

**A Arte de Nilo Dias
no cenário cultural florianopolitano**

Florianópolis – 2004

A Arte de Nilo Dias no cenário cultural florianopolitano

**Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFH
Departamento de História – Programa de Pós-Graduação em História**

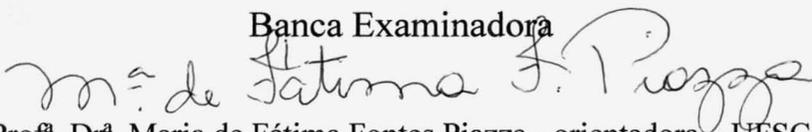
Florianópolis - 2004

A Arte de Nilo Dias no cenário cultural florianópolis

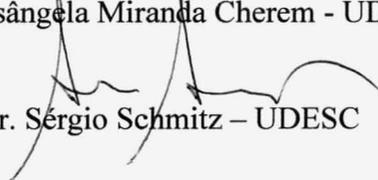
HAYLOR DELAMBRE JACQUES DIAS

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

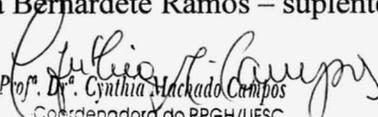
Banca Examinadora


Prof.^a. Dr.^a. Maria de Fátima Fontes Piazza - orientadora - UFSC


Prof.^a. Dr.^a. Rosângela Miranda Cherem - UDESC


Prof. Dr. Sérgio Schmitz - UDESC

Prof.^a. Dr.^a. Maria Bernardete Ramos - suplente - UFSC


Prof.^a. Dr.^a. Cynthia Machado Campos
Coordenadora do PPGH/UFSC

Florianópolis, 27 de fevereiro de 2004.

HAYLOR DELAMBRE JACQUES DIAS

A Arte de Nilo Dias no cenário cultural florianopolitano

Esta Dissertação constitui o pré-requisito para a aquisição e a colação de grau de Mestre em História junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

Florianópolis – 2004

Dedico esta Dissertação de Mestrado à memória do pintor Nilo Jacques Dias e da sua esposa Andreлина Bastos Dias.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer às pessoas que foram indispensáveis, compreensivas e estimulantes para a elaboração desta Dissertação de Mestrado.

Esta só foi possível graças ao apoio, à compreensão, ao sacrifício, ao estímulo que recebi da minha companheira, amiga e esposa Sandra Mara Coelho, sem ela nada disto seria concretizado e eu não saberia, jamais, o sentido das palavras amor, dedicação, companheirismo, superação e grandeza – obrigado por fazer-me tão feliz, por ter se doado tanto e por me ter dado uma família tão maravilhosa. No teu amor encontrei razão para viver e nele vivo realizado como homem e orgulhoso de dispor da mulher mais fantástica, generosa e sincera deste mundo como minha esposa e mãe dos meus filhos.

Aos meus filhos, Rebeca e João Coelho, agradeço o sacrifício que fizeram das suas horas boas para que esta Dissertação fosse escrita, à compreensão que tiveram da minha negligência como pai e como amigo, à cobrança, que sempre fizeram, para que concluísse este trabalho e não desistisse. Esta Dissertação também é de vocês e para vocês, pois vocês são uma parte importantíssima dos meus sentimentos – eu os amo com uma paixão sincera e infinita.

Ao meu pequeno filho Manoel, que nasceu em meio à conturbação que um trabalho como este provoca numa família e que trouxe uma alegria desconhecida para o meu coração, te amo cada dia mais e espero poder fazer-te tão feliz e realizado como sinto-me com a tua existência – sangue do meu sangue, carne da minha carne, razão do meu viver – és as batidas felizes do meu coração.

Agradeço a minha mãe, que também soube ser compreensiva, afetuosa e prestativa nos mais difíceis momentos da minha vida e que nunca distanciou-se da minha alma e dos meus pensamentos – agradeço a Deus por ter sido tão bondoso e generoso fazendo-me filho da mulher mais admirável e afetuosa que conheci. Agradeço ao meu pai por seu apoio e pela minha educação.

Agradeço aos meus irmãos Halley, Haline e Luciano, aos meus sobrinhos, aos meus cunhados e as minhas cunhadas pelas incontáveis vezes que estimularam, ouviram e aconselharam-me a perseverar.

Às filhas de Nilo Dias Liége Aida Bastos Dias e Lígia Bastos Dias; aos professores doutores Maria de Fátima Fontes Piazza, Rosângela Cherem, Sérgio Schimitz e Arthur Isaias; à Maria Nazaré Wagner; a colega Marilange Nonnenmarch, ao Programa de Pós-Graduação em História e à Universidade Federal de Santa Catarina.

Quero fazer um agradecimento especial à memória da professora doutora Laura Rótolo Moraes por seu profissionalismo e bondade.

*Vamos falar um pouco de Florianópolis, nossa cidade encantada e bela. Por menos que seja, seu passado sempre viveu boa época. Recordar seus tempos idos é como trazer um brinde de valor para nossos dias. Serão sempre fatos verídicos tudo quanto tenho escrito e escreverei. Recordar é ter eterna mocidade – **Introdução do texto Os Carroceiros, escrito por Nilo Dias nos anos 80.***

Sumário

Índice de Siglas.....	IX
Resumo	X
Abstract.....	XI
Introdução	01
Capítulo I – A modernidade do pintor	19
Capítulo II – Como Nilo Dias “entrou” para a história?.....	53
Capítulo III – Registros sobre si: os textos de Nilo Dias	73
As obras escritas de Nilo Dias	90
Capítulo IV – Embates, contendas e fusões: A ampliação dos horizontes da arte catarinense	119
Considerações finais.....	153
Perfil Biográfico de Nilo Dias.....	161
Bibliografia	166
Referências dos Periódicos	174
Anexos	176

Índice de Siglas

- ACAP – Associação Catarinense de Artistas Plásticos
ACL – Academia Catarinense de Letras
AIBA – Academia Imperial de Belas Artes
ALESC – Assembléia Legislativa do Estado de Santa Catarina
CCC – Centro de Cooperação Cultural
CAM – Círculo de Arte Moderna
DEIP – Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda
DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda
DNP – Departamento Nacional de Propaganda
EAA - Escola de Aprendizes Artífices
ENBA – Escola Nacional de Belas Artes
ETIF – Escola Técnica e Industrial de Florianópolis
GAPF – Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis
ICAP - Indicador Catarinense de Artes Plásticas
IHGSC – Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina
MMB – Movimento Modernista Brasileiro
MMC – Movimento Modernista Catarinense
MAMF – Museu de Arte Moderna de Florianópolis
MASC – Museu de Arte de Santa Catarina
PRC – Partido Republicano Catarinense
PRP – Partido da Representação Popular
SCBA – Sociedade Catarinense de Belas Artes
UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo

Esta Dissertação de Mestrado propõe-se a desvelar a importância do pintor florianopolitano Nilo Jacques Dias (1905-2000) e da sua produção para a história e para a cultura da sua cidade no decorrer do século XX. Sua formação, suas experiências pessoais, seus amigos artistas, sua relação com Eduardo Dias, sua dependência institucional, seus sentimentos e suas escolhas serviram-nos como “pistas” deixadas pelo artista e através das quais podemos conhecer mais detalhadamente o seu lugar no meio artístico florianopolitano e aquilo que ele escolheu para representar com sua pintura, com seus textos e com suas memórias.

Palavras-chave: Modernidade – moderno – artista-artesão

Abstract

That Dissertation of Master intent to unveil the importance of the painter from the Florianópolis city Nilo Jacques Dias (1905-2000) and your production for the history and the culture of your city of the century XX. Your formation, your personal experiences, your friends artists, your relation with Eduardo Dias, your institutional dependence, your feelings and your choices serve to us like “vestiges” leave by the artist and across of the we can be know with more details the your place in to artistic mean of the Florianópolis city and there to that him choice for represent with your painting, with your texts and with your memories.

Key words: Modernity – modern – artist-artisan

Introdução

Os objetos de estudo desta Dissertação de Mestrado são as sociabilidades e as sensibilidades envolvidas na vida e na obra do pintor Nilo Dias (1905-2000), no contexto das décadas de 1940 e 1950, na Cidade de Florianópolis, Capital do Estado de Santa Catarina.

A escolha destes objetos e deste recorte cronológico foi motivada pelo desejo de: entender melhor o que significava ser um “artista menor” em Florianópolis, no referido período; conhecer melhor quais eram as dificuldades, os impasses e as escolhas que um artista como Nilo Dias tinha de enfrentar para poder afirmar-se como artista, conseguindo reconhecimento e espaço para suas obras, e identificar quais eram as sociabilidades “possíveis” aos artistas do referido contexto, e se estas eram determinantes para o sucesso artístico do pintor.

Várias questões sobre o passado da sociedade florianopolitana, sobre sua cultura e sobre sua arte, foram suscitadas como objeto de estudo desta Dissertação, contudo, por serem as artes plásticas catarinenses um assunto pouco explorado pelos estudos acadêmicos, pela limitação das suas fontes e por sua abrangência, apenas uma parte destas questões foi respondida, principalmente as questões relacionadas às sociabilidades e às sensibilidades de Nilo Dias.

Por estar à margem do circuito artístico dos “grandes” Salões, Nilo Dias possibilitou evidenciar a existência de outros “atores sociais” na dinâmica social e histórica das artes plásticas catarinenses, além dos artistas plásticos catarinenses considerados “grandes mestres”.

Alguns objetivos secundários também foram buscados, como: identificar e caracterizar a ação das instituições públicas e artísticas de Florianópolis no contexto dos anos 40 e 50; dar visibilidade a uma parte pouco conhecida do meio artístico catarinense, mas que contribuiu ativamente para a construção e o funcionamento das instituições artísticas e culturais – os “pintores artesãos” - e, por último, descrever o papel da Sociedade Catarinense de Belas Artes (SCBA) no contexto do surgimento do movimento modernista em Santa Catarina e a sua função na definição do meio artístico catarinense e na efetivação das políticas culturais do Estado.

Esta Dissertação procura mostrar a arte de Nilo Dias como parte da cultura e da história social da sua cidade, pois o seu acervo pessoal recolhido ao longo de muitos anos configura-se numa fonte inédita de informações sobre Florianópolis, e por extensão sobre o Estado de Santa Catarina, no período compreendido entre as décadas de 1940 e 1950.

Entendendo que a experiência artística é feita de contradições, ambigüidades e tensões, podemos afirmar que não cabe ao historiador julgá-las, mas entendê-las e situá-las social e historicamente¹. Assim, ao contextualizá-lo social e historicamente, Nilo Dias e sua produção artística, atentamos para as contradições, ambigüidades e tensões, inerentes a sua experiência, buscando perceber as singularidades e as semelhanças desta com a produção artística catarinense do período compreendido nesta Dissertação.

Mais do que uma documentação histórica, a produção artística de Nilo Dias se constitui também numa espécie de receptáculo de temporalidades, tradições e projetos sócio-culturais, que encontram nela uma formulação material, concreta e submetida ao conjunto de códigos estabelecidos por sua área coletiva de expressão, estilo e gênero artístico. Neste sentido, o artista passa a ser entendido como sendo o ponto de convergência das tensões entre o estético, o sociológico e o cultural, e não somente pela ótica da intencionalidade ou da psicologia individual para explicar as relações entre o artista e a sua obra.

Esta Dissertação remete indiretamente à questão sobre o que era determinante para o sucesso de um artista plástico e o que tipificava a sua legitimidade como artista nos recortes de tempo e espaço aqui trabalhados: a sua subjetividade, a sua formação ou a sua rede de sociabilidades.

Esta dissertação filia-se à linha de estudo da história cultural, e por isso mesmo, faz-se necessário também justificar e explicar o que se entende sobre esta forma de produzir conhecimento.

Procurou pensar a história sob a ótica de Antoine Prost² para quem toda história é, ao mesmo tempo social e cultural, pois o social e o cultural são indissociáveis. Controvérsias teóricas à parte, a trajetória histórica e historiográfica das duas modalidades de história, a

¹ NAPOLITANO, Marcos. **História e Arte, História das Artes ou Simplesmente História?** XXº Simpósio Nacional da ANPUH. SP: Humanistas/FFLCH/USP: ANPUH, 1999. p. 902.

² PROST, Antoine. Social e Cultural Indissociavelmente. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (Orgs.). **Para uma História Cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 134-137.

social e a cultural e seus respectivos conceitos-chave, chama-nos a atenção para os limites explicativos e práticos dos mesmos.

Apesar das limitações teóricas e metodológicas seja da história cultural, seja da história social, ambas têm-se mostrado muito úteis para a interpretação e para o entendimento dos eventos considerados históricos e dos seus protagonistas mais atuantes.

Obras como a organizada por Ciro Flamarion Cardoso e Ronaldo Vainfas³ demonstram o quão recentes são os estudos históricos e teóricos do social e do cultural, bem como, a sua definição conceitual, restaltando as principais críticas que os modelos recebem, mas dando conta da sua aplicabilidade como método e como teoria para a escrita da História.

Deve-se, portanto, esclarecer o que aqui se entende por cada uma das proposições metodológicas de modo a justificar a opção por fazer um trabalho de história cultural ao invés de um trabalho de história social, não esquecendo a estreita relação entre ambas.

Ao tratar das variedades da história cultural, o historiador inglês Peter Burke definiu a história social sob um ponto de vista que considere relevante para explicar a opção teórico-metodológica deste trabalho. Segundo Peter Burke, a história social é uma abordagem que prioriza a experiência humana e os processos de diferenciação e individuação dos comportamentos e identidades coletivas – sociais – em sua explicação histórica⁴.

No entanto, o autor reforça que a crítica mais antiga e contundente que esta abordagem recebe é o fato de sofrer da “determinação do social”, ou seja, coloca o social, o coletivo como determinante das relações sociais de um modo geral. A história social, pela propensão à generalização de seus pressupostos, acaba, portanto, tornando-se totalizante ao valorizar demais a importância do social na interpretação e na escrita da história.

Nesta perspectiva de história social estudada por Peter Burke, interessou-nos aquilo que se refere à experiência e aos processos de diferenciação e individuação dos comportamentos e das identidades coletivas, por servirem como subsídios para interpretar, no contexto das décadas de 1940 e 1950 na cidade de Florianópolis, a formação dos grupos de artistas plásticos com o objetivo de institucionalizar o meio artístico catarinense, e

³ CARDOSO, Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Domínios da História – Ensaio de Teoria e Metodologia**. 6ªed. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.

⁴ BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. RJ: Civilização Brasileira, 2000. p. 54.

entender as escolhas temáticas, discursivas e estéticas dos artistas plásticos como parte de uma identidade coletiva partilhada entre os membros destes grupos.

A escolha por uma história cultural deve-se ao entendimento de que esta trata com maior especificidade o objeto aqui estudado, mesmo sabendo que o cultural e o social possuem imbricações difíceis de distinguir. Os objetivos, as fontes e a metodologia estudados envolvem um pouco dos dois, e, por isso mesmo, exigem clareza conceitual que dê conta de entender e explicar o papel do cultural no objeto estudado, Nilo Dias e o seu contexto.

O conceito de cultura que foi escolhido para pensar o lugar e o papel de Nilo Dias e da sua produção na cultura e na história da cidade de Florianópolis, durante as décadas de 1940 e 1950, foi formulado pelo historiador francês Antoine Prost.

O conceito deste historiador interessou a este estudo na medida que define cultura como um fator identitário ao afirmar que toda cultura é uma cultura de um grupo. Segundo o historiador francês, só existe cultura partilhada, pois, para ele, cultura é a mediação entre os indivíduos que compõem determinado grupo; é ela que estabelece comunicação entre os indivíduos⁵.

Antoine Prost insiste em precisar mais claramente o que define por cultura, e neste sentido, deu uma contribuição ainda maior para a compreensão e para o estudo de nosso objeto, dizendo que ela é também a mediação entre o indivíduo e sua experiência; é o indivíduo pensar a sua experiência e traduzi-la a si mesmo ao dizê-la aos outros⁶.

Esta restalva do historiador francês sobre o conceito de cultura não contradiz a sua proposição anterior e dá uma dimensão aproximada da dificuldade que o pesquisador encontra em definir sinteticamente o que vem a ser cultura.

Ao pensarmos a relação que Nilo Dias estabeleceu com sua experiência artística sob a ótica de Antoine Prost, observando a sua formação, identificando os seus companheiros e definindo a sua individualidade como aquilo que permitiu ao pintor pensar a sua experiência e através do que procurou discorrer sobre a sua vivência, o seu trabalho, as suas preocupações cotidianas e os episódios mais importantes da sua vida, podemos identificar aspectos e fragmentos de uma cultura historicamente construída pelas elites políticas e intelectuais do Estado de Santa Catarina.

⁵ PROST, Antoine. Social e Cultural Indissociavelmente. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (Orgs.). **Para uma História Cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 135.

⁶ Idem. p. 135.

Nilo Dias reuniu um acervo essencialmente auto-referencial onde refletiu as experiências artísticas que teve ao longo da sua carreira. Ao organizá-lo, fê-lo de modo que outras pessoas pudessem conhecer aquilo que ele escreveu de si próprio e para si mesmo.

O artista deixou isso expresso na dedicatória de seu manuscrito; diz que seus escritos são o *Amor, esperanças e sonhos nascidos na minha mais doce mocidade! São flores sem perfume, sem cores, arrancadas do jardim da minha existência e dedicadas com sinceridade e amor aos meus estimados filhos Oasis, Liège, Ligia e Linhas*⁷ [sobrescrito] *Norton, que somente eles terão direito sobre elas... A eles dedico este livro.*” Como pode-se observar, o manuscrito do artista faz parte das suas experiências vividas, assim como suas pinturas, que projetam cenas, personagens e paisagens com os quais ele conviveu numa outra época de sua vida, mas que cuidou de deixar registradas em suas telas como fragmentos de sua própria vida, de sua própria memória.

A produção de Nilo Dias como parte de uma cultura – a do ilhéu ou a do catarinense – no sentido grupal pode ser percebida, para além das formas e temáticas, como um projeto identitário individual criado como canal de comunicação e socialização com o todo da sociedade florianopolitana do século XX.

Assim, a definição de história cultural cunhada por Antoine Prost como sendo um transitar constante entre a experiência e o discurso sobre a experiência, foi também aqui aproveitada. Nas palavras deste historiador: *A história cultural propõe (...) um programa de investigação muito mais árduo que a simples história, uma vez que é um vaivém constante entre esta e as representações que os contemporâneos dela fazem*⁸, salientando, contudo, que a história cultural, assim como a social, não se constitui num domínio inteiramente autônomo de pesquisa histórica⁹.

Visto desta forma, a produção artística de Nilo Dias se constituiu numa representação histórica – produzida individualmente para a sua coletividade – que permite entrever um determinado contexto através da visão particular deste artista, onde as singularidades sociais foram percebidas, escolhidas e guardadas por ele em sua produção pictórica e em suas práticas de escrita. Podendo-se dizer que sua produção artística não só

⁷ Aparece o nome “Linhas” na dedicatória que Nilo Dias fez no seu manuscrito, mas está sobrescrito o nome do filho caçula do artista, Norton Bastos Jacques Dias, porém, o nenhum dos filhos do pintor tem este nome.

⁸ PROST, Antoine. Social e Cultural Indissociavelmente. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (Orgs.). **Para uma História Cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 136.

⁹ Idem. p. 137.

integra a história cultural de sua cidade natal como também contribuiu para a sua escrita, ou vice-versa.

Este estudo trilhou dois caminhos que mostraram-se úteis para a constatação da relevância cultural da produção artística de Nilo Dias e para a identificação da sua contribuição à história da sua cidade. Um dos caminhos escolhido foi o da observação dos escritos do artista, dos diálogos das peças de teatro e dos poemas que escreveu ao longo de sua vida, sem nos aprofundarmos semanticamente nos mesmos; o outro foi o da observação dos temas, das formas e das técnicas empregadas na sua produção pictórica. Ambas, a escrita e a pintura, são entendidas aqui como formas de representação no sentido atribuído por Roger Chartier.

O historiador Ronaldo Vainfas, ao comentar a produção de Roger Chartier, esclarece que a contribuição conceitual do historiador francês para a história cultural está em pensar a cultura enquanto prática social e em sugerir as categorias de representação e apropriação para o seu estudo¹⁰.

Segundo Ronaldo Vainfas, o conceito de representação de Roger Chartier foi elaborado em contraposição à noção de mentalidades, devendo ser pensado, por um lado, como algo que permite ao historiador ver algo ausente, por um lado, e como uma exibição de uma presença passada, por outro. Já o conceito de apropriação foi cunhado por Roger Chartier como o centro da noção de representação e tendo por objetivo uma história social das representações, remetidas estas para suas determinações fundamentais que seriam sociais, institucionais e culturais¹¹.

Encaradas como formas representacionais do social – como na acepção de Chartier – a produção artística de Nilo Dias permite vislumbrar as cenas e os protagonistas da história da cidade que escolheu para “imortalizar” com suas tintas em quase toda a sua obra. Em outras palavras, poder-se-ia dizer que os seus textos, as suas peças teatrais e as suas pinturas, devem ser entendidos como representações que o artista fez sobre as experiências que teve, sobre as coisas que viu e sobre aquilo que sentiu em relação ao passado da sua cidade, enfim, uma forma de preservar este passado para que as gerações seguintes pudessem conhecê-lo ao observar suas telas ou ao ler os seus textos. Vista desta

¹⁰ VAINFAS, Ronaldo. História das Mentalidades e História Cultural. In: CARDOSO, Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Domínios da História – Ensaios de Teoria e Metodologia**. 6ªed. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997. p. 154.

¹¹ *Idem*. p. 154.

forma, a sua produção artística funcionaria como uma narrativa que evidenciaria os fundamentos culturais da sua sociedade, os seus valores morais e sociais que a caracterizaram em outras épocas.

Em resumo, poder-se-ia dizer que a escolha da história cultural para este trabalho foi definida com base nos conceitos de cultura e representação e têm por escopo ser um estudo das interações entre o artista e a sua sociedade, entre o artista e a sua obra, entre a sua produção e a cultura da sua sociedade e entre sua produção e a política cultural de Santa Catarina de 1940.

A história cultural assim produzida permite ao historiador compreender como se deu a “fabricação” do cultural e do social, tanto na sua forma individualizada como também na sua forma coletiva. Permite compreender as práticas que articulam representações coletivas e regem as condutas pessoais como maneiras de sentir, conhecer e pensar em relação ao conjunto de uma sociedade e à sua própria história de vida.

Poder-se-ia dizer, ainda, que uma história cultural produzida a partir do estudo das sociabilidades e das sensibilidades do pintor Nilo Dias permitiu entrever o cruzamento e entender as interpolações que a macro-história e a micro-história estabeleceram entre si no contexto aqui estudado.

Nilo Dias e a sua produção localizavam-se num segundo plano do meio artístico catarinense, gravitando em torno da memória e das obras dos grandes mestres, e sua posição de funcionário público de baixo-escalão atestava a sua dependência em relação às altas esferas da política e das artes no Estado e no Município.

Sua procedência dos grupos artesanais da sua cidade, sua relação com as camadas mais simples de sua sociedade, bem como a sua proximidade eventual da elite florianopolitana dos anos 40 e 50, deram um testemunho acerca do funcionamento do meio artístico catarinense de então, que difere do que afirmam outros estudos que trataram do mesmo assunto.

Como a maioria destes estudos optou por historiar o meio artístico catarinense vendo-o de “cima para baixo” e estudando apenas os grandes mestres, foram deixadas lacunas a serem preenchidas, bem como, relegados os “artistas menores”, sem visibilidade, ao esquecimento, fazendo-se necessário entender qual o papel de um artista como Nilo Dias no cenário artístico-cultural de Florianópolis.

O artista Nilo Dias (1905-2000) nasceu numa época relativamente conturbada da história de Santa Catarina, época em que os ânimos políticos só se arrefeceram com a união entre republicanos e federalistas num só partido, o Partido Republicano Catarinense (PRC) dando cabo às disputas e diferenças surgidas com a Revolução Federalista (1893-1894).

No contexto do início do século XX, podemos ver o menino Nilo Dias esforçando-se por superar sua compleição física franzina e sua saúde frágil em companhia de sua mãe (figura 01), dona Emília Amália Schimt Jacques Dias (1866-1938). Quarto filho, três homens e uma mulher, do comerciante de aviamentos Francisco Bráulio Dias de Oliveira (1856-1936), Nilo Dias desde cedo viu-se obrigado a vencer suas limitações físicas.

Seus irmãos mais velhos conseguiram formação superior, um tornou-se engenheiro-geógrafo pelo Instituto Politécnico de Santa Catarina, o outro, formou-se perito criminal na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, enquanto a irmã foi educada nos moldes tradicionais e preparada para o casamento. Nilo Dias chegou a completar os primeiros anos da Escola Normal da capital catarinense, passando a estudar posteriormente na Escola de Aprendizes Artífices¹² (EAA), onde iniciou sua formação artística com o professor Ticiano Basadona.

Sua família mantinha-se distante das disputas no campo político. Homem pouco afeito às sociabilidades, Francisco Bráulio optava sempre por caçar no interior da Ilha, levando consigo seus filhos, ao invés de freqüentar o centro da cidade. Detinha certa erudição, comparando-o com a grande maioria da população, dominava a escrita com relativa facilidade, e só ia ao centro da cidade para fazer compras, para visitar o atelier de seu irmão Eduardo e para assistir as peças de teatro que eram encenadas onde é, atualmente, o Teatro Álvaro de Carvalho (TAC).

A mãe de Nilo Dias foi o referencial sentimental do artista por toda a sua vida, sua companheira de infância, compreensiva com seus limites físicos, e zelosa com sua saúde frágil. Relativamente culta, sabia ler e escrever com certa desenvoltura, mas o marido a

¹² A Escola de Aprendizes Artífices, instituição de ensino profissionalizante de Florianópolis nas primeiras décadas do século XX, foi uma derivação do antigo Lyceu de Artes e Ofícios, entidade existente em Desterro no final do século XIX, com a mesma finalidade. A Escola de Aprendizes Artífices passou a denominar-se Escola Técnica e Industrial de Florianópolis (ETIF), a partir dos anos de 1930; ao final da década de 1940, passou a denominar-se Escola Técnica Federal de Santa Catarina (ETFSC); e, no início da década de 1990, passou a denominar-se Centro Escolar de Formação Técnica (CEFT). Ao longo do século XX, a denominação desta instituição foi modificada várias vezes, mas seu objetivo continuou sendo o mesmo: a formação técnica dos estudantes voltada para a sua profissionalização.

tinha por conta de dona-de-casa e, por ciúmes, impedia que ela e os filhos pequenos freqüentassem as festas familiares, ou não, para as quais eram convidados.



Emília Amália Schimt Jacques Dias – década de 30
Figura 01 – Foto do Acervo da Família de Nilo Dias

Nilo Dias teve uma educação rígida e desde cedo teve que trabalhar para ajudar no orçamento doméstico, não podendo usufruir, como desejavam os rapazes da sua época¹³, das transformações que chegavam à cidade.

Como era franzino, o artista ficava com as atividades mais leves nos afazeres domésticos e nas brincadeiras sobrava-lhe as atividades físicas menos intensas, assim, nas

¹³ BARBOSA, Renato. **O menino e a cidade – a Florianópolis dos anos 20**. Florianópolis: FCC. 1974. 225 p.

partidas de futebol que ocorriam nas cercanias de sua casa Nilo Dias era o goleiro, sendo raras às vezes que atuou como jogador.

Morava no Bairro do Mato Grosso, hoje a esquina entre a Avenida Trompowsky e a Rua Luiz Delfino, no centro de Florianópolis, muito tempo antes das elites da Ilha para lá dirigirem-se escapando aos miasmas e doenças do centro de Florianópolis.

A economia da capital girava em torno das atividades portuárias e comerciais, onde se desenvolveu uma significativa indústria têxtil, contudo, o sustento básico da cidade provinha da produção de alimentos no interior da Ilha e das comunidades vizinhas do continente.

Os políticos “laurianistas e hercilistas” transitavam com relativa regularidade entre Florianópolis e o Rio de Janeiro, além de realizarem constantes viagens à Europa de onde traziam os modelos de remodelação urbana que pretendiam aplicar a capital catarinense, inspirando-se nas transformações urbanas da Capital Federal implementadas por seu respectivo prefeito, Francisco Pereira Passos (1836-1913)¹⁴, durante os primeiros anos da República, e na cidade de Paris, por Georges Eugène Haussman durante o período em que foi nomeado por Napoleão III como prefeito do Departamento de Seine (1863-1870) para *transformar Paris no modelo de metrópole industrial moderna a ser imitado em todo o mundo*¹⁵.

Além destes deslocamentos entre os centros modernos e urbanizados do Brasil e da Europa, a formação técnica da maioria destes políticos e o seu arcabouço cultural incentivava-os a remodelar os espaços públicos de Florianópolis nas primeiras décadas do século XX para que ela, a um só tempo, entrasse em sintonia com os centros civilizados e urbanizados do mundo ocidental e infundisse mudanças – consideradas úteis, higiênicas e salutaras – em seus habitantes, de modo a difundir comportamentos tipicamente urbanos e cosmopolitas em uma população basicamente rural, e de maneira a produzir imagens positivas e progressistas de suas gestões políticas e de sua envergadura intelectual.

A cultura local era considerada “arcaica”, pelas elites políticas e intelectuais de Florianópolis, fruto da indolência, pobreza e sujeira dos descendentes dos colonizadores

¹⁴ BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos: um Haussman tropical: A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992. (Vol. 11). 358 p.

¹⁵ *Idem*. p. 192.

açorianos. Era preciso que esta herança cultural fosse transformada, atualizada, civilizada em seus costumes e higiênica em seus hábitos.

As mudanças encetadas no espaço central da cidade produziram segregação, preconceitos e estereótipos sociais entre a parcela “civilizada” de Florianópolis – sua elite política e intelectual e sua classe média – e os indivíduos do interior da Ilha.

Tradutora desta efervescência social e política coube à Semana de 1922, dar forma artística e estética à dinâmica sócio-cultural daquele contexto, representando uma idéia de arte e cultura brasileira como singular, mas estreitamente vinculada com o ambiente urbano, deslocando, de certo modo, o eixo cultural da capital federal, Rio de Janeiro, para a cidade de São Paulo. O mecenato industrial ao procurar rivalizar com o mecenato estatal, abriu espaço para formas de arte que eram, antes, desconsideradas enquanto tal.

No âmbito local, a política catarinense mantinha relativa estabilidade, mas no campo cultural embates eram travados entre os adeptos da “Idéia Nova”¹⁶ e os membros da Academia Catarinense de Letras (ACL) pelo domínio do estético, principalmente no campo literário.

Auxiliando na tarefa de re-significar o regime republicano para o povo catarinense e procurando associá-lo ao progresso humano e científico ao exaltar as qualidades morais e laborais deste povo, coube aos irmãos Boiteux (Lucas Alexandre, Henrique e José Arthur) construir as bases documentais e históricas sobre a história de Santa Catarina utilizando-se do prestígio do IHGSC e da ACL para legitimar seus discursos e símbolos e corroborar suas versões e argumentos sobre os fatos e eventos.

Ao contarem a história de Santa Catarina estes “historiadores amadores” o fizeram com o método característico da época, o positivismo comtiano, que concebia a história como um processo contínuo, retilíneo, linear, causal e inteligível através da racionalidade científica¹⁷.

Este método historiográfico, se assim podemos chamá-lo, tratava de historiar a vida e os feitos dos “grandes homens” da história nacional e regional, denotando suas qualidades como estadistas e humanistas, dando ênfase especial aos “grandes fatos e

¹⁶ A Idéia Nova foi uma reunião de alguns literatos catarinenses em torno do Presidente da Província de Santa Catarina, Francisco Luís da Gama Rosa (18??-1892), que agraciava estes literatos com cargos na administração pública, além de reuni-los em torno de si com a intenção de atualizar seus conhecimentos, indicando-lhes leituras e promovendo saraus literários em sua residência. In: CORREA, Carlos H. P. **História da Cultura Catarinense – o Estado e as Idéias**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997, (Vol.01). p. 47-71.

¹⁷ PESAVENTO, Sandra Jathay. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 10.

eventos históricos” que, de uma forma ou de outra, remetiam ao papel preponderante das elites políticas e intelectuais na condução e no desfecho dos mesmos.

O Estado de Santa Catarina era nas primeiras décadas do século XX, um estado periférico, distante do palco das decisões da política nacional. Tinha pouca expressão econômica e política, conduzindo-se consoante a capital federal e participando muito exiguamente dos eventos considerados nacionais. A capital catarinense absorvia, ou melhor, copiava os modismos políticos e culturais do Rio de Janeiro e da França com relativo atraso e com pouca desenvoltura.

Contudo, as transformações urbanísticas implementadas em Florianópolis também implicaram em novos códigos de conduta e expressões de linguagem que se equiparavam com aqueles em voga nos grandes centros urbanos e culturais do país e do mundo ocidental.

Estas mudanças nos hábitos dos cidadãos florianopolitanos eram cobradas pelas elites, pelas instituições públicas de educação e saúde e pelos jornais locais, como necessárias para que uma cultura de progresso e modernidade se enraizasse na sociedade catarinense, e cabia à capital dar o “bom exemplo” ao restante do Estado.

No período, entre 1905 e 1920, Nilo Dias crescia vendo as transformações ocorrendo em sua cidade com entusiasmo, partilhado por boa parte da juventude daquela época¹⁸. Em companhia de amigos, irmãos e primos, percorria quase que diariamente a extensão do centro da cidade e as matas que a circundavam. Brincavam de muitas maneiras, fosse jogando futebol, nadando, apostando corridas, armando arapucas, mas também compraziam-se em assistir às obras públicas que aconteciam no centro da cidade.

Contudo, Nilo Dias e seus irmãos se desdobravam em várias atividades entre os estudos, os afazeres domésticos, o cuidado com os avós e o auxílio na alfaiataria do pai - ajudando a pregar botões, cozer barras, fazer medidas, cortar fazendas, fazer entregas – até mesmo trabalhando esporadicamente no comércio local e nas festividades como Carnaval, festas juninas, entre outras, das quais obtinham dinheiro extra para si.

Muito jovem Nilo Dias, seus irmãos e seus primos, entre os anos da Guerra do Contestado (1912-1918) dirigiam-se ao Campo do Manejo, cercanias do que é atualmente o Instituto Estadual de Educação, para assistirem à movimentação das tropas de soldados e dos armamentos trazidos por eles.

¹⁸ BARBOSA, Renato. **O Garoto e a Cidade – Florianópolis dos anos 20**. Florianópolis: Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina – Secretaria de Comunicação Social. 225 p.

A admiração que Nilo Dias nutria pelos militares aumentada com o posicionamento dos tenentes frente ao governo federal no Rio de Janeiro, em 1922, e por sua suposta missão de proteger e servir os ideais da pátria e do povo levaram o artista a aderir, ao menos ideologicamente, os movimentos de caráter coletivo e moralizante, mas, via de regra, era demovido da idéia de ingrestar diretamente nestes movimentos por seus familiares, principalmente por seus irmãos mais velhos que eram funcionários públicos.

Desde a sua formatura na Escola de Aprendizes Artífices de Florianópolis Nilo passou a freqüentar diariamente o ateliê de seu tio, o pintor Eduardo Dias (figura 02) onde passava as tardes na companhia deste e de seu primo Antônio Dias.

Tendo servido ao exército no ano de 1926, Nilo foi convocado da reserva do mesmo para integrar o 14º Batalhão de Caçadores, tendo se deslocado para o Vale do Itajaí para combater focos de resistência. Serviu voluntariamente mais duas vezes, a primeira no ano de 1932, ficando com o mesmo batalhão em estado de alerta em virtude da Revolução Constitucionalista de São Paulo e a segunda em 1934, durante a outorga da Constituição de 1934.

O pai de Nilo Dias faleceu neste mesmo ano e sua mãe dois anos mais tarde, tornando o artista uma pessoa mais melancólica que antes. O suicídio de Antônio Dias, filho de Eduardo Dias, também contribuiu para um sentimento de desamparo em Nilo, que passou a trabalhar ativamente nas comunidades espíritas de Florianópolis como forma de superar as perdas.

No ano de 1945, faleceu seu tio e mentor artístico Eduardo Dias, deixando para Nilo a responsabilidade de honrar seu legado e assumir sua herança artística. Restrito até então ao convívio de seus familiares, o artista Nilo Dias passou desde a morte de Eduardo a expandir sua rede de sociabilidades artísticas, principalmente na companhia de Aldo Beck, também discípulo de Eduardo.

Desde o seu ingresso na Escola Industrial de Florianópolis e a conquista do status de professor, Nilo Dias participou de várias exposições por quase todo o Brasil, principalmente em Curitiba e Porto Alegre.

Com o status de “professor Nilo”, o artista após aposentar-se decidiu abrir um ateliê nos fundos da casa em que residia em Florianópolis, além de lecionar noções de desenho e pintura na Fundação Casa da Arte, onde forma uma série de pintores nos mais diferentes estilos, predominando sempre o estilo “acadêmico” de formas e temáticas clássicas.

Desde que assumiu o cargo de professor na renomada instituição o artista arrefeceu a sua verve “rebelde” da juventude, aproximando-se ainda mais das instituições públicas, militares e culturais.

Era tido por estas instituições na conta de bom patriota, de protetor da cultura local, de herdeiro de renome artístico, de mestre diligente e fiel ao estilo escolhido e às temáticas representadas.

Boa parte das suas exposições foi realizada em homenagem a personagens da história nacional, como Santos Dumont e Victor Meirelles, ou locais, como Eduardo Dias, ou mesmo em homenagem às mais diferentes instituições públicas, como a prefeitura municipal, o governo do Estado, o 5º Distrito Naval, secretarias de governo, entre outras.

Pela dependência histórica que os artistas mantinham (e mantêm) em relação ao Estado, o artista manteve-se distante da maioria das manifestações políticas e públicas de sua época, alinhando-se com as oligarquias locais quando lhe era conveniente, mas nunca propendendo para qualquer ideologia de esquerda.

Foi justamente durante o período militar (1964 – 1985) que sua carreira artística teve maior destaque e publicidade, sendo muitas as exposições em órgãos da administração pública local e estadual.

Da sua maturidade, nos anos 40, até sua velhice, nas décadas finais do século XX, Nilo Dias eximiu-se de opinar ou mesmo participar ativamente de qualquer movimento político e ideológico, preferindo dedicar-se completamente ao campo artístico e cultural de sua cidade. Para ele, a política era algo que só se discutia em família e ainda assim, sem lembrar nomes, pois havia a possibilidade de futuras retaliações por parte dos citados. Assim, pode-se dizer que Nilo Dias era avesso a exprimir suas opiniões políticas em público – a política, para o artista, era algo a ser mantido no âmbito privado.

A história cultural aqui produzida a partir do estudo da vida e da obra do artista plástico Nilo Dias é também a história das sensibilidades e das percepções do pintor e de uma parte da sua sociedade, uma história das sensibilidades e das percepções de parte dos habitantes da cidade de Florianópolis nos meados do século XX.

Mesmo que sua vida e boa parte de sua carreira tenham transcorrido no século XX, Nilo Dias não passou ileso pelas transformações urbanas da sua cidade e pela reeducação dos hábitos dos seus habitantes, mas as escolhas que fez permitiram que sua vida, mesmo iniciada com muitas dificuldades, tivesse um desfecho mais nobre do que a de muitos

outros artistas, e que sua produção artística tivesse boa aceitação entre os seus conterrâneos e servisse para conservar a memória de épocas da sua vida que sentia saudades.

Os capítulos desta Dissertação foram organizados de modo a corroborar nossas hipóteses e a responder algumas questões que formulamos sobre o contexto recortado, sobre as fontes levantadas e sobre o objeto aqui trabalhado, relacionando-as às pesquisas de campo e às consultas teóricas que realizamos previamente.

Observando a vida e a produção artística de Nilo Dias, identificando as suas sociabilidades, pontuando as dificuldades e as conquistas que experimentou como artista, conhecendo as escolhas que estavam a sua disposição e as opções que fez naquele contexto, descobrimos que a produção artística e as escolhas de um artista plástico na cidade de Florianópolis durante as décadas de 1940 e 1950 – e mesmo antes e depois deste período – decorriam, em maior parte, da formação do artista, das suas sociabilidades e da influência dos “protetores” e dos incentivadores da sua arte, ficando a sua subjetividade em segundo plano.

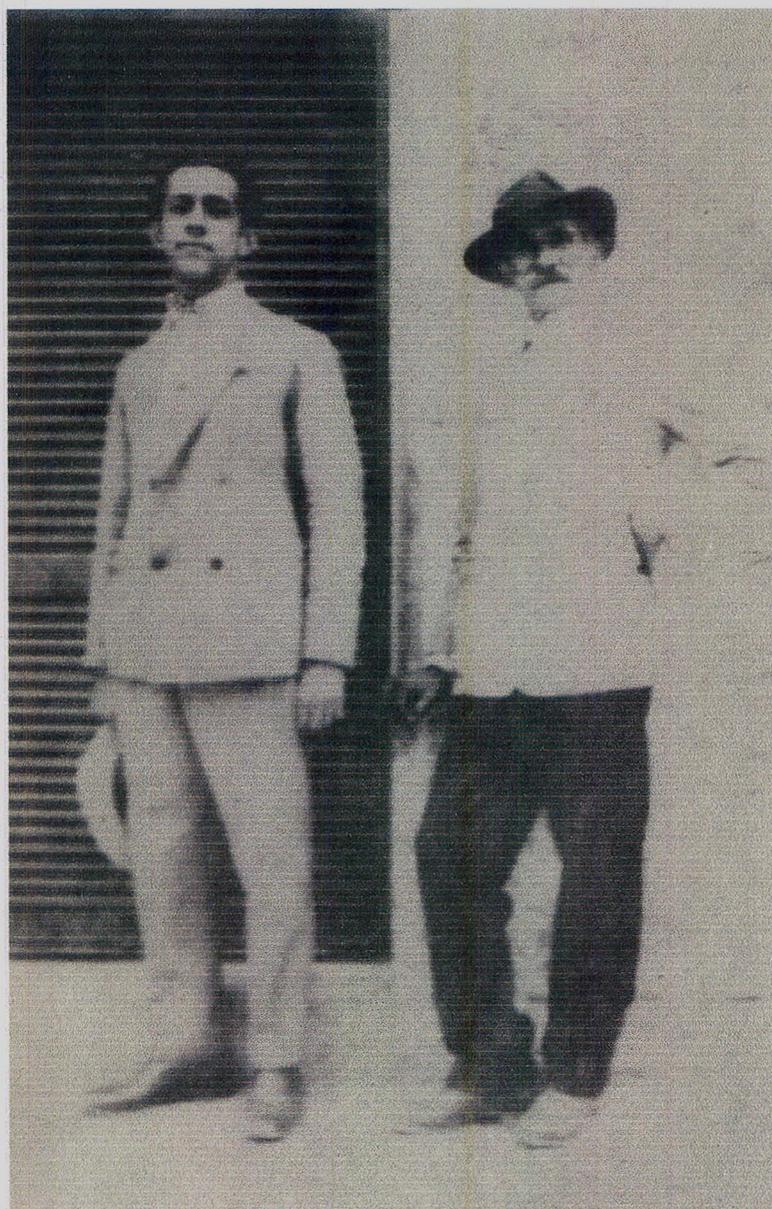
No primeiro capítulo discorremos sobre os conceitos de “moderno”, de “modernidade” e de “modernismo”, com vistas a demonstrar a modernidade de Nilo Dias e da sua obra no contexto da cidade de Florianópolis ao longo do século XX. Neste capítulo, questionamos as razões pelas quais o pintor Nilo Dias optou por manter-se fiel a uma tradição artística que declinava perante o movimento modernista.

Ao fazer este questionamento podemos entrever as escolhas que o contexto aqui estudado oferecia aos artistas como ele, mas, mais importante que isso, foi perceber a existência de um terceiro grupo, além dos acadêmicos e dos modernistas, de artistas envolvidos na constituição do meio artístico catarinense – os artistas-artesãos – que oscilavam em seus posicionamentos dentro deste meio, ora sendo simpáticos aos cânones acadêmicos, ora experimentando a liberdade criativa dos postulados modernistas.

