decorrer da negociação. Contudo, a realidade imposta pela situação do pintor aliada a amizade de seus compradores significava, geralmente, a falta de pagamento para a aquisição de suas pinturas. Os florianópolis, nessa época, tinham as suas próprias relações de negociações para a obtenção de um produto. “ *Dá-se o mesmo*

⁹⁶ História de Santa Catarina. Vol. 3 Paraná: Grafipar – Gráfica Editora Paraná Cultural Ltda, 1970. p. 98.

fenômeno com as obras de arte. O artista não deve ser irredutível no preço de suas produções, se quiser vendê-las, tal como o faz o merceiro com o açúcar, o feijão, a farinha e outros gêneros alimentícios. »⁹⁷

A comercialização da arte para alguns pintores pobres de Florianópolis como Eduardo Dias possuíam situações próprias durante a negociação, pois, as suas pinturas tornavam-se um objeto de consumo dos abastados e para o artista foi a chance de ter no seu trabalho um reconhecido apreço. Contudo, o pintor manteve seus variados apreciadores e para não perder esse prestígio algumas vezes deixava de cobrar pelos seus serviços. A falta de recebimento encarecia uma nova produção artística dificultando a permanência no gosto de uma elite ávida por novidades. Para os artistas conquistar a sua clientela de mecenas era preponderante para alcançarem a realização profissional e a aceitação da elite.

Como demonstrou no seu retrato de “ **Felipe Schmidt** ”⁹⁸ os homens ilustres buscavam na arte uma justificativa de perpetuação social. O detalhamento da face do ex-governador não alcançou o nível de apreciação desejado pela pequena disposição disforme encontrada no desenho. Mesmo assim, a sua fama perpassa as tentativas de melhorar a habilidade do desenho e da pintura. O nome do homem público era a referência necessária para a manutenção da própria imagem do pintor. Apesar da época, o estímulo aos interesses políticos eram visíveis na cidade e a aparência contava muito para dignificar o grandes catarinenses republicanos.

⁹⁷ JUVENAL, Indefonso. Eduardo Dias, O “ Mágico do Pincel ”. Florianópolis: IHGSC, 1948. p. 14.

⁹⁸ Foto Nº 15: Título da pintura em questão pertencente a liga operária, sem data, crayon s/ papel, 55 x 42 cm.



(Foto Nº 15)

O comércio da imagem, em Florianópolis, estabeleceu o vínculo da manutenção de um tipo de arte distanciada do resto dos habitantes da cidade. A princípio, suas obras não recebiam o devido merecimento de um pagamento justo. “ *A experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e valor é um efeito do acordo entre as duas faces da mesma instituição histórica, o habitus cultivado e o campo artístico, que se fundam mutuamente: sendo dado que a obra de arte só existe enquanto tal, isto é, enquanto objeto simbólico dotado de sentido e de valor (...)* ”⁹⁹ No entanto, estava distante a preocupação do pintor, com a realização do pagamento com obras acabadas, mas no reconhecimento de

⁹⁹ BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 323.

seu esforço para torna-se um pintor de qualidade. No início do século XIX, a variedade do tipo de clientela provocava no artista um convívio estreito entre os populares e a elite local auxiliando o pintor a manter os devidos contatos com seus mecenas. Contudo, mediante a uma ligação pelo fortalecimento dos detentores de prestígio, afastava-se da sua origem popular e de ser um habitante de uma capital pequena. O aprendizado que recebeu de seu mestre “Maneca” Margarida (caricaturista famoso nos jornais desse período e mencionado no capítulo anterior) foi aperfeiçoado inicialmente através do treino pelo desenho de rostos da elite local e depois pela encomenda de pinturas da cidade.