A questão que norteou a escrita do segundo capítulo foi saber de que modo Nilo Dias e a sua produção artística ficaram registradas em fontes históricas, levantadas nesta Dissertação, principalmente em jornais, catálogos e exposições, incluindo seu arquivo no MASC e seu acervo pessoal.

As fontes levantadas por este estudo permitem dizer que mesmo sendo um artista de modesta repercussão no meio artístico local, Nilo Dias foi uma das figuras mais ativas deste meio nas décadas de 1940 e 1950 e que caiu no esquecimento sem ter alcançado as

glórias dos grandes mestres. O propósito de saber como o artista ficou registrado na história da sua cidade foi descobrir quais adjetivos, qual o papel e qual a importância que seus críticos procuraram lhe atribuir para definir o artista e a sua produção. Ademais, este capítulo também procurou desvelar o papel essencial que os jornais locais tiveram na divulgação dos artistas catarinenses do período estudado, bem como, o suporte das instituições públicas, sem o qual nenhum artista catarinense desta época conseguiria a devida consagração.



Nilo Dias e Eduardo Dias – Florianópolis, década de 1930
Figura 02 – Foto do Acervo da Família de Nilo Dias

O terceiro capítulo trata de questionar se as sensibilidades de Nilo Dias podem ser “lidas” na sua produção e se elas são, de algum modo, decorrentes da rede de sociabilidades que estabeleceu. Neste capítulo procuramos expor os argumentos que corroboram a idéia de que a influência de outros fatores além da subjetividade do artista foi tão determinante quanto esta para a definição de sua produção artística e justificam as escolhas que fez quando “candidatou-se” a ser membro do meio artístico de sua cidade como pintor.

Neste capítulo perguntar-se-á: como o artista registrou a si mesmo em seus escritos. Ao procurarmos entrever nos textos do artista as suas sensibilidades acerca de si e da sua cidade no contexto de sua juventude e de sua maturidade, buscamos afirmar que, mais do que os testemunhos do artista sobre suas experiências e sentimentos, seus escritos foram tentativas, senão anseios, de Nilo Dias em consolidar-se no meio cultural florianopolitano através da literatura.

A análise das sensibilidades deste pintor nos serviu para responder à questão sobre quais eram as filiações estéticas de Nilo Dias nos diferentes momentos da sua carreira, desde a sua formação, a sua investida e a sua consolidação dentro do meio artístico catarinense. Para dar conta de desvelar estas filiações do artista, também procuramos relacioná-las as pessoas, instituições e eventos com os quais esteve envolvido, por mais tempo, ao longo da sua carreira, de modo a caracterizar suas relações artísticas e percebê-las como importante influência nas decisões tomadas pelo artista diante das escolhas oferecidas, pelo meio artístico catarinense das décadas de 1940 e 1950, e que, de certo modo, também foram determinantes das suas singularidades.

No quarto capítulo desta Dissertação procuramos analisar o histórico embate havido entre os pintores acadêmicos e os artistas modernistas em torno do domínio do meio artístico florianopolitano, sob a ótica de Nilo Dias, buscando restaltar que estas contendas envolveram outros atores além daqueles que história registrou.

Ao “herdar” a arte do seu tio e mestre – Eduardo Dias – Nilo Dias viu-se obrigado a defender as posições conquistadas pelo mesmo e dar continuidade ao prestígio artístico da sua família, sendo por isso classificado prematuramente como um pintor conservador filiado aos cânones do academicismo, quando a classificação mais apropriada para definir o artista é a de que ele era um artista-artesão, ou seja, um artesão que por um estreito domínio que possui dos materiais e das técnicas mais básicas da pintura aventura-se como

artista no campo da pintura, procurando produzir obras que se comparem às produções especializadas ou que permitam identificar um esforço do artista em reproduzir estas produções, possibilitando, deste modo, uma forma nada convencional para se definir um artista.

Por último, em minhas considerações finais, procurei argumentar com base nas informações tratadas nos capítulos anteriores que Nilo Dias e sua produção devem ser classificados como “modernos”, sendo o termo “moderno” tomado no sentido de algo novo para determinada época, no sentido de estar em sincronia com as coisas do seu tempo e mesmo de contemporaneidade. Pois, mesmo diante das escolhas “conservadoras” que o artista fez, e mesmo diante do discurso pró-acadêmico que professou, o artista sempre procurou atender às expectativas do público de sua época e representar aspectos da cultura local de modo a se distinguir das propostas estéticas do movimento modernista e de maneira a se manter atualizado em relação às coisas do seu tempo.

Capítulo I

A modernidade do pintor

Ao contextualizarmos o artista em questão percebemos em seu acervo indagações, de ordem conceitual, intrigantes, por exemplo: como classificar a produção artística de Nilo Dias? Sua pintura, sua literatura e sua dramaturgia eram modernas ou clássicas? Ele aderiu ou não ao modernismo catarinense?

Entretanto, antes de adentrar nestas questões, faz-se mister que se esclareça o que entendemos pelos conceitos “moderno”, “modernidade” e “modernismo”.

Estes três conceitos estão presentes em todos os capítulos desta Dissertação e a intenção, neste capítulo, é distingui-los entre si e definir o uso que deles será feito em função do objeto de estudo e no suporte dos argumentos.

Por sua objetividade e pelas relações que estabelece com os outros dois, o de modernidade e o de modernismo, o conceito de moderno que melhor explica o objeto de estudo foi cunhado por Marshall Bermann¹⁹. Dele nos utilizamos para afirmar que a produção artística de Nilo Dias foi moderna em vários aspectos, ao definirmos moderno como sendo o fato do artista estar em sincronia com o que é novidade, com os gostos de sua época, enfim, com o fato de estar em contato com os acontecimentos, com as pessoas e com os acontecimentos do seu tempo.

Segundo o conceito de Bermann, ser moderno é viver uma vida de paradoxos e contradições. É conhecer sua época, é adaptar-se às modificações de uma mesma sociedade em seus diferentes contextos históricos e manifestar sua percepção destas transformações através das linguagens que elas mesmas produzem, mesmo que para negá-las.

É sentir-se fortalecido pelas grandes organizações políticas e burocráticas detentoras do poder de controlar e destruir comunidades, valores sociais e morais; ao mesmo tempo em que se sente compelido a enfrentar estas mesmas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo. É ser, ao mesmo tempo, revolucionário e conservador; é estar aberto às novas possibilidades de experiência e aventura, sabendo dos perigos abissais a que tantas aventuras modernas podem conduzir,

¹⁹ BERMAN, Marshall **Tudo o que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 129.

mas perseverando a expectativa de criar e conservar algo real, ainda que tudo em volta esteja se desfazendo.

É neste sentido de moderno, empregado por Bermann, que procuramos pensar nosso objeto de estudo. Assim, toda vez que nos referirmos ao artista Nilo Dias como um pintor moderno, o faremos sob a ótica deste conceito formulado por Marshall Bermann.

Este conceito de “moderno” foi escolhido por traduzir com maior precisão o sentido em que Nilo Dias foi moderno, um indivíduo moderno, um homem de seu tempo preocupado com a perda da memória e das paisagens do passado por causa dos rumos tomados pelas transformações sociais e urbanas advindas com o processo de urbanização, de industrialização e pelo progresso científico.

É normal que as pessoas façam uma seleção entre as coisas que compõem o seu presente, e mesmo o seu passado, e que escolham o que mais as agrada e o que mais as desagrade, o que é bom e o que é nocivo, o que é bonito e o que não é, o que é útil e o que é descartável, e, muitas vezes, estas escolhas são contraditórias. Nilo Dias operou seleções nas diferentes épocas de sua vida, escolhendo o que preservar e o que esquecer, e incorreu em contradição diversas vezes, fosse por culpar o progresso desenfreado pela destruição das paisagens da sua terra natal, fosse por elogiar e se servir das novidades trazidas por este mesmo progresso.

Para explicar o sentido em que tomamos o conceito de modernidade e quais os pontos de contato com o conceito de moderno utilizado para definir Nilo Dias, valemo-nos do conceito de modernização/modernidade do historiador Charles Harrison²⁰.

Para ele, modernização e modernidade equivalem-se como conceitos e referem-se a uma série de processos tecnológicos, econômicos e políticos associados à Revolução Industrial e as suas conseqüências. Sendo a modernização/modernidade das condições sociais e das experiências individuais e coletivas vistas por Harrison como efeitos destes processos.

Ao longo desta Dissertação aparecem várias referências ao termo “modernização” e “modernidade”, que foram tomados segundo a acepção deste historiador e que procuram explicitar algumas conseqüências que a modernização/modernidade da cidade de Florianópolis teve sobre os espaços e sobre os habitantes da Ilha ao longo do século XX,

²⁰ HARRISON, Charles. **Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naif, 2000.

por meio da observação dos efeitos que estas mudanças tiveram sobre a percepção artística de Nilo Dias em diferentes momentos da sua vida.

Quanto ao conceito de Modernismo que utilizamos nesta Dissertação este remete única e exclusivamente ao movimento artístico homônimo, referindo-se estritamente ou ao movimento modernista nascido com a Semana de 1922, ou ao movimento modernista catarinense iniciado com o Grupo Sul no ano de 1946, mesmo sem desconsiderar a existência de outras acepções teóricas para o termo.

Cabe salientar que a noção de Arte Moderna que procuramos argumentar aqui se refere e se restringe ao campo das artes plásticas, não sendo generalizado para os outros movimentos artísticos que se originaram no século XIX e se desenvolveram ao longo do século XX.

A exposição dos argumentos que definimos para pensar a Arte Moderna nas artes plásticas catarinenses, obedeceu a seguinte ordem: primeiro preocupou-se em entender o contexto internacional da Arte Moderna, o seu surgimento e o seu desenvolvimento; em segundo discorremos sobre a Arte Moderna no Brasil, no início do século XX; e, por último, procuramos dimensionar o impacto que a Arte Moderna teve em Santa Catarina nos anos 40 do século XX, principalmente, em Florianópolis.

A “costura” dos três diferentes contextos da Arte Moderna – internacional, nacional e regional – permitiu entrever, mais claramente, as semelhanças e as particularidades de cada um destes contextos, bem como as conexões estabelecidas, ou não, ao longo do século XX na busca por construir um movimento artístico singular.

Ao tomarmos o contexto internacional como referencial – leia-se a Europa – podemos perceber a crescente dinâmica nas artes plásticas desde o Renascimento, com o início da Era Moderna, que derivou em diversos movimentos artísticos como o Maneirismo, o Barroco, o Rococó, o Neoclassicismo, o Romantismo e o Impressionismo.

Esta perspectiva de Arte Moderna estaria vinculada com a própria Era Moderna e teria cerca de cinco séculos de História, contudo, esta visão, além de generalizante, não é considerada adequada pelos estudiosos da Arte Moderna.

Segundo Norbert Lynton, a Arte Moderna tem seus fundamentos ligados à primeira metade do século XIX, com a pintura neoclássica de Louis David (1748-1825) que com

suas obras *fêz do Neoclassicismo um estilo revolucionário, levando-o muito além do classicismo dos séculos XVI e XVII*²¹.

Lynton restalta que entre a primeira e a segunda metade do século XIX surgiram vários estilos de pintura que propiciaram o surgimento do movimento expressionista.

Ao restaltar a importância e as particularidades de cada estilo o historiador inglês colocou a pintura neoclássica como ponto de partida da Arte Moderna, sendo sucedida pela pintura paisagística inglesa e francesa, alcançando a pintura romântica alemã e os pré-Rafaelistas ingleses²².

Sem desconsiderar o ponto de vista de Norbert Lynton, procuramos atribuir ao movimento impressionista uma importância maior para a definição que procuramos dar aos movimentos modernistas e à pintura moderna do século XX.

Antiacadêmico e anti-romântico o Impressionismo preparou o caminho servindo de inspiração à maioria das manifestações artísticas posteriores, que seguiram suas duas diretrizes básicas.

Edouard Manet (1832-1883), Claude Monet (1840-1926), Camille Pissarro (1830-1903), Auguste Renoir (1841-1918) e Edgar Degas (1834-1917), entre outros impressionistas; e Georges Seurat (1859-1891), Paul Gauguin (1843-1903), Vincent van Gogh (1853-1890) e Paul Cézanne (1839-1906), entre outros pós-impressionistas, são os nomes mais destacados no fim do século XIX e início do século XX.

Segundo Norbert Lynton, o objetivo dos pintores impressionistas, principalmente, Monet, Renoir, Pissarro e Alfred Sisley (1839-1899), *era representar o caráter óptico da paisagem e outros temas, com exclusão de outros aspectos da realidade*²³.

Ao resumir o Impressionismo de uma forma clara e objetiva que se coaduna com os argumentos que procuramos expor aqui, Lynton disse que:

O Impressionismo pode ser considerado uma linha divisória entre a pintura tradicional e a moderna. A intenção dos impressionistas era captar as qualidades visuais de uma cena. Desenvolveram uma taquigrafia pictórica que aumentou a velocidade no pintar, deu muito maior luminosidade a suas pinturas e era suficientemente livre para não contradizer a transitoriedade da aparência da

²¹ LYNTON, Norbert. **Arte Moderna**. O Mundo da Arte. Rio de Janeiro: José Olympio/ Expressão e Cultura, 1966. p. 11.

²² Idem p. 11-43.

²³ Ibidem. p. 44.

*natureza. Assim, eles tentaram um realismo mais absoluto do que o passado e mostraram que as técnicas acadêmicas só podiam ocupar-se de um naturalismo muito limitado.*²⁴

Posterior, ao Impressionismo seguiu-se à famosa época dos “ismos” que caracterizou notadamente o período “interbélico”, isto é, entre as duas grandes guerras, nos países ocidentais da Europa, encontrou repercussão nos meios artísticos de todo o mundo, principalmente nos grandes centros, chegando também ao Brasil, embora com certo atraso²⁵.

Vários movimentos artísticos eclodem pela Europa das primeiras décadas do século XX, distintos entre si do ponto de vista estético, estes tinham em comum a superação dos cânones acadêmicos, a busca por uma arte autônoma e comprometida com as transformações sociais, tecnológicas e ideológicas de seu tempo, uma tradução das mudanças modernizadoras e urbanizadoras sofridas no mundo ocidental como um todo.

Vista deste modo, a Arte Moderna pode ser lida como a conjunção de diferentes artistas, diferentes estilos, diferentes propostas estéticas e diferentes técnicas em torno dos objetivos expostos acima e não um movimento homogêneo. Segundo a definição de Francisco Aquarone, a Arte Moderna do século XX *é uma confusão total, desde o início do século até os nossos dias. Uma salada de formas, de cores e de estilos dos mais diversos. Tal qual a vida agitada e angustiada desta geração*²⁶.

Assim, é que surgem várias escolas modernas, ao invés de uma só como acontecia com o academicismo, o Fauvismo, o Expressionismo, o Cubismo, o Purismo, o Orfismo, o Futurismo, o Vorticismo e o Surrealismo, que colocam a diversidade como elemento central da arte do século XX²⁷.

De acordo com Steven Connor, *o que sustenta o modernismo na arte é antes um programa ou ideologia do que qualquer forma identificável de prática*²⁸, ou seja, há uma unidade discursiva bastante abrangente, sem dúvida, no modernismo, mas uma grande variedade de práticas, por vezes conflitantes e contraditórias.

²⁴ LYNTON, Norbert. **Arte Moderna**. O Mundo da Arte. Rio de Janeiro: José Olympio/ Expressão e Cultura, 1966. p. 49.

²⁵ AQUARONE, Francisco. **História das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Americana, 1980. p. 223.

²⁶ Idem. p. 224.

²⁷ STANGOS, Nikos. (Org.) **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. 306 p.

²⁸ CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna – Introdução às teorias do Contemporâneo**. São Paulo: Loyola, 1993. p. 70.

A arte europeia já era milenar quando do advento das correntes modernistas pelos centros culturais no Velho Mundo, enquanto que a arte brasileira, até o advento do movimento modernista no país, não passava de um simples prolongamento da arte europeia nos trópicos mantida pelas elites nacionais, quando não pelo Estado.

Os pintores modernistas brasileiros, mesmo mantendo estreitas relações com os centros culturais da Europa, procuravam criar uma arte “verdadeiramente” brasileira que se basearia nos valores culturais brasileiros e nas paisagens nacionais.

Precursores da pintura moderna brasileira, o pintor lituano Lasar Segall (1891-1957) e a pintora Anita Mafalhti (1896-1964) executaram exposições das suas obras provocando o ambiente conservador das artes plásticas brasileiras.

Segundo a autora Graça Proença, Lasar Segall e Anita Mafalhti eram ligados ao expressionismo alemão das primeiras décadas do século XX, contudo, *a exposição que Lasar Segall realizou entre nós em 1913 não provocou nenhuma polêmica, pois seus trabalhos foram vistos como a produção de um estrangeiro. Como tal, ele tinha o direito de apresentar uma arte estranha ao senso estético dos brasileiros. Mas com a de Anita Mafalhti [a exposição de 1917], pintora brasileira, a reação foi totalmente diferente*²⁹.

A “ousadia” da exposição da pintora paulista e sua proximidade com os literatos modernistas abriram caminho para que outros pintores viessem a integrar as hostes modernistas.

Característico do modernismo brasileiro, o manifesto e a união temporária de indivíduos procedentes das mais variadas áreas da arte, literatos, pintores, escultores, arquitetos, gravadores, entre outros, permitiu ao movimento modernista agir conjuntamente em função dos seus objetivos estéticos, mesmo que muitas vezes tivesse que se submeter aos “caprichos” do Estado.

Para Annateresa Fabris, o modernismo brasileiro foi *sui generis*, pois foi produzido por seus próprios protagonistas. Transcrevemos uma parte de um ensaio da historiadora sobre o modernismo que nos ajudou a compreender como se deu a construção histórica da Arte Moderna como um elemento divisor do campo cultural e intelectual brasileiro.

Segundo a autora,

(...) *as sucessivas canonizações da obra de arte moderna eram resumíveis a uma série de categorias precisas como: autonomia e divórcio da cultura de massa e da vida*

²⁹ PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Ática, 2001. p. 232.

*cotidiana; caráter auto-referencial, autoconsciente, não raro irônico, ambíguo e rigorosamente experimental; expressão de uma consciência puramente individual; analogia com a ciência pelo fato de produzir conhecimento; (...) pintura como elaboração persistente do próprio meio desde Manet; rejeição dos sistemas clássicos de representação, negação do “conteúdo”, da subjetividade e da voz autoral, negação da semelhança e da verossimilhança, exorcismo de todo realismo; papel adversário em relação à cultura burguesa e à cultura de massa*³⁰.

Conforme Aracy Amaral, o movimento modernista brasileiro surgido a partir da Semana de 1922, *diante das comemorações do passado, era um grupo inquieto, movido pela exaltação do Brasil diante do futuro que começou a formar-se depois da exposição de Anita Mafaliti em 1917-18, com o objetivo da derrubada de todos os cânones que até então, legitimavam entre nós a criação artística*³¹, ou seja, os cânones da arte acadêmica clássica e os circuitos das academias e dos grandes salões.

Destacamos um trecho, do mesmo livro, onde a autora sintetiza os primeiros passos do modernismo brasileiro que consideramos bastante ilustrativo das pretensões deste movimento a partir do ano de 1922.

De acordo com a autora,

*Assistimos, além desta derrubada, à atualização da linguagem brasileira com a do mundo contemporâneo, ou seja, o universalismo de expressão. Como consequência imediata daquele nacionalismo, emerge a consciência criadora nacional: voltar-se para si mesmo e perceber a expressão do povo e da terra sobre a qual ele estabeleceu*³².

Ainda refletindo sob a ótica de Aracy Amaral, pode-se perceber que esta rejeição dos modernistas aos cânones e às formas tradicionais de arte estava relacionada, e de certa forma ligada, aos movimentos políticos e sociais que abalaram o país nas primeiras décadas do século XX e que o conduziram à superação da Velha República oligárquica e paternalista – como a Revolta do Forte de Copacabana (1922) e a Revolução Paulista de (1924) – com a Revolução de 1930. A maioria dos modernistas esteve envolvida nas

³⁰ FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado das Letras, 1994. p. 13.

³¹ AMARAL, Aracy A. **Artes Plásticas na Semana de 1922**. 5ª ed., São Paulo: Editora 34, 2001. p. 13.

³² *Idem*. p. 13.

agitações da década de 1920, porque seu espírito liberal desejava iniciar uma nova era para o país e para as suas propostas estéticas³³.

A autora afirma ainda que, a Semana de 1922 não foi um evento “moderno” ou “vanguardista”, típico do contexto de seu surgimento, pois os movimentos artísticos internacionais contemporâneos ao modernismo brasileiro manifestavam um discurso estético definido, uma dinâmica muito maior, mais moderna e realmente à frente daquilo que os modernistas brasileiros tencionavam com seu nacionalismo cultural, sendo que muitos deles já haviam sido superados anos antes³⁴.

No plano teórico, Mário e Oswald de Andrade foram os principais estimuladores, os líderes e os divulgadores dos postulados deste novo movimento nas artes e na literatura.

Pela importância econômica e pelo mecenato industrial, o Movimento Modernista Brasileiro (MMB) foi encabeçado por artistas do Estado de São Paulo que em seus primeiros ensaios assumiram a sua face européia, mas, num segundo momento, passaram a refutar a hegemonia desta em relação ao MMB, pois a singularidade deste movimento era justamente a sua tentativa de criar uma arte essencialmente brasileira, uma arte que valorizasse a cultura nacional, o nativismo, as nossas fontes, a nossa tradição indígena, a nossa arquitetura e as formas e as cores da natureza brasileira.

Para Mário de Andrade a Europa era um lugar privilegiado para se entender o Brasil, para “estranhá-lo”, e o regionalismo modernista era a síntese de nossas raízes históricas e culturais³⁵.

Deve-se lembrar, no entanto, que nem todos os artistas que participaram da Semana de 1922 eram modernistas, poucos deles filiavam-se realmente ao modernismo³⁶, mas isto não impediu que *unidos por um ideal de renovação destrutiva e jogando por terra velhos cânones obsoletos, este punhado de jovens intelectuais, poetas, jornalistas e artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro desencadeassem uma batalha de manifestação em meados de fevereiro de 1922*³⁷.

³³ AMARAL, Aracy A. **Artes Plásticas na Semana de 1922**. 5ª ed., São Paulo: Editora 34, 2001. p. 15.

³⁴ *Idem*. p. 15.

³⁵ *Ibidem*. p. 116-117.

³⁶ *Ibidem*. p. 210.

³⁷ *Ibidem*. p. 131.

Vencidas as dificuldades iniciais, o MMB precisava consolidar as posições que havia conquistado no interior do campo cultural brasileiro, fazendo-o sob a égide da Era Vargas (1930-1945), principalmente durante o Estado Novo (1937-1945)³⁸.

De acordo com Walter Zanini, o modernismo brasileiro, em suas primeiras manifestações, era pouco teórico, pois recorria às pulsões internacionais da figuratividade conciliadora dos valores do Modernismo e da tradição, sendo esta última objetivada como visão direta do ambiente natural, humano e social em que este movimento se radicaria e se caracterizaria até os anos de 1930. No período posterior, os modernistas passaram a produzir uma arte mais politizada, com maior inserção nos temas sociais, uma arte *distanciada das subjetividades e dos significantes que haviam caracterizado a produção da fase inaugural do Modernismo*, a arte moderna brasileira a partir daí *terá longo curso, estendendo-se em transformações, pelo decênio de 1940, até perder a primazia na clivagem de novos contextos de linguagem*³⁹.

A afirmação do MMB frente aos cânones acadêmicos foi possível graças à união de vários artistas modernistas de diferentes áreas em grupos e comunidades. Foram as alianças entre os pintores e os intelectuais modernistas, entre outros artistas e as elites liberais de São Paulo que permitiram ao MMB enfrentar as consolidadas instituições acadêmicas e transformá-las segundo seus novos postulados, deslocando o centro cultural do país da cidade do Rio de Janeiro para a capital paulista.

O período posterior à Semana de 1922 pode ser considerado como uma segunda etapa do MMB que culminou com a consolidação definitiva da sua condição de “autêntica” arte brasileira.

Se no seu nascedouro - com as exposições impactantes de Lasar Segall, em 1913, de Anita Mafalhti, em 1917, e de outros artistas que participaram dos salões de 1922 - a pintura brasileira mostrando a sua modernidade foi hostilizada pelo público e pela crítica; num segundo momento, entre as décadas de 1930 e 1950, o MMB interioriza-se, atingindo outras capitais brasileiras e alcançando, desta forma, o reconhecimento público e institucional da sua arte como parte da cultura brasileira, como uma arte nacional.

³⁸ SCHWARTZMAN, Simon (Org.). **Tempos de Capanema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: EDUSP, 1984. p. 79-80.

³⁹ ZANINI, Walter. **A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40 – O Grupo Santa Helena**. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1991. p. 13.

Conforme Maria das Graças Proença, *após a Semana de Arte Moderna e a agitação que ela provocou nos meios artísticos foi surgindo aos poucos um novo grupo de artistas plásticos que se caracterizavam pela valorização da cultura brasileira*⁴⁰.

Este grupo foi considerado o de maior expressão do movimento modernista nas artes plásticas brasileiras, já que a sua produção pictórica consolidou definitivamente a Arte Moderna na pintura brasileira. Foi deste grupo que surgiram os pintores de maior projeção, principalmente no período denominado de Era Vargas (1930-1945), e foi neste momento que o movimento alcançou o seu auge, imprimindo-se na memória coletiva como parte da moderna cultura nacional.

Di Cavalcanti (1897-1976), Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), Tarsila do Amaral (1886-1973), Cândido Portinari (1903-1962) e Cícero Dias (1907-2003), são os principais representantes deste grupo, destacados como exponenciais da pintura nacional.

Sob a forte influência da ideologia dominante e censora da Era Vargas, parte destes artistas – por intermédio de outros modernistas que trabalhavam nos escalões intermediários do funcionalismo público – foi atraída pelo mecenato estatal tornando-se senão dependente ao menos vinculada, comprometendo assim a sua autonomia criadora para conseguir encomendas do Estado.

Segundo a historiadora Maria de Fátima Fontes Piazza, a produção intelectual/artística deste grupo de artistas modernistas, contribuiu para a formação das imagens da “brasilidade” e da “modernidade”, sendo considerados, em consequência disto, como formadores de uma visão oficial sobre o país. Estiveram ou não ligados à ideologia estadonovista, suas obras e ações ajudaram na implementação do projeto nacionalista do Governo Vargas⁴¹.

Como foi dito, o apelo regionalista da Arte Moderna depois da Semana de 1922, propiciou a interiorização do MMB, centrado primeiramente em São Paulo e no Rio de Janeiro, para outras capitais do Brasil.

Entendemos Arte Moderna como um estilo de arte singular, nascido na metade final do século XIX, com o Impressionismo, e consolidando-se como uma proposta estética inovadora, com o Cubismo e o Fauvismo, nas décadas iniciais do século XX, no âmbito internacional. No Brasil, pode-se dizer que a Arte Moderna nasceu com as propostas dos

⁴⁰ SANTOS, Maria das Graças V. Proença dos. **História da Arte**. São Paulo: Ática, 2001. p. 238.

⁴¹ PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. O Significado da ‘Modernidade’ e da ‘Brasilidade’ na Evocação do ‘Brasil Moderno’. In: **Revista Esboços**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2000. Vol. 07. p. 47.

artistas e dos intelectuais da Semana de 1922, ou um pouco antes com as exposições modernistas de Anita Malfati e de Lasar Segall, na década de 1910.

Alguns argumentos de Charles Harrison ajudaram a definir a escolha pela restrição do uso do termo “modernista” estritamente para referirmo-nos aos movimentos modernistas, pois, segundo ele, o pesquisador pode classificar alguma coisa ou alguém de moderno baseando-se unicamente no seu estilo, mas chamar algo ou alguém de modernista é dizer que o seu surgimento deriva de certos posicionamentos e de certas atitudes críticas adotadas em relação tanto à cultura mais ampla do presente quanto à arte do passado recente.

Dentro desta ótica, alguém pode ser classificado de moderno sem ser necessariamente modernista; ser classificado de modernista sem ser moderno; ser moderno e modernista ao mesmo tempo; ser moderno e acadêmico simultaneamente ou ainda ser simplesmente moderno. Por outro lado, ao classificar alguém de modernista estamos restringindo sua ação a um movimento artístico datado e dotado de singularidades que o distingue dos demais movimentos artísticos, notadamente o academicismo dos grandes salões.

Assim, preferimos classificar Nilo Dias como um pintor moderno no sentido empregado por Marshall Bermann, ou seja, pensando a produção e as escolhas do artista como decorrentes dos rumos tomados pela modernização da cidade de Florianópolis no século XX. Bem como, utilizamos, também, conceitos do historiador Charles Harrison de modo a fazer uma distinção mais nítida entre a produção deste artista e a produção do academicismo e do modernismo catarinenses.

Para seus críticos, entrevistadores e admiradores Nilo Dias era considerado um pintor clássico, um exímio paisagista e um acadêmico exemplar. Acreditamos, no entanto, que esta classificação é insuficiente para entendê-lo, pois a origem artesanal do artista, as suas tentativas de conter os efeitos nocivos da modernização da sua cidade por meio de representações sobre o cotidiano e as paisagens do passado, a sua recusa em integrar os quadros modernistas, a sua rede de sociabilidades e a sua vontade de produzir uma memória para si mesmo, não foram levadas em consideração.

Então, passamos a nos perguntar: quem foi e o que fez Nilo Dias.

Nascido em Florianópolis, em 1905, o artista iniciou cedo seu aprendizado artístico desenhando as figuras que via nas manchas de umidade nos muros caiados de sua rua. No

arquivo do artista, na biblioteca do MASC, encontramos o fragmento de um jornal, provavelmente do ano de 1980, onde Nilo afirma: *foi em 1910 – com cinco anos de idade, portanto, – que comecei a entender o significado da palavra desenho, embora na minha pouca idade, porém possuidor de certa vocação para tal, passei a perceber em paredes e muros velhos e manchados pelo tempo, certas formas que eu ia através do olhar, descobrindo algo de interessante para desenhar.*

Contudo, é preciso restalvar que a menção a tal evento, desenhar as formas que via nas manchas de umidade dos muros caiados, pode ser encontrada na biografia de outros dois artistas: Victor Meirelles (1832-1903) e Martinho de Haro (1907- 1985). O que se pode inferir que este dado não ajuda a identificar a singularidade do pintor, mas o inscreve em certa abordagem de seus biógrafos, e dele próprio, no esforço romântico para determinar um talento natural para a pintura.

Segundo admitiu no mesmo artigo comentado, seu interesse pelas artes plásticas foi despertado pelo estreito convívio com seu tio paterno, Eduardo Dias (1872-1945), um conhecido pintor ilhéu com quem conviveu até seu falecimento. Seu tio e seus pais instaram o artista a ingressar na Escola de Aprendizes Artífices quando sua idade girava em torno dos doze anos de idade. De acordo com as palavras do pintor que foram transcritas na matéria, Nilo disse: *Lembro-me perfeitamente que muitas vezes, em companhia de meus pais, fazíamos visitas às exposições de pintura que por aqui andaram.*

Lá aprendeu, além dos ofícios de marceneiro e carpinteiro, noções de desenho com um pintor estrangeiro que aqui aportara. Seu nome era Ticiano Basadona⁴², um italiano nascido em Veneza e lá graduado em artes pela Escola de Belas Artes, que viera para o Brasil em circunstâncias desconhecidas, mas certamente seguia as correntes de imigrantes italianos de fins do século XIX.

Artista de inspiração “clássica”, fervoroso defensor do academicismo, Basadona encontrou boa acolhida para seu talento na Ilha. Produziu caricaturas para alguns jornais locais, foi professor da Escola de Aprendizes Artífices (EAA), atendia por encomendas, cantava e atuava no palco do Teatro Álvaro de Carvalho⁴³.

⁴² Não se conseguiu obter as datas de nascimento e falecimento do artista, mas pode-se afirmar que o mesmo participou ativamente do meio artístico florianopolitano entre a última década do século XIX e início do século XX.

⁴³ Acervo do MASC sobre Nilo Dias. Neste acervo encontra-se um fragmento da revista *Rumos* que pertenceu ao Clube Metropolitano do Círculo Catarinense de Cultura entre fins da década de 40 e meados da década de 50, na qual Nilo Dias contribuía como diretor de cultura e com a produção de artigos como o

Por volta dos 19 anos, Nilo Dias já estava formado nos ofícios de marceneiro e carpinteiro com os quais passou a lidar. Adquiria madeiras beneficiadas da região do planalto catarinense transformando-as em móveis e casas. Apesar das obras plásticas feitas em madeira serem escassas, sempre referia-se a estas de maneira a classificá-las como obras perfeitas, de muito boa qualidade e confecção, mesmo os simples objetos de uso possuíam beleza e acabamentos artisticamente trabalhados ou conforme quiseste o cliente. Fez poucas e pequenas estatuetas de santos, em madeira de lei, que demonstram que o artista desenvolveu, afora o interesse profissional, pouco interesse pela madeira como suporte, ou como meio de exprestar seu fazer artístico, utilizando-a somente para fins particulares, ou seja, decorativo e religioso.

Como as encomendas e serviços não eram constantes durante os anos de 1920, o artista passou a freqüentar mais assiduamente o atelier de Eduardo Dias. Lá, em companhia deste e de seu filho, Antônio Dias, conversava efusivamente sobre arte, recebendo os primeiros ensinamentos do ofício de pintor. Com eles aprendeu várias técnicas e passou a retratar temas que variavam desde motivos “clássicos” ao da cultura local, passando pelo gênero do retrato dos membros da elite política e intelectual catarinense até os personagens do seu cotidiano em suas ações mais comenzinhas e diárias.

O convívio de Nilo Dias com o tio e com o primo foi intenso até seu casamento em 1936, quando passou a morar no município de Palhoça por quase cinco anos, mesmo assim, manteve-se em movimento constante entre os dois municípios até retornar à Ilha definitivamente.

No ano de 1929, Nilo Dias debutou publicamente com a arte em uma exposição conjunta com o tio e mestre Eduardo Dias, no Salão do Clube Democrata. A partir de então, o artista passou a ser requisitado pelo tio e por clientes para realizar trabalhos de recuperação de obras sacras e a pintar paisagens em pedaços de tora de *pinnus* para decoração, mais fáceis de vender do que as telas.

Acreditamos que Nilo Dias tenha sido o único e o legítimo herdeiro da arte de Eduardo Dias, posto que foi o próprio Eduardo Dias quem legou suas singularidades técnicas ao sobrinho, atestando sua vocação artística e apresentando-o ao seu público como o seu autêntico discípulo.

encontrado sobre Ticiano Basadona. Este fragmento não está datado, mas pelo conteúdo dos textos pode-se inferir que tenha sido publicado entre os anos de 1948 e 1949.

Conforme o fragmento de um jornal, datado de 1983, encontrado na biblioteca do MASC, tendo como título de um artigo *Saudosista e fiel ao passado, Nilo Dias pinta a Ilha de ontem*, Nilo não abria mão *da linha clássica, coerente com seu passado e sua formação basicamente sob os auspícios do Tio Eduardo*.

Eduardo Dias teve outros discípulos além de seu sobrinho: Antônio Dias (data ignorada - 1938), que na condição de filho era tido por Eduardo como seu verdadeiro sucessor, contudo, faleceu muito jovem. Outro discípulo foi Aldo Beck (1919- 1999), que durante o pouco tempo em que foi aluno de Eduardo Dias absorveu muitas de suas características técnicas, artísticas e temáticas de seu mestre.

Nilo Dias procedia de uma família pequeno-burguesa e de boa formação educacional. Teve infância normal para um menino de sua condição social e quando menino e jovem teve uma educação de nível médio. Sua família incutiu-lhe o gosto pelas festas populares e hábitos como assistir peças teatrais, operetas e apresentações musicais.

Nilo Dias dizia que seu pai, Francisco Bráulio Dias de Oliveira⁴⁴ (data ignorada - 1935), era um escritor bastante hábil no uso das palavras e na descrição das coisas de sua terra, causando-lhe admiração e instando-o a seguir-lhe os passos⁴⁵. Foi, segundo o próprio artista, sua primeira influência estética e humana.

Com o pai, Nilo Dias caçou, conversou e aprendeu lições que guardou por toda a vida. Em sua companhia assistiu a primeira peça de teatro, sendo este também seu acompanhante aos galpões dos grupos carnavalescos, às apresentações musicais no teatro e nas festividades cívicas, populares e religiosas. Foi quem lhe deu apoio para seguir nas tintas, porém aconselhando-o a não depender delas para viver, estimulando-o a como seus irmãos, buscar “instrução” escolar que lhe garantisse o sustento e uma boa profissão.

No fragmento de jornal citado anteriormente⁴⁶, Nilo Dias afirma que desde a sua meninice *os artistas já andavam em busca de dias melhores para sua manutenção. A nossa pintura ainda não estava sendo bem compreendida, eram vendidos a preços muito baixos, às vezes adquiridos simplesmente para agradar o artista*. Na maturidade, porém, observou esta dependência, do artista em relação à compra de seus quadros, definindo-a assim: *Hoje,*

⁴⁴ As informações que conseguimos obter sobre o pai de Nilo Dias constam que ele nasceu na cidade do Desterro e tornou-se um comerciante de armários na cidade, no entanto, não foi possível conhecer a sua data de nascimento, apenas a data de falecimento.

⁴⁵ Carta que Nilo Dias escreveu ao seu pai e transcreveu para seu manuscrito sem constar data. Esta transcrição deve ser posterior ao ano de 1935, ano do falecimento de seu pai.

⁴⁶ Fragmento de jornal encontrado no arquivo do artista no MASC, intitulado: *A pintura de Nilo Dias a partir de amanhã, na Casa da Cultura*.

no meu entender, o verdadeiro artista do passado não visava unicamente a fortuna com suas obras, ele visava sim, o enriquecimento de seu espírito através do seu trabalho. O artista nasceu para lutar sempre em busca de um ideal que lhe confortasse a vida.

Nesta mesma direção atuou seu tio Eduardo Dias, que percebendo o gosto de Nilo Dias pelos trabalhos artísticos e artesanais convenceu o irmão acerca do ingresso do sobrinho na Escola de Aprendizes Artífices, escola responsável pelo ensino profissionalizante das camadas médias da população florianopolitana no início do século XX⁴⁷.

Nesta escola o pintor veio a estudar com o pintor Ticiano Basadona e a aprender os ofícios de marceneiro e carpinteiro. Saindo de lá, trabalhou nestes ofícios, e passou a freqüentar o atelier de Eduardo Dias e a circular pela cidade com o filho deste, Antônio Dias.

Neste ateliê Nilo Dias complementou seu aprendizado artístico de um modo mais direto, mais artesanal que técnico, mais oral que escrito, mais familiar que social. O artista empreendeu esforços no sentido de apreender o maior número possível de conhecimentos e práticas artísticas com seu tio, buscando e sonhando com ele constituir e manter uma arte singular e que lhe garantisse o sucesso local.

Poderíamos vê-los, se não isolados, com grandes dificuldades em conseguir os materiais necessários à confecção de suas obras, desde as telas até as tintas. Eduardo Dias⁴⁸ foi exímio sapateiro na Ilha, mas por razões que desconhecemos, largou o ofício e tornou-se pintor, inscrevendo-se como aluno nas aulas de desenho de Joaquim Margarida (1865 – 1951).

As escolhas que fez, ao abandonar o ofício de sapateiro, apontam no sentido de que Eduardo estivesse buscando conquistar melhores condições de vida e de sociabilidade em sua cidade, optando por tornar-se “pintor métier” – escolha que consagrara às artes plásticas nacionais seu conterrâneo e contemporâneo, Victor Meirelles, e que renunciava os mesmos enlevos ao jovem Sebastião Vieira (1866-1943).

⁴⁷ BORTOLIN, Nancy Therezinha (Org.). **Indicador Catarinense de Artes Plásticas**. 2ªed. revista e ampliada. Itajaí: Ed. UNIVALLI, Florianópolis: UFSC, FCC, 2001. p. 57

⁴⁸ Sobre o pintor ilhéu, vide:

JUVENAL, Ildfonso. **Eduardo Dias, o mágico do pincel**. Florianópolis: IHGSC, 1948.

ARAÚJO, Adalice M^a de. **Mito e magia na arte catarinense**. Florianópolis, Governo de Santa Catarina, 1979.

SILVA, Maurício H. **Olhos, mãos e rostos: a produção pictórica de Eduardo Dias na Florianópolis de 1890 a 1940**. Dissertação de Mestrado em História pela UFSC, 2000.

A admiração de Eduardo Dias por estes pintores, registrada por Ildefonso Juvenal⁴⁹, foi certamente transmitida ao sobrinho que partilhou de suas expectativas, sucessos e decepções na escolha que encetou.

Ainda nos hábitos familiares de Nilo Dias estava a criação de máscaras carnavalescas com jornais, o que fazia com os irmãos para vender à criançada da vizinhança.

Desde cedo freqüentou assiduamente os galpões das escolas de samba da Ilha em companhia de seu pai e de seu tio, sempre convidados a contribuir com a criação e a decoração dos carros alegóricos.

Com praticamente a mesma idade de Antônio, Nilo Dias e seu primo circulavam juntos pelos espaços movimentados de sua cidade, os cafés, a praça, o Miramar, o Mercado Público, os campos de futebol, os teatros, etc. Conjuntamente, realizavam os serviços mais árduos e distantes encomendados a Eduardo Dias, além de viajarem e exporem suas obras em diversos municípios do Estado, principalmente os localizados no Vale do Itajaí, como Brusque, Blumenau e Itajaí⁵⁰.

Apaixonado por futebol, o pintor dedicou boa parte de sua vida a este esporte. Foi um dos primeiros goleiros do Avay Futebol Clube (figura 03), atuando por longos 12 anos e sócio fundador de outros dois times, o São José F.C., hoje inexistente, e o ainda atuante Guarany F.C., da Palhoça.

O artista envolveu-se com atividades desportivas de sua região, fosse como atleta, fosse como espectador, participando do maior número delas. Assistia às corridas de cavalos improvisadas, onde é hoje a Avenida Madre Benvenuta no bairro de Santa Mônica, às regatas na Baía Sul, campeonatos de futebol, etc.

Participava efusivamente das festividades religiosas e cívicas de sua cidade deixando registro em suas telas e descrevendo-as com argúcia e sensibilidade através de seus escritos. Em alguns destes textos o artista recordava o impacto provocado pelo

⁴⁹ JUVENAL, Ildefonso. **Eduardo Dias, o mágico do pincel**. Florianópolis: IHGSC, 1948.

⁵² Acredito que a relativa dificuldade de se levantar informações sobre os artistas, as produções e as instituições artísticas dos imigrantes alemães e dos seus descendentes deve-se, em parte, à ação policial e política de supressão e erradicação dos elementos culturais ítalo-germânicos da Campanha de Nacionalização, campanha encetada durante o Estado Novo (1937-1945) e elaborada por causa da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial ao lado dos aliados, após ser atacado pelos alemães. Fica a sugestão para que outros estudos cuidem de estudar as artes plásticas destas populações antes, durante e depois do referido regime ditatorial, visto que as artes plásticas faziam parte de uma tradição mais difundida na Itália e na Alemanha do que em Portugal ou nos Açores, sendo certa a continuidade desta tradição nas colônias ítalo-germânicas de Santa Catarina, bastando que se investigue as fontes e as analise à luz daquele contexto e das novas interpretações histórico-culturais.

surgimento das inovações modernizantes e tecnológicas na sociedade florianopolitana nas primeiras décadas do século XX, como o gramofone, o automóvel, os bondes puxados por burros, os lampiões públicos a gás, as lanchas, o trânsito, entre outros. Nilo Dias também guardou em suas telas paisagens e profissões que se extinguíam diante da inexorável modernidade de sua cidade como prédios antigos e trabalhadores do interior da Ilha na sua faina diária.