A fotografia começava a popularizar-se no início do século XX e influenciou muitos artistas de rostos em Florianópolis. Eduardo Dias utilizava da imagem fotográfica como aprimoramento de sua arte, a técnica "moderna" em benefício da pintura. Desse modo, os aparecimentos de métodos fotográficos para capital afetaram, possivelmente, os artistas de nome nacional não atingindo aqueles mais populares copiadores de suas imagens. Como a cidade, nesse período, não possuía muitos pintores de referência no Brasil, e, dos artistas metropolitanos permanentes existiam muito poucos com tradição acadêmica na capital, tornando preocupante o fim de uma escola artística voltada para as pinturas. Apesar da produção da imagem fotográfica ser mais rápida e com o tempo muito mais acessível à maioria da população, não foi determinante para inibir os pintores locais. Para o pintor, a técnica fotográfica estava longe de suas preocupações na escolha de seus apreciadores. O surgimento de imagens fotográficas ampliou a divulgação de rostos através de cartões, impressos e fotos de ambulantes.

As sociedades procuravam a alta afirmação de sua imagem que deveria alcançar grandes espaços públicos. Na cidade de Florianópolis a chegada da “nova” técnica fotográfica modificando a atitude das pessoas que querem seus rostos dignificados. Contudo, para a elite desse período, não havia uma identificação muito grande com esse tipo de técnica tão popular. A pintura estabelece a estética necessária para embelezar o ambiente, bem como a fisionomia dos ilustres. A princípio, depois da fase dos treinos e de aperfeiçoamento, a sociedade de sua cidade escolhiam o seu principal pintor que deveria legitimar, suavizar e esconder os seus detalhes fisionômicos. “ *O produtor de valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista.* ”¹⁰⁰

As várias tentativas da elite local de estabelecer contato com o pintor determinou não somente a sua qualidade técnica, mas a qualidade que as apreciações dessa sociedade poderiam ser decisivas na escolha de sua arte. Depois, fazerem a escolha do artista e do estilo, a pintura recebia todo o apreço dando-a ampliando o seu valor estético e no mesmo instante ganhando clientes. A fotografia na cidade de Florianópolis apesar de sua grande popularização em diversas capitais do Brasil, não estendeu-se a qualquer habitante devido ao custo de obtê-las pela baixa renda, provocada talvez, pelo grande número de desempregados da capital nas primeiras décadas do século XX, comentado no artigo “**Os Pobres**” pelo jornal “A OPINIÃO”:

“ (...) *Das oficinas são despedidos em massa, às centenas, os operários, que nelas, com o suor do*

¹⁰⁰ BOURDIEU, Pierre. op. cit. p. 259.

trabalho – muitas vezes além das suas forças, - iam ganhar o sustento da família, a renda da casa, o vestuário modesto. »¹⁰¹

Por esse motivo poucos tinham condições de usufruir da dinâmica do oferecimento dessa “moderna” técnica. Se a fotografia não tinha o acesso necessário para ampliar-se entre os populares e os membros da sociedade abastada de Florianópolis, como poderia ganhar a amplitude de sua divulgação entre os habitantes da ilha. A maioria da população não tinha posses para tanto e a elite local não a utilizava-a completamente por não legitimar as fisionomias como a pintura conseguia fazê-lo em sua percepção. Então, as fotos passaram a constituir um recurso irônico para o pintor o estudo proporcionado pela sua falsa sensação de realidade poderia aprimorar o seu estilo.

Esse tipo de imagem não seduziu a muitos homens públicos, pois ainda declinavam para os quadros como legitimadores de uma tradição, apreçamento e distinção. A pintura e desenhos dava a ilusão necessária para torná-los mais jovens, imponentes, e dignos diante de seus rostos. Remetendo a Micelli, na sua construção do disfarçamento de Portinari diante da imagem de Getúlio Vargas, “ *Contribuem para a produção desse efeito quer a pintura engrandecida do modelo, dando a impressão de possuir uma estatura muito maior do que a sua real, quer na solenidade da casaca de gala com a faixa presidencial, quer o brilho intenso em diversas áreas do rosto, como que imerso num halo, quer enfim o*

¹⁰¹ Jornal A OPINIÃO, Florianópolis, 04/05/1916, n° 264, p. 02.

esquema mesmo de modelagem das feições esmaltadas de todo o cromo. ”¹⁰² Então, por essa análise pode-se perceber que o tipo de habilidade artística era usado também, pelos pintores do passado e de outras capitais. Outro fato curioso dessa apropriação está que até hoje na Assembléia Legislativa de Florianópolis, as imagens dos presidentes da câmara são pintadas e não fotografadas (muitas pintadas por Eduardo Dias).

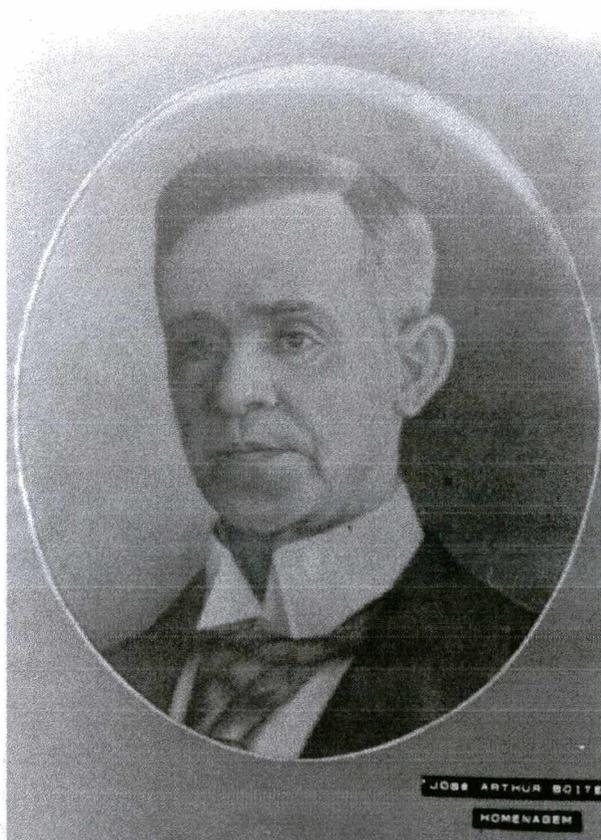
A maior influência desse tipo de técnica da permanência da imagem em películas foi explorada somente por alguns homens públicos da capital como amostras do seu tempo. Nesse momento de afirmação artística o pintor utilizou todos os meios para continuar a sua arte. Sabendo, que a fotografia configurou-se em mais um recurso de utilização para manter a clientela e para o pintor aprimorar o aprendizado estando no domínio de uma imagem realística. As cópias desses tipos de imagens produzidas pelas técnicas fotográficas estimulavam os compradores devido as inferências particulares nos rostos definindo-os de outra forma e de outros ângulos.

A perpetuação das telas só se manteve por um período considerado, porque a dificuldade de conseguir fotos duráveis por um período longo. Um desses influenciados por esse tipo de técnica foi “**José Boiteux**”¹⁰³, apreciador de fotografias que manteve uma

¹⁰² MICELLI, Sérgio. *Imagens Negociadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 116.

¹⁰³ Foto Nº 16: Título da pintura em questão pertencente a liga operária, sem data, crayon s/ papel, 45 x 35 cm.

coleção considerável pertencente a sua família. Ironicamente, o seu rosto foi desenhado por Eduardo Dias provavelmente copiado de uma xilogravura. Essa imagem definiu a ligação do artista não somente com os poderes políticos, mas com os intelectuais. Essa relação tivera a sua utilidade diante da necessidade de ser considerado como um artista de gabarito.