Time do Avay Futebol Clube – Década de 1930 – Entre os três jogadores que estão sentados Nilo Dias é o que está no centro – Figura 03 – Acervo da Família de Nilo Dias

Foi em meio às caçadas que realizou no interior das matas da Ilha que o artista pode conviver com as pessoas daquele meio, admirando-lhes e exaltando-lhes a tenacidade e laboriosidade através de muitas de suas obras.

Desde muito cedo Nilo Dias saía em companhia dos familiares e amigos para longas caçadas dentro das matas da Ilha, desenvolvendo conhecimentos da região que lhe foram úteis quando decidiu “capturar” imagens e personagens para pôr nas suas telas.

Registrou-os em muitas de suas telas e escritos, atribuindo-lhes o papel fundamental no sustento da modernização da cidade que crescia e responsabilizando-os pela manutenção das tradições identitárias e sociais de seus antepassados açorianos.

Da sua primeira exposição em 1926 até 1945, quando faleceu Eduardo Dias, Nilo Dias permaneceu quase que restrito às relações artístico-familiares, circunscrevendo-se à presença de Antônio e Eduardo Dias.

Foi graças a uma transformação na legislação federal, no ano de 1942, que o ensino profissional ministrado nos liceus de artes e ofícios passou a ser reconhecido como de nível secundário, não sendo mais considerado como anteriormente, um curso elementar⁵¹, possibilitando ao artista Nilo Dias validar sua formação na Escola de Aprendizes Artífices e ingressar como professor “graduado” na ETIF.

Quando Nilo ingressou como professor nesta escola, no ano de 1945, pode conviver próximo de artistas que também lecionavam nesta instituição, como Franklin Cascaes (1908–1983), Martinho de Haro (1907–1985) e Domingos Fossari (1914–1987), com os quais reuniu-se, poucos anos depois, em torno de objetivos comuns, como pintar o interior da Ilha, e fundar o primeiro salão oficial de belas-artes de Santa Catarina com a criação da SCBA.

Em 1948, com a fundação da Sociedade Catarinense de Belas Artes (SCBA) Nilo Dias estendeu suas relações a diversos outros artistas além dos já citados anteriormente, figurando entre estes Acary Margarida, José Fernandes, Aldo Nunes, Roberto Lacerda e Cid Taulois.

Estes artistas representavam variados estilos e juntos fundaram a SCBA, a única instância oficial das belas artes do Estado de Santa Catarina.

Nilo Dias dirigiu o Círculo de Artes do Centro de Cooperação Cultural (CCC), em Florianópolis, ocasião em que conviveu e trocou idéias com pessoas que contribuíam para o funcionamento da sociedade literária do Centro e da Revista “*Rumos*”, publicada pelo CCC, como José Medeiros Vieira, Luiz Octávio, José Tito da Silva, entre outros, desfrutando de certo prestígio ao representar a entidade nas cidades que possuíam congêneres do CCC, como demonstra a transcrição da seguinte reportagem do Jornal O Estado, de 18 de julho de 1948:

O CCC em Brusque

Será instalado, possivelmente hoje, na laboriosa e progressista cidade de Brusque, o CLUBE DE COOPERAÇÃO CULTURAL, local filiado ao C.C.C. de florianópolis. Para assinalar mais esta vitória da

⁵¹ DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção**. São Paulo: EDUSP/ Perspectiva, 1989. p. 62.

*simpática sociedade literária, o Diretória cecesista desta capital resolveu, por intermédio da Ação Cultural Popular do seu Serviço Social de Difusão Cultural, promover e patrocinar, naquela cidade, uma Exposição de Pintura do artista conterrâneo LINO [Nilo] DIAS, que, em companhia de seu colega José S. Guedes, (o qual, conjuntamente, realizará uma pequena mostra de arte), já se encontra em Brusque, devidamente credenciado para representar o C.C.C. metropolitano nas cerimônias da fundação do primeiro grêmio cecesista no interior do Estado.*⁵²

Por meio deste artigo podemos perceber a influência que o CCC da capital tinha em relação ao restante do Estado de Santa Catarina, que era uma sociedade literária que tinha condições de *promover e patrocinar* eventos culturais para marcar a fundação de suas congêneres e que Nilo Dias desempenhava atividades de relativa importância dentro desta instituição. Não cabe a este trabalho estudar tais objetos, mas seria interessante e útil algum estudo que nos permitisse saber mais sobre as referências que a reportagem deixou expostas: a Ação Cultural Popular e o Serviço Social de Difusão Cultural.

Sobre a revista *Rumos*, encontramos no setor de periódicos da Biblioteca Pública Municipal de Florianópolis, no Jornal O Estado, de 10 de julho de 1948, um artigo que nos permitiu conhecer a importância que esta revista teve para o contexto do seu lançamento, cujo conteúdo consideramos útil transcrever a seguir:

<<Rumos>>

*O número um, de 01 de Junho do corrente ano, de <<Rumos>>, recebemos e muito gratos nós manifestamos. Edição experimental do "Clube de Cooperação Cultural", desta capital, apresentou-se em ótimo formato e não menos apreciável disposição, sendo muito bem composto e distribuídos os vários assuntos ventilados com feliz acerto. Saiu este primeiro número de <<Rumos>> justamente no dia em que o C.C.C. completou cinco anos de atividades culturais, firmando-se como entidade representativa de nossa mocidade estudiosa, que não sabe estacar ante os obstáculos que surgem a cada passo e a cada momento. Eis porque desejamos ao novel colega as maiores prosperidades e que consigam galgar o pináculo de seus ideais, para mais alto ainda elevarem o conceito em que são tidos todos os seus componentes.*⁵³

⁵² Jornal O ESTADO. Florianópolis, 18 de julho de 1948, nº 10.297, ano XXXV. Sem autor. p.12.

⁵³ Jornal O ESTADO, Florianópolis, 10 de julho de 1948. nº 10.294. Coluna de Acácio S. Thiago. p.08.

Este fragmento de jornal nos trouxe várias informações sobre o referido periódico, dizendo-nos que, o Clube de Cooperação Cultural (CCC) de Florianópolis havia sido fundado no dia 01 de junho do ano de 1943, que o material e o formato da revista eram apreciáveis e que a mesma tratava de vários assuntos. Diz ainda que o CCC da capital catarinense enfrentava as constantes adversidades com perseverança, pois seus *componentes* eram pessoas conceituadas e estudiosas.

Em 1957, Nilo Dias integrou a “Turma do Litoral”, um grupo que veio a congregar, assim como a SCBA, alguns talentos artísticos de Santa Catarina, reagindo à polêmica excessiva conduzida pela Revista Sul, do Grupo Modernista Sul.

Lançada a revista do grupo, deram-lhe o nome do próprio: revista Litoral. Com ela os objetivos do grupo expandiram-se para as diversas regiões do Estado, permitindo o ingresso, em seus quadros, de artistas de diferentes cidades catarinenses, não só as do litoral, como pode sugerir o nome da revista e do grupo.

Constituída por uma maioria de pintores modernistas alheios ao Grupo Sul, esta revista contemplou vários artistas plásticos catarinenses da época, fossem modernistas ou não.

A fundação da Revista “Litoral” exemplifica esta pouca afetação nas artes plásticas com o advento do modernismo, pois publicada a partir de 1957, era ecleticamente composta por escritores e artistas modernistas, assim como também, por artesãos e acadêmicos.

Segundo Pedro Albeirice, enquanto a “Revista Sul” radicalizava suas polêmicas estéticas e artísticas, o objetivo do Grupo Litoral foi tão somente o de congregar diferentes correntes de pensamento, de gostos artísticos e estilo antagônicos.

Ao participar deste grupo, Nilo Dias expandiu sua rede de relações sociais e artísticas, renovando sua arte com a troca de idéias e experiências com os artistas inovadores do grupo.

Gradativamente, o pintor foi aumentando seus contatos e suas experiências artísticas, conforme os anos passavam, sendo que, somente com idade avançada foi abandonando a militância nos grupos artísticos florianopolitanos.

Salientamos estas informações sobre as possíveis filiações estéticas de Nilo Dias, mesmo sabendo que o artista experimentou e vivenciou outras influências em sua carreira artística. Seria, contudo, muito longo e demorado, para não dizer impossível, nos

prendermos a todas as minúcias e singularidades da vida deste pintor buscando detalhar outras possíveis influências que teve. Limitamo-nos, portanto, a identificar as sociabilidades e as influências que consideramos serem as mais importantes e que tiveram papel certo e preponderante na formação de Nilo Dias.

Mesmo desfrutando de toda uma rede de sociabilidades, que envolvia boa parte da sociedade florianopolitana, por causa de suas funções públicas e atividades culturais, convivendo de perto fosse com integrantes da elite local, fosse com as pessoas do interior da Ilha, suas relações artísticas limitaram-se, além de Antônio e Eduardo Dias, a uns poucos amigos da Palhoça que atuaram nas peças de teatro que escreveu na década de 1930.

Num primeiro momento, o artista participou do meio artesanal da Ilha (pintores de casas, alfaiates, sapateiros, marceneiros, carpinteiros, entre outros), apostando na ascensão, no reconhecimento e na legitimação artística de sua produção. Em um segundo momento, o artista destacou-se no meio artístico catarinense ao conceber, em companhia de outros artistas, a SCBA e o primeiro Salão Oficial de Belas Artes, dando continuidade à sua carreira artística e gozando do prestígio de experiente professor de artes e de exímio pintor das tradições e dos habitantes da Ilha de Santa Catarina.

De simples artesão e artista autodidata - orientado pelo limitado conhecimento artístico de seu tio paterno - Nilo Dias destacou-se artística e socialmente a partir da década de 1940, desfrutando do prestígio do meio artístico, social e jornalístico catarinense para suas produções e exposições, até sua última exposição no ano de 2000, quando contava com 95 anos.

Como, então, podemos identificar o modernismo da produção de Nilo Dias?

O modernismo que buscamos perceber na trajetória e na produção artística de Nilo Dias deve ser compreendido no sentido de sua sincronia com os contextos que vivenciou e que representou com sua arte.

A análise de Maria de Fátima Fontes Piazza faz uma distinção bastante útil sobre os conceitos de modernidade e de modernização, assim, procuramos transcrever seus argumentos, oportunizando uma maior clareza conceitual do objeto aqui estudado:

Ao meu ver, o conceito de modernidade é cultural. Por exemplo, o “moderno” na Europa do fim do século XIX, trazia implícito um comportamento urbano que exaltava a

cidade, o fenômeno da multidão, de solidão, por tudo isso muito vinculado a um sentido romântico dos novos tempos. Na América Latina, ocorre nas primeiras décadas do século XX, em que se repensa o nacional em termos de valorização do popular: a busca das raízes históricas, étnicas e culturais. Já, o conceito de modernização é econômico. Está vinculado á idéia de “progresso” e de “civilização”, isto é, aos avanços da técnica: industrialização, rede de transportes, etc...⁵⁴.

Já a idéia de modernista que aqui aplicamos para pensar o artista e sua produção limita-se à designação do movimento artístico propriamente dito e organizado em torno da superação e da reavaliação estética, que iniciado nacionalmente a partir de São Paulo no ano de 1922, eclodiu em meados da década de 1940 em Florianópolis, com o Grupo Sul e o Círculo de Arte Moderna (CAM).

Em vista disto, pode-se afirmar que Nilo Dias não foi estritamente um pintor acadêmico e que, certamente, não foi modernista, o que nos conduziu ao questionamento de como podemos avaliá-lo e avaliar suas obras, ou seja, qual a forma mais adequada para classificar o pintor e a sua produção.

Na disputa por espaço dentro do universo artístico florianopolitano Nilo Dias optou por uma estratégia diferente da dos modernistas, permaneceu fiel ao academicismo neoclássico, ao invés de modernizar suas técnicas e suas temáticas, assunto tratado no quarto capítulo.

Neste sentido, a postura de Nilo Dias como professor de arte e como artista acadêmico foi, na maioria das vezes, inflexível e até certo ponto insensível como nos evidencia o trecho, de um artigo, onde a educadora e artista plástica, Telma Piacentine, confesta que o motivo mais forte para não expor publicamente suas obras foi um comentário feito por Nilo Dias numa de suas exposições nos anos 60. Segundo o artigo: *“Em 1966, numa das exposições anuais da Escola de Arte de Florianópolis, o professor Nilo Dias disse que a árvore roxa, que ela havia pintado, não existia. Como forma de protesto a artista não expôs seu desenho e também jurou nunca mais mostrá-los⁵⁵.”*

⁵⁴ PIAZZA, Maria de Fátima Fontes. O Significado da ‘Modernidade’ e da ‘Brasilidade’ na Evocação do ‘Brasil Moderno’. In: **Revista Esboços**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2000, vol.07. p. 44.

⁵⁵ Jornal **Diário Catarinense**, de Florianópolis, de 29 de abril de 2003. Seção Variedades de Carla Argolo. Artigo Intitulado *Telma Piacentine quebra um juramento*. p. 12.

O artista não só representou temáticas e cenas claras e compreensíveis em suas obras, mas, também, seu estilo foi encarado pelo público ilhéu como sendo portador, herdeiro e tradutor das antigas e autênticas tradições artísticas; enquanto que a Arte Moderna não alcançava maior êxito por simbolizar e pregar justamente a ruptura com estas tradições.

Sua insistência e sua fidelidade aos cânones acadêmicos e clássicos implicavam em resguardar o uso da tradição artística, os quais sentia-se pertencer. Para isso, era importante que recusasse, ao menos no plano discursivo, as linguagens inovadoras dos modernistas, contemporâneos seus, como prova de lealdade aos princípios e aos mestres consagrados da Academia.

Assim, optou por temas que considerou passíveis de eternização, temas que tratassem e representassem o tempo que viveu e as mudanças que experimentou em sociedade enquanto homem e enquanto artista.

Apreciar e compreender o repertório mais atualizado e diferente do habitual era privilégio dos iniciados, contudo, era constante objeto de crítica dos apreciadores mais convencionais, para os quais o conceito de verdadeira arte permanecia, ainda, no mundo da tradição neoclassicista, graças ao predomínio dos românticos e parnasianos da Academia Catarinense de Letras nas colunas de jornais, nas poesias e na literatura da Ilha⁵⁶. Talvez, estes fatores tenham levado Nilo Dias a permanecer fiel aos cânones e aos dogmas neoclássicos, ao invés de aderir formalmente às fileiras dos seus amigos modernistas.

Havia também a “autonomia” artística deste pintor, conquistada com o cargo de professor na ETIF, que o permitia usar sua arte livremente, pois não dependia da venda direta de suas obras para viver com dignidade.

Entretanto, sua crença em herdar a arte dos antigos mestres e sua gratidão ao Estado pelo emprego fixo concedido, foram, também, fatores determinantes na constante apregoação do mesmo discurso sobre a única arte: “a clássica”.

Empregamos o termo autonomia entre parênteses, visto que a independência alcançada com o cargo de professor, foi relativa, dependendo dos “humores” políticos dos

⁵⁶ CORRÊA, Carlos Humberto P. **Lições de Política e Cultura: A Academia Catarinense de Letras, sua Criação e relações com o Poder**. Florianópolis: Edições A.C.L., 1996.

_____. **História da Cultura Catarinense**. Florianópolis: Ed. USCF/Diário Catarinense: 1997.

SACHET, Celestino. **As Transformações Estético-literárias dos Anos 20 em Santa Catarina**. Florianópolis: UDESC/EDEME, 1974.

quais Nilo Dias procurou não destoar. Cabe dizer, ainda, que o seu reconhecimento artístico esteve ligado ao status de professor que além de remeter à sua profissão de artista acrescentava valor às suas obras e discursos. O usufruto do *status* social, artístico e intelectual, proporcionado por esta posição social, garantia-lhe um número maior de alunos em seu ateliê.

Ainda hoje, a arte de Nilo Dias não foi devidamente identificada como moderna, sendo erroneamente classificada como acadêmica, pelos jornais, alunos e artistas da Ilha, demonstrando o quão confuso se torna quando tentamos aplicar conceitos para entender os artistas e os contextos que os produziram.

O pouco conhecimento teórico que possuía o pintor acerca dos estilos, escolas e técnicas (os jargões e os gestos dos mestres ele imitava muito bem), não o permitiu julgar acuradamente o lugar de sua própria obra, discursando de uma maneira e criando suas obras de outra.

Poder-se-ia dizer que Nilo Dias foi “moderno” em sua arte, mas não se pode dizer que foi “modernista”, pois não participou deste movimento e tampouco concordava com suas idéias e postulados. Também não se pode dizer que foi um pintor tipicamente acadêmico, pois sua opção foi criar uma arte que, no seu limite, estivesse isenta de preocupações políticas e sociais.

Como dissemos, Nilo Dias pertencia na verdade e originariamente ao meio artesanal, mas infiltrou-se em outros meios, como o cultural e o educacional, estruturando sua trajetória em torno destes. Em um movimento pendular, o artista oscilava entre uma artesanidade local e um cosmopolitismo universal, como forma de dotar de legitimidade sua herança artística.

Não tanto por negar sua origem social e artesã, mas por acreditá-la como parte de algo maior, Nilo Dias reproduziu insistentemente o discurso do meio acadêmico, como sendo determinante da verdadeira pintura, procurando contornar seus limitados conhecimentos técnicos através do prestígio sócio-institucional que a referida escola ainda gozava entre o público e o Estado catarinense, mesmo nos dias de hoje.

Confuso, porém eficiente, nosso artista optou por construir sua carreira do modo mais imparcial possível, artística e politicamente falando, ou seja, dificultando a sua colocação dentro de um movimento artístico específico e dentro dos “ismos” tradicionalmente criados para diferenciar os elementos constituintes do campo artístico.

Essencialmente, poderíamos afirmar que Nilo Dias foi, como o fora Eduardo Dias, um pintor artesão, que adotou um discurso e auto-referências que o remetessem ao academicismo neoclássico e o distanciassem do MMC. Sua produção artística, paradoxalmente, apresentava-se mesclada destes dois diferentes estilos, ora comportando-se como um pintor tipicamente acadêmico; ora compondo grupos mistos com os modernistas; ora produzindo obras de leitura claramente modernistas; ora pintando retratos dentro das formas e cânones acadêmicos.

No nosso entendimento a arte de Nilo Dias foi toda moderna, pois estava em sincronia com os gostos e anseios do público de sua época, ou seja, além de agir como um indivíduo daquele contexto, estava sincronizado às expectativas artísticas contemporâneas de sua sociedade.

Com seu emprego de professor, Nilo Dias manteve uma autonomia bastante relativa, talvez maior que alguns contemporâneos seus, para produzir obras com temáticas de paisagens, naturezas mortas e de gênero, distanciando-se, o quanto lhe era possível, de uma arte social e politicamente engajada, desejo os modernistas, e profestando uma herança artística ingênua e idílica.

Tanto Ticiano Basadona quanto Eduardo Dias haviam prevenido Nilo Dias sobre como deveria ser sua postura artística frente à sociedade catarinense, enfatizando-lhe a necessidade de posicionamentos cautelosos em relação ao meio político, conservador em relação ao meio cultural e hierárquico em relação ao meio artístico.

É certo que em algum momento da sua vida Nilo tenha sentido desejo de renovação, de fazer algo só seu, mas este não deve ter sido maior do que o seu receio de perder contato com aquilo que aprendeu e conheceu como verdade.

A arte, para Nilo Dias, deveria manter-se longe da esfera política e distante dos problemas sociais, pois sendo objeto de fruição, prazer estético e visual prestava-se unicamente a produzir boas sensações ao espectador, distanciando-o do mundo real e aproximando-o de um mundo deleitoso e repleto de belezas. Sua arte pretendia refletir um mundo ideal, criado para servir de modelo ao mundo real, onde sua sociedade era idealizada sob as vestes do passado como um lugar melhor, mais fraterno, mais humano, mais justo, etc.

Em resumo, poder-se-ia afirmar que Nilo Dias foi um artista moderno, em seu tempo, sem ter sido um artista modernista propriamente dito.

Para afirmarmos a modernidade da sua produção, baseamo-nos em dilemas que o artista enfrentou para continuar o legado familiar ou para ceder às exigências de ruptura, mesclando-os com seus afetos, sua formação e seus vínculos artísticos e pessoais.

Assim, procuramos afirmar que a modernidade de Nilo Dias mais do que fruto do questionamento da realidade em que vivia originou-se da sua inquietação enquanto artista em um período de transição entre um academicismo elitizante e sectário e um modernismo libertário e social. Ao final decidiu permanecer fiel ao academicismo, dando prosseguimento a tradição e esquivando-se da ousadia de criar uma nova arte e de buscar um espaço para si através do rompimento com as gerações e convenções nas quais havia sido forjado.

Neste sentido, os discursos, a formação e as ações deste artista nos permitem afirmar que Nilo Dias foi um indivíduo e um artista típico de seu tempo, anos 40, e de sua cidade. Tão moderno quanto os modernistas e tão conservador quanto os acadêmicos, Nilo Dias retratava um indivíduo exemplar e um elemento comum, de sua época, através do qual nossa análise procurou historicizar e pensar a sociedade e os artistas florianopolitanos dos anos determinantes para a institucionalização do meio artístico catarinense, fazendo-o funcionar como um campo formal e heterogêneo de produção cultural e de reprodução da estética oficial.

Talvez a designação mais apropriada para definir este artista seria dizer que, ele se constitui num pintor de um período de transição, pois mesmo não abandonando certos ranços acadêmicos dialogou com os principais artistas modernistas catarinenses dos anos 40.

Acreditamos ser correta a designação de artista de transição para definir Nilo Dias, pois este viveu justamente no período de transição entre a arte acadêmica, de cunhagem clássica do século XIX, e a arte moderna de feições dinâmicas, nos mesmos anos 40, em Florianópolis.

Ao considerarmos os quase 150 anos de construção histórica da Arte Catarinense, podemos ver que Nilo Dias e suas obras aparecem, justamente, no ponto de inflexão desta história, no momento da contestação dos valores e das exigências da academia pelas idéias e posturas inovadoras do MMC.

Nilo viveu e participou desta transição com a maturidade de um homem de meia idade, mas com o espírito aberto, porém, pouco consciente da modernidade artística da própria produção depois dos anos 40.

Nilo Dias esteve junto aos principais expoentes do modernismo catarinense sem, contudo, juntar-se propriamente a este. Ousando compor obras com contornos e técnicas diferentes, sem encontrar muita dificuldade para estabelecer um lugar para sua arte no gosto do público florianopolitano.

A modernidade das obras de Nilo Dias, que passou despercebida pelos próprios modernistas, pode ser entendida segundo a visão de Baudelaire, parafraseado por Marshall Berman, que dizia que, “*o sentido da modernidade é surpreendentemente vago*”; e que, “*o pintor (ou romancista ou filósofo) da vida moderna é aquele que concentra sua visão e energia na “sua moda, sua moral, suas emoções”, no “instante que passa e (em) todas as sugestões de eternidade que ele contém.*”⁵⁷.

Nilo Dias optou por um estilo artístico figurativo que vinha sendo aceito e reconhecido desde o século XIX e em pleno século XX, alcançando praticamente os mesmos resultados que os artistas do século anterior, menos a notoriedade dos grandes mestres.

Ao analisarmos a produção de Nilo Dias sob a ótica do conceito de “primitivismo” cunhado por Graça Proença, podemos corroborar nossa afirmação. Segundo a autora, a arte dos artistas chamados “primitivos” passou a ser valorizada após o surgimento do movimento modernista, apresentando entre outras tendências, o gosto por tudo que fosse genuinamente nacional, regional.

Para a autora, um artista “primitivo” é alguém que seleciona elementos da tradição popular de sua sociedade e os combina plasticamente, guiando-se por uma clara intenção poética – sendo geralmente um artista autodidata e o produtor dos recursos e das técnicas com que trabalha⁵⁸, tal como o foram os irmãos Margarida, Nilo Dias, Eduardo Dias, Franklin Cascaes, Aldo Beck, entre outros.

A arte destes pintores apresentava misturas bem híbridas, que mesclavam uma formação artística fundamentalmente artesã e local com as exigências de um emprego

⁵⁷ BERMAN, Marshall. **Tudo o Que é Sólido se Desmancha no Ar: a aventura da modernidade**. SP: Cia. das Letras, 1986. p. 139.

⁵⁸ PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Ática, 1991. p. 247.

como funcionário público, nos órgãos do Estado, que emprestaria o *status* social do cargo ao artista e as suas obras.

Assim, ao mesmo tempo em que criavam a falsa aura de uma arte “autêntica”, de uma “arte especializada” e de um domínio estético, teórico e histórico para suas obras, demonstrando-se consoantes aos valores eternos da pintura clássica, os artistas estreitavam as distâncias simbólicas da arte européia ao restringirem-se à representação de temáticas regionais e locais, empreendendo a uma adaptação artesanal das temáticas da história, das personagens e do cotidiano ilhéu às técnicas e aos valores estéticos do academicismo neoclássico.

Suas telas tornaram-se janelas para o passado com a passagem do tempo que transformou os registros cotidianos de uma época, em registros históricos. Afinal, se pintássemos uma tela sobre algo da atualidade como, por exemplo, um computador, este registro não teria valor histórico daqui a cinquenta anos?

Pode-se, portanto, entender a tentativa de continuidade artística dos pintores ilhéus como uma tradição artesanal e provinciana que buscava incrustar-se no meio político e cultural de sua sociedade, de forma a afirmarem-se aptos e capazes de produzir obras tão importantes quanto às obras dos especialistas dos grandes centros e escolas artísticas da Europa.

Em sua carreira de pintor Nilo Dias foi mestre e companheiro de alguns modernistas, obtendo duplo benefício: de um lado, seu estilo e sua temática engajados com a afirmação dos discursos nacionais, regionais e locais lhe proporcionavam um público e de outro o reconhecimento institucional.

Por outro lado, a existência de uma rede de crenças⁵⁹ reforçava a imagem ritual dos símbolos que reproduzia, procurando, em todo momento, reconstruir o elo entre suas figurações e as exigências práticas e os gostos e a mentalidade de sua sociedade⁶⁰. A cultura do ilhéu era entendida, em um sentido quase antropológico, como o lugar onde conviviam ao lado da arte, da literatura, da filosofia e da ciência, as superstições e as

⁵⁹ “Esta rede de crenças, o senso comum, difunde um fetichismo que credita uma superioridade da percepção sensorial do artista sobre os demais mortais. Benjamin, parafraseando Valéry, disse: “A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas particulares que não dependem de nenhuma ciência” e que, por dedução, ficam fora do alcance dos não iniciados no campo das artes, criando uma aura de genialidade para o artista”. BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras escolhidas vol. 01, SP: Brasiliense, 1985. p. 165.

⁶⁰ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras. p. 46.

atividades manuais como típicos componentes culturais de igual valor aos componentes da cultura erudita e especialista.

Sua modernidade pode ser traduzida como um “estar sincronizado” às transformações do seu tempo, mas podemos pensá-la também, sob a ótica de Charles Baudelaire, quando afirma que o indivíduo para ser considerado moderno, necessitava mostrar-se “antimoderno”, pois que só ao negar a modernidade é que poderia compreender as suas características, as suas transformações, os seus benefícios e a sua destinação⁶¹.

Mesmo possuindo autonomia financeira, conseguida com seu emprego de professor, o artista não se desviou das prerrogativas do discurso acadêmico por considerá-lo a razão da existência dos grandes mestres do passado, da sua própria existência artística e do seu reconhecimento social.

Porém, para que a modernidade se instalasse e a transformação desta cultura não implicasse na perda do seu referencial, Nilo Dias adequou seus costumes e suas tradições aos novos tempos, como num processo de troca entre o artista e a sua cidade.

Nilo Dias utilizou-se da sua herança artística para compor uma temática com um fundo idealista, procurou compor imagens com muitos detalhes, buscando descrever, o mais fielmente possível, as cenas e as imagens apreendidas pela memória dos dias vividos, mesmo que através de formas e de contornos imprecisos que sugerem uma certa inocência e inabilidade do artista ao pintar.

O pintor representou, em suas telas, o passado como um mundo idealizado, sob o seu ponto de vista ou sob o ponto de vista de sua educação formal e informal. Procurou representar as pessoas do passado vivendo em completa serenidade, harmonia, trabalhando e conversando numa cidade com arredores repletos de frondosas árvores, de pássaros e por onde passavam as pessoas do interior na sua determinação e necessidade diária de vender seus produtos no mercado público.

Nilo Dias ousou dar visibilidade aos aspectos cotidianos e históricos que foram negligenciados pela historiografia tradicional de Santa Catarina, mas que podem ser facilmente confirmados nas publicações dos jornais da época.

Diferente desta “história oficial”, exaltadora de grandes personagens e eventos, o artista optou por enxergar e por retratar aquilo, e aqueles, que encarava como sendo os verdadeiros sustentáculos da história e da cultura da sua gente: o ambiente natural e os

⁶¹ BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p.56.

laboriosos homens e mulheres do interior da Ilha. Poucas foram as obras de Nilo Dias que trataram especificamente dos grandes personagens e acontecimentos da história catarinense.

Ao compararmos o estilo e as formas das obras de Eduardo Dias e de Nilo Dias, podemos nos certificar que a arte deste último possui muitas semelhanças com as obras do primeiro, seja nas formas, seja nas temáticas, confirmando o seu esforço em não se distanciar da tradição que descendia.

Foi sua excessiva preocupação com o passado, com a história e com a memória da sua cidade, que o tornou um pintor diferente dos modernistas. Estes artistas queriam o comprometimento da arte com as coisas do presente, em constante transformação, propondo uma arte dinâmica e que promoveste e inspirasse intensas transformações sociais e estéticas.

Nilo Dias, ao contrário, quis cultivar suas tradições, as cenas e as imagens do presente simples e tradicional do ilhéu do interior, que como Franklin Cascaes, Domingos Fossari, Martinho de Haro, Aldo Beck, e outros artistas, sabia estarem prenhe de historicidade em seus personagens, interioranos e urbanos; em sua arquitetura, neo-açoriana das casas e igrejas e neoclássica dos prédios públicos, e em suas festividades religiosas, populares e cívicas.

Nilo Dias negou-se a representar os novos movimentos trazidos pelo progresso à cidade e as suas formas, insistindo sempre em profestar os cânones neoclássicos e as técnicas acadêmicas, como profundidade, divisão do horizonte, pontos de fuga, etc. Tentou comportar-se como um verdadeiro pintor acadêmico lecionando artes desde os anos 60, tempo que empreendeu para também deixar sucessores para a herança de seu estilo e sua tradição.

O artista não aderiu formalmente ao movimento modernista nem tampouco ao academicismo, mesmo permanecendo fiel às suas prerrogativas e aos seus discursos, pois não admitia que a arte abandonasse a esfera do belo e do valor de eternidade, longe do qual acreditava não haver condições favoráveis ao seu florescimento.

Para este pintor o academicismo clássico era o estilo artístico por excelência, pois representava o predomínio da razão na produção da obra de arte, sobretudo através do uso coerente de técnicas seculares de criação pictórica.

Se tivermos em mente que Nilo acreditava ser a arte clássica a única eterna, podemos perceber que sua arte mais do que o fruto do seu presente para o seu presente é o fruto do seu presente para um futuro indefinido, tão eterno quanto sua noção de arte clássica.

Segundo ele, um pintor de verdade deveria ter a clareza da mensagem que desejava transmitir ao espectador de suas obras, tornando esta mensagem o mais compreensível possível a quem as visse. Deveria agir como um escritor que escolhe as palavras mais apropriadas para dizer aquilo que deseja ao público. Assim, o artista também deveria escolher e adequar cada detalhe de uma cena para que sua mensagem fosse facilmente inteligível e “digerível” pelo público.

Pensamos que, ao afirmar que a arte deveria preocupar-se em fazer-se compreensível, o máximo possível, e que somente a técnica permitia ao artista dar formas claras aquilo que desejava transmitir, Nilo Dias estava, indiretamente, tentando afirmar-se frente ao movimento e à estética modernista, que contestava este primado da tradição acadêmica e das formas clássicas como únicas formas de expressão artística – para os artistas modernistas a arte não vem das formas ou das normas, mas dos sentidos.

A arte, segundo os pintores modernistas não deveria ter e nem servir de modelo. Deveria nascer da inquietude do artista com o seu tempo e com as mudanças do seu presente, e não ser o fruto de uma mera bitolação técnica, temática e estética, como consideravam ser o academicismo⁶².

Entendendo que a arte clássica, conforme sugere Bourdieu, fazia parte de uma *revolução da visão do mundo de onde saíram as nossas próprias categorias de percepção e de apreciação, aquelas precisamente que empregamos geralmente para produzirmos e compreendermos nossas representações*⁶³. Acrescentamos ainda que, nos dias atuais, esta arte continua a desfrutar de grande prestígio sobre as demais e a orientar o gosto em geral.

Poder-se-ia dizer que tanto as premiações recebidas por um pintor, como o fato dele possuir uma formação artística especializada, constituem ainda hoje na regra que seleciona e valora os verdadeiros artistas no meio artístico catarinense.

⁶² LYNTON, Norbet. **Arte Moderna**. In: Mundo das Artes – enciclopédia de artes plásticas. Rio de Janeiro: José Olympio Editora/Expressão e Cultura, 1966. P. 97-101.

⁶³ BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: DIFEL - Lisboa/ed. Bertrand Brasil, 1989. p. 256.

A conquista do status de arte singular, com espaço e reconhecimento, pelo movimento modernista no Brasil no final do século XX, deve ser relativizado, pois, segundo informações mais recentes, as exposições de Arte Clássica atraem um público superior ao da Arte Moderna, salientando também que as obras de arte moderna têm sido vistas como clássicas pelos leigos⁶⁴.

A passagem pelo “crivo” acadêmico era um caminho ritual e obrigatório aos artistas que desejassem ascender artística e materialmente, pois que este era o acesso mais curto a um público, a um mercado e às consagrações.

Nilo Dias enfrentou o “crivo” deste circuito, nos Salões e nas exposições locais e regionais, como se realizasse uma prova, uma competição onde poderia ser aprovado ou não. Confiando que suas chances de reconhecimento aumentariam na medida em que dominasse o repertório tradicionalmente exigido nos testes de artisticidade que participava, que eram as regras e os discursos acadêmicos.

Este artista foi visto por nós como um funcionário da arte, capaz de trocar, ainda que relutantemente, sua ação de consagração simbólica pelo reconhecimento póstumo. Sua arte esteve, de certo modo, em afinidade com as obras mais consagradas do passado, pois valia-se das estratégias que o discurso acadêmico lhe fornecera para compor obras com sentido e valor histórico.

Viveu no meio artístico artesanal e popular, espelhando, contudo, os valores da elite local. O conjunto de recortes de jornais e dos prospectos das exposições realizadas, constantes no arquivo do MASC sobre o artista, nos possibilitou saber que seu público fora eclético e conhecido em outras cidades e em outros estados, e afirmar que o seu reconhecimento como artista plástico foi essencialmente local.

A visão estética de Nilo Dias, assim como a dos simpatizantes do academicismo, não deve ser considerada anacrônica ou ultrapassada em relação à época em que se destacou o movimento modernista catarinense; o mais correto, no nosso entender, seria considerá-lo extemporâneo, feito para ser valorado não só no seu presente, mas, fundamentalmente, em outras épocas.

Por não depender economicamente da venda das suas obras, pode-se dizer que as telas que Nilo Dias fazia por encomenda, como os retratos, não se constituíam no seu trabalho propriamente dito, que era lecionar, mas no seu lazer, excluindo deste conceito o

⁶⁴ Jornal *Folha de São Paulo*, São Paulo em 05 de março de 1997, no anexo “Ilustrada”, p. 3-4, sob o título “Exposições Modernas”.

amadorismo que sugere, pois o artista empenhava todo o seu profissionalismo para dar conta das encomendas que recebia. A compra de suas telas não remunerava o seu trabalho, mas o seu lazer, pois a expressão artística era para ele mais uma questão de prazer do que propriamente necessidade de sobrevivência. Numa entrevista publicada no jornal *O Estado*, em Florianópolis, no ano de 1995, o artista confessou: *Não pinto para ganhar dinheiro e sim para me exprestar, faz bem à minha vida*⁶⁵.

Poder-se-ia dizer que o pintor agiu conforme as solicitações do meio social que estava inserido, pois tal como os artistas acadêmicos do passado, aproximou-se do campo político, não por uma dependência política qualquer, mas fundamentalmente por uma dependência artística⁶⁶, visto ser esta passagem obrigatória aos artistas plásticos catarinenses que desejassem alcançar o sucesso público e institucional com sua arte.

O moderno em Nilo Dias pode ser pensado, por um lado, pela sua recusa em relação às mudanças trazidas pela modernidade e no apelo a memória de um passado “melhor”, e, por outro, pela sua proximidade com as inovações materiais e tecnológicas trazidas por esta mesma modernidade, como o cinema, a fotografia, o gramofone, o automóvel, o bonde puxado por burros, entre outros.

Para definir melhor este esforço de Nilo Dias, podemos dizer que a rememoração foi um dos poucos meios que restou ao artista para fazer parte de seu mundo social, para ser útil, para posicionar-se dentro de sua sociedade e para ter um papel, pois, segundo Renato Janine Ribeiro, *o desejo de perpetuar-se, mas, mais do que isso, o de constituir a própria identidade pelos tempos adiante, responde ao anseio de forjar uma glória*⁶⁷ para a sua própria memória e para a sua existência.

Ao identificar o tipo de interesse veiculado nos documentos escritos sobre o artista e por ele próprio, pudemos desvelar o lugar de Nilo Dias no cenário artístico catarinense do século XX.

Ao observarmos a produção de Nilo Dias podemos perceber que procurou projetar em suas pinturas e em seus escritos o mundo que queria traduzir como sendo o mesmo de sua coletividade, como uma descrição pormenorizada e fiel de seu contexto, inserindo sua produção e os elementos da cultura catarinense na política cultural do regime de Vargas.

⁶⁵ Jornal “*O Estado*”, de Florianópolis publicado em 22 de julho de 1995, na coluna Magazine, sob o título “Nilo Dias: 90 anos de amor a pintura”, sob o nº 264. p.01.

⁶⁶ BOURDIEU, Pierre. *Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: DIFEL - Lisboa/ed. Bertrand Brasil, 1989. p. 269.

⁶⁷ RIBEIRO, Renato Janine. *Memórias de Si, ou...* . In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.11, nº 21, 1998. p. 35.

O artista foi “revolucionário”, mesmo contra sua vontade, como soldado convocado da reserva na Revolução de 1930 e como artista, na fundação da Sociedade Catarinense de Belas Artes (SCBA), o primeiro Salão Oficial de Belas Artes em Santa Catarina, no ano de 1948; mas, por outro lado, foi também conservador em seus discursos “pró-clássicos” e “pró-acadêmicos” – e mesmo nos seus padrões de moralidade social que projetava como verdadeiros – em suas postura profissional, em suas temáticas históricas e em sua recusa em aceitar os “modernistas” como artistas de verdade e a arte modernista como forma legítima de arte.

Ao lidarmos com os documentos e as fontes sobre o artista encontramos evidências que permitem afirmar que sua modernidade fincou raízes na expectativa de criar e conservar algo real – suas experiências, seus valores e suas certezas – frente à ação destruidora do progresso material e da modernidade moral, mesmo que aceitasse determinadas mudanças como necessárias e vitais para sua sociedade.

Capítulo II

Como Nilo Dias “entrou” para a história?

De forma a complementar as afirmações do capítulo anterior, resolvemos desvelar os registros que foram feitos sobre o artista e sua obra de maneira a destacar as contradições existentes na classificação de ambos.

Neste sentido, procuramos argumentar que há uma contradição não resolvida entre a classificação que Nilo Dias recebeu dos meios de comunicação e a classificação de artista-artesão, que consideramos ser a mais apropriada para definir o seu lugar no meio artístico catarinense.

As fontes que trazem registros sobre o artista são, os jornais locais, o arquivo sobre o artista no MASC e o seu o acervo pessoal.

Como foram muitas as informações colhidas, nos jornais e nos catálogos, procuramos fazer um panorama dos termos e adjetivos mais utilizados tanto para defini-lo como a seu estilo, respondendo, desta forma, à pergunta de como o artista foi registrado pelos seus contemporâneos.

Não citamos todas as fontes encontradas nos arquivos do MASC sobre o artista, pois preferimos fazer uma compilação daquelas fontes que, por um lado, descrevem quais diferentes registros que o pintor recebeu ao longo dos anos, ordenando-as cronologicamente, e, que por outro lado, desvelassem o que possuem em comum na classificação artística de Nilo Dias e da sua produção.

Fizemos, portanto, uma seleção de artigos, de matérias de jornais, de catálogos das exposições do pintor e de alguns livros em que foi citado, evitando, ao máximo, tecer comentários mais extensos sobre estes, pois acreditamos que devam “falar” por si mesmos.

Preferimos tecer nossos comentários - posteriormente à exposição dos registros selecionados - de uma forma genérica, quando tratar do mesmo enfoque dado pelos diferentes registros escritos sobre o artista, ou de forma específica, quando procurar argumentar qual a classificação mais adequada para se pensar o lugar de Nilo Dias e de sua obra no cenário cultural da sua cidade.

No decorrer deste trabalho, repensamos alguns dos clichês atribuídos ao pintor, procurando afirmar que ele foi, na verdade, um artista que, por vivenciar um importante

momento na transição do meio artístico do qual participava, oscilou inúmeras vezes entre o “academicismo decadente” e o “modernismo insurgente”, dificultando sua classificação.

As fontes que dispusemos não estavam devidamente organizadas, principalmente o acervo do artista no MASC, onde os catálogos das exposições, frases avulsas e os recortes de jornais estavam misturados e sem a devida identificação e datação. Deste modo, quando nos referirmos a estas fontes o faremos da maneira mais detalhada possível, destacando que quando não for possível precisar a identificação e a data, nos restringiremos a transcrever o conteúdo pesquisado, citando o acervo do artista no MASC como origem.

Ao final desta exposição poderemos ter uma idéia mais clara sobre o lugar onde o artista foi “colocado”, como foi classificado e percebido pelos críticos e pelos biógrafos, em suma, como ele ficou registrado nas fontes e como era lembrado por seus contemporâneos.

Algumas das frases que foram compiladas nestes documentos apresentam apenas a sua origem – autor ou jornal – ou apenas a data, portanto, na medida do possível, procuramos identificar e organizar nossa exposição de acordo com a origem, a autoria e a data dos escritos, e, na ausência de alguma destas informações, fica subentendido que as mesmas não constam na fonte.

No recorte de uma matéria intitulada *Exposição de Pintura*, datada de 06 de janeiro de 1946, de forma manuscrita em sua margem. Este artigo refere-se à exposição de Nilo Dias no Centro de Cooperação Cultural de Itajaí e diz que, *a referida exposição vem sendo muito visitada*.

Este artigo também comenta e transcreve uma matéria de outro Jornal, “O Estado”, sobre a mesma exposição, avaliando o artista da seguinte maneira: *Estamos, ..., diante de um novo pintor catarinense que pela sua vocação e pelo esmero com que se dedica à arte, se credencia aos aplausos de todos*.

Ao cruzarmos as informações dos documentos avulsos e das informações contidas nos recortes de jornal, destacamos um artigo do Jornal “A Gazeta”, publicado em Florianópolis, no dia 16 de janeiro de 1946. Nele podemos entrever o reconhecimento que Nilo Dias desfrutava junto aos seus conterrâneos e junto ao articulista, não identificado, deste jornal. Os comentários, em tom laudatório, foram tecidos para descrever o retorno do pintor da sua *tournee* pelas cidades de Itajaí e Blumenau.