(Foto Nº 16)

Ao transitar por esse meio político e cultural o artista escolhe os seus mecenas para expor os seus trabalhos e a si mesmo diante dos admiradores de uma arte local. Desse modo, a pintura mostra os rostos de personagens conhecidos do artista durante uma época

de grandes significados para a continuidade desse tipo de arte. A sua pintura interligou a sua origem simples aos desejos de uma elite política. Embora este seja um fator relevante, é importante ressaltar que esse processo de identificação com o luxo e distanciamento do público ocorria não somente em Florianópolis. Cidades como o Rio de Janeiro também possuíam sua forma de impressionar através dos retratos e seus retratados: “ (...) *Os retratos da época deixam claro o quanto os cariocas se preocupavam com sua própria imagem. Este aspecto do feitichismo da mercadoria se desenvolveu de acordo com o cronograma parisiense, mesmo que apenas para uma fração mínima da População.*”¹⁰⁴

Além, de que os republicanos conheciam o valor que a imagem da pintura como legitimadora da dignidade e imortalidade. A fotografia como técnica inovadora da linguagem estética e mais rápida que a pintura, pois, a primeira foi naquele período praticamente instântanea e a última levava até semanas para ser concluída tendo as dificuldades de entregar em um prazo determinado. Para esses políticos isso não desmerecia uma em detrimento da outra, mas até valorizava a pintura tornando um dom de poucos.

Eduardo Dias, foi um pintor de rostos e incansável aperfeiçoador da sua pintura. Os políticos ilustres e os homens públicos percebiam não somente a qualidade artística, mas o valor mercadológico de sua arte. O vínculo com esta tradição deixada pelo renome dos pintores famosos estimulava os abastados da cidade a tratar a “modernidade” com requinte.

¹⁰⁴ NEEDELL, Jeffrey. *Béle Époque Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 192.

Nas próximas três décadas, a fotografia popularizou cada vez mais entre os habitantes da capital. Mesmo assim, a pintura não perderia o reconhecimento de legitimidade como uma arte instituída do empenho do pintor. “*Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra da arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra ou, que dá no mesmo, da crença no valor da obra.*”¹⁰⁵

Assim, como colocado anteriormente o reconhecimento da pintura sobre a fotografia no início do século XX na cidade de Florianópolis, visa um tipo de arte mais conceituada e legitimada para a elite local, do que uma técnica “moderna” e inovadora. A pintura disfarça a realidade de modo mais sutil que a fotografia recém-chegada com poucos meios ainda de domínio da luminosidade. O método fotográfico possuía uma baixa durabilidade de fixação da imagem e um grande senso de realidade não podendo esconder o que os ilustres temiam ser revelado pela película. A fotografia retrata os defeitos dos semblantes dos homens públicos e mulheres da sociedade dessa época porque possivelmente não atenuava como a pintura as expressões naturais de seus modelos. “*O conteúdo “verista” ou a realidade figurada na fotografia, muitas vezes, tem um papel secundário, ganhando relevo os efeitos suscitados naquele que as contempla.*”¹⁰⁶

¹⁰⁵ BOURDIEU, Pierre. op. cit. p. 259.

¹⁰⁶ SEVCENKO, Nicolau. (org.) História da Vida Privada – República: da Belle Époque à Era do Rádio. vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras. 1998. p. 459.

Os retratados de Eduardo Dias (menos de sua família), como foi mencionado antes possuíam um baixo custo, pois eram feito a crayon dando a produto final uma definição artística menos apurada, pois envolve uma técnica com muito sombreamento e pouca perspectiva. O seu atelier naquele momento correspondia a qualquer lugar facilitando a divulgação e o número crescente de retratados não garantia o seu gabarito devido ao valor que outros pintores tinham conquistado nacionalmente. A arte acadêmica considerada o aprendizado do artista, ainda estava longe do alcance de suas atribuições. “(...) até meados do século XIX (e posteriormente), e pela academia, detentora do monopólio da definição legítima da arte e do artista, do nomos, princípio de visão e divisão legítima que permite fazer a distinção entre a arte e a não-arte, entre os verdadeiros artistas, dignos de ser pública e oficialmente expostos, e os outros, devolvidos ao nada pela recusa do júri. ”¹⁰⁷

Os artistas são os realizadores das fantasias de imortalização dessa elite política e cultural, que se apropriavam das imagens produzidas na arte, por vezes para se espelhar ou para observar a luminosidade e o detalhamento dos panoramas e paisagens, sendo esse aspecto exterior da própria cidade um dos principais elementos no processo criativo do artista. Assim, o pintor tentou com suas imagens picturais filtrar a temática dos cânones clássicos aliando os temas da elite ao seu próprio conhecimento enraizado na tradição passada pelo ensinamento de seu mestre e na cultura popular tão familiar a sua vida humilde. Mesmo lutando com as mudanças provocadas dentro de seu ambiente profissional

¹⁰⁷ BOURDIEU, Pierre. op. cit. p. 260.

com o surgimento da fotografia, o pintor acabou conseguindo “ (...) *um relacionamento mais crítico, mais articulado, com as imagens e processos de reprodução técnicos.* ”¹⁰⁸

Eduardo Dias, conviveu com a modernidade sem realmente fazer parte direta de suas intenções de mudanças, pois seu mundo estava inserido em uma cidade com ares provincianos calcados nos costumes e vidas de seus habitantes. O artista algumas vezes esquecia-se dos afazeres das encomendas de sua pintura e conseguiu no final da carreira variar seus temas sem o compromisso da cobrança do término de sua arte, e especialmente, livrou-se dos interesses de uma elite ansiosa pela sua própria valorização estética.

¹⁰⁸ SÜSSEKIND, Flora. Cinematógrafo de Letras. Literatura, Técnica e Modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 86.

IV – CONSIDERAÇÕES FINAIS

As telas de Eduardo Dias representam muito mais que a expressão de uma artista, mas demonstram visões de uma época e de uma cidade provinciana com aspirações de “modernidade”. A transição do século XIX para o século XX foi muito importante não somente pelas transformações urbanas, como também influenciou a própria sociedade local como uma arte valorizada para o sustento da “fetichê” de consumo.

A ampliação do interesse da cidade por uma estética visual acabou tornando-se preponderante para o aprendizado, e conseqüentemente o aperfeiçoamento do pintor. As suas dificuldades ao longo da vida não afetou a sua criatividade destacando o seu trabalho diante dos interesses de melhoramento e grandeza dos habitantes mais abastados da capital.

As obras do artista permanecem como um referencial para o estudo da arte catarinense. Essas imagens perpetuam um tipo de pintura artesanal dos poucos pintores sem o grande gabarito das Academias de Arte dos centros urbanos brasileiros. Eduardo Dias muito mais que um simples pintor, conseguiu transmitir com talento em seus quadros as transformações sutis de seu ambiente, as características de seus habitantes, as diferenças sociais convividas em sua época e com sensibilidade as permanências de suas lembranças de infância.

Ao término desse trabalho penso que muito sobre arte catarinense pode ainda ser “revelado” pelo olhar de um investigador atento para as sutilezas artísticas de seus pintores,

mas creio que essa será uma outra história...

V - FONTES

V.1 - Entrevistas:

Aldo Beck, pintor e aprendiz de Eduardo Dias, 21 jul. 1996.

Nilo Dias, pintor, aprendiz e sobrinho de Eduardo Dias, 31 jul. 1997.

V.2 - Periódicos: Jornais

Foram utilizados jornais que foram publicados no período de 1890 a 1940 em Desterro e Florianópolis. Os quais temos os seguintes:

Jornal A GAZETA DO SUL. Desterro: 1891.

Jornal A REPÚBLICA. Desterro: 1892.

Jornal O ESTADO. Desterro: 1894.

Jornal REPÚBLICA. Desterro: 1895.

Jornal O REPORTER. Florianópolis: 1897.

Jornal A IDÉIA. Florianópolis: 1899.

Jornal A ESPERANÇA. Florianópolis: 1905.

Jornal A OPINIÃO. Florianópolis: 1916/1917.