O artigo intitulado *Arte – Nilo Dias*, afirma que o festejado pintor conterrâneo era merecedor das *mais encomiosas referências da imprensa dos municípios que percorreu, bem como sinceros e fartos elogios de quantos, às centenas acorreram a ver as suas notáveis telas, em que a magia dum pincel inspirado fixou lindas paisagens do nosso céspede edenico.*

Ainda segundo a matéria, *os pintores que visitaram sua exposição viram no jovem colega de arte mais que um simples amador: um talento cintilante e cômico do seu destino, demandando os altos e escarpados pináculos da glória!*

O Jornal “O Rebate”, define Nilo Dias como o *poeta das cores*⁶⁸ afirmando que o artista *sabe, com perigrina habilidade, equilibrar as diversas cambiâncias, dos tons.* Em outra frase, Doralécio Soares diz que *Nilo Dias já é um nome consagrado no meio dos artistas catarinenses.*

José Medeiros Vieira descreve a primeira exposição de Nilo Dias pela SCBA, no ano de 1948, com as seguintes palavras: *Notáveis estudos, magistrais naturezas mortas, completa ainda a magnífica coleção de telas que tão bem assinalaram o primeiro Salon de 1948.*

Uma frase do Jornal “A Gazeta”, de 30 de janeiro de 1948, define Nilo como *paisagista surpreendente*, e outra frase do mesmo jornal diz que o artista *vai de sucesso em sucesso, se impondo a consagração pública.* Esta afirmação é sustentada também pelo Jornal “O Estado”, de 15 de março de 1959, que diz que o pintor *Nilo Dias é uma das mais vigorosas expressões artísticas da atual geração catarinense.* Em outro recorte do Jornal “O Estado” o artista é definido como *o homem que traz para as telas a visão do passado distante na nossa antiga Desterro.*

No ano de 1961, o Museu de Arte Moderna de São Paulo solicitou ao artista que enviasse um quadro (figura 04) seu para ser exposto na Bienal de Arte Contemporânea. Há, sobre a participação de Nilo Dias neste importante evento das artes plásticas brasileiras, um artigo de jornal intitulado, *Nilo Dias na Bienal de São Paulo*, que assim descreve o assunto: *Ao Nilo que está inscrito sob o n. 94 para aquele importante Salão, desejamos-lhe pleno êxito, e estamos certos que saberá representar condignamente a sua terra e dado as suas qualidades de artista perfeito, esperamos uma boa classificação entre os demais expositores.*

⁶⁸ A filha de Nilo Dias, Liége Aida Bastos Dias, escolheu esta expressão como epitáfio do pai.

Outro fragmento encontrado, intitulado *A pintura de Nilo Dias a partir de amanhã, na Casa da Cultura*, foi datado como sendo provavelmente de 1980, pois de acordo com a matéria o artista tinha, na ocasião, 75 anos.

Este fragmento discorre sobre a carreira e a pintura do artista dizendo que *desde os 14 anos começou a trabalhar na área das artes plásticas, motivado, principalmente pelo ambiente familiar, sempre muito ligado ao campo artístico.*



***Mulher carregada pelo vento* – 1961 – Óleo sobre tela – 20x25cm – Figura 04**
Acervo da Família de Nilo Dias

Como os demais fragmentos pesquisados, este também foi escrito como um chamamento, um convite ao leitor do jornal para prestigiar a exposição de Nilo Dias e, segundo a matéria, *o tema preferido das suas obras era o da paisagem.*

O Diário da Tarde descreve o artista como sendo *mais que um simples amador e que é um talento que muito ha de contribuir para o desenvolvimento da arte entre nós.*

João Frainer acreditava que Nilo Dias era *um talento que muito honraria nossa galeria de artistas*. Segundo Rubens Cunha, o sentimento perante algumas obras de Nilo Dias é de *revivermos o passado em frente da tela do pintor e através das suas explicações nos tornamos conhecedores da vivência e dos costumes daquela época*.

Assim como encontramos estes fragmentos de textos e comentários sobre o artista, também encontramos, no arquivo sobre Nilo Dias na biblioteca do MASC, diversas matérias de jornais, algumas recortadas ao acaso, outras datadas, nas quais buscamos identificar os qualificativos utilizados para definir o pintor e suas obras.

Dentre os recortes que encontramos, escolhemos aqueles que traziam informações mais detalhadas sobre a classificação conceitual do artista, nos mais diferentes contextos, como a matéria intitulada *Exposição de pintura dos artistas catarinenses Nilo Dias e Aldo Beck*, convida o leitor para a exposição destes artistas lembrando que *os laureados pintores de nossa terra, há muito vem tomando contacto com a vida do nosso povo, quer desempenhando seus costumes, quer pintando os maravilhosos recantos em aquarelas e óleo, técnica que dominam a perfeição*.

Lembra ainda o artigo que *o colorido excelente da palheta de Nilo Dias já granjeou perante a crítica um merecido destaque. Ainda o ano passado, Nilo Dias teve seus trabalhos premiados no Salão Oficial de Pintura do Paraná. Muito tem feito este consagrado artista pela difusão da sua arte em nosso meio, quer como presidente da Sociedade Catarinense de Belas Artes, quer em exposições que tem realizado nas várias cidades, em Curitiba, ou Porto Alegre, Joinville, Blumenau etc.*

Outra matéria sem data, de autoria de Hamilton Alves e intitulada *Sobre o pintor Nilo Dias*, num tom coloquial descreve as impressões do autor sobre o pintor. Começa seu artigo assim: *Vou fala do pintor Nilo Dias, que vem a ser sobrinho, se não me engano, de Eduardo Dias, que, nas palavras do escritor Marques Rebelo, é também um dos precursores do Modernismo no Brasil.*

Mais adiante o articulista descreve o seu impacto ao deparar-se, numa exposição coletiva, com o quadro da rua José Jacques pintado por Nilo Dias: *Mas fui mais adiante e, súbito, dei com um quadro que me encheu a alma de uma viva emoção. Trazia a assinatura de Nilo Dias. Figurativo? Sim, figurativo. A arte não tem limites. Um figurativo pode ser tão bom ou melhor que uma obra de outro gênero qualquer – cubista, concretista, abstrato, etc. Mas que figurativo!*

Ainda neste artigo, podemos entrever outras qualidades que o autor confere ao pintor comparando seu quadro ao de outros pintores. Diz ele: *O quadro poderia me lembrar que outro grande artista? Primeiro, lembrou-me o próprio Eduardo Dias, que foi insuplantável na retratação da paisagem ilhoa. Foi, sem dúvida, um clássico! Lembraria Portinari em sua tela da cidade natal, Brodowski. Quem mais? Citaria ainda Rebolo. Este trabalho traz a marca da singeleza, da candura, da ternura de um Rebolo.*

Num outro fragmento de jornal sobre Nilo Dias - encontrado na biblioteca do MASC e com apenas o registro manual do ano, 1983 -, intitulado *Saudosista e fiel ao passado, Nilo Dias pinta a Ilha de ontem*, também convida o leitor a comparecer à exposição do artista que contava com 78 anos.

Diferente de outros recortes que, em sua maioria, apenas faziam comentários sobre o artista e sua produção, este além de um convite à exposição do artista, constitui-se numa entrevista, onde ele próprio define-se e comenta sua carreira artística.

Neste fragmento o pintor confia-se um saudosista das coisas do passado: *Em minhas pinturas predominam mesmo as coisas da Ilha e do seu passado. As paisagens vêm em primeiro plano, mas há também algumas naturezas mortas, retratos e outros temas.*

Tratados os documentos avulsos e com informações sem referência de origem, autor ou data, encontrados no arquivo no MASC, passaremos a pesquisar os registros com referências de origem e data, que podem ser encontrados no setor de periódicos da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

No recorte de uma matéria intitulada *Exposição de Pintura*, datada de 06 de janeiro de 1946, manuscrito na margem. Este artigo refere-se à exposição de Nilo Dias no Centro de Cooperação Cultural de Itajaí e diz que *a referida exposição vem sendo muito visitada*. Este também comenta e transcreve uma matéria de outro Jornal, "O Estado", sobre a mesma exposição, avaliando o artista da seguinte maneira: *Estamos (...) diante de um novo pintor catarinense que pela sua vocação e pelo esmero com que se dedica à arte, se credencia aos aplausos de todos.*

Em sua biografia, publicada no ano de 1973 e intitulada *Grande Gala*⁶⁹, o colunista social Lázaro Bartolomeu, ao compilar todos os artigos, matérias e comentários publicados em suas colunas, em diferentes jornais da Ilha de Santa Catarina, reproduziu um convite que fez aos leitores a participarem da exposição de Nilo Dias, no edifício Dias Velho,

⁶⁹ BARTOLOMEU, Lázaro. *Grande Gala*. Florianópolis: Edição do autor, 1973. p. 414.

sobre aspectos da antiga Florianópolis, neste convite o colunista diz ainda que ele próprio havia adquirido recentemente uma obra do pintor sobre uma paisagem do litoral de Porto Belo.

Outro fragmento encontrado, intitulado *A pintura de Nilo Dias a partir de amanhã, na Casa da Cultura*, foi datado como sendo provavelmente de 1980, pois de acordo com a matéria o artista tinha 75 anos, na época de sua publicação. Este fragmento discorre sobre a carreira e a pintura do artista dizendo que *desde os 14 anos começou a trabalhar na área das artes plásticas, motivado, principalmente pelo ambiente familiar, sempre muito ligado ao campo artístico*. Como os demais fragmentos pesquisados, este também foi escrito como um chamamento, um convite ao leitor do jornal para prestigiar a exposição de Nilo Dias e, segundo esta matéria, *o tema preferido das suas obras era o da paisagem*.

A coluna *Lazer*, do Jornal “O Estado” do dia 07 de abril de 1981, traz uma matéria sobre a 18ª exposição, intitulada *Nilo Dias, 75 anos: mostrando as imagens que não mais existem*. Desta extraímos informações interessantes sobre o artista, como o fato de que o artista *fez questão de deixar muito bem guardado em casa uma de suas primeiras obras, um estudo de um rosto que considera um dos seus melhores trabalhos. E, para não correr o risco de vê-la inutilizada, não expõe e não vende*.

Segundo o texto, desde os 14 anos Nilo Dias procurou aprender desenho e pintura com diversos professores como:

[...] o ex-diretor do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre que lhe dava aulas quando vinha passar suas férias na ilha ou quando o aluno ia passar as suas em Porto Alegre. Mas entre todos destaca, em especial, seu tio Eduardo Dias, por quem não esconde uma grande admiração e que o incentivou durante toda a sua vida. Por isso, diz do tio: “Ele foi meu inesquecível professor”.

A matéria diz, ainda, que o pintor produziu em torno de 1200 quadros, *espalhados por todo o Brasil, de Recife a Porto Alegre*. Reproduz, em seu conteúdo, um depoimento do artista que consideramos de grande valia para o entendimento que o artista tinha sobre a arte e como definia a importância dela para a sua vida. Disse:

A pintura é a coisa que mais gosto de fazer na vida, pode-se dizer que é um lenitivo para minha alma. A arte deve representar para o pintor e para o espectador, algo que lhe faça bem. Assim, a revolta não tem vez porque a pintura é o belo. (...) _ Olha, isso é do temperamento de cada pintor.

Eu não vou trocar o belo pelo feio. Considero mais o belo, aquilo que toca a alma. Agora, se fosse para pintar o feio, não o faria, a menos que fosse encomendado. Mas, para ter ao meu lado, somente coisas que elevam o espírito. E isto é questão de temperamento. Fui e sou um indivíduo alegre, por isso não há lugar dentro de mim para coisas que não considero belas.

O artigo ainda define que, por ser este o entendimento do pintor de arte, *Nilo Dias* não acha necessário uma arte mais conseqüente e engajada com o real, preferindo a arte clássica, aquela de *Rubens, Rembrandt e seus seguidores*, mas restava que ele também aceita o surrealismo até o limite em que tem algum valor, pois, depois, só está se gastando tinta quando tem que se perguntar ao autor o que ele quis dizer.

Outra fonte que identificamos, publicada no ano de 1982, foi o livro *Literatura Catarinense*, de autoria de Pedro Albeirice, que traz apenas uma pequena referência ao pintor localizando-o, entre outros artistas, no ano de 1957 em Florianópolis, participando da publicação da Revista “Litoral”, a antagonista Revista Modernista “Sul”, sem adentrar em explicações mais minuciosas sobre esta ou sobre o artista.

No dia 25 de junho de 1985, a Câmara Municipal de Florianópolis presenteou o pintor com a *Placa de Prata* e publicou o discurso proferido na mesma, e intitulado *Nilo Dias – Homenagem*, em comemoração aos 80 anos do artista. Neste panegírico encontramos várias referências à importância do pintor para a arte da Capital, *da qual é lídimo representante*.

O teor do discurso constitui-se de referências a citações que algumas personalidades da Ilha fizeram sobre o artista, restaltando que tal homenagem *resulta do reconhecimento sincero pelo valor, pela luta e pela arte tão sobejamente incrustada na sua personalidade marcante, classificando-o como um homem dedicado e de firmes propósitos em busca da perfeição no mundo pictórico*.

Transcrevemos uma das citações presentes no discurso – escrita pelo poeta Edy Leopoldo Tremel - por considerá-la um exemplo de como, ao longo de sua carreira, *Nilo Dias* e sua obra, foram interpretados por aqueles que sobre ele escreveram. O trecho que aqui reproduzimos apesar de extenso, resume a maioria dos atributos conferidos ao pintor pelas demais fontes que citamos nesta Dissertação; diz o texto:

Nilo Dias procurou a forma e a expressão nos clássicos como Rembrandt, Da Vinci, Raffaello e outros não menos famosos, o que faz com que sua arte tenda, fundamentalmente, para a beleza ideal, inspirada em conceitos acadêmicos. As suas obras trazem impresso o zeloso cuidado na seleção das cores. As diferenças sutis dos tons, ou a luz que faz expargir nas paisagens, ou em um retrato, ou, ainda, em uma natureza morta, fazem de Nilo Dias um verdadeiro mestre da arte da pintura. Fiel ao classicismo, cabe salientar que sempre se deixou fascinar pelas paisagens locais com as quais conviveu ao tempo de menino. Elas criam vida no pincel do artista à proporção em que retratam, com fidelidade acadêmica, imagens de uma lembrança indelével, fruto da eloquência do gênio que traz em si, aliada a sua maturidade de artista plástico. E estas paisagens têm o condão de transmitir-nos um lirismo romântico e, conseqüentemente, sentimental, como se a natureza e tudo que a cerca se revelasse ao artista, sussurrando-lhe docemente aos ouvidos seus recônditos ais. E é na invejável capacidade de retratar paisagens de ontem, que se encontra a alma do mestre NILO DIAS e toda a sua inspiração, já que suas telas transpiram um sentimento de saudade, o que revela um inconformismo às mutações impostas pelo tempo.

O encerramento do discurso denota o reconhecimento e o prestígio que o artista desfrutava junto à Câmara Municipal de Florianópolis, lembrando que *quando um homem consegue deixar brotar de dentro de si todo um manancial de impressões mais e coloca-las em uma tela com toda a fidelidade, da forma como o faz NILO DIAS ele cumpriu com a sublime responsabilidade de mostrar à humanidade a beleza imanente colocada por Deus no ser humano.*

Em artigo do Jornal “O Estado”, publicado em Florianópolis, no dia 23 de junho de 1985, e intitulado *Temas ilhéus na retrospectiva do artista plástico Nilo Dias*, nos deparamos com as comemorações dos 80 anos de vida do artista realizadas na Assembléia Legislativa do Estado de Santa Catarina, com o apoio da Câmara Municipal de Florianópolis e da Fundação Catarinense de Cultura.

Este artigo, como a maioria dos artigos que encontramos sobre o artista, faz um panorama da vida e da carreira de Nilo Dias, salientando sua precocidade na pintura, sua primeira exposição, suas relações com Eduardo Dias, sua participação na Sociedade Catarinense de Belas Artes e seu cargo de professor na Escola Técnica Federal de Santa Catarina. O artigo afirma que Nilo era *fiel ao classicismo*, corroborando esta assertiva aos comentários do acadêmico Edy Leopoldo Tremel e da filha do pintor, Liége Aida Bastos Dias.

Segundo Leopoldo Tremel, *Nilo Dias procurou a forma e a expressão nos clássicos como Rembrandt, Da Vinci, Raffaello, o que faz com que sua arte tenda para a beleza inspirada nos conceitos acadêmicos (...) Cabe salientar que sempre se deixou fascinar pelas paisagens locais com as quais conviveu no pincel do artista, à proporção em que retratam, com a fidelidade, o tempo de menino.*

Já a filha definiu a produção do pai dizendo que *os quadros de Nilo Dias são, regra geral, produto do seu fascínio pelas paisagens florianopolitanas, com as quais sempre conviveu, e da fidelidade ao espírito clássico. O amor à tradição e ao passado faz com que o artista dedique muitas de suas telas àquele ambiente ilhéu, que foi o ambiente de sua infância.*

No ano de 22 de julho de 1995, o Jornal “O Estado”, de Florianópolis, dedicou toda a página da seção “Magazine” para comemorar seus 90 anos de idade. Este artigo, intitulado *Nilo Dias: 90 anos de amor a pintura*, destaca-se dos demais por não ter sido escrito para convidar os leitores para alguma exposição do artista, mas por ter sido escrito para registrar suas memórias e sua arte.

O autor não pôde ser identificado, pois registrou apenas suas iniciais, D.F.B., ao final da matéria. Seu artigo é o mais longo e minucioso que encontramos sobre o artista nos periódicos que pesquisamos, trazendo detalhes e depoimentos da vida e da obra de Nilo Dias que a maioria das fontes pesquisadas não tratou.

Começa definindo o artista do seguinte modo: *Nilo Dias tem por base o estilo acadêmico e o sentimento de amor à cidade florianopolitana*. Depois descreve o seu dia-a-dia aos 90 anos: *Acorda cedo para pintar e à tarde se prepara para mais uma façanha: ensinar tudo o que aprendeu*. Diz, ainda, que *aos 32 anos o artista já costumava dar aulas particulares nas praias, montes e campos*.

Descreve os hábitos do artista, restalta a sua ausência de vícios, que o conduziram à avançada idade, e valoriza o desapego material do pintor. O articulista deixa evidente que, aos 90 anos de idade, *Nilo Dias prefere deixar de lado tudo o que já viveu, sejam acontecimentos políticos, históricos, as grandes guerras, as mudanças da paisagem da Ilha, que aliás considera uma evolução necessária, para viver o momento de hoje e falar da pintura, na verdade, a mais importante história de sua vida*.

Este artigo deu mais visibilidade ao lado pessoal do artista, preocupou-se em elogiar alguns quadros e exposições, recomendou a compra das obras, fez um resumo biográfico da formação de Nilo e deu um grande espaço para o artista manifestar suas opiniões e seus desejos. Nas palavras do artista, ao entrevistador, deixou claro que *gostaria muito de lançar um livro sobre as coisas que escreveu sobre Florianópolis*, mas o crescimento desordenado da cidade o distanciava dos seus anseios e dos seus conhecidos, e o levava a preferir *uma coisa mais familiar, pois tudo foi transformado* e ele já não tinha *mais amigos*.

Ainda que seja uma das fontes mais extensas a tratar do pintor, não fugiu à norma dos artigos anteriores no que se refere à repetição dos principais momentos e eventos da carreira de Nilo Dias. Isto nos levou a pensar em algumas hipóteses para esta recorrência: ou os articulistas não o conheciam, ou não se preocuparam em aprofundar as singularidades do artista e da sua produção, ou ainda, o público não conhecia o artista necessitando que os artigos descrevestem, objetivamente, os momentos e eventos mais significativos na sua carreira e que o qualificavam como verdadeiro artista.

A última exposição do artista, realizada no ano 2000, no hall da reitoria da Universidade Federal de Santa Catarina, recebeu destaques nas colunas dos jornais locais.

A colunista Juliana Wosgraus, em sua coluna “Variedades” no Jornal “Diário Catarinense”, publicada em Florianópolis no dia 26 de setembro de 2000, fez um pequeno comentário sobre a exposição de Nilo Dias, a qual intitulou Fenômeno e definiu o evento com as seguintes palavras:

“As paisagens do vivido”, exposição que abre hoje, no hall da reitoria da Ufsc, tem tudo para emocionar. Pelas pinturas e pelo autor, Nilo Dias. Ele hoje está com 95 anos de idade e tem dificuldade até para se locomover sozinho. Mas continua dedicado à sua maior paixão que é a pintura. Há uns 10 anos, eu já ficava impressionada em vê-lo trabalhando e expondo. Agora nem tenho palavras para homenagear este grande homem.

Já o Jornal *A Notícia*, de Florianópolis, de 08 de outubro de 2000, dedicou a primeira página do caderno especial “Anexo” para destacar a inusitada exposição do idoso pintor. Intitulada *Arte de Nilo Dias conta a vida de Florianópolis*, a matéria descreve as condições em que se encontravam o artista e a sua produção.

O artigo não identifica o seu autor, mas provavelmente foi escrito pelo jornalista Jefferson Lima, pois foi ele quem realizou a entrevista com o pintor. Procurando dimensionar o abandono em que o idoso pintor se encontrava, o artigo começa falando das impressões que deixavam a forma como suas obras estavam guardadas.

É triste, mas é verdade. Boa parte das telas pintadas pelo centenário Nilo Dias está abandonada num rancho de alvenaria em Palhoça, disputando espaço com quinquilharias de todo tipo. Cultor de cenas que registram a vida florianopolitana durante este século, o que resta de seu acervo está sob o efeito do bolor, embora sua família pretenda fazer um resgate da obra.

O artigo, por ser o mais atual e por dispor de algumas das informações que esta Dissertação levantou, é a mais completa fonte sobre a vida do artista e de sua obra. A única que ousou classificar o artista sob outra ótica que não a recorrente classificação de pintor acadêmico de temáticas clássicas e a única que o confrontou com o movimento modernismo.

Com estilo acadêmico e sua motivação no real, o artista não queria a ruptura com a razão. Suas maiores referências ainda são Vítor Meireles e o próprio tio, Eduardo Dias. Embora tenha exortado o modernismo, Dias ia além da questão de estilo quando era da sua vontade. Em 1961 recebeu menção honrosa na Bienal Internacional de São Paulo com uma pequena tela denominada “Fugindo da

Tempestade”, na qual construiu uma pintura numa linguagem mais propriamente expressionista do que acadêmica. Segundo o artista, ele só concebeu a obra com outros signos porque previa que seu estilo acadêmico não seria prestigiado pela comissão julgadora, sintonizada com tendências modernistas. E muito embora demonstre certo ojeriza pela modernidade, não deixou de produzir um autorretrato com pinceladas impressionistas.

Dando continuidade à identificação de como as fontes “registraram” Nilo Dias e sua produção, procedemos à verificação dos catálogos das exposições que constam no arquivo do MASC sobre o pintor. Ao descrevermos estes catálogos não podemos listar todos os títulos dos quadros que Nilo Dias expôs em suas exposições públicas que constavam nos mesmos, por isso, deixamos para citar estes títulos, e as respectivas exposições, nos anexos desta Dissertação.

A maioria destes catálogos traz, via de regra, uma pequena biografia do pintor e uma imagem de um quadro do artista. Relaciona-o a Eduardo Dias, e lista as premiações que conquistou, não se prendendo a descrições pormenorizadas sobre ele e sua obra, pois, na verdade, estes catálogos não passam de convites do artista para suas exposições.

Como a maioria destes catálogos apresenta-se sob a forma de reproduções, não foi possível precisarmos o material com o qual foram confeccionados, nos restringindo às informações que puderam ser examinadas: textos, datas, locais, entre outros.

O catálogo mais antigo que encontramos data de julho de 1953, e convida para uma exposição de Nilo Dias em homenagem ao pintor Eduardo Dias, inaugurada dia 17, no Ginásio Dias Velho, na rua Vítor Meireles, em Florianópolis. Neste catálogo não há textos sobre Nilo e nem a lista das obras a serem expostas. Apresentando, apenas, uma reprodução de um de seus quadros na face do *folder*, uma cena aonde uma mulher com uma trouxa sobre a cabeça, dirige-se para o interior da Ilha, por uma estrada de chão batido. Afora isto o documento não nos chamou a atenção para outras informações que fossem igualmente significativas.

O próximo catálogo, que trataremos, convida o leitor para participar da exposição do pintor no subsolo do Centro Comercial da Rua Tenente Silveira, ocorrida entre os dias 11 e 22 de junho de 1971. Esta exposição, segundo consta, foi uma homenagem do Governo do Estado de Santa Catarina, da Prefeitura Municipal de Florianópolis, do 5º

Distrito Naval, sediado na Capital, da Assembléia Legislativa de Santa Catarina, da Secretaria de Governo do Estado e da imprensa escrita, falada e televisionada, ao artista.

Este *folder* não traz referências à biografia do artista e à sua formação artística, como as demais, mas é a primeira fonte na qual encontramos escritos os títulos das obras expostas por Nilo no evento.

A importância de conhecermos os títulos das obras do pintor está no fato de haver uma completa correspondência entre o título e o tema do quadro, assim, ao identificarmos a titulação dada pelo artista as suas telas estaremos, ao mesmo tempo, desvendando a temática das mesmas.

O catálogo evidencia que, no total, 37 quadros seriam expostos no evento. De acordo com os títulos, o artista apresentou ao público vários gêneros de pintura como paisagens naturais, estudos de cabeças, marinhas e cenas do cotidiano do passado da cidade. Destacam-se, nesta relação de quadros, várias telas com o título *Porto Belo*, localidade à beira-mar, próxima a Florianópolis; uma tela intitulada *Pinheiros* representa paisagens paranaenses, e outra, intitulada, *Carregando Água*, refere-se à representação de uma paisagem de Sergipe, o que nos levou a inferir que Nilo Dias tenha viajado para estes estados e pintado suas paisagens como “instantâneos” destes lugares.

Na forma de um folheto e intitulado *O Quadro Numero Um*, escrito por Rubens Cunha, o próximo documento não se trata de um catálogo propriamente dito, mas de um panfleto que deve ter sido distribuído num ambiente restrito: o Comando da Polícia Militar.

Inferimos isto, pois o texto, como um todo, parece querer sensibilizar a corporação para a aquisição do quadro de Nilo intitulado *Parada de 7 de Setembro*, estimando-o como um *patrimônio estadual*, além de não fazer qualquer referência a data da exposição, das outras obras e do lugar onde se realizou o evento. Segundo o texto, o artista estava *expondo a convite do Departamento de Cultura, como atração de arte, na semana de aniversário dos 70 anos da morte do consagrado pintor Catarinense, VÍTOR MEIRELES DE LIMA*.

Identificamos outro catálogo-convite para uma exposição de Nilo Dias, ocorrida no térreo do Edifício Dias Velho, no mês de julho do ano de 1973. Esta exposição foi realizada *em homenagem ao centenário do pai da aviação ALBERTO SANTOS DUMONT*, mas rendeu homenagens ao Governador do Estado de Santa Catarina, ao Prefeito Municipal de Florianópolis, ao 5º Distrito Naval, à Base Aérea, à Assembléia Legislativa do Estado de Santa Catarina (ALESC), à Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC),

ao 63º Batalhão de Infantaria, à Polícia Militar de Santa Catarina e ao Instituto Estadual de Educação.

A exposição contou com 55 quadros de temáticas e gêneros variados. Chamou-nos a atenção à exposição dos quadros premiados do artista, de seis quadros com um mesmo título *Porto Belo*, sendo a maioria das obras de temáticas do cotidiano das pessoas da Ilha de Santa Catarina no passado.

Do registro biográfico presente no catálogo podemos extrair a informação de que Nilo Dias *não só expôs em diversas cidades do seu Estado como também em outras capitais do País, onde seu nome encontra-se ao lado de outros pintores de grande valor.*

Outra fonte que encontramos, sem referência ao ano, foi um catálogo que convida para uma exposição do artista na Casa da Cultura, entre os dias 01 e 15 de abril. A exposição foi patrocinada pela Fundação Catarinense de Cultura (FCC) e apresentou 90 quadros do pintor, no entanto, o texto contido no catálogo é o mesmo que consta nos catálogos das exposições anteriores, sem acrescentar nenhuma informação mais relevante.

Nesta exposição predominaram as temáticas do passado da Ilha, suas paisagens e suas marinhas.

O próximo convite que pesquisamos, datado do ano de 1983, convida para uma exposição de Nilo Dias ocorrida entre os dias, 14 e 27 de março, na Casa da Cultura, em Florianópolis. Esta exposição ocorreu com o apoio da FCC.

A capa do catálogo foi ilustrada com a imagem de um quadro do artista que mostra o cotidiano das famílias de pescadores no interior da Ilha. E a contra-capa traz um pequeno texto com a biografia, a formação e as ocupações do pintor; lista suas premiações nos Salões de Belas Artes de Santa Catarina e do Paraná; e reproduz dois comentários – um de Rubens Cunha, e outro do Jornal “O Rebate” – já citados. O catálogo não traz qualquer descrição das obras que seriam expostas no evento.

Dentre os catálogos que pesquisamos, o mais interessante foi um convite para uma exposição coletiva chamada *A Ilha Revisitada*, ocorrida entre os dias 15 e 30 de setembro de 1983, no MASC, quando este museu ainda se encontrava no prédio da Antiga Alfândega, no centro de Florianópolis.

Nos chamou a atenção à participação de Nilo Dias numa exposição conjunta aos expoentes da arte moderna catarinense, como Vera Sabino, Meyer Filho, Pléticos, Tércio da Gama, Rodrigo e Martinho de Haro, entre outros⁷⁰.

Transcrevemos o texto da apresentação deste catálogo - que não identifica o seu autor – de modo a evidenciar as palavras utilizadas para “reunir” diferentes artistas, de diferentes estilos, numa exposição conjunta em torno de uma mesma temática: a Ilha.

A cultura ilhoa transparece nítida na fala, na cadência cotidiana, na preservação das tradições, no que fazer. Impregnados deste clima de vida, temos razões para reunir na Ilha Revisitada os que a plena sensibilidade captam e recriam esta magia local. Peculiaridades estéticas à parte, há a suprema delícia de ver representado descaradamente o mito ilhéu.

A imagem do antigo bonde, puxado por burros, estacionado em frente ao Miramar e esperando os passageiros que chegavam de barco pela Baía Sul ilustrou a capa do catálogo-convite da exposição que Nilo Dias inaugurou na Sala da Alfândega, no antigo MASC, no dia 06 de novembro de 1984.

Esta exposição também contou com o apoio da FCC, do MASC e da Associação Catarinense de Artistas Plásticos (ACAP). Como os demais, este catálogo apresenta uma curta biografia do artista, suas premiações e seu cargo de professor da Escola Técnica Federal de Santa Catarina (ETFSC). Constam na contra-capa deste catálogo, dois comentários escritos em Florianópolis e datados de 05 de outubro de 1984 – um do poeta Edy Leopoldo Tremel, cujo conteúdo foi exposto acima. E, outro, feito por Eliana Bittencourt, funcionária pública do Estado de Santa Catarina e pesquisadora, que descreve Nilo Dias e suas obras da seguinte maneira:

Com toda uma vida dedicada à arte, NILO DIAS transmite às suas telas uma energia interior que se reproduz numa harmonia de movimentos. Livre e naturalmente, apresenta a paisagem de sua terra, valorizando as atividades de sua gente, numa profusão de luminosidade. A força que emana de suas pinceladas, paradoxalmente, transporta-nos a uma situação de paz e intensa emoção.

⁷⁰ Os nomes de todos os artistas participantes estarão referendados nos anexos desta Dissertação.

Consta, ainda, na contra-capa uma foto do pintor e a reprodução de um dos seus quadros, onde se vê no primeiro plano, um trapiche com uma canoa içada, tendo ao fundo alguns pescadores e os antigos “vapores” se movimentando na Baía Sul, indo e vindo do porto.

Outro catálogo que encontramos foi um convite para a exposição conjunta de Nilo Dias e Walter Francisco da Rosa, um ex-aluno do artista, que ocorreu na ACAP, entre os dias 16 e 29 de novembro do ano de 1988. A exposição contou com o apoio do Armazém Vieira, da Gráfica Recorde e da Arte-A Vidraçaria.

Por desvelar um pouco da relação que Nilo Dias estabelecia com os seus alunos, consideramos importante transcrever um trecho das palavras com as quais o ex-aluno procurou descrever o mestre.

Vindo de uma família numerosa e de baixa situação financeira, não pude ser encaminhado para os grandes centros educativos, porém tive a felicidade de encontrar este querido mestre, Nilo Dias, - na escolinha de Arte aqui em Florianópolis. Através dele comecei a dar os primeiros passos no caminho da arte. Sinto-me muito honrado e emocionalmente feliz em poder mostrar meus trabalhos ao seu lado.

O catálogo foi ilustrado com uma foto de Nilo Dias diante de um quadro sobre um cavalete; ao lado da reprodução de um quadro de Walter Francisco cujas formas remetem a uma linguagem claramente modernista - a imagem de um homem numa canoa fisingando alguns peixes, com o fundo repleto de telhados coloniais e uma figura da Catedral Metropolitana da Capital.

Para marcar a comemoração dos 90 anos de idade do artista, a ALESC e a Casa da Arte realizaram uma *retrospectiva das pinturas do Professor Nilo Dias*, promovendo uma exposição inaugurada no dia 27 de junho de 1995. Além de reproduzir os mesmo texto dos catálogos anteriores diferenciava-se apenas por um comentário da artista Nialva Sampaio Rodriguez Villanova, escrito em Florianópolis, no dia 17 de maio do ano de 1995, no qual a pintora se refere ao artista e sua obras. Pela mesma razão que argumentamos ao transcrever as palavras de Walter Francisco da Rosa sobre Nilo Dias, transcrevemos as palavras desta artista.

Professor Nilo, como carinhosamente o chamam seus alunos, traz em seu corpo de noventa anos, a alegria e a energia de um espírito sempre jovem, o que traduz em suas telas ricas de cores e de luzes. Nelas retrata, com emoção sempre renovada, o cotidiano de nossas belas paisagens, que enriquece com o toque mágico de seus pincéis. Sua obra transmite mensagens de alegria e de amor pela vida.

A última exposição do artista, *As Paisagens do Vivido*, foi realizada entre os dias 26 de setembro e 11 de outubro do ano 2000, no hall da reitoria da UFSC, e contou com o apoio da FAPEU, do diretor do Departamento Artístico Cultural da mesma universidade, Joi Cletison, e do professor Dr. Antônio Diomário Queiroz.

Esta exposição nasceu do desejo do artista, já muito idoso, de realizar aquela que sabia ser a sua última exibição pública, e com sua permissão, tomei a iniciativa de realizar o evento.

O catálogo-convite para esta exposição foi ilustrado com a reprodução de três quadros do artista – Carro queimando alcatrão, O vendedor de melado e O Bonde – e uma foto sua, com 80 anos, pintando em frente ao seu ateliê.

Em seu interior o catálogo traz dois artigos, um escrito por Joi Cletison e outro de minha autoria, nos quais buscamos elaborar comentários diferenciados dos anteriores, dando uma maior visibilidade aos eventos que nunca haviam sido tratados, quer por seus críticos, quer pelas fontes publicadas que trazem referências ao artista e à sua obra.

Para não nos tornarmos repetitivo, demais, não transcreveremos meus comentários sobre o artista, pois estes são um resumo das informações pesquisadas nesta Dissertação. Assim, preocupamo-nos em reproduzir somente alguns trechos do artigo que Joi Cletison escreveu.

Ao expor os motivos para a realização da exposição, ressaltou que aquela mostra era *um reconhecimento público a um dos expoentes do movimento artístico em Santa Catarina*, um artista que *vivenciou o período das maiores transformações por que passou Florianópolis e registrou muitas delas*. Encerrou, este mesmo artigo, com as seguintes observações:

Com esta exposição a Universidade Federal de Santa Catarina presta uma homenagem ao artista plástico Nilo Dias que hoje, aos noventa e cinco anos de vida, lúcido, só lamenta uma coisa: não poder mais pintar.

Em suma, podemos dizer que estes são os principais registros escritos que conseguimos identificar sobre o artista, mas, certamente, não foram os únicos, contudo, a má conservação dos acervos pesquisados, fosse o arquivo do pintor, fossem os arquivos das instituições públicas, dificultaram uma pesquisa mais pormenorizada.

A maioria dos registros escritos sobre o pintor, reforçam um mesmo estereótipo sobre ele, sobre a sua formação, sobre as suas premiações e sobre a sua produção, e podem ser encontradas, resumidamente, no verbete do artista, no Indicador Catarinense de Artes Plásticas (ICAP), do ano de 2001⁷¹, que assim o define:

Desenhista e pintor. Frequentou a Escola de Aprendizizes Artífices em Fpolis, tendo como professor Tiziano Bazadona, diplomado pela Escola de Belas Artes de Veneza, Itália. Sobrinho de Eduardo Dias, que lhe deu oportunidade de frequentar seu atelier e de realizar sua primeira individual em 1926, no antigo Clube Democrata, Fpolis. Membro fundador e presidente da Sociedade Catarinense de Belas Artes. (...) Professor aposentado da Escola Técnica Federal de SC. Professor de pintura na Casa da Arte e em seu atelier particular em Fpolis. Artista representado no acervo do MASC.

O verbete descreve, como a maioria dos registros pesquisados, as principais exposições e premiações. Mas, por estarem defasadas em relação às atividades mais recentes do pintor, acrescentamos uma tabela descritiva nos anexos desta Dissertação.

Com base nos relatos registrados sobre o artista sabemos que ele, apesar de aderir a um discurso conservador, adotava técnicas, temáticas e atitudes modernas, podemos afirmar que seu movimento pendular foi o que levou seus críticos a classificarem-no, superficialmente, pelo seu discurso, sem atentar para as singularidades das suas obras e da sua trajetória; enfim, nas suas sociabilidades e nas suas sensibilidades.

A análise, das referidas fontes e registros históricos, indica que, Nilo Dias, ao contrário de muitos, foi ganhando cada vez mais público e destaque para suas exposições a partir dos anos 40.

⁷¹ BORTOLIN, Nancy Therezinha (Org.). **Indicador Catarinense de Artes Plásticas**. 2ªed. revista e ampliada. Itajaí: Ed. UNIVALLI, Florianópolis: UFSC, FCC, 2001. p. 109.

Ao buscarmos identificar os registros históricos encontrados sobre o artista, acreditamos ter dado visibilidade a aspectos da vida e da carreira artística deste pintor que eram desconhecidos para a maioria das pessoas.

Através destes documentos, desvelamos argumentos que apontam para a necessidade de se repensar as classificações que foram utilizadas para descrever Nilo Dias e sua produção, fato este que foi tratado no primeiro capítulo.

Acreditamos, enfim, que analisando, e ora reproduzindo, as fontes que registraram a vida e a carreira deste pintor, conseguimos identificar muitos dos lugares por onde Nilo circulou com sua arte, saber quais instituições ampararam suas exposições públicas, saber a quem dedicava suas exposições, conhecer as influências artísticas que lhe atribuíram, e a entrever sua atividade no meio artístico florianopolitano desde a década de 1940.

Capítulo III

Registros sobre si: os textos de Nilo Dias

Assim como foi necessário compilar os registros existentes, em diferentes fontes escritas e em diferentes épocas, para entender o lugar que atribuíram a Nilo Dias e sua obra na história da sua cidade e no interior do meio artístico catarinense, também se fez mister que fizéssemos um quadro das sensibilidades e sociabilidades que o próprio pintor registrou sobre si em uma grande variedade de escritos.

Ao sobrepormos nosso olhar para além da linguagem romântica, com a qual compôs a maioria dos seus escritos, podemos conhecer mais sobre o próprio autor, sobre suas dores, seus amores, seus amigos, sua família e seus valores sociais, artísticos e morais.

A seqüência escolhida para comentar sua personalidade e seus afetos, através dos textos auto-referenciais, foi à mesma empregada pelo artista na organização do índice do seu manuscrito, ou seja, cronologicamente⁷².

Primeiramente, observamos textos em forma de cartas, contos e poesias – sua produção literária – que retratam alguns momentos da sua vida, tendo em vista o mapeamento proposto acerca das sensibilidades e das sociabilidades do artista.

Através destes foi possível identificar seus sentimentos, em relação aos diferentes eventos e situações vivenciados em diferentes épocas, esclarecendo por onde gravitavam os valores pessoais, morais e estéticos do artista, os quais o induziram a participar, ativa ou passivamente, de diferentes eventos, fossem políticos, artísticos ou sociais.

Isentos de uma grande elaboração artística ou literária, nos moldes dos grandes escritores, estes textos permitem evidenciar as opiniões e os sentimentos do artista como pertencentes a uma conduta social exemplar de uma parte dos habitantes da sua cidade, dos seus contemporâneos, senão dele apenas.

A leitura destes nos levou a inferir que suas expectativas, suas ações e suas idéias faziam parte de algo maior: um sentimento de época, estranho ao nosso olhar, mas partilhado por alguns contemporâneos que dividiam com ele as mesmas expectativas, que

⁷² Importante dizer que muitas das informações aqui tratadas, como o manuscrito de Nilo Dias, pertencem ao acervo particular da família do artista, que estarão disponíveis ao público, pois serão devidamente anexadas ao acervo sobre o artista no Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) após a conclusão e defesa desta Dissertação.

agiam e pensavam quase em conformidade com o artista sobre os rumos e os valores de sua sociedade.

Começamos nossa análise por uma carta intitulada “*Longe de ti...*”. Esta carta, segundo seu autor, foi “*escripta ás 11 horas da manhã, sobre a coronha de meu fuzil*”, no dia 31 de novembro de 1930, em *Itajahy*, quando o batalhão, do qual Nilo fazia parte, já havia desertado para o lado das forças revolucionárias. Segundo Carlos Humberto Corrêa, as cidades do Sul do Estado de Santa Catarina já haviam aderido à “Revolução”, encabeçada por Getúlio, desde os primeiros dias de outubro de 1930, mas “*o avanço para o norte era difícil e dependia de reforços*”⁷³.

Nilo Dias fazia parte do 14º Batalhão de Caçadores, batalhão que participou de momentos tensos na tomada do Estado pelas forças revolucionárias que vinham do Rio Grande do Sul, combatendo os “*revolucionários de Itajaí*”⁷⁴.

O artista, em meio ao mato, procurava esquecer sua situação registrando suas emoções, no momento em que as vivia, dizendo à noiva o que sentia.

Esta carta foi enviada à noiva e depois transcrita em seu “livro” como uma maneira de reforçar sua convicção em ter participado do mais importante momento histórico de sua geração. Mesmo que não se configurasse num verdadeiro ato de vontade, dado que a sua convocação ocorreu com vistas a proteger a Ilha, dos revolucionários gaúchos e catarinenses, pela falta de efetivo das forças regulares.

Mesmo em meio a dezenas de soldados, Nilo Dias confessava-se “*sosinho, desalegre*” ao observar a liberdade dos pássaros e lembrar das lágrimas que deixou nas pessoas que tanto amava e que trouxe consigo, em seu coração, para o campo de batalha.

Na carta, o artista revelou ter titubeado no momento do embarque já que a presença dos seus pais e da sua amada punha-no “*deante de um quadro negro e duplo de tristezas*”.

Assim registrou sua partida:

Partir na incerteza de voltar, na incerteza de tornar a ver tudo aquilo que no mundo mais adoro, é duro é triste. Partir levando fortes saudades, deixando outras tantas com aqueles que tanto me querem. A vida parece não me pertencer, me arrancaram a liberdade, o carinho para com aqueles que deixei; quando saí obrigado a enfrentar esta nova vida de torturas e saudades; esta vida agitada e duvidosa que carrego com o coração dilacerado por uma dôr profunda e cruel.

⁷³ CORREA, Carlos H. **Um Estado entre Duas Repúblicas – a revolução de trinta e a política em Santa Catarina**. Florianópolis: ALESC/UFSC, 1984. p. 59.

⁷⁴ *Idem*. p. 60.

Mais adiante, utilizando-se de palavras que metaforizam sua vida como um quadro de tristezas, deixa evidente a sua vontade de voltar à normalidade e à liberdade da sua vidinha pacata, pacífica e provinciana, mas estes desejos, por profundos que fossem, não afetaram o seu patriotismo:

Quero fugir deste ambiente onde a vida me é dura e espinhosa. Quadro da saudade, sem sol, sem vida, sem luz de pinceladas mal dadas. O único prazer que sinto neste momento é ter sobre meus ombros a farda e toda a minha contrariedade é por não ser este sacrifício em defesa da pátria. Depois desta tempestade de martyrios, surgira a bonança, eu voltarei então para junto de ti, e o sino da igreja d'ahi, irá dobrar festivamente ao nosso casamento: É como eu espero...

O tom de dúvida, de Nilo Dias, de que os objetivos da “Revolução de 1930” não eram em defesa da pátria, pode ser medido pelo descrédito com que os jornais da capital catarinense da época punham o movimento, procurando qualificar a revolução como fruto de boatos de sediciosos gaúchos, e que ingressar em suas frentes configurava-se num verdadeiro desatino e desserviço à pátria brasileira⁷⁵. Mas, sempre que lembrava do fato o fazia com orgulho de ter pertencido às hostes getulistas.

Encontramos, no acervo pessoal de Nilo Dias, duas certidões de tempo de serviço que comprovam os períodos que o artista prestou ao Exército Brasileiro e que precisava averbar para o Serviço Público, sua aposentadoria.

A primeira certidão, datada de 30 de abril de 1968, registra que Nilo Dias prestou o Serviço Militar obrigatório, durante nove meses, a partir do dia 28 de dezembro de 1926, quando tinha 21 anos, na Escola de Instrução Militar sediada em Florianópolis.

Na segunda, datada de 08 de julho de 1965, descobrimos que Nilo Dias foi convocado da Reserva Militar no dia 08 de outubro de 1930 e dispensado no dia 24 de novembro de 1930, perfazendo o tempo de um mês e dezessete dias, no pior período da Revolução de 1930 para Florianópolis. Período da sua rendição perante as tropas getulistas vindas do Rio Grande do Sul que capitulou no dia 07 de outubro de 1930, dia anterior ao da convocação do artista pelo Exército.

⁷⁵ CORREA, Carlos H. **Um Estado entre Duas Repúblicas – a revolução de trinta e a política em Santa Catarina**. Florianópolis: ALESC/UFSC, 1984. p. 68.

Ao pesquisarmos mais sobre os desdobramentos da Revolução de 1930, descobrimos que o 14º Batalhão de Caçadores teve uma grande atuação militar durante o conflito e que sua participação foi decisiva para conter as tropas revolucionárias que se dirigiam para a Capital⁷⁶, pois segundo Carlos Humberto Corrêa, *o Batalhão não havia aderido à Revolução*⁷⁷.

De acordo com Oswaldo Cabral, Florianópolis *resistiu até que o Presidente Washington Luís fosse levado para o forte de Copacabana. Foi-lhe a última cidade fiel, só se entregando quando não mais existia a legalidade, vitoriosa a revolução em todo o país*⁷⁸.

Por tratar-se de uma guerra civil, a oficialidade era mais visada nos casos de derrota, tornando-se prisioneira. Já os soldados eram “reaproveitados” pelo pequeno número que deles dispunham⁷⁹, ingressando nas hostes contrárias sob novo comando.

O grupamento de Nilo Dias que havia sido recrutado pelo General Nepomuceno, logo que assumiu o governo da Capital, prestou-se a defender o lado legalista, mas, ao manter o Major Comandante Henrique Pereira à testa do 14º Batalhão de Caçadores e enviá-lo para defender a cidade de Joinville, permitiu que o Batalhão fosse *se juntar aos revolucionários de Itajaí*⁸⁰.

Ao contextualizarmos, o momento que Nilo Dias escreveu a carta à noiva e ao estudarmos os documentos, que constam do seu acervo pessoal, sobre sua convocação pelo Exército Brasileiro, descobrimos que o artista esteve, num primeiro momento ao lado das forças legalistas, para, num segundo momento, em decorrência da deserção do seu batalhão, compor as tropas revolucionárias, o que vem a justificar o pessimismo do artista em relação ao seu papel de patriota.

Através das inserções que fizemos nesta carta foi possível desvelar o que foi vivido e sentido por Nilo Dias naqueles dias de outubro de 1930, e, compreender detalhes singulares deste evento histórico sobre a população local, senão sobre um indivíduo como ele.

⁷⁶ Sobre a participação militar do 14º Batalhão de Caçadores nos conflitos da Revolução de 1930, vide: CABRAL, Oswaldo R. **História de Santa Catarina**. 2ªed. Rio de Janeiro: Laudes, 1970. p. 344-347. CORRÊA, Carlos Humberto P. **Um Estado entre Duas Repúblicas – a Revolução de 1930 e a política de Santa Catarina**. Florianópolis: Ed. da UFSC/ IOESC, 1984. p. 50-60

⁷⁷ *Idem* 93. p. 55.

⁷⁸ CABRAL, Oswaldo R. **História de Santa Catarina**. 2ªed. Rio de Janeiro: Laudes, 1970. p. 347.

⁷⁹ CORRÊA, Carlos Humberto P. **Um Estado entre Duas Repúblicas – a Revolução de 1930 e a política de Santa Catarina**. Florianópolis: Ed. da UFSC/ IOESC, 1984. p. 56.

⁸⁰ *Idem*. p. 59-60.

Dando continuidade a análise dos textos auto-referenciais do pintor, identificamos uma poesia intitulada *Bonecos da noite*. Em forma de poesia, o texto foi dedicado aos rapazes da Palhoça, os companheiros do Guarany Futebol Clube, com os quais interagiu cultural e esportivamente na década de 1930, sendo alguns colaboradores das suas peças teatrais.

Neste texto, podemos ver um Nilo Dias mais extrovertido, mais solto e divertido, sem o marcante tom nostálgico da maioria de seus escritos, revelando-nos outra faceta da personalidade e da rede de sociabilidades as quais pertencia.

Datado de 1932, escrito na Palhoça, relata uma noite de dança, de embriaguez e de jogatina realizada no Clube 07 de setembro, onde Nilo Dias e seus amigos reuniam-se para confraternizar e divertir-se; era também a sede provisória do time de futebol.

O pintor utilizou rimas para descrever as pessoas e os ambientes, registrando, superficialmente, suas singularidades e rememorando situações hilárias e inusitadas acontecidas entre eles.

Citou, através de apelidos, características de alguns dos companheiros - que participaram, dois anos mais tarde, da encenação da peça *“As Torturas de um pai...”* -, dando a entender que Nilo Dias e seus amigos, possivelmente, partilharam e batalharam por objetivos comuns, fosse por necessidade de manter seu clube de futebol, fosse por vontade de contribuir e participar de eventos culturais que lhes atribuíssem uma certa erudição e destaque cultural entre seus concidadãos.

Em suma, fosse por interesses imediatamente necessários, fosse por uma íntima motivação, Nilo Dias e seus amigos propuseram-se a ser, e talvez o tenham sido mesmo, parte da “vanguarda” artística local, notadamente na cidade de Palhoça.

Procuravam “agitar”, “sacudir” a população local, infundindo-lhe novos gostos e lazeres, sem, contudo, erguerem-se em enfrentamentos com o meio cultural estabelecido, mas almejando soerguer, ou manter, as crenças e os valores de uma arte tipicamente “localista” em suas temáticas, sob os auspícios de autêntica arte catarinense, legitimando-a através da exaltação de seu valor social, histórico e cultural frente a sua sociedade e ao seu Estado.

Alguns dos amigos, que Nilo Dias citou em sua poesia, participaram também da “Revolução de 1930”, como afirma o texto, seu colega Juta foi na revolução o mais “pronto” dos soldados.

De forma sucinta, os amigos de Nilo Dias podem ser descritos da seguinte maneira: o *francez*, dono do buffet que não gostava de pedichos e pechinchas, mas era passado para traz pelo rápido *Bento*.

Ivo, rapaz franzino, insistia em dizer-se o mais hábil jogador entre os elementos do Guarany F.C., mas era chacoteado pelos amigos por ter sido *barrado* no time do *Avahy*.

Nico era “*surdo, magro e de beleza rico*”, jogador contumaz, que irritava *João*, que falava aos cântaros e sempre mal de tudo e de todos.

“*O Nandinho junto à porta, filava sem andar/ Pedindo um cigarrinho, e ninguém queria dar*”.

Léléco tocava estranhas valsas no piano enquanto fazia uma “*pequena ceia de setenta e dois pastéis*”.

Antenor, romântico inveterado, perdia-se de amor por uma mulher “*que dançava muito mal e muito bruta*”, sem deixar de escarnecer “*do colega Juta*”.

Todos estavam embriagados, jogando e prosando muito quando chegaram o *Ceceto*, feio, esguio e engraçadinho, e o *Sylvio*, que mal apessoado trazia “*sobre a cara, barbas de leão*”, para cujo corte esmolava entre os amigos “*quatro tostões*”. Antes de findar o baile, *Juju*, desfazia-se em tosse de cachorro devido à fumaça dos cigarros; e quando o baile findou, definitivamente, *todos foram andando para casa em plena cachaçada, a chuva sempre a mesma, oh! noite desgraçada*.

Com as informações contidas nesta poesia encontramos indícios que permitem afirmar que, no início da década de 30, Nilo Dias possuía uma rede de sociabilidades semelhante à boemia, que reunia elementos em torno de atividades e idéias que destinavam-se à produção de eventos culturais, com vistas ao sustento das entidades desportivas e à conquista de certo *status* social e cultural.

O próximo texto que trataremos foi intitulado *Recordando...*, dedicado à noiva em letras abreviadas, à *A.B.*, Andreлина Bastos, moça da Palhoça. Feito em prosa e com tom de missiva particular. Escrito em 1929, o texto foi fruto das lembranças felizes do seu recente noivado. Em suas memórias descreveu os espaços por onde passeavam, onde namoravam e como faziam para se encontrar.

No texto, o pintor relembra “*então de cousas já passadas, porém ainda quentes*”, de seu difícil deslocamento, de Florianópolis para a Palhoça, para ver sua noiva em “*viagens de omnibus ora rapidas, ora vagarosas numa agitação infernal*”, que eram

compensadas em animados bailes no Clube 07 de Setembro e no Clube Concórdia, da Cidade de Palhoça.

O texto leva-nos a conhecer a origem humilde da família de sua noiva, que mesmo sendo proprietária de extensões de terra, vivia da produção de açúcar de um pequeno engenho. O pintor, assim, descreve aqueles bons momentos: *“O nosso passeio ao engenho simples e alegre, o trabalho daquela boa gente, as pequenas explicações que me fizestes sobre o preparo da farinha do assucar...”*

A escrita do texto deixa evidente um sentimento de imensa gratidão à noiva por seus *“pequenos sacrifícios”*, voltados para um futuro cimentado de *honestos sentimentos e felizes momentos*.

Neste encontramos grande ajuda para entender algumas sensibilidades e sonhos do jovem Nilo Dias em torno de suas expectativas matrimoniais e de como havia sido o convívio e o namoro com a mulher que escolheu para desposar. Evidencia um jovem apaixonado e sonhador, que partilha com a amada um futuro de terno amor e intensa dedicação mútua, mas nada nos informa sobre os planos práticos de Nilo Dias para conseguir alcançar os sonhos que dividia com sua esposa.

Também nos escritos e nos diálogos das peças de teatro que Nilo Dias escreveu podemos entrever a condição, contextualizada, da mulher. Observamos que as imagens que o artista escolheu para descrever as mulheres estavam associadas às imagens que as elites locais *“burilavam”* simbolicamente a favor dos seus interesses.

Aquilo que o artista escreveu sobre as mulheres pode ser pensado sob a ótica do aconselhamento, como lições sobre as mulheres *“ideais”* e as mulheres *“perigosas”*; uma forma de dizer o que as mulheres *“podiam”* e *“deviam”* ser e aquilo que não deviam ser em razão das conseqüências que adviriam.

Segundo a historiadora Joana Maria Pedro, desde o século XIX ao início do século XX, as mulheres florianopolitanas eram consideradas *“objetos”* da virtuosidade e da honradez familiar⁸¹.

Neste mesmo período, o paradigma feminino difundido pelos jornais locais e desejado pelas famílias de elite - e copiado pelas classes médias - estabelecia o lar como lugar das mulheres de *“verdade”*⁸².

⁸¹ PEDRO, Joana Maria. **Mulheres honestas e mulheres faladas – uma questão de classe**. 2ª ed. Florianópolis, Ed. da UFSC, 1998. p. 67.

⁸² Idem. p. 70.

Amante fiel, filha, irmã, esposa, mãe, avó e viúva eram os adjetivos mais empregados para definir a imagem da mulher ideal. Estes adjetivos, pelo modo como eram empregados, exaltavam qualidades que deviam ser inerentes às mulheres e a serem buscadas por meio de uma educação doméstica e domesticadora, voltada para a satisfação do marido ou pai, para a criação dos filhos e para os cuidados com os afazeres da casa⁸³.

A imagem da mulher dona-de-casa, esposa atenciosa, filha educada e avó dedicada ao lar, guardadas às devidas proporções, ainda podem ser lidas nas informações veiculadas, pelos meios de comunicação atuais, como exemplos a serem seguidos e admirados.

Ainda que as mulheres tivessem conquistado novos espaços, novos papéis e novas funções sociais, os estereótipos criados para “policiar” a conduta feminina no início do século XX se perpetuaram culturalmente ao longo do mesmo.

Muitos destes estereótipos foram criados para definir o que era uma mulher “honesta” e o que era uma mulher “falada” e justificados como essenciais para manter vivos os valores da sua comunidade.

No prefácio que escreveu para a obra de Joana Maria Pedro, a historiadora Maria Odília Leite da Silva Dias evidencia que, *as reformas urbanas e os padrões de higiene, saneamento e controle dos bairros mais pobres viriam a dificultar a sobrevivência das mulheres pobres, cujas vidas familiares e pessoais não se coadunavam com as imagens segregadas de papéis familiares de mulheres de elite*⁸⁴.

As mulheres só encontravam significação para seu trabalho na família e num homem que amparasse a sua fragilidade, pois a mulheres deveriam casar se quisessem ser plenamente felizes; argumentos estes que encontramos na maioria dos escritos de Nilo Dias dos anos 30.

Percebermos, também, nos escritos do artista que, talvez, por ser proveniente da classe média florianopolitana não deixou de desejar um “casamento ideal”, nos moldes das elites locais. Contudo, como a sua realidade era inescusável, o artista procurava criar personagens e situações que desqualificavam alguns “maus” hábitos das “meninas ricas” da cidade como prejudiciais ao caráter, à moral e à decência das mesmas e das suas famílias.

⁸³ PEDRO, Joana Maria. **Mulheres honestas e mulheres faladas – uma questão de classe**. 2ª ed. Florianópolis, Ed. da UFSC, 1998. p. 56.

⁸⁴ *Idem* p.13.

Valorizava, acima de tudo, o casamento com Andrelina Bastos, exaltando-lhe as virtudes de moça do interior da Palhoça, mas proveniente de uma família tradicional que a soube educar corretamente.

O exagero que se pode perceber nas situações que Nilo Dias criou em seus escritos – o incesto, a traição, a indiferença para com a família ou ao “homem de bem” e a morte em pecado – serviram para polarizar os valores que desejava encontrar na mulher ideal.

Se por um lado descrevia os comportamentos liberais das “meninas ricas” pela ótica da extravagância, como se os bens materiais fossem corruptores do caráter feminino, por outro lado, não aceitava que as mulheres comuns se desviassem dos valores morais, familiares e religiosos nos quais haviam sido educadas, mantendo-se fiéis aos preceitos “ideais” da esposa fiel e obediente, da mãe dedicada e da dona-de-casa prestativa.

Deste modo, podemos vislumbrar partes de um contexto de manipulação do ideário feminino, havido nas décadas iniciais do século XX, através dos escritos que Nilo Dias deixou registrado.

Nestes textos podemos entender quais eram as mulheres “desejáveis”, do ponto de vista do artista, e aquelas que deveriam ser “execradas” pela sociedade por suas condutas doentias ou desonestas, e compreender que, para além da manifestação da subjetividade do pintor, estes textos nos falam dos comportamentos e da eficácia dos discursos de uma época sobre uma dada sociedade. Delineiam, por fim, a influência que a ação conjunta das elites e dos jornais locais tinham no sentido de “estigmatizar” o papel da mulher na sociedade florianopolitana do início do século XX.

Identificamos um texto de caráter pessoal, escrito em prosa, no qual Nilo adverte seu primo, Antônio Dias, filho de Eduardo Dias, sobre os “perigos” que correria se fosse dominado por seus impulsos descontrolados pelo sexo oposto. A este texto o artista deu o título *Mulheres*.

Datado do mesmo ano do texto anterior, 1929, este foi escrito para que Antônio se demoveste dos sonhos impossíveis de serem alcançados por tão pobre moço.

Segundo o texto, Antônio possuía um ateliê próprio, onde horas a fio ficava a desenhar, quase obsessivamente, *carinhas engraçadas, carinhas de mulheres, verdadeiras bonecas, depois olhavas... e fazias outras, mais outra... e rias por saberes desenhar tantas carinhas ingenuas*.

No texto Nilo Dias disse a Antônio que conhecia sua alma viajante, aventureira, e que este tinha *na mente o goso, o luxo, e as phantazias que encerra o universo* e que os trocava por sensações enganosas e passageiras, impossíveis de serem evitadas, dado o seu poder de sedução.

Classificados como *meditações* pelo autor-pintor, os devaneios de Antônio despontavam na presença constante e obsedante de sua amada nas cordas do seu violão, na sombra da velha figueira, *na grande ópera de Pariz, nas pittorescas paisagens da Suissa, deante das tēlas imortaes de Rubens, Van Dick, no ardente Sahara, na misteriosa India, na tua última tēla.*

Neste ponto do texto, encontramos mais alguns elementos que confirmam as influências estéticas de Nilo Dias e sua admiração pelos mistérios e paisagens orientais, levando-nos a concluir que, assim, como os modernistas dos anos 20, Nilo Dias, também, esteve suscetível a influência de precursores do modernismo europeu, adeptos da escola expressionista e à descoberta das belezas e valores das culturas orientais.

Este texto contradiz o Nilo Dias romântico do texto dedicado à sua noiva, mostrando-o desconfiado e temeroso quanto às ambições femininas, classificando-as de pérfidas, intrigueiras e astuciosas, verdadeiro perigo para o primo que vivia embevecido pela beleza feminina, recostado a um banco de jardim onde ficava *admirando as formas elegantes daquelle corpo, o vestido bizarro de seda escarlata que cobria o corpinho da "Miss" que naquelle instante passava de lábios escandalosamente pintados, e de unhas polidas.*

Nilo Dias alertava Antônio que este tipo de mulher *é igual a todas as outras mulheres, é a mesma intrigueira, a mesma astuciosa, a mesma orgulhosa*, comparando às águas e dizendo que *não ha diferença entre as aguas que descem das montanhas e as que vêm das nuvens, são portanto as mesmas aguas.*

E continua, tornando-se cada vez mais incisivo, como que para fortalecer seus argumentos e dotá-los de um certo clímax que convenceste Antônio de que suas preocupações eram válidas: *Todas as mulheres tem as mesmas ambições, a mesma vaidade, a mesma perfidia, a mesma comédia... Não debes acreditar nunca no que ellas dizem; facilmente engendram palavras doces e maviosas, ternas e suaves, pejudas de affecto, são carinhosas enquanto não alcançam o que desejam, depois... ai de ti se obedeceres, tu sabes, ellas possuem um coração negro de serpente que não nos mostram*

deante de seu seblante meigo e pintado. Mulher só quando mãe, assim mesmo tenho visto tantas mães desonestas sem amôr algum, e que horrorisam! e são maes imagines tu o resto.

Falava dos homens como vítimas indefesas destes *entes* maléficos, posicionando-os como pessoas dignas e honestas, ao mesmo tempo em que as descrevia como seres vis e desprezíveis, sendo o mais sensato não ceder às palavras de amor e às tentações mundanas e carnavais ofertadas pela mulher por *que ella saberá levar [o homem] ao grande boqueirão aberto de um vulcão (sem coração) que lançam matérias inflamáveis como a maldade, a mentira, o escarneo, etc. São as lavas adocicadas e embriagadoras, que embriagam no começo e depois matam.*

Advertiu-o uma vez mais: *O único conselho meu para o amigo, é o seguinte: fugir déllas evitar o seu contacto. Eu me esquivo desta amisade... amizade que muitas vezes é o aniquilamento de um futuro, muitas vezes a perdição de um homem.*

Talvez Nilo Dias anteviesse o desfecho de tantas desmedidas paixões vividas pelo primo vaticinando o futuro trágico que recairia sobre ele se persistisse em viver em erro: *A primeira já te deixou a prova nítida do mal, a segunda te dominara e a terceira narcotizará tua alma com seus beijos de Judas, levando-te ao despenhadeiro rude da vida... e ellas sorrirão... sorrirão a tua custa quando tu estiveres debulhado em sangue. Ama e verás a minha verdade; si não crês na sinceridade de teu amigo...ama.*

Existem duas versões para a morte de Antônio Dias, no ano de 1935: a primeira, que teria cometido suicídio por ter sido rejeitado por uma mulher a quem amava loucamente, e que lhe fez sofrer com falsas promessas e trapaças. A outra, corroborada por Nilo Dias, conta-nos que Antônio casara-se com uma mulher indiferente ao seu espírito de pintor, muito ambiciosa e que desdenhava dos seus sentimentos de afeto, conduzindo-o a um grave estado depressivo que lhe adoeceu, pondo-o de cama. Como a esposa não cuidava das necessidades médicas de Antônio, por pensar que este fingia doença, deixava-o sozinho em seu quarto, impedia a visita e a ajuda dos amigos e parentes e, quando este morreu, ela havia abandonado-o sozinho em casa por não suportar seus lamentos de dor.

Outra poesia criada por nosso artista, foi intitulada *Primeiro balão* que dedicou ao seu primogênito recém-nascido, Oásis, datada de junho de 1935.

Em versos rimados e alegres, Nilo Dias, expressou sua imensa felicidade com o nascimento de seu primeiro filho, utilizando-se dos elementos da época, *vespera de São*

João, para descrever a alegria do rebento ao ver o balão junino que ele fizera voar para admirá-lo.

Curta e superficial esta poesia abusou do uso de diminutivos, como se Nilo Dias quisesse comunicar-se com o filho recém-nascido através de palavras carinhosas e animadas, que expressavam toda a alegria que levava à alma naquele feliz momento.

No texto *Recordando...*, entrevemos mais aspectos desconhecidos da sua personalidade e do seu relacionamento com sua esposa. Com palavras doces e empoladas o artista deixou-nos descritas as dificuldades que superava para poder namorar e conseguir uma companheira para sua vida.

Nestes textos, entrevemos a emotividade, o afeto, o carinho e a ternura entre Nilo Dias e sua amada como uma forma de amor romântico bastante comuns às pessoas, como parte dos sentimentos, senão da expressividade deles ou mesmo da sua época.

Em seu texto "*Mulheres*", vimos a ascendência de Nilo Dias sobre seu primo Antônio, seu conservadorismo, seu machismo e seu preconceito contra as mulheres que assumiam posturas mais independentes para suas vidas e para seus sentimentos.

Ao projetarmos estes valores à sociedade em que, Nilo Dias, esteve inserido, entendemos que faziam parte de uma reação da cidade e da sociedade provinciana da Florianópolis do início do século XX aos novos hábitos e atitudes de pessoas mais avançadas, mais ousadas, que eram estigmatizadas como vulgares, impróprias à boa condução da sociedade, verdadeiro perigo às futuras gerações.

Este texto, talvez, o único registro feito por alguém que conheceu pessoalmente o pintor Antônio Dias, de quem muito pouco se sabe, tem o mérito de apontar outras razões ao seu precoce falecimento: sua sujeição às mulheres, seus sentimentos confusos, porém profundos, suas decepções amorosas, suas depressões, sua infelicidade, seus sonhos de grandeza e o abandono da arte – prazer espiritual – pelo simples prazer carnal.

Cabe salientar, mais uma vez, que utilizamos estes textos não só como depoimentos e sensações do artista, mas também como forma de podermos identificar maiores características sobre o seu contexto e a sua sociedade, visto ser evidente a projeção de boa parte dos seus termos e dos seus sentimentos à sociedade florianopolitana.

Dando continuidade, à análise acerca dos textos registrados no manuscrito de Nilo Dias, observamos o texto em prosa que escreveu, como necrológico, à cunhada que se suicidara muito jovem, "por amor".

Odéssa, nome da cunhada, foi o título dado ao texto pelo pintor, datado de dezembro de 1937. Nele, o artista utilizou-se de uma linguagem fatalista e inconsolável para “comunicar-se” com sua cunhada, buscando, num mesmo movimento, entender e explicar sua ação autodestrutiva.

Nilo Dias chegou a pintar um quadro da sua cunhada (figura 05), cuja admiração o inspirou a executar o retrato que, no nosso entender e no limite do que podemos conhecer das suas obras, configurou-se no mais perfeito retrato que o artista pintou ao longo de sua carreira. Neste, vemos *Odéssa* com uma fisionomia calma, plácida, como se esboçasse um imperceptível sorriso. Os traços do pincel delineiam suavemente os contornos do rosto da moça, que ganhou uma luminosidade própria, dispensando adereços excessivos que desviassem a atenção do espectador da beleza de *Odéssa*.

A sobriedade da moça foi ressaltada pelo olhar distante, como se mirasse algo sobre o ombro direito de Nilo Dias, pelo discreto brinco e batom, e sua simplicidade foi ressaltada no traje de corte pouco chamativo, com um modesto decote em “V”.

Os únicos indícios que apontam para a morte da modelo, além deste olhar distante, carregado de serenidade, são os tons escuros que Nilo Dias escolheu para representá-la, destacando, ao fundo, as possíveis confusões cromáticas, entre as tintas escuras usadas para o vestido e os cabelos de *Odéssa*, com o uso de uma aura de luz que circunda a figura da mulher.

O texto nos informa, ainda, que *Odéssa* tinha 21 anos quando cometeu suicídio, deixando atônitos todos que a conheciam. No mesmo texto descobrimos que seu suicídio deveu-se principalmente pela escolha amorosa “errada” de *Odéssa*. Sua escolha, segundo Nilo Dias, fê-la feliz em um primeiro momento, mas obrigou-a a mudar-se de vizinhança por causa dos *“olhos dos que, com infâmia procuravam macular tua honra, flagelar tua virgindade.”*

Possivelmente, *Odéssa* foi estigmatizada por um amor frustrado que, por torpe vingança, levantou boatos, calúnias e suspeitas sobre a perda da sua honra e da sua virgindade, maculando-a social e moralmente, a ponto de dar cabo à própria vida por causa de seus sofrimentos morais e da sua extrema infelicidade e vergonha perante seus pais.

Como se falasse à cunhada, o pintor, definiu a atitude do indigno amante como uma *“vingança ignóbil, somente para ultrajar tua honra perante a sociedade.”* *Odéssa*, foi uma vítima de circunstâncias funestas que lhe arrancaram a dignidade e depois a vida, sendo o

retrato pintado por Nilo Dias um verdadeiro tributo à imensa beleza e seriedade moral da cunhada.

Como se quisesse ressaltar sua inocência e fragilidade, o artista utilizou-se de metáforas para defini-la, atribuiu-lhe ora a fragilidade de um barco em meio à forte tempestade, ora a posição de uma flor em botão arrasada por um tufão. A partir daí, passou a descrever, como se prestigiasse, o seu futuro *post mortem*, a bela e condigna recepção que a linda virgem teria dos anjos e das virgens celestes quando chegasse vestida de noiva ao reino de Deus.

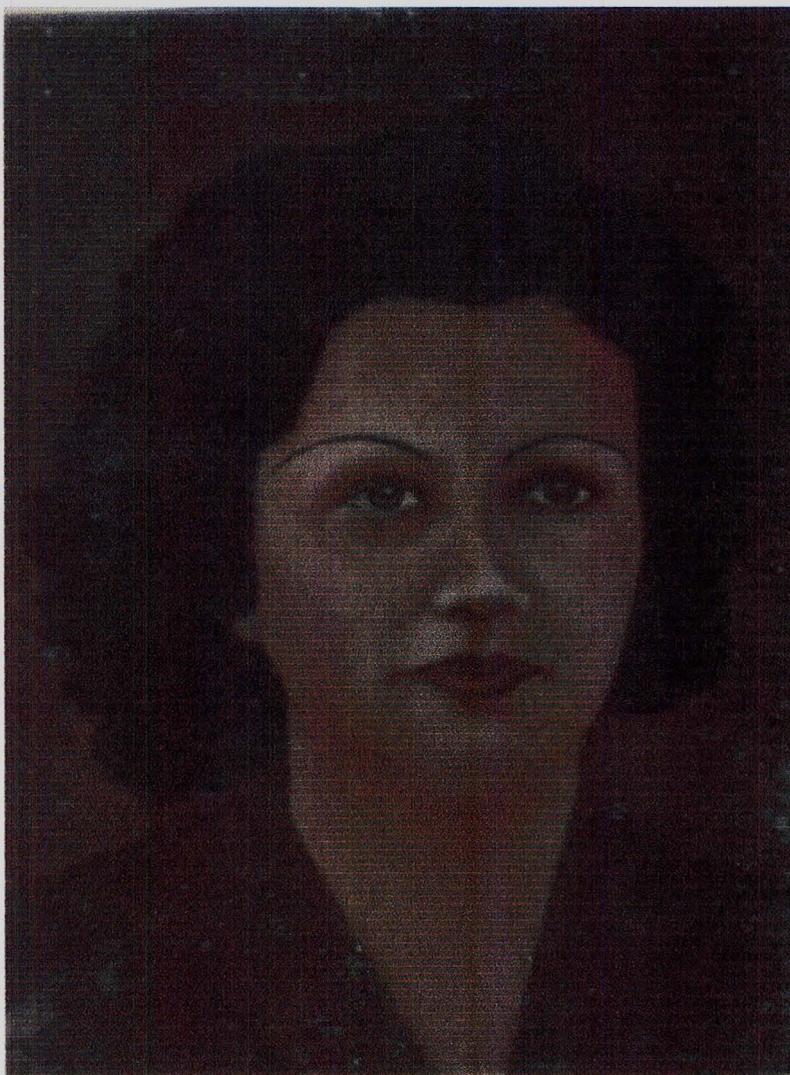
Retornando aos textos que Nilo Dias escreveu para sua noiva, encontramos a alegre companhia de Odéssa nos passeios, com os noivos, pelas paisagens da Palhoça. Talvez, Nilo Dias quisesse salvar da morte aquilo que considerou mais evidente em sua cunhada, mantendo ilesas ao tempo sua pureza, sua beleza e sua amizade alegre e cativante.

Passando aos textos mais recentes do artista, dos anos 80, percebemos que ele dilatou, ainda mais, o espaço de tempo de suas observações sobre seu cotidiano e sobre as transformações de sua cidade, num grande período entre sua infância, na década de 1920, e sua velhice após os anos de 1970.

Nestes textos, Nilo Dias procurou rememorar os melhores anos de sua vida, certamente por efeito de sua ancianidade que lhe fustigava, com as lembranças de quando era jovem, vigoroso e apaixonado.

Estes textos, da década de 1980, foram frutos das reminiscências felizes, ou nem tanto, que viemos a conhecer, seus contos e suas peças de teatro dos anos de 1920 e 1930, ou mesmo por meio das entrevistas concedidas aos jornais locais.

Ao relacioná-los, entre si, podemos encontrar informações mais precisas sobre os diferentes contextos do artista, de sua produção e de sua cidade. No entrecruzamento das informações literárias e pessoais, contidas em seu manuscrito compilado nos anos 30, com as informações históricas que levantou e registrou, em sua memória, nos anos 80, identificamos pontos de convergência e de dispersão entre o Nilo Dias jovem e idoso que contribuíram para a historicização da vida, da obra e da cidade deste artista.



***Odéssa Bastos – Óleo sobre tela –1938 –30x40cm - Figura 05 – Tela
pertencente ao Acervo da Família de Nilo Dias***

Deve-se esclarecer que muitas das suas obras literárias são de cunho pessoal ou auto-referencial, partes da realidade do autor, e, daí o caráter confessional, autobiográfico e memorialístico de suas obras literárias.

Nestes textos mais recentes, podemos entrever os verdadeiros espaços por onde Nilo Dias circulou em sua cidade e compreender melhor a sua rede de sociabilidades. Nos escritos suas experiências pessoais foram coletivizadas, como se as suas experiências fossem as mesmas de todas as pessoas daquela época. Encontrando, tanto fatos historicamente confirmados, como fatos desconhecidos do meio acadêmico, porém verificáveis nos jornais da época ou nos relatos de pessoas que o presenciaram.

Neles reencontramos personagens, locais e acontecimentos com os quais o pintor conviveu em sua mocidade. Observando um mesmo tom nostálgico e “pessimista” com relação à realidade, em seus textos, seus contos e suas peças dos anos 30. Evidenciando, assim, que o saudosismo foi uma característica pessoal, desde a mocidade, e não mero fruto da idade avançada; uma percepção consciente da modernidade, das transformações e das perdas que a conquista do progresso acarretava.

Em todos os textos que escreveu nos anos 80, pode-se perceber um conflito entre a vitalidade, as sensações e as incertezas de sua mocidade e o seu presente decrepito, sensaborão e determinado à extinção certa.

Outra característica que norteou estes textos foi o tom de crítica com que o artista se referia às coisas do passado e do presente, como se quiseste dizer que em sua idade avançada já não precisava temer retaliações de quem quer que fosse, podendo falar abertamente sobre as injustiças cometidas contra os humildes, sobre a sanha de poder e prestígio das elites da cidade, sobre a perda de memória da sociedade sobre si mesma e dos erros e desatinos da modernização acelerada.

Sua ênfase foi dada às pessoas simples do interior da Ilha, à sua laboriosidade e ao seu caráter; aos fatos corriqueiros e curiosos da cidade e das personagens da época de sua mocidade descrevendo com suas obras os lugares onde se divertia, se socializava e pintava.

Estabelecendo uma comparação entre seus textos dos anos 20 e 30, e dos anos 80, podemos afirmar que o enfoque e o lugar, de onde narrou suas histórias e experiências, sofreram sensível deslocamento. Faz-se mister dizer que nenhum dos seus escritos foi publicado sob quaisquer formas impressas (livros, revistas, jornais, entre outros), ficando sua produção escrita restrita ao âmbito privado do artista, exceção feita às peças de teatro que foram apresentadas ao público.

Enquanto Nilo criou sua produção literária dos anos 20 e 30 utilizando-se de cenas, de personagens, de termos e de valores comuns e compatíveis com os valores morais, estéticos e sociais das elites locais da época, e das políticas culturais do Estado. O artista falava, portanto, de um lugar comum, afinado aos interesses burgueses, ao seu modo de vida e aos seus vícios físicos e morais. Já os seus textos dos anos 80 nos mostraram o artista falando de um lugar diferente, enfocando os interioranos, os operários, os estudantes e os funcionários públicos, nas suas ocupações cotidianas.

O artista passou a focar e narrar suas histórias e suas experiências coletivas do ponto de vista que considerava ser o das pessoas comuns, sem descuidar das exigências culturais exigidas pelo Estado e pelas elites.

Sua inserção no meio social ficou evidente em sua produção literária. Ao reunirmos seus textos, suas entrevistas, suas pinturas e suas temáticas dos anos 80, e confrontá-los com seus escritos, seus contos, suas peças, suas telas e suas temáticas das primeiras décadas do século XX, percebemos que o conjunto serviu para dar um tom de veracidade para a sua memória, para as suas palavras e para as suas imagens, como quem dissesse ser conhecedor dos aspectos históricos, culturais, sociais e prosaicos de sua terra, um pintor da Ilha.

No seu texto *O Balão* dos anos 1980 o artista escreveu *hoje, movido pela saudade e pelo desejo de revelar aos mais jovens como era a antiga Florianópolis. Não que eu esteja perdendo o meu tempo em narrar fatos da minha época, o que desejo é trazer ao presente o que se passou há muitos anos atrás. Recordar das coisas alegres da terra em que a gente nasceu é como viver aqueles momentos novamente*⁸⁵.

São textos como este que demonstram o quão lúcida era a tentativa de Nilo Dias em registrar suas memórias, com vistas à posteridade, e como o artista procurava criar uma identidade com sua comunidade compartilhando uma origem histórica comum.

Graças a estes textos guardados por Nilo Dias e que remetem ao seu lado mais pessoal podemos desvendar as impressões, as sensações, as idéias e os desejos deste artista como um indivíduo de sua época, e entender a razão de suas atividades e de sua ideologia como decorrentes de exigências de diferentes contextos.

Nos textos vislumbramos as amizades, os espaços e as incertezas que Nilo Dias cultivou em meio à sua sociedade como tentativa de inserir-se em seus valores e na manutenção destes, chamando atenção para si e sua arte na expressão do seu patriotismo e da sua crença nos novos destinos do país.

Assim, os textos pessoais de Nilo Dias que tratamos até aqui permitiram-nos uma maior aproximação da dimensão social e mental que o artista ocultou em seus textos de cunho estritamente literário e teatral, pois que, ao produzir e guardar estas missivas pessoais não se preocupou com um público específico, com um público consumidor – sua

⁸⁵ Texto de Nilo Dias, anos 1980, *O Balão*. Acervo da Família de Nilo Dias e Acervo do MASC.

tentativa foi tão somente a de comunicar fatos, idéias e valores de maneira direta, sem subterfúgios ou elocubrações tipicamente literários, aos destinatários destes textos.

Se as fontes pesquisadas, no segundo capítulo, apontam Nilo Dias como um pintor acadêmico e “fiel” ao classicismo, agora, podemos dizer que os registros que deixou de si denunciam um artista polivalente, eclético em seus gostos e nas suas atividades artísticas e que não se restringia apenas à pintura e às práticas de escrita.

Podemos afirmar que, por serem fruto exclusivo das emoções de Nilo, seus registros pessoais permitiram um melhor mapeamento de suas sensibilidades, tratando mais profundamente suas expectativas de jovem, de solteiro, de soldado, de pai, bem como, a análise dos contos, das poesias e dos diálogos para peças de teatro, de certo modo, já nos permitiam identificar.

As obras escritas de Nilo Dias

Através dos escritos que Nilo Dias deixou podemos mapear os espaços de sua circulação em Florianópolis, principalmente, entre as décadas de 1920 e 1930, mesmo que estes tenham sido redigidos em diferentes épocas e coligidos no manuscrito do artista num mesmo ano.

Este manuscrito foi intitulado *Retalhos/Contos*, constando ainda o nome da cidade, Florianópolis, e a data de 1935. O livro, quase todo paginado, contém uma dedicatória indicando que haviam sido escrito para seus filhos e um índice remissivo dos textos que o livro contém.

Cada um dos textos, mesmo as peças de teatro que escreveu, estava devidamente datado - exceção feita aos últimos, textos e poemas, que foram escritos numa época posterior à compilação de 1935, ao qual atribui-se o motivo do artista não querer que fossem publicados, pois que os textos não possuem nem as datas, nem a numeração das páginas.

Como foi dito, seu manuscrito constitui-se, grosso modo, numa compilação que o artista fez de seus textos de mocidade, de um desejo intenso e ao mesmo tempo acanhado de dar expressão literária aos seus pensamentos.

Como melhor forma de análise optamos por dividi-lo em três partes: na primeira parte, tratamos dos diálogos de um drama criado por Nilo Dias, encenado pelo artista, no ano de 1934, com o título de “*As Torturas de um Pai...*”, no Clube 07 de Setembro, na Palhoça, visando arrecadar fundos para o Guarany F.C., o qual introduz seu livro.

A segunda parte, sob o título de “*Phantazias*”, traz vários contos que o artista produziu entre o ano de 1923 e o ano de 1935, onde procurou registrar com as sensações da sua mocidade, as suas incertezas, os seus amores, as suas desilusões, as suas felicidades, entre outros sentimentos.

A outra terceira fonte escrita que Nilo Dias produziu foi um conjunto de textos entre os anos entre 1983 a 1985, contudo, não foram datados. Neles o octogenário pintor rememorou os tempos vividos na Florianópolis dos anos 20 e 30, uma espécie de retorno a uma época de ouro, ou ainda uma forma de fazer a sua retrospectiva pessoal, conjuntamente às comemorações e homenagens retrospectivas dos seus 80 anos oferecidas pela ALESC e pela Prefeitura Municipal de Florianópolis.

O tom nostálgico é o mesmo que detectamos em seus textos dos anos 20 e 30, e que permeou, introduziu e encerrou suas memórias. Apresentados em folhas de formato A4, estes textos foram datilografados por sua filha Liège Aida Bastos Dias, que reproduziu os depoimentos do pai sobre o passado da cidade em que viveu ao longo de sua vida.

Produziu estes textos num impulso pessoal, mas, posteriormente, recebeu uma proposta para publicação num jornal local. Nilo Dias segredou sobre o nome do jornalista, conhecido seu, que passava diante de sua casa e que, numa das inúmeras passagens, conheceu os textos, incluindo o manuscrito, prometendo publicá-los, algo que não ocorreu.

Estes textos dos anos 80 têm um título geral, *Recordando*, e remetem o leitor às memórias do velho Nilo Dias sobre suas vivências sociais de mocidade, na capital do Estado.

Dispomos, portanto de duas obras de diferentes épocas, mas que versam praticamente sobre o mesmo período, entre as décadas de 1920 e 1930. Sendo classificadas de forma semelhante, considerando as primeiras, escritas entre 1923 e 1935, como produções literárias; e, as posteriores, dos anos 80, como de cunho estritamente memorialístico e informativo, pretendendo-se ao histórico.

No manuscrito de 1935 podemos encontrar evidências, bastante claras, sobre os espaços que Nilo Dias circulou física e mentalmente com sua arte, e de seu círculo de

sociabilidades, onde citou os nomes de alguns companheiros seus rememorando num tom confessional e auto-referencial.

A matéria-prima que o pintor utilizou para escrever os seus contos e os diálogos das suas peças de teatro, foi a sua própria existência. Neles podemos entrever sua presença, seja na caracterização e no comportamento dos personagens; na escolha do tema e dos papéis, ou mesmo nos diálogos e na própria peça. Enfim, toda sua obra escrita mostra-se impregnada com a presença do autor, seja nas falas de seus personagens, seja nas paisagens que descreveu tal qual pintou.

A análise dos diálogos das peças teatrais permitiu encontrar indícios que possibilitam saber mais acerca dos lugares que o artista imaginava circular e aos quais deu existência em sua obra.

A primeira parte do manuscrito de Nilo Dias apresenta diálogos que o artista criou para apresentar, no teatro improvisado no Clube 07 de Setembro, no município de Palhoça, no ano de 1937, sua peça intitulada *As Torturas de um Pai*.

Nesta descreve paisagens e lugares da Itália, da França e da Suíça onde nunca esteve, mas para onde certamente sonhava ir, por serem os “berços” dos grandes artistas. Mesmo sendo uma peça ficcional, revela gostos estéticos, padrões de sociabilidade e de moralidade, e, sobretudo, seus desejos mais pessoais.

Colados à contracapa interna de seu manuscrito, os panfletos das duas apresentações da peça trazem informações, por si só, interessantes à compreensão do comportamento cultural da sociedade catarinense nos anos 30 e o conhecimento de outros personagens que atuaram neste mesmo campo cultural.

A peça é um drama de cunho familiar, apresentado em quatro atos, num total de vinte e seis quadros. O elenco da apresentação contava com dez personagens que interagiam entre si em diferentes épocas. A troca dos personagens e a modificação da sua caracterização física dão ao espectador a sensação de fluxo de tempo característica do fenômeno da modernização social e material dos indivíduos⁸⁶.

O autor encontra-se entre os atores. Seu papel o do personagem Armando, um dos personagens centrais em torno do qual a trama acontecia.

⁸⁶ GIDDENS, Anthony. *As Conseqüências da Modernidade*. São Paulo: EDUNESP, 1991. p. 25-29.

O panfleto da peça apresenta uma sinopse antecipando o enredo do espetáculo. *As Torturas de um Pai* se constitui numa peça repleta de lições de uma moral paternalista, machista, apresentando uma distorção entre a sinopse e o conteúdo dos diálogos.

A sinopse, escrita pelo artista, que constava, manualmente escrita, em seu livro, assim resumia a apresentação: *“O fraco juízo de uma filha que abandona o caminho do bem e da virtude, depois de ter arrancado do seu próprio pai os maiores sacrifícios. Resultando longos anos depois do erro cometido o seu filho amar e ser noivo de sua própria irmã. E no entanto não eram culpados!”*

A distorção percebida foi que, mesmo tendo sido enganada, seduzida e abandonada pelo herói “sem caráter”, a vítima – uma mulher – foi colocada na posição de culpada e imoral.