Jornal A ÉPOCA. Florianópolis: 1916.

Jornal A REPÚBLICA. Florianópolis: 1919.

Jornal A CAPITAL. Florianópolis: 1920/1921.

Jornal DIA E NOITE. Florianópolis: 1937.

V.3 - Periódicos: Revistas e Edições especiais

REVISTA ÀGORA. CHEREM, Rosângela Miranda & SILVA, Maurício Higino da. Eduardo Dias: Fragmentos da obra, face de uma cidade. n.24, 2º sem.

Florianópolis: Arquivo Público do Estado, 1996. Semestral.

REVISTA DO IHGSC. JUNIOR, Donato Mello. A vida e a Obra de Victor Meireles. Florianópolis: n.07. 3ª Fase. 1986/1987. Págs.09-38. Edição Especial.

REVISTA A VERDADE. SOUZA, Sara Regina Silveria da. Os Gênios Esquecidos (II) - Eduardo Dias. n.13, jul./ ago. Florianópolis: Grafipar, 1979. Quinzenal.

REVISTA RESGATE. JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. Menocchio e Rivière - Criminosos da Palavra, Poetas do Silêncio. Campinas: n. 02, p. 48-55, 1991.

O ESTADO, edições 14 de maio de 1976, suplemento especial sobre a exposição ARS ARTIS, com o depoimento sobre Eduardo Dias por Martinho de Haro.

REVISTA USP. Dossiê Walter Benjamin. n.15, set./ out./ nov. São Paulo: Edusp, 1992. p. 91-124.

JORNAL DA SEMANA, edição semanal de 12 à 19 de maio de 1979, com a reportagem Nossa Memória Alheia, de Harry Laus.

V.4 - Catálogos

Assembléia Legislativa de Santa Catarina. Exposição Memorial Eduardo Dias (apresentação de Harry Laus). Florianópolis. Catálogo Exposição. (Org.) Biblioteca Pública de Santa Catarina / FCC. Catálogo de Jornais Catarinenses 1850-1989. Florianópolis:1990. Catálogo Especial.

MASC / FCC. Indicador Catarinense das Artes Plásticas (org. Nancy Therezinha Bortolin Morais Mattos). Florianópolis:1988. Ed. Especial.

MASC / FCC. Eduardo Dias - Resgate de Um Artista. Florianópolis:1987 Catálogo Exposição.

MASC / FCC. 1949 / 1989 - Museu de Arte de Santa Catarina. Florianópolis: 1989. Catálogo Comemorativo.

V.5 - Imagens:

V.5.1 - Pinturas de Eduardo Dias (1872 – 1945)*:

Foto Nº 01: PRAÇA XV COM CATEDRAL. s/data. crayon s/tela.

Foto Nº 02: COLÉGIO DE JESUÍTAS. s/data. óleo s/tela.; 23,5 x 33 cm. MASC.

Foto Nº 03: PONTE HERCÍLIO LUZ. 1930. óleo s/tela.; 109 x 152 cm. MASC.

Foto Nº 04: ESQUIADORES. s/data. óleo s/madeira.; 21 x 28 cm.; Acervo Ivone Silveira Faria.

Foto Nº 06: FIGURA FEMININA TOCANDO HARPA. 1910. óleo s/tela.; 1,21 x 83,5 cm. Sociedade Musical Amor à Arte.

Foto Nº 08: NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO. s/data. óleo s/tela.; 1,34 x 68 cm. Acervo Maria Julia Dias.

Foto Nº 10: HOSPITAL DE CARIDADE. s/data. óleo s/tela.; 12 x 18 cm. MASC.

Foto Nº 11: CRIANÇAS SOLTANDO PANDORGAS. 1905. óleo s/tela.; 23 x 33 cm. Acervo Maria L. Jacques.

Foto Nº 12: BOI DE MAMÃO. 1938. óleo s/tela.; 22 x 29,5 cm. Acervo José A. Beirão Filho.