Não há nenhuma referência que nos indique a época em que a apresentação foi ambientada, nem um referencial espacial de onde os fatos se desenrolam.

Esta peça dramaturgica de Nilo conta-nos à história de Dorival. O drama se desenrola em dois diferentes momentos da vida do personagem principal, um quando jovem e o outro já idoso.

O desenrolar da trama inicia com o enlace amoroso entre Dorival, um moço de família respeitável, e sua prima, Laura, de família igualmente respeitável. Ele vivia desfrutando a sua vidinha na companhia de seu fiel amigo, Alfredo, que tudo sabia do romance dos dois e os ajudava a ocultá-lo do conhecimento dos pais. Dorival prometeu à Laura falar com o pai da moça para que permitisse seu casamento, mas o moço, aproveitando o ensejo de um mal estar da sua mãe, fugiu à promessa e viajou para a Europa, de onde, de tempos em tempos, envia uma carta ao amigo Alfredo para tomar ciência dos acontecimentos.

Por meio de Alfredo soube que havia abandonado Laura grávida, mas como havia constituído uma família com uma dançarina na Europa, resolveu esquecer o seu passado de erros.

Acontece que sua vida no velho continente se desfez em desgraças ainda maiores para Dorival, forçando-o a entregar suas duas filhas à adoção. O destino quis que uma, Helena, se apaixonasse pelo filho que Laura tivera. Tendo Armando, forçado o reaparecimento de Dorival para corrigir a desgraça. O personagem Armando foi interpretado pelo próprio Nilo, que só aparece nos últimos atos da peça.

Sem alternativa, Dorival, agora um senhor, aproveita um passeio de Helena, seu pai e Armando pelos bosques para pôr seu plano em prática. Furtivamente, Dorival assassina o pai adotivo de Helena de forma a incriminar Armando, conseguindo, desta forma radical, acabar com o relacionamento entre os meio-irmãos.

Anos depois, quando Armando foi solto da prisão, Alfredo o apresentou a seu pai Dorival e os dois viveram juntos a partir de então.

Nesta obra teatral de Nilo Dias podemos verificar o objetivo de transmitir os valores de moralidade, de sociabilidade e de família que considerava útil conservar e ensinar à sua própria geração dos anos 30.

A peça foi analisada, nesta Dissertação, como uma tentativa natural do artista em reproduzir algo que entretivesse o público espectador, querendo com isso alcançar reconhecimento e renome dentro do meio teatral do Estado, desta forma, demonstrando possuir outros talentos artísticos além da pintura.

Seu amor pelo teatro nasceu, certamente, do fato de que, desde muito jovem, assistia às companhias teatrais que por aqui se apresentavam e também pela sua atividade como cenógrafo ao lado de seu tio Eduardo.

Sem apresentar preocupações políticas e tampouco socializantes, a obra, como dissemos anteriormente, prestou-se mais ao ideário artístico e moral do pintor do que do seu lado politicamente militante.

Nela encontramos o nome dos atores que atuaram na peça e seus respectivos personagens. Consideramos útil registrar seus nomes, tanto para nomear as companhias do artista, quanto para iluminar alguns atores do meio teatral catarinense dos anos 30 e que se constituem em um grande manancial para futuras pesquisas históricas, artísticas, culturais, sociológicas, etc.

Eram eles(as): Nicolau Jansen Filho (Oscar); Agostinha Haeming (Ângela); Bento Souza (Dorival); Maria G. Silveira (Laura); Arnoldo Schlemper (Alfredo); Zilda Sell (Martha); Erotides Silveira (Augusta); Dulce Araújo (Helena) e Geraldino Wiethorn (Randolf).

Conseguimos algumas informações destas pessoas em uma poesia, de versos rimados, que Nilo Dias escreveu na Palhoça, no ano de 1932, intitulada *Bonecos da Noite*. O título é bem apropriado à poesia, que versa ironicamente, com bom-humor e um certo arrependimento, sobre as seduções mundanas da vida boêmia.

Nesta, encontramos uma descrição superficial de Bento Sousa, Nicolau Jansen Filho e Arnaldo Schlemper, que nos informa que eram elementos do Guarany F.C. da Palhoça, que se reuniam no Clube 07 de Setembro, embriagando-se, jogando e dançando, sob os olhares de um tal *francez*.

Nilo Dias referia-se aos amigos tratando-os através de seus apelidos e de suas características jocosas ou lúdicas. Tratou Nicolau, por “Nico” e Sclemper, por Léleco; Bento permaneceu Bento, decerto seus apelidos.

Descreveu-os dois anos antes da apresentação da peça, em uma reunião às escondidas, visto que não se tratava daquelas reuniões tipicamente masculinas, posteriores às partidas de futebol e que envolvem cerveja, churrasco e conversas sobre o jogo, pois deixou escrito que o encontro se deu numa noite chuvosa, à surdina, após a noite cair, com *um vulto qualquer, em rapida tirada ocultando-se por baixo das telhas dos beirados*.

Nilo Dias descreveu-os assim:

*Lá fóra era a chuva e o rugir do vento
Obrigando o nosso amigo Bento,
Fazer com grande calma e grande rapidez
O que fazia sempre a besta do francez*

E continuou:

*Na mesma mesa, o nosso amigo Nico,
Surdo, magro e de beleza rico,
Com calma elle jogava, jogava sem falhar.*

E encerra:

*O Léléco no piano tocava valsa extranha
Um gaiato muito fino, fazendo-se de bobo
Querendo acompanhar o conhecido lobo.*

A peça *As Torturas de um Pai* foi levada a cabo com o objetivo de angariar fundos para a manutenção do Clube Guarany, comprovando que as ações do artista coordenavam esforços conjuntos às pretensões que tinha de contribuir para o meio cultural da sua região, como o foi também a sua participação na fundação da SCBA, em 1948.

Dando continuidade as análises, centramos nosso enfoque sobre sua outra peça, intitulada *A Professora do Arraial*. Escrita no dia 08 abril de 1934, na mesma data da segunda apresentação da outra peça anteriormente referida, *As Torturas de um Pai*.

A produção desta foi possível devido o sucesso alcançado pela primeira, inspirando o artista a dar continuidade às produções teatrais, que, assim, como seus textos e suas telas,

constituíam-se em espaços para expressar sua veia artística e como caminhos alternativos para a consagração e o reconhecimento público.

Outra hipótese levantada para a inspiração desta segunda peça, aponta no sentido de Nilo Dias e seus companheiros do Guarany F.C. pensarem ter encontrado uma fonte de recursos para a manutenção do clube de futebol, precisando “somente” encenar algumas peças de teatro, periodicamente, para terem uma boa receita.

A peça constitui-se numa comédia de apenas um ato, que foi “*levada á cena pela Juventude Espirita na confraternização realizada na cidade de Joinville em 2/11/1965*” e “*representada pela segunda vez no Proventório dos filhos dos lázaros em data de 14/11/965*”. Ao ser reapresentada trinta anos depois de ter sido escrita, mas mantendo a mesma temática de origem, podemos inferir que os valores, ditos “tradicionais” que a obra apresenta, ainda norteavam uma parte da sociedade florianopolitana dos anos 60.

A peça contava com apenas cinco personagens reunidos na sala de aula de uma escola do interior, sendo apresentados ao leitor da peça da seguinte maneira: “*Professora – 18 annos; Rosinha – 12 annos; Florisbela – 10 annos; Manoel – 9 annos; e, Manduca (negro espigado) – 19 annos*”.

A partir das informações desta apresentação podemos entender melhor o ambiente sócio-cultural em que se desenvolveu a trama.

A idade da professora indica pouca experiência no ofício de mestre e as situações vividas revelam sua falta de traquejo ao ensinar, apelando facilmente para as ameaças e castigos quando queria ser ouvida ou obedecida.

Ao nosso ver, a mais importante informação que a apresentação das personagens trouxe foi sobre Manduca. Que era a única pessoa negra no recinto e mais velho que a professora, indicando dois tipos situações distintas.

Por um lado, o fato de Manduca ser negro e o mais velho da turma apontava para uma forte persistência em estudar e romper as barreiras sociais e educacionais impostas ao desenvolvimento humano e intelectual dos afrodescendentes.

Por outro lado, mostrava que sua iniciativa fazia parte de uma exceção entre os negros, e que sua repetência contínua e institucionalizada numa mesma série por anos a fio, comprovava, e justificava, os entraves criados para barrar o acesso dos afrodescendentes à educação e à cultura, demonstrando as ações segregacionistas e preconceituosas das escolas brasileiras em aceitar elementos negros em suas cadeiras, em plena década de 30.

Partindo para a análise da segunda parte do manuscrito de Nilo Dias, os seus contos, percebemos que a maioria deles se concentra no período compreendido entre 1923 e 1935, recebendo o título, *Phantazias*.

Utilizou, portanto, de um título que aludisse certa fantasia aos seus textos, uma liberdade poética que os disfarçasse de sua verdade, passando ao leitor a falsa impressão de tratar-se de um trabalho meramente literário, artístico e poético, escondendo-lhe a verdadeira matéria-prima da qual extraiu seus contos: sua própria vida.

Foi característico deste pintor imiscuir-se em suas obras e disfarçar sua presença usando de certa ingenuidade e pelo tom nostálgico com o qual deu corpo e forma à maioria de suas obras. Esta nostalgia pode ser sentida, não só nas obras que pintou na velhice, como poderíamos esperar, mas também nas descrições das pessoas, das paisagens e das temáticas que fez quando jovem.

Sua nostalgia, mais do que mera saudade, era a tônica escolhida pelo artista para criar empatia com as novas gerações e para descrever as experiências e sensações das gerações passadas, fossem as sensações atuais, fossem as experiências pretéritas.

Os contos encontrados na segunda parte do manuscrito sob o título geral *Phantazias*, são ao todo 22 e a simples descrição de seus títulos nos possibilita entrever a nostalgia do artista e seu romantismo exacerbado. São eles: *Tarde de Inverno; Meio dia; Noite enluarada; Primeiro beijo; Saudades; A hora da saudade; Tempo que passou; Depois da meia noite; Página que viveu; Velho portão; Adeus; Ao cair da tarde; Um episódio da vida; O teu piano; A casinha do Valle; Manhã de sol; História de um pintor; Sosinho; Longe de ti [carta]; Bonecos da Noite [dedicatória]; Recordando [dedicatória]; Angela; Alba; Mulheres [dedicatória]; Primeiro Balão [dedicatória]; História de um falso monge; Ao voltar; e; O teu perfil.*

Assim, procuramos analisar os contos que Nilo escreveu no período compreendido entre os anos de 1923 a 1937, lembrando que fazem parte de um gênero literário muito cultivado ainda hoje no meio literário catarinense e nacional.

Nestes, podemos perceber um movimento pendular do artista, oscilando entre paisagens e personagens locais e cosmopolitas, descrevendo ora uma, ora outra.

Seus contos apresentaram-se repletos de ensinamentos e dramas morais, que oscilavam entre a virtude, a honestidade e a laboriosidade das pessoas do interior,

incluindo-se aí os ilhéus de Florianópolis, e os vícios da cidade grande, sua afronta aos valores religiosos, familiares e sociais das pessoas íntegras de caráter.

O elemento mais utilizado, e estilizado, para contrapor as realidades urbana e interiorana foi o uso da figura feminina. Através das descrições que fez de cada uma delas podemos entender seus padrões básicos de moralidade relacional e social.

Para ele, as mulheres ideais eram virginais, obedientes, responsáveis e companheiras discretas, que atraíam os olhares para si pelas suas virtudes e pelas suas qualidades domésticas.

Já as mulheres a serem evitadas eram aquelas que procuravam incessantemente chamar a atenção sobre si, cercando-se de companhias masculinas e femininas indiscretamente, provocando alarido com sua chegada espalhafatosa e sua risada estridente.

A postura liberal das mulheres ricas ou emancipadas era encarada pelo artista como pura libertinagem, vendo-as quase como prostitutas e contestando-lhes o espaço e o papel social às avessas dos seus valores morais e familiares.

Seu relativo niilismo em relação às mulheres devia-se mais a uma postura conservadora dos costumes e tradições os quais se habituara, assim como um preconceito mordaz, não declarado, irônico e exercitado cotidianamente nas relações familiares.

Consideramos que a tônica moralista da maioria dos escritos de Nilo Dias em relação às mulheres deve ser pensada não só sob a ótica da formação moral do próprio artista, mas também deve-se considerar com uma leitura que fez dos discursos e da moral em voga na sociedade florianopolitana dos anos 30.

Para corroborar o argumento de que os textos deste período fazem parte dos discursos moralizantes que as elites queriam imprimir nas mulheres florianopolitanas desta época⁸⁷, e que, de certa forma exprime o sentimento de uma época sob a ótica dos homens, transcrevemos um trecho extraído do livro *Terra Catharinense* que Crispim Mira (1880-1927) publicou em 1920 que ilustra o mesmo tom moralista presente nos escritos de Nilo Dias e a mesma construção idealizada da mulher.

Sobre a mulher catharinense

Na generalidade a mulher catharinense tem uma expressão casta de bondade e carinho que a não deixa

⁸⁷ PEDRO, Joana Maria. **Mulheres honestas e mulheres faladas – uma questão de classe**. 2ª ed. Florianópolis, Ed. da UFSC, 1998. 210 p.

confundir-se com nenhuma outra. Estatura média, rosto oval, faces pallido-rosadas, olhos castanhos ou pretos com longos cillos e olheiras arroxeadas. A sua palavra é sempre affectuosa e o som que imitte repassado de immensa doçura. Não ha noiva, esposa ou mãe mais dedicada. É tão terna, tão resignada, tão paciente e zelosa que parece ter sido feita para sofrer. Ama ao extremo, num maravilhoso devotamento que faz a ventura do lar catharinense. Noiva, é o encantamento da simplicidade e da graça. Imagem da solitude e da felicidade, si esposa. Mãe, é o affago, a vigilância, a meiguice nas suas manifestações mais delicadas e tocantes.

As palavras, de Crispim Mira comparadas com as presentes no livro da historiadora Joana Maria Pedro sobre a construção histórica da mulher florianopolitana no mesmo período, denotam que os escritos de Nilo Dias mesmo fazendo parte de um conjunto de preconceitos sociais e sexuais em relação às mulheres, eram a linguagem corrente da sociedade da época, ao menos de uma parte dela, a elite letrada.

Tratamos assim, do conto de Nilo Dias intitulado *Alba*, que foi escrito em Florianópolis, ano de 1931, no qual o artista criou uma história cujo teor “moralista” e “machista” pode ser facilmente percebido.

Podemos ver a construção que Nilo Dias fazia da figura feminina na forma pela qual descreveu Alba, logo no início do conto. O artista começa sua narrativa com a descrição de um feliz e alegre casal, Dorival e Alba. Ela *a mais travessa menina, nas suas quinze primaveras, era a mais linda mulher de toda a villa... E já amava!*; ele *rapaz alegre e trabalhador amava-a com todo o calor de seu peito de vinte anos*. Um dia, após terem noivado, Alba recebeu uma carta de um tio que a chamava para a cidade. Triste, despediu-se de seu amado *prometendo voltar o mais breve possível*.

Conhecidos os meandros da cidade grande e não podendo mais conter as saudades e a dor da ausência prolongada de Alba, Dorival partiu para a cidade em busca de notícias da amada: *Havia de encontrá-la n'aquela meio barulhento*.

Quando já estava a ponto de desistir, ao retornar ao hotel barato em que se hospedara *ouve pouco distante o barulho brutal do “Jazz” numa sala cheia de luzes e de mulheres, e entre ellas estava Alba*.

Alba já havia se habituado à vida urbana, gozando de ambientes requintados, de boas roupas e da companhia das pessoas da elite local: *Alba vivia nos cinemas, theatros,*

era a rainha dos bailes, já não era a mesma de outr'ora quando em trajes simples ia ao lado de seu noivo á capella da villa; ela agora luxava, luxava muito.

Reconhecendo a amada ao mesmo tempo em que também a estranhava, *Dorival não resistiu em ver aquella confusão de corpos, aquelle misturar de halitos, aquelle roçar de labios; louco e fóra de si entrou na casa.*

Dorival, invadindo o recinto à procura de sua amada, foi encontrá-la *no patêo a se divertir com suas amiguinhas.*

Dorival chocado, magoado e humilhado rogou à noiva que não lhe desprezasse, que lembrasse de sua felicidade na pequenina vila de onde saíra e que retornasse consigo para dar seguimento ao seu feliz noivado, casando-se com ele.

Alba renegou-o novamente e, voltando as costas para Dorival, saiu *soltando uma risada de pouco caso, e volta toda risonha para junto de suas collegas a dançar.*

Este, depois de sofrer *aquella injuria* voltou triste para sua casinha da villa. Lá Dorival casou-se com uma dedicada e amorosa esposa que lhe respeitava e ajudava com a criação dos filhos e com os afazeres da casa: *Dorival quando volta cansado do trabalho encontra uma boa mulher que lhe beija os lábios, e um jantar o espera, a noite junto ao fogão, doces variados e risos de crianças. É um lar feliz.*

Já Alba foi condenada a um sofrimento “compatível” com seus pecados e com a sua indiferença para com os outros, sofrendo as conseqüências da não observação da moral e dos bons costumes que regiam sua sociedade: *Pouco distante da cidade, num bairro pobre e miserável Alba residi com outras mulheres publicas; abandonadas pela sociedade, vivendo desgraçadamente. Alba recorda os dias felizes da villa, e espera a todo o momento a cama de um hospital.*

Com um enredo mais amarrado e desenvolvido, numa típica tragédia de folhetim, o artista conseguiu transmitir os efeitos mais cotidianos e relacionais que a modernização das cidades e das pessoas infundiu nas condutas individuais e coletivas, transformando-as em relações distantes e impessoais que ofendiam os costumes, a moral e a tradição na qual havia sido forjado. Aos que insistiam em alterar a ordem social e moral posta, restava tão somente o isolamento social e a estigmatização moral como forma de punição.

Sem dúvida, um artista nascido no começo do século XX e educado pela última geração do século XIX, haveria de criar resistências bastante fortes e negar-se a aceitar as

mudanças comportamentais e morais das novas gerações, enxergando nestas novas condutas a decadência final de tudo quanto haviam construído seus antepassados.

Sua tristeza e melancolia podem ser lidas nas inúmeras referências que fez ao *sypreste*, que, segundo Sérgio Micelli, *tinha com freqüência o sentido de uma alegoria fúnebre e fora recuperada por Cândido Portinari para a composição retratística do poeta Felipe d'Oliveira*⁸⁸, no decênio de 1930.

No conto escrito em janeiro de 1930 e intitulado *Sosinho*, o pintor narra em primeira pessoa uma mudança de ambiente, o abandono da casa paterna, e a decisão de morar *numa casinha de palha junto aos negros syprestes*. Ao encerrar o conto, lamentando não poder despedir-se da mãe, resume sua condição de espírito: "*sou um velho sypreste também*" (figura 06).

Se fizermos algumas comparações entre as paisagens que Nilo Dias descreveu em seus contos e as que compuseram suas telas, perceberemos as mesmas cores esmaecidas, matinais e nostálgicas dos seus escritos.

Permeados por intenso saudosismo, seus contos remetem o leitor a um estado de espírito quase melancólico, quebrado, vez ou outra, pela lembrança dos seus momentos felizes e das suas expectativas de retomar a felicidade perdida no passado; aquilo que poderíamos chamar de concepção "proustiana" do passado, ou a busca do "tempo perdido".

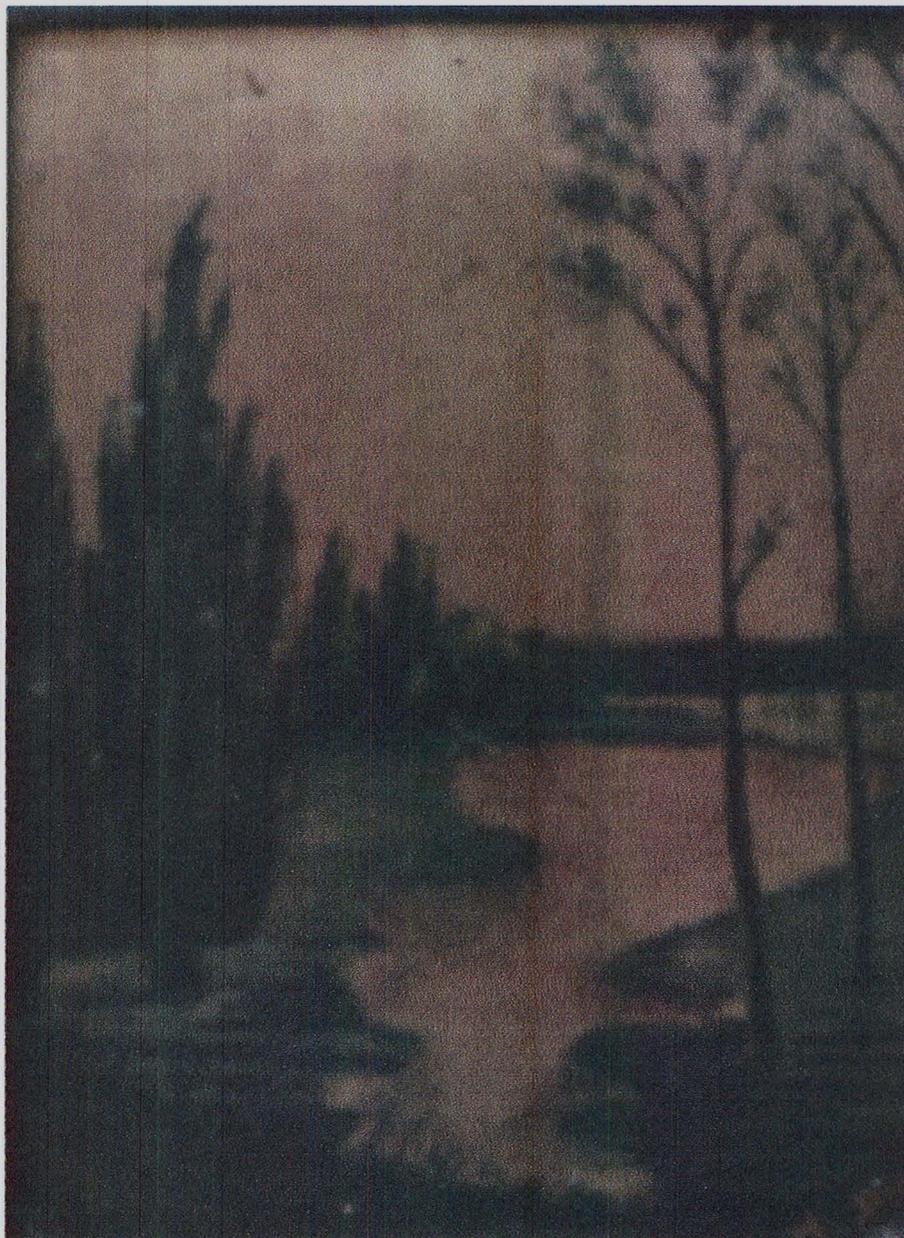
Guardadas as devidas proporções, pois Florianópolis no contexto do século XX representava uma capital periférica com pouca importância no cenário da cultura e da economia nacionais, que absorvia a seu modo e tempo as mudanças que ocorriam nos grandes centros nacionais e internacionais.

Utilizamos o raciocínio feito por Jeffrey Needell para definir a *Belle Époque* carioca e para pensar o comportamento das elites daquele estado em relação ao mesmo fenômeno. Segundo Needell, a cultura e a sociedade de elite das primeiras décadas do século XX serviram para manter e promover os interesses e a visão da própria elite.

Os modelos culturais derivados da aristocracia européia foram adaptados ao meio social e urbano de Florianópolis com a finalidade de instituir a visão de cultura, de cidade,

⁸⁸ MICELLI, Sérgio. *Imagens Negociadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.106.

de higiene e de sociedade das elites locais e nacionais como paradigma social imposto ao conjunto da sociedade, mas praticados e usufruídos somente pelos mais abastados⁸⁹.



**Primeiro quadro pintado por Nilo Dias – cópia de paisagem de cartão-postal -
O Lago e os ciprestes – 1926 – Óleo sobre papelão 17 x 28 cm -Figura 06 – Tela
pertencente ao Acervo da Família de Nilo Dias**

⁸⁹ NEEDELL, Jeffrey D. *Béle Époque Tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 11.

Sob a ótica de Jeffrey Needell, concluímos que, por ser um privilégio dos mais abastados e por significar civilidade, seguir os ditames e agir em conformidade com este paradigma significava, para parte dos moradores do centro da cidade de Florianópolis, estar próximo do cosmopolitismo da época.

Procurando demonstrar sincronia com o mundo moderno, Nilo Dias utilizou-se de algumas expressões em inglês, não para demonstrar possuir um cabedal de conhecimentos, mas para evidenciar a americanização da cultura brasileira, e do mundo ocidental⁹⁰, através do uso de seus termos e produtos, desde os anos 30.

Em *Bonecos da Noite*, poesia já comentada, o artista registrou os jogos de *Pocker* no Clube 07 de setembro, na Palhoça; noutro conto, intitulado *Alba*, descreveu o *barulho brutal do "Jazz"*, e no texto *Mulheres*, disse que Antônio intuía o grande *"Coney Inland" mundial*.

O conto intitulado *Ao voltar* mostrou-se bastante representativo da vontade do artista de mostrar-se possuidor de um vocabulário cosmopolita, e bom conhecedor das armadilhas das grandes cidades, como os vícios, as mulheres, a boemia, etc.

Este conto data de agosto de 1935, e é o que consideramos o mais alegre, o mais festivo, o mais iluminado e o mais dinâmico. Nilo Dias narrou a trama do conto através das falas do personagem chamado Alberto, descrevendo as pessoas, as coisas e os lugares através de um linguajar típico de um indivíduo urbano, acostumado às novidades modernas.

Alberto era um caixeiro viajante que acabava *de chegar do interior de Minas. Dois annos a correr todo o Norte*, e decidiu encontrar-se com um amigo, Paulo, num bar em cujos fundos, *uma orchestra executava alguns trechos de Beethoven, ou alguns Fox-trots americanos*, enquanto lembravam fatos do passado.

Paulo falava desbragadamente em termos estrangeiros, chegando mesmo a observar o sotaque e as pronúncias erradas que seus convivas utilizavam para mostrar verniz intelectual e cosmopolitismo: *mais tarde, vêm o "Bonsoir" das viciadas, sempre aquelle mesmo "Bonsoir" mal pronunciado. Outras entram atirando o seu "Good Naigh" com um sotaque que pouco tem de inglez e com uma certa attitude americanisada, procurando imitar uma Greta Garbo, uma Harlow nas suas sensualidades romanticas do cinema.*

⁹⁰ BODY-GENDROT, Sophie. Uma vida privada francesa segundo o modelo americano. In: PROST, Antoine e GERARD, Vincent (Orgs.) *História da Vida Privada: da Primeira Guerra a nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Vol. 05. p. 529-580.

Alberto era apaixonado, desde a infância, pela bela jovem Ivone prestes a casar-se com um rico senhor, o *coronel Castro*, que a levaria em núpcias pela Europa.

Ivone ao encontrar Alberto contou-lhe sobre sua contrariedade em ter que casar para agradar as conveniências de seu pai, mas, como filha exemplar, não podia resistir à autoridade paterna, prostrando-se às suas vontades.

Ambos haviam jurado amor verdadeiro e eterno, mas como não podiam enfrentar as adversidades, a moça prometeu ao verdadeiro amado que mesmo casada continuaria a amá-lo, e que o amante a aguardasse ao voltar de suas breves núpcias, quando poderiam rever-se e amar-se clandestinamente.

A história termina com a triste despedida entre o amantes e a promessa de Ivone de um reencontro definitivo entre ambos, deixando em Alberto “*um leve aroma de violeta de “Coty”*”.

Foram muitas as informações que podemos colher destes contos, seja no plano literário, seja no plano sócio-histórico da cidade de Florianópolis entre os anos 20 e 30, através dos seus textos.

Outro conto, de semelhante valor, foi intitulado *História de um falso monge* e escrito em Florianópolis, no ano de 1935. Narrado em primeira pessoa, o artista escreveu a trama sob a ótica do personagem principal, como se fosse o protagonista daquilo que narrava.

Este girava em torno de uma curta viagem que *tio Antonio, o preto quase centenário*, que raramente saía de sua residência, empreendeu para buscar sua neta, que saíra para trabalhar e já havia demorado mais do que o costume, deixando-o preocupado.

Antigo conhecido das redondezas e idoso demais para encontrar-se naquele lugar e àquela hora, o narrador [Nilo Dias] interpelou tio Antonio sobre seu destino. Explicando que, levado por aguda preocupação, saía de casa àquelas horas para buscar sua neta em distante paragem, pois temia o estado da *ruínas da igreja*, cujas paredes frágeis ofereciam grande perigo aos que por ali passavam.

Sabendo que a caminhada de tio Antonio seria exaustiva demais para alguém de sua idade, o narrador pediu-lhe para lhe acompanhar pondo-se à disposição com seu *carro de um só cavalo*.

Quando aproximaram-se das ruínas da igreja, o narrador questionou tio Antonio sobre a razão de estar a igreja naquele estado e de a população nunca haver se preocupado em reconstruí-la, como seria de se esperar.

O velho passou a contar que quando ainda era pequeno, sem conhecer pai e mãe - uma clara alusão ao período escravocrata brasileiro - ele trabalhava como serviçal na casa de um rico e justo senhor. Sendo viúvo, o único consolo que restava ao *amo* de tio Antonio era sua bela filha Naida, que tinha 17, era boa e alegre.

Nesta mesma época apareceu *um monge já de certa idade; porém de bela aparência, tomando logo posse da igreja* que passou a residir na pequena vila, morando ao lado da igreja. Desde sua chegada o monge contraiu boa amizade na casa do amo de tio Antonio freqüentando-a, diariamente, para longas conversas e prometendo ao senhor cego que lhe curaria a deficiência visual, a qual passou a tratar assiduamente sem que qualquer resultado positivo aparecesse.

Segundo tio Antonio, o tal monge estava *aproveitando a cegueira do velho, procurava conquistar Naida, abusando de sua ingenuidade em troca dos seus falsos favores.*

Após uma noite de barulhos estranhos e sensações ruins de tio Antonio, Naida desapareceu e toda a pequena vila foi mobilizada para procurá-la, como não a encontravam tio Antonio contou às pessoas o que vira na casa do amo, sugerindo que procurassem a moça na Igreja, *pois o monge não aparecera aquela tarde como de costume* e tampouco ajudara nas buscas, o que era estranho para um amigo da família da desaparecida.

Na Igreja encontraram o monge, que aparecia e desaparecia na janela da casa paroquial. Com as portas bem cerradas o monge proporcionou verdadeiro espetáculo de terror àquela pequena comunidade. A ação inominável e inesperada do monge deixou todas as pessoas que viam o espetáculo, paralisadas de terror e, sem saberem como reagir a tal loucura.

Em sua completa alienação, à realidade, o monge atirou o facho de luz sobre o telhado da casa que habitava, e depois, com imensa e definitiva gargalhada, desapareceu.

Após curto período de silêncio sepulcral o grupo que ali estava para resgatar Naida ouviu o crepitar do fogo que, logo, dominou e consumiu toda a casa, e consumindo parcialmente a igreja, sem que as pessoas pudessem fazer algo.

Nesta altura da história, tio Antonio e o narrador encontraram a neta do primeiro, tranquilizando-se e voltando todos juntos e seguros. Na volta, tio Antonio retomou a história para concluí-la, dizendo que muitos meses depois do fatídico acontecimento, todos souberam *que não se tratava de um verdadeiro monge, mas de um grande médico que esteve louco num ospicio e que depois de algumas melhoras de onde se achava internado, fugiu para outras terras, tomando rumo desconhecido*. Tendo Naida morrido na tragédia, *pelos estudos que foram feitos foi escondida sob o soalho que era um pouco alto. E foi assim que terminou a tragédia*.

Estes contos e textos de Nilo Dias surgiram do entrechoque entre o mundo vivido e o mundo imaginado. Talvez sua produção escrita almejasse descrever os contos da tradição oral da Ilha de Santa Catarina, as histórias que ouvira em infância, dando continuidade escrita àquela cultura oral na qual fora educado.

Segundo o comentário de Renato Ortiz, desde os estudos literários dos irmãos Grimm, entre os séculos XVIII e XIX, todos os contos são transmitidos oralmente, pois *eles (...) consideram os contos como uma espécie de epopéia familiar, distintos dos “contos de artes”, obras da arbitrariedade do intelecto humano. As histórias populares pertencem à tradição oral, elas são vestígios de um passado longínquo, e se sobressaem diante das tramas urdidadas pela imaginação*⁹¹.

Talvez seus textos falem mais de si do que nossa pesquisa pode levantar, mas, com toda certeza os contos do artista foram embebidos de sua presença.

Os textos deste período, entre 1923 a 1937, constituem-se numa das raras fontes sobre a produção artística do pintor, contendo informações importantes a serem pesquisadas, e que mereceram ser mencionadas.

Dirigiremos, agora, atenção à identificação das filiações estéticas de Nilo Dias, pensando-as como decorrentes de suas sensibilidades e de suas sociabilidades em relação às pessoas e às coisas do seu tempo. As quais o traduzem como um artista-artesão inscrito numa tradição artística periférica e voltado à representação da sua cidade sob formas e enfoques modernos.

No entanto, foi o passar dos anos que determinou uma lenta e quase imperceptível mudança na sensibilidade artística de Nilo, assunto que trataremos desde as primeiras influências que o artista recebeu até a sua consolidação como um pintor de estilo singular,

⁹¹ ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas**. São Paulo: Olho d'água, 1992. p. 24.

mesmo que sua pintura sempre tenha sido vista sob a ótica da continuidade da pintura do seu tio Eduardo.

Ao acatar os conselhos de Eduardo Dias para que sempre professasse seu gosto pela arte “clássica” e para que reproduzisse valores artísticos e estéticos de conotação “acadêmica”, Nilo pode contornar alguns obstáculos ao descobrir por intermédio do tio que *as propriedades propriamente estilísticas (o acabado, o limpo, o primado do desenho e da linha) carregam-se de implicações éticas por intermédio sobretudo do esquema da facilidade que leva a apreender certos estilos pictóricos como inspirados pela busca do sucesso rápido e com menor custo*⁹².

Mesmo que Nilo Dias não considerasse Eduardo Dias o maior artista plástico da Ilha⁹³, seu parentesco e proximidade o fizeram considerar o mais importante na sua formação de artista, cujo valor estava para além das suas obras, estava no seu caráter humilde e retilíneo, e no seu esforço por tornar-se um artista plástico numa cidade que de tão provinciana inibia o desenvolvimento artístico e cultural dos seus artífices.

As facilidades que temos hoje em obter os melhores materiais de pintura constituíam-se em verdadeiras dificuldades para os artistas locais. A produção de Nilo Dias, mesmo sendo moderna, no sentido de estar ligada às exigências do seu tempo, estava filiada, por vontade do artista, aos gênios da arte catarinense dos séculos XIX e XX.

Discursivamente, e por vezes literariamente, Nilo Dias filiou-se aos valores da pintura acadêmica e clássica e aos cânones literários da Academia Catarinense de Letras (ACL): o romantismo-parnasiano.

O artista optou por algumas estratégias para conquistar um público para sua arte que se assemelha às estratégias aplicadas pelos pintores modernistas para compor suas obras e para estender suas obras ao alcance do público. Assim como os quadros modernistas, os quadros de Nilo têm, em sua maioria, pequenas proporções, descrevem mensagens claras e simples, remetem às temáticas regionalistas e locais, buscam representar as paisagens interioranas e marinhas, desvelando o homem simples da Ilha no seu labor e trânsito diário.

Estas características de Nilo Dias permitem classificá-lo como um artista tipicamente moderno e urbano, pois além de primar pela escolha das temáticas e pelo domínio das técnicas pictóricas e literárias, o pintor adotou para sua produção as formas

⁹² BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1989. p. 269-270.

⁹³ **Jornal O ESTADO**, de Florianópolis, 22 e 23 de julho de 1995. nº 264. Especial Magazine. p. 01.

típicas de uma arte comercial: obras baratas, de fácil vendagem e publicação, de mensagem e linguagem claras e de fácil fruição ao público em geral.

Contudo, para podermos falar de seus escritos e tentarmos classificá-los como disposições de seu tempo, atemo-nos primeiramente às suas filiações estéticas.

O pai de Nilo Dias, formado no antigo Liceu de Aprendizes e Artífices tendo como professor Manoel Francisco das Oliveiras Margarida (datas ignoradas), instituição educacional da cidade no final do século XIX⁹⁴, influenciou-o com seus passeios aos teatros, às óperas, às festividades cívicas, populares e religiosas. Influenciou em seu gosto pela escrita, incentivando-o a escrever poesias, a ler os grandes clássicos da literatura universal, como Victor Hugo, Charles Baudelaire, Jules Verne, Eça de Queiroz, Homero, Virgílio, entre outros, além da leitura de jornais, etc.

Já Eduardo Dias influenciou-o no campo das artes plásticas, incutindo no sobrinho seu gosto pela arte “clássica” e sua simpatia pelos cânones acadêmicos. Com Eduardo Dias e seu pai, Nilo Dias, freqüentava os galpões de várias escolas de samba da Ilha, onde aprendeu a fabricar os carros alegóricos e as fantasias que enfeitavam o carnaval na Ilha.

Sua instrução escolar foi adquirida na Escola de Aprendizes e Artífices, onde aprendeu os ofícios de carpintaria e marcenaria. Nesta escola teve por professor de desenho o artista veneziano Ticiano Basadona⁹⁵, que também orientava seus alunos à pintura acadêmica de inspiração clássica.

Seu pai (figura 07) e seu tio quiseram passar a Nilo Dias um “capital cultural” que deveria guardar como sua riqueza familiar. Peter Burke em sua obra *A Escrita da História* corrobora a idéia de que a preservação de uma herança semelhante a esta de Nilo Dias, constitui-se, em certa medida, em uma exibição pública como síntese do bom gosto e de um passado invariavelmente bom, que deveria ser preservado acriticamente pelas futuras gerações.

⁹⁴ BORTOLIN, Nancy Therezinha (Org.). **Indicador Catarinense de Artes Plásticas**. 2ªed. revista e ampliada. Itajaí: Ed. UNIVALLI, Florianópolis: UFSC, FCC, 2001. p. 393.

⁹⁵ As poucas informações que obtemos sobre o referido artista constam num artigo da revista *Rumos* escrito por Nilo Dias no ano de 1948 intitulado *Ticiano Basadona*, no qual não constam quaisquer datas, mas consta que esteve ativo no meio artístico da cidade na primeira década do século XX e que fosse formado na estética renascentista.

A herança artística recebida de Eduardo foi bastante cultivada por Nilo, configurando-se em algo, além uma simples acumulação, capaz de sancionar o *status quo* social e estético⁹⁶ que desfrutava.

Podemos entrever outras influências estéticas de Nilo Dias através de alguns dos seus escritos como sua peça de teatro intitulada *As Torturas de um Pai*; no texto *Mulheres*, dedicado ao seu primo Antônio Dias; no plano de aula que o artista desenvolveu para lecionar pintura na Casa da Arte nos anos 70; e nos seus textos dos anos 80, *Os Pintores, A Paisagem, O Cinema e O Teatro*; podemos perscrutar muitas características deste pintor.

Na peça “*As Torturas de um Pai...*”, o artista deu vida ao personagem Alfredo. Alfredo era um dos personagens-chave da trama, mas em sua caracterização o artista deixou traços legíveis de si mesmo: Alfredo era, assim como Nilo Dias, um apaixonado por pintura, era enfim, o alter-ego do autor manifestando-se em sua peça teatral.

Nos diálogos criados para Alfredo e seus interlocutores entrevemos o jovem Nilo Dias confidenciando-nos suas pretensões artísticas e suas preferências estéticas. Sua admiração pela moderna e populosa Paris, a idílica “cidade luz” dos artistas e intelectuais de sua mocidade, e pelas paisagens italianas nos foi passada pelas palavras do seu personagem.

Este personagem criado por Nilo, não conseguia viajar à Europa para estudar e conhecer as cidades, as escolas, as obras de arte e os artistas famosos, por isso contentava-se em executar cópias das naturezas locais, alegando que as paisagens daqui, em nada perdiam as paisagens europeias em beleza e em diversidade de cores e formas a representar.

Esta peça dramaturgica, pelos ambientes, pelo linguajar e pelas cidades que descreve permite-nos afirmar que a percepção e a preferência estética do artista, desde jovem, estava ligada ao ambiente e à arte dos grandes centros europeus, notadamente a França e a Itália.

No texto *Mulheres*, dedicado ao primo Antônio Dias em 1929, encontramos referências estéticas de ambos. Neste escrito, descobrimos que o artista e seu primo, assim como muitos modernistas de 1922, também admiravam os mistérios e belezas do Oriente.

Nilo Dias deixou registrado que Rubens (1577 - 1640) e Van Dyck (1599-1641) foram seus artistas preferidos na mocidade, donde podemos entrever a influência em suas

⁹⁶ BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História – novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1991. p. 153.

telas que primavam, assim como a maioria das telas do pintor alemão e do holandês, pelo tom emocional, pelas belas paisagens que criaram para ambientar seus retratados, os personagens e as paisagens das suas cidades e dos seus campos.

Ao observar o plano de aula que Nilo Dias criou para lecionar artes plásticas em Florianópolis, podemos identificar outros indícios que definem aspectos mais específicos acerca das suas filiações estéticas.

O plano de aula está escrito em folhas de papel A4 mimeografadas. Encontra-se na forma de um manual com sumário, divisões de capítulos, divisões sequenciais e gradativamente pré-estabelecidas aos alunos. Este é composto de quatro etapas, ou anos, de aprendizado, sendo o critério de passagem de uma etapa para outra a solução das questões trabalhadas teórica e praticamente em cada uma das suas aulas.

Nas aulas do primeiro ano, o artista propunha-se a realizar palestras aos alunos sobre a arte de pintar, discorrendo sobre a vida dos grandes mestres da pintura, e onde as suas famosas obras poderiam ser encontradas.

Entendia que as palestras serviriam para enriquecer a mente dos alunos, estimulando-os à execução da *Divina Arte*: a arte clássica. Nesta etapa, pode-se entrever a cooptação discursiva, de Nilo Dias, as estruturas historicistas da História da Arte Clássica; sua assunção da hierarquia histórica e artística encabeçada pelos grandes mestres e obras; e, suas atitude acadêmica, em estimular nos alunos o gosto, senão o respeito, pela riqueza dos cânones do classicismo, como único, verdadeiro e eterno.

Seu academicismo ficou sensível em todo seu plano de aula, desde o formato de manual, até a sugestão estética, temática, material e reprodutiva.

Seu adesismo ao academicismo “clássico” ficou mais evidente na segunda etapa do primeiro ano. Nesta etapa, o professor deveria *mostrar repetidas vezes estampas de quadros, como sejam: figuras, paisagens, frutas e flôres, tiradas de revistas, postais, etc., tudo dentro do clássico como também, dos chamados trabalhos modernos. Estas demonstrações seriam bastante úteis para o perfeito conhecimento da composição, combinação de cores, das linhas perspectivas das cores e o ponto de fuga. Nos trabalhos modernos, procurar estudá-los sob um certo ponto de vista, e o porque das deformações si por acaso existir.*

Nestas poucas linhas, obtivemos informações que corroboram as afirmações anteriores sobre a discursividade acadêmica de Nilo Dias e que iluminam outras questões mais abrangentes sobre sua adesão.

Nesta parte do plano de aula do artista vemos mais nitidamente como se deu, ao menos ao nível teórico, o movimento pendular que levou Nilo Dias a oscilar constantemente entre a rigidez acadêmica e a liberdade modernista.



Francisco Bráulio Dias de Oliveira – pai de Nilo Dias – década de 1930
Figura 07 – Foto pertencente ao Acervo da Família de Nilo Dias

Mesmo demonstrando conhecer as regras e os passos acadêmicos da pintura clássica, o artista habilitou-se a ensinar os trabalhos modernos, sem dispor de um enfoque preciso de como e o que ensinaria. Aventamos a possibilidade de que Nilo Dias

desconhecesse os cânones e postulados da Arte Moderna, procurando afirmar que para ensinar e produzir obras dentro do estilo modernista, o aluno deveria aprender antes, e dominar depois, as técnicas, os discursos, os valores e as formas da pintura clássica, pois que estas constituíam o único caminho aos artistas que se aventurassem no “outro lado” das artes plásticas.

Diferentemente do academicismo clássico, estilo que prendia o pintor em seu ateliê, criando, copiando e estudando, tornando-o um artista de gabinete e biblioteca, um especialista no interior das instituições. Nilo Dias incluía aulas ao ar-livre onde seus alunos faziam cópias do natural, livres das paisagens e recortes de revistas que copiavam nos estudos de pintura no interior do ateliê.

Além destas referências, podemos entrever mais das sensibilidades estéticas ao pesquisarmos os textos memorialísticos dos anos 80, como o intitulado *O Cinema*.

Neste escrito, o artista deixa evidente quais eram as suas predileções cinematográficas. Segundo ele, foram filmes como *O Corcunda de Notre Dame*, com Lon Charny; *Meu Cavalo Malhado*, com Willian Hart, que fizeram grande sucesso na Florianópolis dos anos 20.

Seus ídolos do cinema, na época de sua mocidade, foram *Ramon Navarro*, *Rodolfo Valentino*, *Jackie Coogan*, *Tom Mix*, *Shirley Mason* e *Charles Chaplin*.

Em registros como este podemos ver aspectos da influência cinematográfica no ambiente ilhéu dos anos 20, e saber que ela foi relativamente eclética, misturando filmes e atores norte-americanos e franceses, filmes mudos e sonorizados, longas e curtas metragens, além dos seriados. Nilo, contudo, não fez quaisquer referências a atores ou filmes nacionais.

Sua paixão pela sétima arte, nascida pela freqüência com que ia às matinês, o inspirou a produzir um filme caseiro, no formato de 8,0 mm, que nos mostra um baile nos anos 50 em Florianópolis, num clube não identificado.

Se pudéssemos identificar as pessoas que aparecem no filme poderíamos compreender melhor a finalidade do pintor. Esta película estava escondida, entre as dezenas de coisas que o artista guardou durante os longos anos em que viveu, escapando-lhe da memória a existência e a produção de tal filme, talvez receasse o julgamento alheio sobre a obra, ou fosse um lapso comum provocado, não por uma motivação pessoal, mas, pela avançada idade.

Mesmo quando inquirido sobre o cinema, limitava-se a dizer que admirava tal ator, tal filme, etc, sem referir-se ao filme que produzira. Mesmo seus filhos desconheciam a existência deste, lembravam-se apenas de que o pai projetava-lhe filmes na parede de casa sobre um lençol branco, os quais estavam junto ao filme que estamos tratando. Estes filmes eram, em geral, desenhos mudos norte-americanos.

Seu filme é um curta-metragem, durando alguns minutos e cuja introdução mostra a visão frontal do clube, mostrando a certa distância a chegada dos convidados. As cenas seguintes até a conclusão da fita foram tomadas de um ponto de vista fixo, centrado na pista de dança onde, em grande círculo, as pessoas dançavam.

No texto intitulado *O Teatro*, o artista lembrou suas influências neste meio artístico, deixando registrado os nomes de peças e atores teatrais de sua mocidade, de sua predileção e de sua lembrança.

Suas peças prediletas foram os dramas, as revistas e as comédias. As companhias de teatro provinham do Rio de Janeiro e de São Paulo, extasiando o público local com suas apresentações. Eram as companhias de teatro *Maria Castro*, *Cancela*, *Pinto Filho* e *Flora Sorriso*.

No texto, Nilo Dias chamou atenção para a ação de um grupo de ativos professores de português, que também lecionavam teatro e que, por iniciativa própria, foram responsáveis pelo surgimento de “*verdadeiros atores nativos*”, que deram nova vida ao Teatro Álvaro de Carvalho (TAC) com a criação e a apresentação de peças como *Seu Jeca*, *qué Casa*, *Cadê o Bastião* e *Flor da Roça*. Algumas destas peças também foram registradas por Ildefonso Juvenal⁹⁷, na obra sobre Eduardo Dias.

Para todos os efeitos, Nilo Dias atuou em quase todos os papéis existentes na execução de uma peça teatral: foi autor, cenógrafo, ator e espectador.

Para encerrar o rol das sensibilidades estéticas deste pintor, de maneira mais sintética, porém menos explicativa, podemos dizer que estas diversificaram, sobretudo depois da década de 40, quando da morte de Eduardo Dias, em 1945.

As relações de Nilo, nas décadas de 20 e 40, restringiam-se ao tio Eduardo Dias e ao primo Antônio, entre outras, esporádicas, já listadas anteriormente.

No início da década de 1940, Nilo Dias estreitou suas relações com o pintor Aldo Beck (1919- 1999), que era discípulo de Eduardo Dias, contribuindo, ao seu modo, para a

⁹⁷ JUVENAL, Ildefonso. **Eduardo Dias, o mágico do pincel**. Florianópolis: IHGSC, 1948. p. 14-15.

formação deste e dando continuidade à tradição artística na qual havia sido formado como pintor.

No texto dos anos de 80, intitulado “*Os Pintores*”, Nilo Dias rememorou àqueles que lhe inspiraram artisticamente como o escritor Luís Delfino dos Santos (1834-1910), o escritor Virgílio Várzea (1863-1941), o poeta Juvêncio de Araújo Figueiredo (1864-1927) e a escritora Delminda Silveira de Souza (1855-1932), na literatura e na poesia. Na pintura, recordava Victor Meirelles (1832-1903), Sebastião Vieira (1866-1943), Eduardo Dias (1872-1945), Joaquim Margarida (1865-1951), Waldemar Curt (datas ignoradas), Levino Fanzeres (1864-1956), Dackir Parreiras (1893-1967), Cardo⁹⁸ e outros.

Destes, destacamos dois que o influenciaram de perto: o poeta simbolista Juvêncio de Araújo Figueiredo (1864-1927) e Waldemar Curt Freysleben (datas ignoradas). O primeiro foi mentor espírita de Nilo Dias, pois foi por intermédio de Figueiredo que o artista abraçou a doutrina de Alan Kardec. Com Araújo Figueiredo, Nilo Dias aprendeu mais do que sobre o Espiritismo; o artista guardou consigo a admiração que tinha desde moço pelos escritos, pelas palavras e pelas idéias deste intelectual.

Mas, o que mais admirava em Araújo era seu caráter, pois que, mesmo sendo tentado pelo sucesso literário ou jornalístico na capital federal, com a concessão de uma pensão estadual para estudos na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), o escritor não desviou de suas obrigações como um filho digno: ficou ao lado da mãe, que adoecera nesta mesma época, tendo de enfrentar adversidades de toda natureza para amearhar sucesso e reconhecimento em sua própria terra⁹⁹.

Waldemar Curt Freysleben (datas ignoradas), um artista de quem pouco se sabe¹⁰⁰, um pintor paranaense ativo na década de 1920, era o Diretor da Escola de Belas do Paraná e foi amigo de Nilo Dias por longos anos. Nas conversas com o pintor identificamos Freysleben como um artista bastante experiente e culto, a quem conheceu em uma das exposições que fez em Curitiba, de onde nasceu uma amizade manifesta em convites mútuos para expor em suas respectivas cidades.

⁹⁸ Sobre este último artista não foram encontradas quaisquer informações que permitissem conhecer a procedência e as datas relativas a eles, pois citados nos textos do pintor, o mesmo não recordava com clareza quem eram, de onde vinham e como se conheceram.

⁹⁹ ALBEIRICE, Pedro. *Literatura Catarinense*. Tubarão: Edição do autor, 1982. p.27-28.

¹⁰⁰ Jornal **O ESTADO**, de Florianópolis, de 04 de setembro de 1926, nº 3.676, p. 01. Sem autor, reportagem com o título *Curt Fresleyben*. Diz a reportagem: *Está nesta capital, desde ontem, e nos deu o prazer da sua amavel visita o talentoso pintor paranaense sr. Curt Fresleyben, que ha algum tempo, realizou nesta capital uma brilhante exposição de pintura, justamente muito elogiada*. Foram poucas as informações que pudemos obter sobre Waldemar Curt Freysleben com o próprio Nilo Dias e com sua filha Liége Aida Bastos Dias.

Ambos trocaram obras e idéias durante certo tempo, freqüentavam as exposições um do outro, congratulando-se mutuamente em suas premiações e homenagens.

Outro artista, não citado nos textos de Nilo Dias, mas com quem manteve relações artísticas e de amizade (figura 08), foi o gaúcho Joel Amaral (datas ignoradas)¹⁰¹.

Joel Amaral (figura 09), assim como Curt Freysleben, trocava idéias, obras e amabilidades com Nilo Dias, realizando também reuniões e exposições conjuntas nos anos de 1950.

Como não podemos precisar a especialidade ou o estilo destes dois pintores, por nos faltarem maiores conhecimentos sobre suas obras, nossa análise restringiu-se às obras que destes Nilo Dias recebeu de presente.

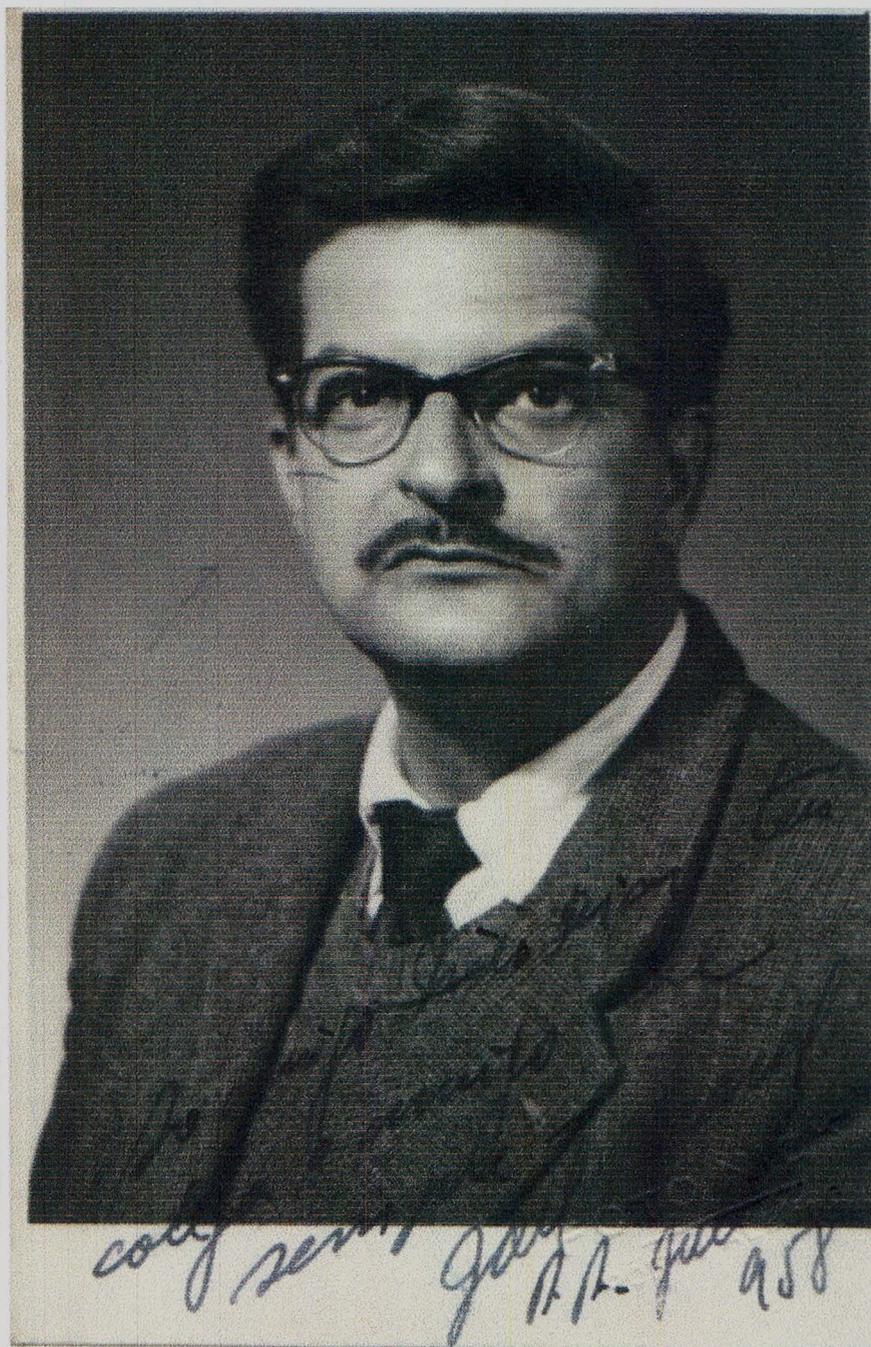
Freysleben presenteou Nilo Dias com um retrato de sua filha mais velha, Liége, utilizando-se de poucas tintas sobre um fundo opaco. Seus traços foram rápidos, imprecisos, característicos dos retratos modernistas, onde a semelhança entre retrato e retratado surgia em traços fisionômicos mais parecidos com esboços, desprezando qualquer intenção de parecer completamente igual ao retratado.

Joel Amaral presenteou Nilo Dias com um auto-retrato, de meio perfil, voltado para o lado esquerdo de quem olha o quadro. Também pintou sobre um fundo opaco, como Freysleben, utilizando-se com semelhantes traços rápidos e imprecisos do artista paranaense.

Ser um artista para Nilo Dias era algo que transcendia às tintas, a palheta e as telas, era necessária uma postura moral e um arcabouço de conhecimentos e valores sociais e históricos que fundissem o artista à cultura de sua sociedade, enquanto este não deixasse de alimentar suas raízes.

A mais forte influência exercida sobre Nilo Dias, no sentido de aderir às hostes acadêmicas foi seu tio Eduardo que, mesmo um sendo artista de reconhecidos conhecimentos técnicos e artísticos, conseguiu uma formação superficial nas aulas de desenho geométrico de Maneca Margarida e por ser originário das camadas artesanais, encontrou sérias dificuldades para viver e fazer viver da sua arte-artesã.

¹⁰¹ Com exceção da data constante no rodapé da foto (junho de 1958), não podemos determinar quaisquer outras datas referentes ao artista.



Joel Amaral – Porto Alegre – julho de 1958 – Diz a dedicatória: *Ao amigo Nilo Dias teu colega e amigo de sempre* – Figura 09 – Foto pertencente ao Acervo da Família de Nilo Dias

Aconselhou o sobrinho a adquirir os conhecimentos que lhe faltavam, orientando-o para que evitasse qualquer posicionamento ou envolvimento político que pudessem resultar nos revanchismos por ele sofridos. Dizia-lhe que estabeleceste as relações mais estreitas possíveis com o meio cultural, social e político, pois que eram estes meios que lhe

garantiriam não só o desejado reconhecimento, como também os lucros econômicos que possibilitariam uma relativa autonomia artística.



Confraternização depois de exposição – Porto Alegre – década de 1950 – da esquerda para a direita, a terceira pessoa é Joel Amaral e a quarta, é Nilo Dias – Figura 08 – Foto pertencente ao Acervo da Família de Nilo Dias

No entanto, o embasamento de Eduardo acerca do estilo clássico advinha somente dos diálogos havidos com artistas contemporâneos e da leitura de revistas e jornais que tratavam a arte de maneira superficial deleitosa.

O provincianismo de Florianópolis e sua condição econômica não permitiam que Nilo Dias adquirisse livros especializados, nacionais ou estrangeiros, tendo de emprestá-los de quem pudeste.

Desde a morte de seu tio no ano 1945, e mesmo antes, Nilo tinha a noção de que herdaria uma tradição que, além de artística, era também familiar e responsável pela sua consagração como verdadeiro pintor.

Poder-se-ia dizer que o conceito de arte clássica que o jovem Nilo Dias aprendera com Eduardo Dias estava mais próximo do senso comum, pois ele se prendia às formas e figuras claras deste estilo por encontrá-lo presente em cartões-postais, nos livros de

história, nas obras das igrejas, nas aulas de arte, nas instituições, na arquitetura, entre outros lugares, pensando-o como parte integrante e indissociável de seu cotidiano, e tomando-o como verdadeiro, ou único compreensível.

Suas noções artísticas eram, portanto, basicamente artesanais, leigas e distantes do senso especialista e tecnicista das academias e dos Salões Oficiais de Belas Artes. Podemos dizer que, por não poderem dominar os jargões clássicos da academia e seus estudos específicos – os estudos anatômicos, crômicos, geométricos, instrumentais, históricos, simbólicos, signícos, etc –, os pintores artesãos da Ilha, como Nilo Dias, tiveram de aprender a desenvolver materiais, conhecimentos e técnicas que se assemelhassem e substituíssem os utilizados pelos grandes mestres, não como uma ação meramente mimética, mas como uma adaptação local às sérias exigências artísticas e estéticas tomadas pelo conjunto de sua sociedade e pelo Estado como universais.

Capítulo IV

Embates, contendas e fusões: A ampliação dos horizontes da arte catarinense

Neste último capítulo procuramos descrever o contexto da chegada do MMC em Florianópolis, na ótica dos embates, havidos entre os pintores acadêmicos e os artistas modernistas, pelo domínio do meio artístico florianopolitano, que, em última instância, definia os padrões estéticos e formais das artes plásticas catarinense.

Procuramos questionar, quais escolhas estavam à disposição dos artistas contendores, quais as escolhas que Nilo Dias fez no interior do campo artístico florianopolitano e quais as razões mais prováveis para tê-las feito. Pois, considerarmos este artista um ponto de inflexão que permite pensar estes embates, sob a ótica de quem estava diretamente envolvido, na medida em que o pintor estava na “linha de frente” das contendas, envolvendo os artistas acadêmicos e os artistas modernistas, pelo controle do campo artístico catarinense.

Quais foram às escolhas que o artista fez dentro do meio artístico catarinense para ser visto como um autêntico pintor? Suas escolhas podem ser definidas segundo as suas filiações estéticas? Quais eram as opções disponíveis a um artista como ele? Quanto as suas sociabilidades influíram nas suas escolhas artísticas? E, o que definiu o seu posicionamento no meio artístico catarinense?

Através destas questões podemos vislumbrar os movimentos realizados pelo artista no interior do meio artístico catarinense, as relações artísticas e os discursos que estimulava em torno de si e perceber as estratégias latentes nestes movimentos, relações e discursos para a sua consolidação no campo das artes plásticas do Estado de Santa Catarina.

O recrudescimento deste embate teve o seu ápice entre as décadas de 1940 e 1950, quando Nilo Dias já contava com mais de 20 anos de pincel, herdara a pintura de Eduardo Dias e reunia-se em grupos com uma variada plêiade de artistas catarinenses do período, principalmente, àqueles a quem a historiografia tradicional classificou como sendo os precursores do modernismo nas artes plásticas.

A trajetória deste pintor apresentou-se bastante ilustrativa dos movimentos realizados no interior de um campo artístico que, mesmo institucionalizado, ainda não havia sido formalizado oficialmente.

Como o meio artístico florianopolitano, desde o século XIX ao XX, ainda não funcionava como um campo de conhecimento, propriamente dito, nos anos 40¹⁰², ou seja, não atuava como uma instituição seletiva, que avalizava ou que investia na formação local de artistas. Em virtude desta ausência alguns artistas, já estabelecidos no cenário artístico florianopolitano, entre eles Nilo Dias, decidiram compartilhar seus conhecimentos e práticas com os artistas aspirantes, procurando suprir a falta de uma educação artística especializada e potencializadora como as dos grandes centros de arte do mundo ocidental.

Via de regra, os grandes mestres da arte catarinense, assim como os de “menor brilho”, antes de serem enviados às escolas especializadas e renomadas, cumpriam seus ritos de passagem, do dom ao domínio, ao inscreverem-se nos cursos locais de desenho e de pintura.

Este trâmite começava com as manifestações naturais do dom, seguia com a aquisição das primeiras noções de pintura e desenho em escolas profissionalizantes locais, até a intercessão de um mecenas ou admirador influente que, ao reconhecer os talentos do aspirante a pintor, cedia espaço, dinheiro e prestígio para tornar o aspirante em mestre.

Destas instituições de ensino, os aspirantes ou saíam pintores, ou saíam artesãos, mas, de qualquer forma, saíam com uma formação diferenciada das oferecidas pelas escolas convencionais.

Assim, Victor Meirelles, aprendeu as primeiras “letras” da pintura no curso de desenho geométrico, com o argentino Mariano Moreno. Deste, foi aluno também Henrique Carlos Boiteux. Já Eduardo Dias e Sebastião Vieira foram alunos de Joaquim Margarida, no Liceu de Artes e Ofícios; uns pintores, outros artesãos.

Inferimos que fossem passos comuns como estes que funcionavam como uma escala gradativa e agregadora de valor ao artista e a sua produção frente ao mecenato político-estatal.

Seguindo estes passos, Nilo Dias também ingressou na EAA buscando cumprir a exigência básica para sua aceitação como artista plástico pela população local e, principalmente, pelo público institucional.

¹⁰² BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 137.

Ao cumprir estes ritos, o artista tornava-se parte integrante e continuadora da tradição artística catarinense, capitaneada que era pelo academicismo da ACL. Contudo, mesmo acrescentando estes poucos conhecimentos sobre arte como parte de seu acervo pessoal, algo como uma exigência curricular, não ficava ao critério dos artistas – a menos que possuíssem de certo capital financeiro – a decisão de adquirir maiores qualificações em escolas fora do Estado.

De acordo com nossas pesquisas, foram as elites culturais e políticas, por meio do domínio da estrutura estadual catarinense, que desempenharam o papel de campo, dando oportunidade de um aprendizado artístico especializado somente para aqueles artistas aspirantes que melhor se encaixassem em suas pretensões simbólicas e práticas e que forjassem uma memória cultural para si mesmas.

O Movimento Modernista de Santa Catarina, como movimento estético, iniciou-se em 1946, com o CAM, e depois com o Grupo Sul, atuando no meio literário, teatral, cinematográfico, etc. Radical na sua origem, semelhante ao movimento modernista de 1922, o Grupo Sul, na figura dos seus principais elementos, recebeu colaborações e orientações de importantes políticos, intelectuais e artistas, tanto catarinenses quanto de outros estados da federação, para aparar algumas arestas e arrefecer os seus ânimos.

O MMC pode contar com a ajuda de alguns artistas da primeira fase do modernismo brasileiro, como o escritor Marques Rebelo (1907-1973) e o escultor Bruno Giorgi (1905 – 1993), e contaram também com a atenção dos intelectuais locais como Henrique Fontes, Jorge Lacerda, Flávio D’Aquino, entre outros.

Quando o Movimento Modernista aportou em Florianópolis, entre o final da década de 40 e início da década de 50, os pintores simpatizantes ao academicismo já haviam realizado inúmeras exposições na capital e pelo Estado, já desfrutavam de certo reconhecimento do público institucional e sua arte já era conhecida da maioria da população ilhoa que residia no centro da cidade.

A permanência do academicismo como modelo artístico para a população florianopolitana em plenos anos 40, e o “atraso” no surgimento do Movimento Modernista, devem ser encarados como uma característica singular da história da formação do meio artístico catarinense.

Contudo, cabe dizer que, este “atraso”, atribuído ao MMC e citado em várias obras sobre a fundação deste movimento nas artes plásticas em 1958, torna-se de difícil aceitação

por duas razões: a primeira, já citada, foi à fundação da precursora e eclética Sociedade Catarinense de Belas Artes (SCBA), em 1948; e, a segunda razão foi o fato de o Museu de Arte Moderna de Florianópolis (MAMF), hoje MASC, ter sido fundado em 1949 e ter sido o terceiro museu de arte moderna do Brasil.

Considerado extemporâneo, o MMC, iniciado com o Círculo de Arte Moderna (CAM) de Florianópolis no ano de 1946, fez parte desta interiorização do MMB, como o comprova a importância reputada às palestras que o escritor Marques Rebelo, e o escultor Bruno Giorgi, fizeram na capital catarinense no ano de 1949¹⁰³.

Em 1958, foi fundado em Florianópolis, o Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis (GAPF) para contrapor-se aos cânones dominantes exaltados por pintores acadêmicos e artesãos como Nilo Dias.

Conforme Luciene LehmKuhl, a prática deste grupo foi opor-se a tais ideais e, desde o princípio, marcar suas diferenças em relação à “geração da academia. Em muitas das propostas do MMC, percebe-se a oposição que pretendiam fazer aos acadêmicos e o vínculo que buscavam junto aos movimentos de arte moderna¹⁰⁴ daquela época.

O MMC teve início no meio literário, antes de avançar sobre outras áreas do meio artístico, e fortaleceu-se com embates que travaram com os membros da ACL pelo domínio do campo cultural e pelo gosto do público.

A ACL era uma instituição que, em última instância, alcançava seu reconhecimento e autoridade através das garantias do Estado. Este, por sua vez, na possibilidade de haver confrontos, por campo e por reconhecimento, entre acadêmicos e modernistas intervinha dirimindo as contendas, e “elegendo”, segundo suas conveniências, os “verdadeiros” artistas e “invalidando” (entre parênteses mesmo, pois a arte destes poderia vir a ser útil e “verdadeira”, no futuro), os pretensiosos e “indignos” escáfulas do rito.

O Estado dava a cada um segundo o seu merecimento, era recíproco a uma imagem sua que fosse concordante com seus discursos e metas.

A crítica promovida pelo Movimento Modernista buscando inquietar o público contra a geração da academia começou por afetar a opinião deste acerca da validade, de

¹⁰³ SABINO, Lina Leal. **Grupo Sul: o Modernismo em Santa Catarina**. Florianópolis: FCC, 1981. p. 69-75.

¹⁰⁴ LEHMKUHL, Luciene. **Imagens além do círculo: O Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis e a positividade de uma cultura nos anos 50**. Florianópolis, UFSC/SC 1996. Dissertação de Mestrado. p. 25.

dignidade e da legitimidade dos cânones clássicos, o que, via de regra implicou na perda do pouco espaço que dispunham à apresentação de suas idéias artísticas¹⁰⁵.

A relativa rejeição do movimento modernista pelo público ilhéu, nas suas primeiras aparições, deu-se pela conjunção de alguns fatores: os gostos do público ilhéu, simbolizado por suas elites e instituições, aceitavam com mais veemência o estilo acadêmico e clássico como autêntica arte, do que a desconhecida Arte Moderna.

Acreditamos que a Arte Moderna assumiu o seu lado comercial quando o movimento passou a difundir a idéia da arte ser produzida para as massas, e não somente às elites. Já os simpatizantes da academia, como era Nilo Dias, não enxergavam apenas o lado comercial da arte, pois preocupavam-se em cultivar e cativar um determinado público e as instituições públicas, pois sabiam ser esta a única fórmula certa para conseguirem emancipar economicamente da venda da sua arte.

As primeiras exposições modernistas ocorridas em Florianópolis decepcionaram o público que não considerou “aquilo” arte, talvez por falta de tato dos artistas na escolha das temáticas, ou talvez o público não possuísse os conhecimentos ou os parâmetros de avaliação criados pela Arte Moderna, e necessários para que pudesse aquilatar apropriadamente o valor daquela exposição.

A análise de Lina Sabino nos deu uma idéia desta recusa do modernismo pictórico pelo público ilhéu.

O sentimento geral dos visitantes da Exposição (15 esculturas, 80 desenhos e 1 quadro a óleo) é de decepção ante a incompreensível mudança: um jovem artista tão promissor não podia estar realizando aquelas figuras disformes e dizer que aquilo era Arte: “ Quem lhe botou na cabeça que isto é arte ? ” indaga um admirador da antiga arte de Moacir [Fernandes], espantado com a mudança. E insiste: “ _ Quer dizer que você repudiou tudo o que aprendeu? De nada adiantou sua passagem pela escola...”¹⁰⁶

Esta citação evidencia uma personalidade das artes plásticas catarinense, de forma bastante ilustrativa, das dificuldades que um artista enfrentava na sociedade ilhoa quando optava por um estilo que não fosse o acadêmico.

Moacir Fernandes (1922-1977), estudou desenho na antiga Escola de Aprendizes e Artífices, primeira instância de ensino das prerrogativas acadêmicas. Em conformidade

¹⁰⁵ JUNKES, Lauro. **Aníbal Nunes Pires e o Grupo Sul**. Florianópolis: UFSC/Lunardelli, 1982. p. 26-45.

¹⁰⁶ SABINO, Lina Leal. **O Grupo Sul: O Modernismo em Santa Catarina**. Florianópolis: FCC, 1981. p. 71.

com os “gostos” da gente da Ilha, pintava, nos primórdios de sua carreira de artista plástico, apenas motivos clássicos. Mais tarde, em 1939, foi estudar na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, como bolsista do Estado de Santa Catarina e, em 1951, conquistou o prêmio de Viagem ao Estrangeiro pelo Salão Nacional de Arte Moderna.

No percurso que fez com sua arte desde a sua saída de Florianópolis, em 1939, até seu retorno 10 anos depois, Moacir decidiu mudar de estilo, e, ao fazê-lo, o público reagiu.

As pessoas da Ilha que conheceram o Moacir Fernandes “acadêmico” consideraram um acinte sua postura “modernista”, pois pensavam que o artista havia desprezado uma boa chance de se tornar um exímio pintor, com o uso dos conhecimentos aprendidos na famosa escola, para dedicar-se a pintar “*aquelas figuras disformes e dizer que aquilo era Arte*”¹⁰⁷.

Os artistas simpatizantes do “academicismo” beneficiaram-se do ostracismo dos modernistas para alcançar maior reconhecimento, pois que não precisavam esforçar-se muito para reforçar o discurso de sua arte, conquanto o público florianopolitano já havia interiorizado sua temática como sendo arte e repudiado as temáticas do “modernismo” artístico como se não passassem de extravagâncias juvenis.

A desqualificação dos modernistas, levada a cabo pelos simpatizantes e adeptos do academicismo para além das fronteiras da arte, disfarçou os discursos estéticos e artísticos dos modernistas como verdadeiros atentados morais, o que acabou dificultando ao movimento constituir um maior poder de barganha com o Estado, visto que a imagem marginal dos modernistas foi tida como potencial prejuízo à “boa” imagem e à ordem social desejadas pelos governantes, pelos políticos e pela igreja. Por outro lado, o Estado e as elites já estavam habituados com o conservadorismo moral que o academicismo neoclássico costumava lhes oferecer.

A autonomia estilística e a nova estética almejada pelos modernistas foram vistas como uma irreverência, quase uma ofensa, aos “eternos” princípios do belo, exaltados e ensinados no meio acadêmico.

Os modernistas eram vistos como “expertos” que pretendiam proliferar os produtores artísticos fora da Academia, para depois se voltarem contra ela criando um

¹⁰⁷ SABINO, Lina Leal, **Grupo Sul: o modernismo em Santa Catarina**. Florianópolis: FCC, 1981. p. 71.

campo para si que iria contrapor-se ao campo acadêmico, degenerando a “verdadeira” arte¹⁰⁸.

O academicismo, além de constituir-se numa forma de organização da concorrência entre os artistas, alcançava o monopólio do campo artístico e da sua definição enquanto espaço legítimo da expressão artística autêntica graças a toda uma crença na legitimidade deste monopólio como sendo uma instância legítima que avalizava verdadeiramente o que era e o que não era uma obra de arte.

Tutelados pelas elites intelectuais e políticas do Estado, pela Imprensa, pelos membros do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (IHGSC) e da ACL, o meio artístico catarinense restringiu-se aos estilos e à estética do academicismo pictórico de cunhagem clássica e manifestação romântica e nostálgica, principalmente no tocante às temáticas históricas.

Ao proceder desta maneira, estas instituições estavam agindo de maneira preventiva, oferecendo aos futuros artistas somente o espaço que suas prerrogativas garantiam, ou podendo fazê-los cair em ostracismo, caso cometessem desvios desagradáveis aos seus olhos e gostos.

Assim como os grandes mestres e pintores acadêmicos, estes eram remetidos às escolas e às academias que funcionavam como agregadoras de valor às obras e ao artista, os modernistas que conseguiram sucesso também tornaram-se devedores das instituições de ensino, dos grupos de artistas ou dos mecenas e dos artistas que emprestavam-lhes seu prestígio.

O Indicador Catarinense de Artes Plásticas¹⁰⁹ (ICAP) evidencia que a maioria dos artistas modernistas do fim do século XX teve uma maior formação acadêmica e mais experiências internacionais do que seus pares do século XIX.

Levando em conta as grandes diferenças de limites entre uma época e outra, as informações do ICAP permitem-nos afirmar que, o valor de um artista no século XIX estava centrado em suas experiências artísticas nacionais e internacionais, pois que à exceção de Eduardo Dias, poucos artistas catarinenses do século XIX, sem educação artística formal, conseguiram imprimir sua marca no meio artístico florianopolitano.

¹⁰⁸ SABINO, Lina Leal, **Grupo Sul: o modernismo em Santa Catarina**. Florianópolis: FCC, 1981. p. 71.

¹⁰⁹ BORTOLIN, Nancy Therezinha (Org.). **Indicador Catarinense de Artes Plásticas**. 2ªed. revista e ampliada. Itajaí: Ed. UNIVALLI, Florianópolis: UFSC, FCC, 2001.

Afora a influência e o aval das instituições políticas e culturais catarinenses na constituição do meio artístico estadual, com sua seletividade e favores, acreditamos que os modernistas precisaram conquistar, ou obrigar-se a conseguir, educação artística especial e formalizada, como contrapartida ao reconhecimento que lhes faltava.

Enfim, julgamos que para um artista catarinense conseguir inscrever definitivamente seu nome nos anais dos grandes mestres ele, obrigatoriamente, deveria demonstrar-se conhecedor de culturas diferentes, principalmente européias, pois estes eram os elementos que mais valor agregavam ao artista e à sua obra, desde meados do século XIX até este início do século XXI.

Sob o patrocínio da Secretaria de Justiça, Educação e Saúde de Santa Catarina e por intermédio do jornalista Jorge Lacerda, o escritor Marques Rebelo veio a Florianópolis para realizar uma exposição de pintura contemporânea no Grupo Escolar Dias Velho e dar palestras sobre arte, no que foi muito bem recebido pelos seus colegas catarinenses¹¹⁰.

Duas questões chamaram atenção em relação a esta visita: primeiramente, se havia alguma razão direta para que sua vinda e a exposição tivessem ocorrido justamente no período que antecedeu ao Iº Congresso de História de Santa Catarina, pois o encerramento da referida exposição foi visto como uma *contribuição que se fará ao significativo certame comemorativo do bi-centenário da Colonização Açoriana em o nosso Estado*¹¹¹.

Outra questão acerca da visita de Marques Rebelo foi feita no sentido de saber porque uma exposição que se intitulava *Exposição de Pintura Contemporânea* e que apresentava *setenta e quatro quadros originais de artistas plásticos da Alemanha, Argentina, Áustria, Chile, França, Hungria, Inglaterra, Portugal, Rússia, Tchecoslováquia e Brasil, abrangendo as mais diversas correntes estéticas*¹¹², preocupou-se em apresentar um quadro do pintor Eduardo Dias como exemplo de pintura contemporânea.

Podemos apontar a escolha de Rebêlo em apresentar uma obra de Eduardo Dias como exemplo de arte contemporânea, como sendo uma das razões que nos levaram a considerar a classificação dada, historicamente, a Nilo Dias e sua obra, equivocada. Sendo parente, discípulo e herdeiro da arte criada pelo tio, acreditamos que Nilo não se encaixe

¹¹⁰ SABINO, Lina Leal. **Grupo Sul: o Modernismo em Santa Catarina**. Florianópolis: FCC, 1981. p. 70-74.

¹¹¹ Jornal **O ESTADO**, de 21 de setembro de 1948, nº 10.348, ano XXXV, sem autor, reportagem de capa sob o título *Chegará hoje o escritor Marques Rebelo – Realizará nesta capital importante Exposição de Pintura Contemporânea*. p. 01.

¹¹² *Idem*. p.01.

no perfil de um pintor acadêmico e que suas obras não possuem formas ou temáticas consideradas clássicas.

Com base na reportagem, do Jornal O Estado de 26 de setembro de 1948, inferimos que a intenção do escritor, ou mesmo do artista Martinho de Haro que é quem o presenteia com o quadro do pintor ilhéu, foi a de criar uma empatia com o público florianopolitano ao colocar sua obra lado a lado com as obras de renomados pintores internacionais. Diz a reportagem que a exposição de Marques Rebelo *confortou enormemente* os espectadores ao verificarem *que entre aquelas obras famosas de tantos artistas de renome e projeção, Marques Rebelo abriu lugar para o nosso saudoso Eduardo Dias, um de cujos quadros figurará, de agora em diante, na Exposição, não só nesta Capital, como por onde a levar o ilustre escritor*¹¹³.

Este interesse pela pintura de Eduardo Dias estava ligado às representações que ele fez das paisagens e dos ambientes do cotidiano ilhéu, representações estas que convergiam para a arte regional estimulada pelos modernistas¹¹⁴.

Nesta época as artes plásticas catarinenses tinham como seu expoente maior o pintor Martinho de Haro, que conhecia pessoalmente muitos dos modernistas da Semana Moderna de 1922 e havia estudado por um curto período na França graças ao prêmio de Viagem ao Exterior que lhe foi conferido pela Escola Nacional de Belas Artes, em 1937¹¹⁵.

Ao tratar do período dos anos de 1930, o escritor Walmir Ayala deixou registrado, sobre o artista, as seguintes informações:

A década de 30, no Rio de Janeiro foi particularmente fecunda para Martinho de Haro. Do ingresso oficial nas hostes modernistas através do Salão de 1931, às posteriores premiações que obteve no mesmo Salão Nacional, culminou com o ambicionado prêmio de Viagem à Europa (ou ao Estrangeiro) em 1937. Em poucos anos o jovem e interiorano pintor catarinense granjeava a confiança e o prestígio de seus contemporâneos, vencendo galhardamente na trilha de uma competição reconhecidamente minada de lances políticos e recursos de astúcia. Candidamente, Martinho de Haro atravessou este

¹¹³ Jornal O ESTADO, de 26 de setembro de 1948, nº 10.353, ano XXXV, sem autor, reportagem sob o título *Inaugurada ontem a grande Exposição de Pintura Contemporânea*. p.12.

¹¹⁴ LEHMKUHL, Luciene. **Imagens além do círculo: O Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis e a positividade de uma cultura nos anos 50**. Florianópolis, UFSC/SC 1996. Dissertação de Mestrado. p. 88-89.

¹¹⁵ AYALA, Walmir. **Martinho de Haro**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1986. p. 33.

*Mar Vermelho, com sua pintura então marcada de uma temática regionalista*¹¹⁶.

Como prova Walmir Ayala, Martinho de Haro fez parte das *hostes modernistas* do Salão de 1931, o que nos permitiu pensar que o seu destaque nacional e o seu *ingresso* no movimento modernista tenham sido a razão para que fosse cortejado tanto por acadêmicos quanto por modernistas catarinenses durante as décadas de 1940 e 1950.

No entanto, Lina Sabino registrou as impressões que os membros do MMC tinham sobre este pintor: *Martinho de Haro é considerado pelo MMC um mestre, não modernista, que merece a admiração do movimento pelo respeito que votam à sua cultura artística e como reconhecimento do seu valor inegável para a terra catarinense*¹¹⁷.

Como se pode ver há uma contradição entre o que diz Ayala, que Martinho de Haro era um pintor modernista, e o que diz Sabino, que o pintor é um mestre não modernista. Talvez esta contradição deva-se a tentativa do MMC em diferenciar-se do modernismo de 1922¹¹⁸, mas nosso entendimento aqui é de que, tendo integrado e conhecido o grupo dos artistas que conceberam o MMB, expondo suas obras com as deles, Martinho de Haro constitui-se num artista tipicamente modernista, seja pela sua produção artística, seja pelas suas experiências.

Deve-se ter em mente que, mesmo sendo o mais importante e festejado artista plástico catarinense em meados da década de 1940, foi por intermédio da turma da Revista Sul que Martinho de Haro voltou a participar ativamente do meio artístico de Florianópolis¹¹⁹.

O depoimento do escritor Lauro Junkes sobre o Grupo Sul, liderado pelo professor Aníbal Nunes Pires (1915-1978), esclarece ainda mais a importância do CAM para a definição das artes plásticas catarinenses em função de suas propostas inovadoras.

Se o C.A.M. exerceu influências positivas na transformação da mentalidade artística e colaborou para a criação do Museu de Arte de Moderna, muito também

¹¹⁶ AYALA, Walmir. **Martinho de Haro**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1986. p. 34.

¹¹⁷ SABINO, Lina Leal. **Grupo Sul: o Modernismo em Santa Catarina**. Florianópolis: FCC, 1981. p. 70.

¹¹⁸ LEHMKUHL, Luciene. **Imagens além do círculo: O Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis e a positividade de uma cultura nos anos 50**. Florianópolis, UFSC/SC 1996. Dissertação de Mestrado. p.27.

¹¹⁹ *Idem*. p.70.

*contribuiu para a projeção e divulgação de artistas locais novos. Exposições apoiadas pelo C.A.M. e a inclusão constante de ilustrações de artistas plásticos da Revista Sul consolidaram a projeção e o conhecimento de pintores como Martinho de Haro, José Silveira D'Ávila ou de escultores como Moacir Fernandes*¹²⁰.

O CAM ainda favoreceu a projeção estadual de outros artistas plásticos como Hassis, Hugo Mund Jr., Aldo Nunes, Meyer Filho e Dimas Rosa, e suas ações culminaram com a fundação do Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis (GAPF) no ano de 1958¹²¹ pelos artistas Hassis, Meyer Filho, Dimas Rosa, Hugo Mund Jr., Aldo Nunes, Vecchietti, Tércio da Gama, Thales Brognoli e Rodrigo de Haro, que desde então capitanearam o meio artístico catarinense¹²².

Os modernistas tiveram maior espaço para expor as suas idéias, a partir do ano de 1949, quando o Jornal O Estado, passou a publicar edições especiais da Revista Sul, de caráter estritamente modernista. Além disso, nos apelos publicitários e comerciais que preenchiam as páginas dos jornais locais o adjetivo “moderno” era quase uma praxe para anunciar diversos produtos, desde creme dental a barbearias.

Enxergamos nestas tentativas de ingresso dos modernistas no campo artístico catarinense buscando espaço para suas expressões artísticas, um esforço retardatário desta geração de pintores, que, se comparadas com outros centros, estavam longe de representarem uma verdadeira vanguarda – suas propostas e postulados serviam mais para “atualizar” o meio artístico catarinense, do que propriamente revolucioná-lo por completo do modo que esperavam os integrantes do Grupo Sul.

Estes modernistas rivalizaram com a ACL pelo domínio do campo artístico e estético florianopolitano. A ACL, que na sua fundação pretendia *estender ao conjunto da população da capital [Florianópolis] os valores, as normas e os comportamentos hauridos*

¹²⁰ JUNKES, Lauro. **Aníbal Nunes Pires e o Grupo Sul**. Florianópolis: Ed. da UFSC/ Lunardelli, 1982. p. 34.

¹²¹ Nilo Dias foi convidado a integrar o GAPF no final da década de 1970 e mantendo-se filiado ao grupo até meados da década de 1990.

¹²² LEHMKUHL, Luciene. **Imagens além do círculo: O Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis e a positividade de uma cultura nos anos 50**. Florianópolis, UFSC/SC 1996. Dissertação de Mestrado. p. 92.

*dos conceitos e práticas culturais dos modelos de civilização europeu que as elites brasileiras adotaram como parâmetro de organização social*¹²³.

A arte acadêmica, do final do século XIX aos meados do XX, inseria-se em um universo artístico que se opunha frontalmente a qualquer inovação em matéria de produção estética, enquanto que o estilo neoclássico aparecia como um desdobramento dos cânones estéticos produzidos pela Renascença, que se apoiava na certeza do olho e na busca infinita da perfeição anatômica e da perspectiva.