Foto Nº 13: RETRATO MARIA COVASOLLI DIAS. s/data. crayon s/papel.; 50 x 40 cm. Acervo Ivone Silveira Faria.

Foto Nº 14: RETRATO DE D.PEDRO II. s/data. crayon s/papel. 50 x 36 cm. Liga Operária Beneficente de Florianópolis.

Foto Nº 15: RETRATO FELIPE SCHMIDT. s/data. crayon s/papel. 55 x 42 cm. Liga Operária Beneficente de Florianópolis.

Foto Nº 16: RETRATO JOSÉ ARTHUR BOITEUX. s/data. crayon s/papel. 45 x 35 cm. Liga Operária Beneficente de Florianópolis.

* Essas imagens foram adquiridas através de fotos no acervo do MASC e particulares (Preto e Branco e Colorida).

V.5.2 – Pinturas de Pieter Bruegel (1525? – 1569):**

Foto Nº 05: CAÇADORES NA NEVE. 1565. óleo c/tela. 117 x 162 cm. Museu Histórico de Arte, Viena.

V.5.3 – Pinturas de Pierre Auguste Renoir (1841 – 1919):**

Foto Nº 07: MULHER COM GUITARRA. 1905. óleo c/tela. Acervo do Museu de Belas-Artes, Lyon, França.

Foto Nº 09: RETRATO DA SENHORA HENRIOT. 1877. óleo c/tela. Acervo da Galeria Nacional de Washington, Estados Unidos.

** Essas imagens foram adquiridas através das imagens na enciclopédia de artes plásticas sobre os pintores barrocos e impressionistas.

VI - BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Regina. *A Fabricação do Imortal: Memória, História e Estratégias da Consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Lapa, 1996.
- ARAÚJO, Adalice Maria de. *Mito e Magia na Arte Catarinense*. Florianópolis: Secretaria de Educação e Cultura, 1977. p. 60-62.
- ARAÚJO, Hermetes Reis de. *A Invenção do Litoral: Reformas Urbanas em Florianópolis na Primeira república*. São Paulo: PUC, 1989. Dissertação Mestrado em História PUC/SP. 216p.
- ARENDRT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ARNHEIN, Rudolf. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Pioneira, 1986.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papyrus, 1993. 317p.
- BARBOSA, Ana Mae. *A Imagem do Ensino da Arte*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. 134p.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e Política: Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura*. Obras Escolhidas I Trad. Sérgio Paulo Rounaet. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, V.1, 1993. 253p.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire Um Lírico no Auge do Capitalismo*. Obras Escolhidas III Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, V.3, 1994. 271p.
- BERMAN, Marshall. *Tudo Que é Sólido Desmancha no Ar: A Aventura da Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 360p.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões Sobre a Arte*. São Paulo: Ed. Ática, 1986. 80p.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico: Memória e Sociedade*. Lisboa: Difel, 1989. p. 311.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 431.
- BRESCIANI, Maria Stella M. *Londres e Paris no século XIX: O Espetáculo da Pobreza*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1992. 127p.
- BURKE, Peter. *A Escrita da História - Novas Perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992. 354p.
- BURKE, Peter. *A Fabricação do Rei - A Construção da Imagem Pública de Luís XVI*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 254p.
- CABRAL, Oswaldo. *História de Santa Catarina*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. Laudes, 1970. 458p.
- CABRAL, Oswaldo. *Nossa Senhora do Desterro. Memória*. v. 2. Florianópolis: UFSC, 1972.
- CARVALHO, José Murilo. *A Formação das Almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CARVALHO, José Murilo. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 196p.

- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. p. 65-109.
- CERTEAU, Michel. *A Invenção do cotidiano: Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 75-90.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: DIFEL, 1990. 244p.
- CHARTIER, Roger. *O Mundo Como Representação: Estudos avançados*. 11(5), 1991. São Paulo: USP, janeiro/abril. pp. 173-191.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 1994. 160p.
- GINZBURG, Carlo. *Chaves do Mistério - Morelli, Freud e Sherlock Holmes*. In: ECO, Umberto, SEBEOK, Thomas A. *O Signo dos Três*. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 263p.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais: Morfologia e História*. Trad. Federico Carotti. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 281p.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins, 1995. 473p.
- JANSON, A. F. *Iniciação da História da Arte*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 475p.
- JUVENAL, Indelfonso. *Eduardo Dias, O Mágico do Pincel*. Florianópolis: Editado em Libreto do IHGSC, 1948.
- HEGEL, G. W. F. *Curso de Estética: O Sistema das Artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 630p.
- HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 317p.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria e Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 331p.
- KOTHE, Flávio R. (org.). *Textos de Walter Benjamin: Sociologia*. São Paulo: Ed. Ática, 1985. p. 30-44 e 153-165 (Coleção Grandes Cientistas Sociais)
- MAYER, Arno J. *A Força da Tradição: A Persistência do Antigo Regime (1848 - 1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 351p.
- MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas: Retratos da Elite Brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 173p.
- NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical*. Trad. Celso Nogueira. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993. p. 185-208.
- NOVAES, Adatao (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 495p.
- NOVAES, Adatao (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 495p.
- NUNES, Horácio. *D. João de Jaqueta*. Florianópolis: Instituto Nacional do livro, 1984. 114p.
- OSTROWER, Fayga. *Acasos e Criação Artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990. 289p.
- OEHLER, Dolf. *Estética Antiburguesa 1830 - 1848: Quadros Parisienses*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991. 439p.

- PEREIRA, Nereu do Vale. *Desenvolvimento e Modernização: Um Estudo da Modernização em Florianópolis*. Florianópolis: Lunaderlli / UDESC, 136p.
- PERROT, Michelle. *Os Excluídos da História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- PRADE, Péricles. *Artes Plásticas*. In: *História de Santa Catarina*. v. 3. Curitiba: Grafipar, 1970. p. 98-100.
- RAGO, Margareth. *Do Cabaré ao Lar: A Utopia da Cidade Disciplinada - Brasil 1830 - 1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- SCHORSKE, Carl E. *Viena Fin-de-Siécle: Política e Cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 447p.
- SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: As Tirantias da Intimidade*. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 447p.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: Literatura, Técnica e Modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 86-89.
- SEVCENKO, Nicolau. (Org.). *História da Vida Privada – República: da Belle Époque à Era do Rádio*. Vol.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 724p.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, Sociedade e Cultura nos Frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 390p.
- SOUSA, Silveira de. *O Vigia e a Cidade*. Florianópolis: Edições do Livro de Arte, 1960. 48p.
- SOUSA, Nelson Mello e. *Modernidade: Desacertos de um Consenso*. Campinas: UNICAMP, 1994. 124p.
- VÁRZEA, Virgílio. *Santa Catarina “ A ILHA ”*. Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1984. 226p.
- VELHO, Gilberto. *A Aventura Sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- VENTURA, Roberto. *O Estilo Tropical: História Cultural e Polêmicas no Brasil. 1870 - 1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- VEYNE, Paul. *Como se Escreve a História*. Lisboa: Edições 70, 1987. 321p.
- WHITE, Hayden. *Meta-História: A Imaginação Histórica do Século XIX*. Trad. José Laurêncio de Melo. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1992. 456p.
- WIND, Edgar. *A Eloquência dos Símbolos*. São Paulo: EDUSP
- WEBER, Eugen. *França Fin-de-Siécle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 175-194.
- WEBER, Max. *Metodologia das Ciências Sociais. Parte 1*. São Paulo: Cortez; Campinas: Pioneira, 1994.
- WOODFORD, Susan. *A Arte de Ver a Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. 112p.
- ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil: A Questão da Identidade da Arte Brasileira: A Obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari: 1922 - 1945*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. 139p.