Enfim, tratava-se ainda do preceito de Da Vinci que considerava o “olho como janela da alma”, em cujo mundo da aparência deveria estar representada a verdade do real “tal como é”; daí o sentido da investigação e da precisão, do equilíbrio e da proporção buscados incessantemente na beleza real e eterna. Tal concepção começou a ruir na Europa da segunda metade do século XIX em diante e acelerou-se após a Primeira Grande Guerra Mundial, pela aceleração da modernidade industrial que exigia uma estética um pouco mais dinâmica e realista.

A ACL desde a sua fundação contava com o apoio do poder público estadual e municipal, na medida em que boa parte dos seus membros provinha das elites regional e local, tinha conseguido uma educação formal de qualidade e compunha importantes quadros políticos no estado e no município.

Já nos anos 40, a situação em Santa Catarina, segundo a historiadora Luciene Lehmkuhl, já havia mudado propiciando novos horizontes para as propostas modernistas.

*Através da inserção dos artistas e das obras [modernistas] na vida da cidade, foi possível perceber a publicidade que ambos ganham neste período [final da década de 1940] e, também, a positividade que imprimiram a toda uma cultura e a uma maneira de ser e estar no mundo dos habitantes de Florianópolis, tanto da cidade quanto do interior da ilha e seus arredores*¹²⁴.

Concordo, ainda, com o argumento da historiadora de que a versão histórica encontrada na maioria das fontes que trataram do MMC *parece vincular a ação do CAM*

¹²³ ARAÚJO, Hermetes Reis de. **A Invenção do Litoral. Reformas Urbanas em Florianópolis na Primeira República.** PUC/ São Paulo, 1989. (Dissertação de Mestrado). p. 143.

¹²⁴ LEHMKUHL, Luciene. **Imagens além do círculo: O Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis e a positividade de uma cultura nos anos 50.** Florianópolis, UFSC/SC 1996. Dissertação de Mestrado. p. 06-07.

*aos postulados do modernismo de 1922 sem se preocupar em perceber as especificidades locais, sem dar importância às peculiaridades do modernismo que se publiciza em Santa Catarina durante as décadas de 40 e 50*¹²⁵.

Ao lado da ACL, instituições como o Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (IHGSC), o Centro de Cooperação Cultural e a Sociedade Catarinense de Belas Artes foram o esteio onde os acadêmicos e os seus simpatizantes apoiaram-se para manter seu status cultural perante a população da Ilha de Santa Catarina.

Nossas pesquisas indicaram que a SCBA, entidade presidida por Nilo Dias, foi a principal antagonista, no campo das artes plásticas, ao MMC. E, sua existência, iniciada em 1948, prolongou-se por quase duas décadas, o que demonstra a força institucional e simbólica que esta sociedade artística, mesmo que a visualidade que se configurava na década de 1950 e que estava sendo registrada e fixada como legado das artes plásticas de Florianópolis não fosse mais aquela proposta pelos artistas da SCBA.

Com a fundação da SCBA, os artistas sócios desejavam institucionalizar o meio artístico florianopolitano e catarinense, emancipando-o do meio literário e reservando-o das influências políticas, e o que conseguiram fazê-lo por quase trinta anos graças à criação conjunta do Iº Salão Oficial de Belas-Artes de Santa Catarina que passou a funcionar como primeira instância formal de avaliação e seleção artística do Estado, desde o ano de 1948 até o início da década de 1970.

Nesta Sociedade, alguns artistas que hoje são pintores renomados, encontraram os seus primeiros incentivos e conquistaram os seus primeiros diplomas, prêmios e menções, prova que a SCBA era uma instituição que dispunha de prestígio suficiente para lançar novos talentos artísticos e qualificá-los como valiosos contribuintes das artes plásticas e da cultura catarinenses.

Por meio das fontes pesquisadas ficamos sabendo que Nilo Dias, dentre outros artistas do período, agiu como aglutinador do espaço artístico catarinense dos anos 40, participando ativa e diretamente da estruturação e institucionalização deste meio, abrindo espaço para que o Movimento Modernista Catarinense (MMC) manifestar-se nas artes plásticas.

¹²⁵ LEHMKUHL, Luciene. **Imagens além do círculo: O Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis e a positividade de uma cultura nos anos 50.** Florianópolis, UFSC/SC 1996. Dissertação de Mestrado. p. 26.

Algumas linguagens decorrentes dos modernistas de 1922 e da Escola de Paris foram canonizadas durante o Estado Novo¹²⁶, e pode-se dizer que o mesmo deu-se em relação aos modernistas catarinenses que já possuíam, desde esta época, um representante deste estilo em solo catarinense, o pintor Martinho de Haro¹²⁷.

Mesmo que nos anos 40 houvestem outros artistas chancelados pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e adeptos declarados do estilo modernista, como Moacir Fernandes e José Silveira D'Ávila¹²⁸, Martinho de Haro, tendo participado do Salão de 1931¹²⁹, continuava a ser um dos poucos artistas que haviam conhecido e convivido com os maiores expoentes do modernismo de 1922.

A documentação levantada permitiu descobrir que a institucionalização formal das artes plásticas catarinenses deu-se dez anos antes do que supunha a maioria das fontes que atribuíram à fundação do Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis (GAPF), em 1958, esta tardia primazia¹³⁰, desconhecendo a eclética fundação da Sociedade Catarinense de Belas Artes (SCBA), em 1948.

A Sociedade congregava em seus quadros os principais representantes das artes plásticas do Estado dos anos 40, tanto modernistas quanto acadêmicos, tanto artesãos quanto autodidatas. Segundo nos confessou Nilo Dias, foi sua a idéia de fundar tal sociedade, dizia que na verdade a Sociedade era um sonho que partilhava com seu tio Eduardo Dias desde muito tempo. Ainda em seus depoimentos o artista definia a Sociedade como um espaço livre para a discussão da arte, porém sério, pois que era composta por grandes nomes das artes catarinenses e voltada para o enaltecimento da arte, dos artistas e da cultura de Santa Catarina.

Conseguiu o apoio de Martinho de Haro, o “espanhol”, de Domingos Fossari, de Aldo Nunes, de Franklin Cascaes, de Aldo Beck, de Acary Margarida, entre outros, para

¹²⁶ AQUARONE, Francisco. **História das Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Americana, 1980. p. 228.

¹²⁷ AYALA, Waldir. **Martinho de Haro**. Rio de Janeiro: Léo Cristiano Editorial, 1986. p. 34.

¹²⁸ SABINO, Lina Leal. **Grupo Sul: O Modernismo em Santa Catarina**. Florianópolis: FCC, 1981. p. 71.

¹²⁹ Idem 134. p. 34.

¹³⁰ Autores que trataram sobre o Modernismo em Santa Catarina sob a ótica de um movimento artístico tardio, como:

HOHLFELDT, Antonio. **A Literatura Catarinense em Busca de Identidade – o Conto**. Porto Alegre: Movimento, 1985.

BORTOLIN, Nancy Therezinha (Org.). **Indicador Catarinense de Artes Plásticas**. 2ªed. revista e ampliada. Itajaí: Ed. UNIVALLI, Florianópolis: UFSC, FCC, 2001.

LEHMKUHL, Luciene. **Imagens além do círculo: O Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis e a positivação de uma cultura nos anos 50**. Florianópolis, UFSC/SC 1996. Dissertação de Mestrado.

SABINO, Lina Leal. **Grupo Sul: o modernismo em Santa Catarina**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981.

compor um grupo de associados permanente. A maioria destes artistas, segundo Nilo Dias, participou da fundação, da permanência e do encerramento desta Sociedade, sendo que inúmeras pessoas de outras áreas - como engenheiros, jornalistas, políticos, escritores, comerciantes, etc. - também nela ingressaram e contribuíram com seu funcionamento ao longo de quase três décadas¹³¹.

Segundo Luciene Lehmkuhl, *é possível perceber na existência desta Sociedade, um contraponto ao movimento modernista que se processa na cidade desde os anos 40*¹³².

Cabe lembrar ainda que Martinho de Haro, ícone ancestral do MMC, foi membro fundador e presidente de honra da referida Sociedade. E, que também foi através dos salões que ela promovia que Franklin Cascaes, Aldo Nunes e Aldo Beck, hoje vistos como pintores modernos, ganharam projeção no Estado de Santa Catarina e em outros estados da federação.

Nesta Sociedade tiveram guarida também os “artistas-artesãos” como Acary Margarida e o próprio Nilo Dias, que conseguiram destacar-se apesar das críticas que a instituição teve que enfrentar, como as que foram feitas por Hugo Mund Jr. por ocasião da segunda Exposição Oficial da SCBA, em dezembro de 1950. O pintor modernista, segundo trecho transcrito por Luciene Lehmkuhl reclamava:

*a falta de pintores verdadeiros na cidade. Diz só existirem aqueles que “pintam nas horas vagas”. Diz serem estes “pintores de olhos”, de “superficialidade”. E que neles “o coração se conserva fechado, longe; só os olhos tomam parte no quadro. Por isso é que ao entrarmos numa exposição destes pintores somente os olhos (e com muito custo!) podem suportar as imagens, o coração descontente se afasta, não há estado emocional para o espectador”. Mund refere-se a 2ª Exposição Oficial da Sociedade Catarinense de Belas Artes – SCBA. Desta sociedade faziam parte pintores como Nilo Dias, membro fundador e presidente e Aldo Beck que em 1950, é premiado com medalha de bronze no Salão da SCBA.*¹³³

¹³¹ **Estatuto da Sociedade Catarinense de Belas Artes**, Florianópolis, 1950. Arquivo sobre Nilo Dias no acervo do MASC.

¹³² LEHMKUHL, Luciene. **Imagens além do círculo: O Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis e a posituação de uma cultura nos anos 50**. Florianópolis, UFSC/SC 1996. Dissertação de Mestrado. p. 105.

¹³³ *Idem*. p. 104.

Críticas como estas arrefeciam os ânimos dos modernistas e dos simpatizantes da academia, mostrando um contexto mais conturbado, menos pacífico e menos homogêneo do que o exposto pela maioria das fontes que tratam do assunto¹³⁴.

O respaldo da SCBA pode ser medido através de reportagens como a que identificamos no Jornal *O Estado*, do ano de 1953, que convida os leitores para a exposição de pintura de Nilo Dias. Segundo a reportagem, a SCBA gozava dos mais *altos auspícios* junto à sociedade florianopolitana e os anúncios das suas exposições se constituíam na certeza para o espectador de que seriam apresentadas obras de excelente qualidade¹³⁵, tanto para a admiração quanto para a aquisição.

Mesmo que funcionasse como uma instância “oficial” das artes catarinenses a SCBA aceitou artistas de diferentes escolas como membros, procurando demonstrar que os simpatizantes da academia haviam se adaptado aos novos tempos das artes plásticas ao elogiarem vários artistas modernistas no suplemento semanal chamado *Prosa e Verso* que mantinham no Jornal *O Estado*¹³⁶.

Este mesmo jornal publicara, anos antes, o suplemento chamado *Página Literária* do CAM de Florianópolis, que depois foi assumida pelo Grupo Sul, uma prova de que havia uma disputa por lugares de destaque nos jornais – formadores da opinião pública local – que ficou caracterizado como um jogo de posições alternadas onde um grupo buscava ocupar o lugar deixado pelo outro.

Segundo as fontes pesquisadas, podemos dizer que o reconhecimento dos artistas modernistas por um público mais amplo, em particular em centros menores, como Florianópolis dependia da recusa das novas estéticas consideradas modernas demais para a época, sendo difícil para uma sociedade como a florianopolitana dos anos 40, habituada ao culto artístico-histórico de Victor Meirelles, aceitarem-nas como arte.

Descobrimos ainda que muitos dos artistas modernistas deram suas primeiras pinceladas no interior dos ateliês dos pintores acadêmicos e dos pintores artesãos, contudo, depois de optarem por ingressar no movimento modernista necessitavam estabelecer e difundir seus novos ideais artísticos e estéticos para um número maior de artistas. Para isso

¹³⁴ LEHMKUHL, Luciene. **Imagens além do círculo: O Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis e a positividade de uma cultura nos anos 50.** Florianópolis, UFSC/SC 1996. Dissertação de Mestrado. p. 105.

¹³⁵ Jornal **O ESTADO**, de Florianópolis, de 24 de abril de 1953, nº 11.671, sem autor, reportagem sob o título *Exposição de pintura*. p. 08

¹³⁶ Jornal **O ESTADO**, de Florianópolis, de 13 de maio de 1953, nº 11.685, ano XL, sem autor e sem título. p. 02.

usaram da mesma estratégia que os produziu de maneira a produzir seus seguidores, algo semelhante ao que Pierre Bourdieu classificou como produção para produtores.

Conforme o sociólogo francês, a produção dos produtores, de que o estado por meio das instituições encarregadas de controlar o acesso ao campo detém o monopólio, toma a forma de um processo de certificação ou, se preferir, de consagração, e pelo qual os produtores são instruídos a reproduzir a estética oficial, aos seus olhos e aos olhos de todos os consumidores legítimos, conhecidos e reconhecidos por todos.¹³⁷

Assim, os artistas modernistas procuravam criar cursos de arte em seus ateliês, contando com o empenho de seus membros para que os mesmos fossem realizados, ficando, porém, os encargos financeiros por conta do município¹³⁸.

Para a criação destes cursos, os modernistas também contariam com o auxílio, ainda que temporário, do governo estadual, porém, ao agir desta forma, estavam comprometendo a sua “liberdade criadora” e pagando assim o preço devido, o tributo cobrado por tal amparo artístico, tal como era feito pelos acadêmicos.

Ao nosso ver, romper esta prerrogativa foi um preço caro ao discurso antiburguês dos modernistas, crítico ácido do paternalismo estatal no meio artístico, por considerá-lo deleite de poucos e excludente.

Segundo Pierre Bourdieu, pode-se afirmar que os acadêmicos europeus pensavam o domínio da técnica como algo decente, artisticamente falando, uma superioridade moral e espiritual¹³⁹, da qual lançavam mão nos momentos de conflito com os modernistas.

Bourdieu nos serviu como uma fonte de reflexão quanto às questões envolvendo os valores morais e sociais exercidos dentro do meio artístico e da Academia, lugar sagrado da verdadeira arte para os artistas acadêmicos.

Concordamos com suas afirmações de que a arte acadêmica já era organizada desde o século XIX, tendo em vista a comunicação de um sentido moral e socialmente edificante, e, portanto, hierárquico, pois que seus membros desde há muito estavam acostumados a associar sua dignidade e atividade tanto à afirmação de sua cultura histórica e artística como à manifestação de sua virtuosidade técnica¹⁴⁰.

¹³⁷ BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: DIFEL - Lisboa/ed. Bertrand Brasil, 1989. p. 276.

¹³⁸ Idem. p. 70-71.

¹³⁹ Ibidem. p. 273.

¹⁴⁰ Ibidem. p. 275.

Talvez os acadêmicos catarinenses se julgassem desta maneira como forma de impor sua legitimidade, levando o público artístico a pensar que as obras modernistas não eram frutos de uma intensa, esmerada, laboriosa e criativa atividade artística, como era a sua, e que, em consequência desta falta, não conseguiam tornar claro o sentido da obra, por não evidenciarem um completo domínio sobre as técnicas acadêmicas que atestassem a sua “competência” artística.

Bourdieu dá outra contribuição neste sentido ao afirmar que os membros e simpatizantes da Academia não poderiam ver no estilo mais direto e imediato dos modernistas mais do que o sinal de uma educação inacabada, de um subterfúgio para se darem ares de originalidade, pois assim poupavam-se à longa e árdua aprendizagem dada e sancionada pela Academia.

A liberdade artística e estética exigida pelos artistas modernistas soava aos ouvidos acadêmicos como uma verdadeira transgressão ética, uma forma de facilidade, uma grave falta à discrição e à atitude de reserva e humildade que era imposta e exigida dos verdadeiros artistas acadêmicos¹⁴¹.

Contudo, acreditamos que o MMC não pretendeu objetivamente negar seus vínculos com a tradição acadêmica catarinense, mas que desejaram reavaliá-la de novas maneiras, trazendo-a à luz das suas novas propostas e questões.

Por outro lado, os pintores acadêmicos procuraram manter sua proximidade do campo político, pois os cargos públicos configuravam-se numa das únicas alternativas para um artista conseguir sobreviver dignamente em Florianópolis, além do que a proximidade ideológica que a ACL e o IHGSC mantinham com a política dominante facilitava a conquista de benesses, de patrocínios e de publicidade pelos simpatizantes do academicismo.

O embate entre acadêmicos e modernistas em Florianópolis, na década de 1940, registrado em várias fontes, também contou com a participação de uma classe singular de artistas-artesãos que, certamente, influenciou na definição do cenário artístico florianopolitano em disputa pelos dois grupos.

O elo que os artistas modernistas encontraram em comum com os acadêmicos e com os artesãos catarinenses foi justamente a ênfase em produzir uma arte construída a partir dos elementos da cultura local e voltada para a sua sociedade.

¹⁴¹ BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: DIFEL - Lisboa/ed. Bertrand Brasil, 1989. p. 272.

O reconhecimento e as premiações institucionais tão desejados e necessários a uma relativa autonomia pela maioria dos artistas catarinenses dos anos 40 dependiam da produção de uma só temática: a dita cultura açoriana, difundida como base da cultura catarinense.

Esta temática podia ser vista nas obras tanto de acadêmicos quanto de modernista. Obras que falavam dos “causos” da Ilha de Santa Catarina, dos carnavais do passado, dos reisados, das procissões do Senhor dos Passos, das festas juninas e do Divino Espírito Santo, entre outros.

Além desta “comunhão” temática, a comparação entre a temática dos pintores modernistas florianopolitanos com a dos artistas acadêmicos apresentava semelhanças que, ao nosso ver, dificultaram a compreensão dos verdadeiros posicionamentos artísticos e estéticos destes pintores.

Temáticas como as produzidas por Nilo Dias, por Aldo Beck, por Franklin Cascaes, entre outros, podem ser definidas de acordo com alguns dos postulados modernistas, tais como: os conceitos de arte, de beleza, de utilidade, de contemporaneidade e de nacionalidade¹⁴², pelos quais se orientavam os modernistas e os quais eles professavam publicamente.

Tratando, rápida e resumidamente, estes conceitos, podemos dizer que, os modernistas catarinenses entendiam a arte como algo que manifestava-se em todas as coisas, e não privilegiando *“um estado de graça sobre um estado humano, comum, cotidiano. A Arte se vincula à época a que pertence”*e, *“sobretudo, despreende-se da corrente estética que propõe “a Arte pela Arte” para aderir àquela que encara a Arte engajada no pulsar da vida”*.

Porém, os artistas que citamos acima, entre outros, também concebiam a arte como um estado de graça, algo quase que extra-humano, espiritual, mas que exigia paciência, diligência, humildade, etc. dos artistas, além do relativo conhecimento das técnicas e do completo domínio dos repertórios da cultura da sociedade local.

Conforme o conceito de beleza que os modernistas postularam nos anos 40 /50 o belo era algo extraído da vida e na qual a arte se imiscuía, rezando que: *“a Beleza não comporta apenas uma configuração de linhas e formas harmoniosas. (...) E não interessa o*

¹⁴² SABINO, Lina Leal. **Grupo Sul: o modernismo em Santa Catarina**. Florianópolis: FCC, 1981. p. 65.

que os olhos vêem, pois a simples cópia já não inspira o Belo. Interesta a imagem que o cérebro elabora”¹⁴³.

A crítica de arte Aracy Amaral fez uma apreciação dos embates em torno da utilidade da arte dizendo que, entre o final do século XIX e início do XX a arte brasileira, vai se distanciando gradativamente do preceito renascentista da arte pela arte e, a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, vai produzir uma arte engajada, uma arte preocupada em retratar e discutir os problemas sociais, transformando a utilidade da obra de arte que de mero objeto de fruição e decorativo se tornava num meio de expressar e de formar opiniões em relação aos problemas nacionais¹⁴⁴.

Ao refletirmos sobre os postulados que Lina Sabino listou, atentamos para o conceito de utilidade da arte no qual os modernistas catarinenses dos anos 40 e 50 baseavam-se.

Segundo a autora, os modernistas orientavam-se por um “*sério compromisso*” em debater a realidade, discuti-la, e estudá-la para encontrar soluções para os problemas sociais, pois a arte deveria estar engajada na vida e na sociedade.

Segundo Lina Leal Sabino, a Revista Sul mostrava esta recusa em omitir-se frente aos problemas sociais, defendendo que esta deveria ser a verdadeira utilidade de uma obra de arte, e não o simples “*deleite de meia dúzia de burgueses*”.¹⁴⁵

Conforme Sabino, a contemporaneidade da obra de arte era entendida pelos modernistas catarinenses como uma inscrição da obra e do artista nos problemas de seu tempo, traduzindo em sua produção os problemas de uma época.

Contudo, para uma arte que apresentava-se como antiburguesa e discursava de maneira libertária¹⁴⁶, a dependência ao mecenato estatal - via instituições e as elites intelectuais e políticas - contrariava alguns preceitos fundamentais, pois que, nos primórdios de seu movimento não aceitavam o amparo estatal que era visto como uma instância burguesa e aburguesadora e que deveria ser superada, senão extinta.

Sobre as relações entre a arte e a nacionalidade, pode-se dizer que o Grupo Sul se preocupava em “*valorizar a Arte que “sem perda do sentimento universal se aproveite e*

¹⁴³ SABINO, Lina Leal. **Grupo Sul: o modernismo em Santa Catarina**. Florianópolis: FCC, 1981. p. 66.

¹⁴⁴ AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? – a preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. 2ªed. São Paulo: Studio Nobel, 1987. p. 31-98.

¹⁴⁵ Idem 211. p. 66.

¹⁴⁶ Ibidem. p. 66.

transforme em elementos essencialmente plásticos e formais em arabescos de riqueza cromática, o pitoresco tropical da nossa terra e do nosso povo” (Sul 11, p.19)¹⁴⁷.

A arte produzida por Franklin Cascaes, Aldo Beck, Nilo Dias, e outros cultuadores das tradições de sua sociedade, inseriam-se em muitos destes postulados modernistas, não divergindo do primeiro conceito tratado, o de arte. Para eles, a arte era fruto não só do esforço, do estudo e do domínio técnico, mas também do exercício da memória, da cultura e da história de sua sociedade como parte integrante e indissociável de qualquer arte que pretendeste ser vista como genuinamente catarinense.

No caso de Nilo Dias, a arte não se constituía em um meio expressivo, simplesmente, em que a beleza estaria nos olhos do espectador. A beleza, para ele, era possuidora de valores intrínsecos e únicos. Acreditava que os valores da beleza clássica eram os únicos eternos, algo difícil de discordar quando olhamos para nossos padrões de beleza atuais.

Para ele, porém, simpatizante das estruturas, das normas e das instituições do academicismo, o registro do seu cotidiano e das paisagens urbanas do passado foi à mensagem que desejou transmitir às futuras gerações artísticas e a manifestação de um estilo próprio.

Em outras palavras, Nilo Dias extraiu imagens e cenas dos fatos de sua vida para eternizá-los em suas telas, tal como preconizava o conceito modernista sobre a beleza da arte, sem concordar, no entanto, com o conceito postulado de Arte Moderna.

Mesmo não representando um caso isolado no meio artístico dos anos 40, Nilo Dias apresentou algumas singularidades e peculiaridades que nos permitiram conhecer algumas particularidades da tradição artesã, a qual fazia parte.

Ao mesmo tempo em que o pintor exaltava os valores da arte clássica e a suma necessidade do trâmite acadêmico, tinha que lidar com os limitados conhecimentos, recursos e instrumentos do meio artesanal.

A utilidade da arte, para este artista, era a fruição visual das formas e das cores, era o registro imortal de algo considerado importante, era levar o observador à placidez e calma da cena retratada, era ensinar-lhe uma lição, contar-lhe uma história, a história da sua cidade vista através das suas tintas e da sua versão pessoal.

¹⁴⁷ AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? – a preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. 2ªed. São Paulo: Studio Nobel, 1987. p. 66.

A única intervenção da arte no meio social aceita por Nilo Dias, era no âmbito educacional; a arte era instrumento de educação da sociedade e não um instrumento de contestação política e social, como pretendia ser a Arte Moderna.

Também podemos verificar a concordância entre o conceito de contemporaneidade da arte manifesto por Nilo Dias e aquele postulado pelos modernistas catarinenses.

Para ambos, a contemporaneidade da arte era representar o vivido e o seu valor para o presente estava centrado nas particularidades formais, cromáticas e plásticas das obras que representavam as singularidades das pessoas, do povo e das paisagens do país¹⁴⁸.

Sabendo que o MMC buscava produzir uma arte autêntica, com base nos temas nacionais e regionais, nos questionamos em que ponto esta arte se diferenciou da temática artística de Nilo Dias e da arte dos “artistas-artesãos” de Santa Catarina?

Nilo Dias pensava-se portador de um estilo a ser mantido e que devia ser cultuado como sendo o mais legítimo, procurando justificar o valor da tradição e dos valores aos quais filiou-se, através da sua ancestralidade e da sua permanência no meio artístico florianopolitano e além deste.

Como prova da sua admiração e da sua filiação ao estilo acadêmico do grande artista Victor Meirelles, o artista pintou uma reprodução do quadro Moema (figura 10), em tributo à memória de seu ídolo local, no ano de 1973.

Sua convicção na autenticidade do valor do academicismo e da sua anterioridade no campo artístico florianopolitano não permitiu que fosse seduzido a aderir a um movimento marginalizado e recém-formado, como o era o MMC em meados dos anos 40.

Tornar-se um modernista, na época em que eclodiu o movimento em Santa Catarina, era como regredir em reconhecimento artístico, retroceder moral e artisticamente e apostar no incerto. Nilo Dias optou por não aderir às hostes modernistas pelo fato de já possuir um público garantido para sua arte e por causa da marginalidade e da rebeldia associada a este movimento em Florianópolis.

Esta relação entre os artistas e o Estado foi um dos suportes que permitiu a sobrevivência de uma tradição artesã que, na ausência dos dons e talentos divinais, descobertos apenas em alguns artistas eleitos pelas elites políticas e intelectuais de Florianópolis, consentiu em submeter-se às vontades destas elites como forma de aumentar seu prestígio público e institucional.

¹⁴⁸ SABINO, Lina Leal. **Grupo Sul: o modernismo em Santa Catarina**. Florianópolis: FCC, 1981. p. 65.



“Moema” – cópia da obra de Victor Meirelles – 1973 - Óleo sobre tela – 78 x 110 - Figura 10 – Tela pertencente ao Acervo da Família de Nilo Dias

Assim, para conquistar uma relativa autonomia econômica, os artistas do meio artesanal da Ilha aceitavam ocupar empregos públicos de baixo escalão, tornando-se dependentes, ou devedores, dos favores da elite que os havia empossado nestes cargos.

A geração de Nilo Dias sucedeu a geração dos primeiros pintores artesãos e soube por bem seguir os passos, procurando, contudo, uma maior qualificação técnica e artística nas instituições de ensino técnico e profissionalizante que existiam em Florianópolis, como a Escola de Aprendizes Artífices, o Instituto Politécnico, a Escola Técnica Industrial, entre outras.

Como seu discurso artístico podia soar como improcedente ou mesmo desqualificado por exibir origem artesanal, sem muito capital cultural ou cacife intelectual que o sustentasse, estes “artistas artesãos”, tanto os primeiros quanto os da geração subsequente, optaram por alinharem-se, discursivamente, às diretrizes acadêmicas de

inspiração clássica que laureava a carreira dos grandes pintores que já haviam sido legitimados pelos gostos da elite brasileira desde meados do século XIX¹⁴⁹.

O público, que imitava os gostos desta elite e compartilhava de seus interesses, ofereceria resistências a quaisquer formas de pintura que não fossem compreensíveis ao primeiro olhar, ou seja, o público não aceitava obras que necessitassem de demasiada abstração e atenção do espectador para serem compreendidas em seu significado.

Os artistas-artesãos da Ilha, percebendo nos valores da elite local, uma certa tendência a ver na arte européia clássica a verdadeira expressão e valor de um artista, procuraram criar uma pintura de temáticas simples, de mensagem facilmente assimilável, compatível com a pouca cultura artística da elite e da sociedade ilhoa.

Sua reconhecida limitação de saberes e de oportunidades no campo artístico levou-os a adotar os discursos dos pintores de sucesso, de tradição, de renome, como forma de conseguir uma aproximação e alguns “respingos” das glórias dos virtuosos aclamados sobre as suas “pequenas” obras, notadamente de Victor Meirelles conterrâneo respaldado em todo o país, e Sebastião Vieira, cuja aclamação perdia em tamanho, mas não em adjetivos.

A conveniência apontava as escolhas dos artistas para um discurso que não alterasse a hierarquia do campo artístico mantendo, assim, a tradição acadêmica inabalada como suposta garantia de reconhecimento aos legítimos artistas catapultados ao sucesso, desde que, dispusessem de eficiente rede de relações pessoais e políticas que lhes garantissem publicidade, formação especializada e espaço institucional.

Já os artistas amadores, artesãos ou autodidatas eram encarados tanto como uma singularidade quanto como uma excentricidade local, porém, foram também relativamente valorizados e interiorizados como parte da cultura do ilhéu, nos anos 40, e hoje, inserem-se como elementos fundamentais de nossa história.

Estes artistas-artesãos, assim como os modernistas, participaram do funcionamento de todo um sistema de aceitação e de reconhecimento artístico dominado por uma seqüência ininterrupta de concursos laureados por recompensas honoríficas – os ritos acadêmicos – que contrapunham os estilos e selecionavam os mais afinados com os gostos do público e do poder público catarinense.

¹⁴⁹ AQUARONE, Francisco. **História das Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Americana, 1980. p. 233.

Conforme o raciocínio do historiador Arno Mayer, elaborado para pensar o *Anciën Regime* francês, o ato de romper com uma situação assim, estabelecida e legitimada como era a situação da ACL, implicaria, no mais das vezes, em instaurar uma nova ordem e em conquistar uma nova legitimidade, incorrendo-se no risco de a mudança não vir a ser aceita socialmente, por não corresponder às expectativas e às necessidades da sua sociedade, e podendo-se cristalizar ainda mais os cânones e os dogmas da velha ordem¹⁵⁰.

Assim, apresentava-se mais atraente, para os pintores artesãos da Ilha, absorver o discurso já aceito e reconhecido, devido ao sucesso de Victor Meirelles e das expectativas em torno do jovem Sebastião Vieira, identificando-se com este estilo e dizendo-se adeptos e admiradores desta arte, pois assim poderiam atrair para suas telas uma parte dos olhares do público cativo destes virtuosos e demonstrar que também eram possuidores de cultura e valor artísticos.

Como simples artesãos que eram, propuseram-se a pintar, almejando tornarem-se reconhecidos artisticamente em seu meio social, procurando não somente salvaguardar o campo artístico para o estilo clássico que tanto admiravam e procuravam incorporar e igualar, mas também, e fundamentalmente para formar um séquito de discípulos, herdeiros de si e de sua arte que os eternizasse frente aos gostos locais.

É possível afirmar, mesmo sem dispor das necessárias fontes documentais para prová-lo, que estes artesãos, mesmo com sérias dificuldades econômicas, reproduziam o papel de professores como Joaquim e Manuel Margarida¹⁵¹, dispondo do espaço de seus ateliês/oficinas e de seus conhecimentos para quantos a eles acorrestem, dando, assim, continuidade à tradição artística na qual haviam sido formados, e dando oportunidade aos moços que sonhavam com a beleza e o prestígio da vida dos grandes pintores.

Os artesãos ilhéus fundaram e fizeram funcionar, talvez mesmo sem sabê-lo, uma tradição artística de temáticas que, mesmo quando históricas, referiam-se estritamente aos acontecimentos da História Catarinense. Reproduziam as paisagens e as personagens da sua cidade assim como haviam feito vários gênios renascentistas e neoclássicos, de forma a registrar as peculiaridades cênicas e culturais do meio social e artístico.

¹⁵⁰ MAYER, Arno. *A Força da Tradição – A persistência do Antigo Regime (1848-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 187-188.

¹⁵¹ BORTOLIN, Nancy Therezinha (Org.). *Indicador Catarinense de Artes Plásticas*. 2ªed. revista e ampliada. Itajaí: Ed. UNIVALLI, Florianópolis: UFSC, FCC, 2001. p. 224.

A Ilha, como dissera Henrique Boiteux¹⁵², por suas belezas naturais, por sua gente e por sua história configurava-se como berço natural para o nascimento de grandes artistas; no que os artesãos ilhéus provavelmente se empenharam em demonstrar ser verdade, apropriando-se de um discurso bastante difundido e reconhecido na época e que se repete, ainda hoje, em todos os veículos de comunicação de massa e entre a própria população crédula na “magia” da Ilha.

A temática local foi, portanto, a característica mais evidentemente cultivada pelos artistas do meio artesanal, entre fins do século XIX e meados do XX, e serviu como terreno fértil e atraente aos pintores modernistas, dos anos 40, que direcionavam sua arte no sentido de “abrasileirar” os cânones universalistas do academicismo, dando especial ênfase aos regionalismos artísticos, de maneira a desvincular o meio artístico catarinense da capital federal, dos grandes centros urbanos e dos salões e circuitos estéticos europeus, demonstrando similitudes e reminiscências do Manifesto Antropofágico de 1928.

Já os “artistas-artesãos” catarinenses, mesmo possuindo representantes hoje, em Florianópolis, sobreviveram como uma tradição cultural, regional e localizada até os fins dos anos 60, quando a cultura hippie, de cunho universalista, desembarcou na cidade tomando suas praças, muitos deles vindos de fora, e descaracterizando sutilmente os artistas-artesãos, espécie de “faz-tudo e com tudo” que compunham as paisagens do centro da cidade.

Alheios às raízes da cultura ilhéu, como primavam os artistas-artesãos, os artesãos hippies foram desenvolvendo representações desta cultura em seus aspectos mais gerais, como forma de inserir suas obras nos gostos do público ilhéu: imagens da ponte Hercílio Luz, do Mercado Público, da Catedral, da Figueira da Praça XV, da Antiga Alfândega, dos cais do Miramar e Frederico Rola, entre outras.

No entanto, mesmo neste novo evento no espaço do campo artístico catarinense, os artistas-artesãos mantiveram longe de ameaças o prestígio artístico conquistado e mantido frente ao MMC, uma década antes, pois neste período dos anos 60, estes artistas já haviam conquistado reconhecimento suficiente para torná-los célebres e, por vezes, ícones da cultura catarinense.

Segundo, Bourdieu, pode-se deduzir as propriedades da pintura acadêmica através da observação da principal característica das instituições acadêmicas, que é a de deter o

¹⁵² BOITEUX, Henrique. *Santa Catarina nas Belas-Artes – o pintor Sebastião Vieira*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1943. p. 20.

monopólio da produção dos pintores e da avaliação dos seus produtos por meio de um contínuo exercício de suas próprias convenções e instâncias de seletividade tipicamente escolar.¹⁵³

Desta forma, além das instituições acadêmicas constituírem sua permanência artística, com a produção benevolente de um séquito de discípulos fiéis às suas normas acadêmicas e que as propagariam, elas podiam regular a entrada de possíveis ou reconhecidos desviantes reprovando-os em suas tentativas de ingresso – para a academia o que importava era a manutenção dos seus cânones e do seu prestígio.

Este enfoque ajuda a entender porque tanto os acadêmicos, quanto os modernistas e os artesãos catarinenses procuravam formar sociedades e grupos de artistas através dos quais pudessem promover e divulgar sua arte com vistas à criação de um circuito interno para a circulação de suas obras e de alguns aspirantes.

Estes grupos angariavam fundos com seu quadro de sócios, e, o fato de que poucos tivessem uma corrente artística definida, apontava para que mesmo no “calor” da época, muitos artistas não assumissem suas posições no interior do campo artístico florianopolitano. Em virtude disto, podemos ver um movimento pendular, ou seja: ora os modernistas prestigiavam as exposições dos pintores acadêmicos, ora os acadêmicos integravam as exposições dos modernistas. Talvez, por causa da histórica escassez de espaço para expor seus trabalhos na capital catarinense, ambos aceitassem fazer exposições coletivas como único meio possível para divulgarem seus trabalhos.

Os lugares onde os artistas da Ilha expunham suas obras atestam nossa afirmação e nos dão uma dimensão mais precisa acerca do seu posicionamento dentro do movimento artístico catarinense, dos seus patrocinadores e dos consumidores¹⁵⁴ das suas obras, em Florianópolis em meados do século XX.

No caso das artes plásticas catarinenses podemos concordar com a afirmação de Bourdieu de que, quando há completa coincidência entre o sucesso oficial e a consagração específica de um artista, a sanção das instâncias artísticas oficiais torna-se a medida exclusiva do valor do artista e das suas obras, onde as maiores autoridades artísticas aliam-se aos representantes do poder político.

Neste sentido, a resolução da contenda entre as diferentes gerações de artistas se deu pela intervenção do Estado. Este, sendo o possuidor do monopólio da censura e do

¹⁵³ BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: DIFEL - Lisboa/ed. Bertrand Brasil, 1989. p. 263.

¹⁵⁴ Vide tabela de locais de exposições em Florianópolis em anexo.

publicável, promovia a seleção de seus artífices entre os mais indicados, os mais comprometidos e os mais afinados com suas idéias, para serem seus “dignos” representantes e propagadores de seus valores¹⁵⁵.

O Estado, via instituições culturais como a ACL, o IHGSC, os jornais e as elites políticas, foi quem legitimou não só a produção artística em Florianópolis como, também, os próprios artistas, suas ações e suas associações.

Por um lado, o pintor avalizado por estas instâncias era levado a entender sua admissão nos grandes salões; nos prêmios; no acesso à Academia; nas encomendas oficiais; como atestados do seu valor, como verdadeiros certificados de qualidade artística, e não como simples formas de fazer-se conhecer e à sua obra¹⁵⁶.

Por outro lado, conforme os argumentos de José Carlos Durand, os primeiros liceus de artes e ofícios brasileiros eram responsáveis pela formação de artesãos e restringiam-se ao recrutamento social e aos padrões de iniciação estética. O curso de pintura, por exemplo, iniciava-se com o ensino da pintura de letras de casas e de “pintura fina”, além de ensinar a pintar *painéis de grandes proporções para decoração domiciliar ou “reclames”*¹⁵⁷.

O autor diz que, a aceitação dos artesãos foi maior durante as primeiras décadas do século XX, principalmente os artesãos imigrantes, já que os artesãos luso-brasileiros, desde o período colonial, não tinham respaldo político junto à Corte e não encontravam aceitação entre o público brasileiro voltado que estava para a cultura francófila como parâmetro de civilidade¹⁵⁸ e de aculturação.

Diz, ainda, que a conjunção de diferentes fatores, econômicos e sociais, durante o período da República Velha (1889-1930), conduziu a uma maior aceitação do trabalho artesão e tornou a atividade de pintor menos dependente de uma instituição central de ensino como era em relação a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA)¹⁵⁹. Argumenta ainda que, por não dispor de recursos financeiros *suficientes para equipar-se, os liceus brasileiros em geral limitaram-se por longos anos a transmissão simbólica, ao ensino escolar de disciplinas que não envolvessem instrumental complexo e/ou matérias-primas*

¹⁵⁵ BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: DIFEL - Lisboa/ed. Bertrand Brasil, 1989. p. 256-275.

¹⁵⁶ *Idem* p. 262.

¹⁵⁷ DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção**. São Paulo: EDUSP/ Perspectiva, 1989. p. 61.

¹⁵⁸ *Idem*. p.57

¹⁵⁹ *Ibidem*. p. 58.

*caras, daí o peso enorme que cursos de desenho (geométrico, do natural etc) tinham em seus currículos*¹⁶⁰.

Cabe salientar, que mesmo sofrendo limitações de ordem econômica e material que refletiam na formação dos aprendizes de ofícios artesanais, *estas escolas serviram para a inauguração de um período em que o ensino profissional veio a transformar-se em industrial e a despir-se das exigências de iniciação estética que o caracterizaram na fase anterior [no Segundo Reinado (1845-1889)]*¹⁶¹.

Contudo, as técnicas, os materiais, as formas e as temáticas da arte dos artistas acadêmicos, dos artesãos e dos modernistas contemporâneos ou posteriores a eles, possuíam uma dinâmica e uma lógica própria.

Os artistas destas tendências deixavam-se levar pelas possibilidades das técnicas e dos materiais de pintura que eram obrigados a desenvolver, negando-se a aceitar uma mecanização das técnicas de pintura e uma repetição indefinida das temáticas.

No academicismo catarinense, o artista que fosse designado e reconhecido como tal, pelo universo social das elites locais, tenderia a conceber para si mesmo um discurso que este mesmo universo estimulasse, rotulando de “artistazinho” àquele que não fizeste parte desta convenção artística ou que não reconheceste como superiores seus valores, seus discursos e suas idéias.

O perigo de vulgarização e da perda da autenticidade artística, sentida pelos acadêmicos no Movimento Modernista como um todo, levou-os a querer cativar e satisfazer ainda mais seu público objetivando que este não viesse a valorizar como arte as obras modernistas e sequer os considerasse como legítimos artistas.

A nova imagem do artista que o MMC procurou difundir como sendo a expressão de um modo de pensamento e de um estilo de vida, exigidos pelos novos tempos e mercados, não encontrou respaldo no público ilhéu dos anos 40, que estava habituado às imagens dos grandes e abnegados mestres, como Victor Meirelles, Sebastião Vieira, Eduardo Dias, entre outros.

No nosso entendimento, as “inovações” em matéria de arte e da arte de viver, o “novo” tipo criado para o pintor moderno, eram incompatíveis com a difusa imagem de vida que os “verdadeiros” artistas levavam em Florianópolis naquela época. Sobretudo, por exercerem outras atividades, além da pintura, para conseguir seu sustento e por desejarem

¹⁶⁰ DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção**. São Paulo: EDUSP/ Perspectiva, 1989. p. 60.

¹⁶¹ Idem. p. 61.

ver suas obras mais admiradas do que adquiridas pelo público. Os artistas ilhéus, ligados à tradição artesã e acadêmica, infundiam na população local valores positivos, socialmente falando, para suas atividades tanto laboriosas quanto artísticas.

O tipo de arte que se adquiria na capital catarinense desta época era uma arte decorativa, que conduzia o espectador a estados de espírito plácidos e harmoniosos, que retratavam as singularidades do povo da Ilha e de seu interior, coisas bonitas para sua fruição. Estas obras eram compradas por preços módicos para enfeitar as salas das casas das pessoas de “bom gosto”, e também, demonstrar uma cultura letrada e um verniz artístico-cultural.

Para os simpatizantes do academicismo, a dedicação, a competição, o reconhecimento, o aprendizado, o ensino, a tradição, a dignidade, entre outras, eram características imprescindíveis aos pintores autênticos. Nesta escola estas características eram estimuladas, ensinadas e incorporadas às produções artísticas e ao próprio *modus vivendi* do artista como uma forma destes reconhecerem-se mutuamente como participantes de um mesmo grupo, de um mesmo corpo¹⁶².

A estratégia de afirmação, de acadêmicos e modernistas, transformou-se em um processo de desqualificação do outro. Decerto, esta estratégia constituía-se na forma mais fácil de atrair os benefícios da “proteção” estatal, assumindo o discurso que as instituições, legitimadas e legitimadoras do Estado, criavam para dar forma às suas políticas culturais.

Procuramos perceber o embate entre os artistas acadêmicos e os modernistas florianopolitanos como um acontecimento mais sutil e menos hostil do que afirmaram as obras até aqui analisadas, que, no nosso entender, exageraram na dimensão que atribuíram ao embate entre os dois estilos, pois a maioria destes artistas estabelecia boas relações de sociabilidade entre si, típicas de uma cidade pequena na qual todos seus habitantes se conheciam, desde o ambiente familiar até o profissional, tratando-se com considerável respeito e consideração¹⁶³.

Houve, é verdade, uma competição muito sutil e com certa hostilidade, entre alguns, mas as relações cordiais prevaleciam, fora do contexto artístico e mesmo dentro dele, como nos comprovou a diversidade dos sócios da Sociedade Catarinense de Belas-Artes, do acervo do MASC e de outros eventos e exposições artísticas¹⁶⁴.

¹⁶² BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

¹⁶³ BARBOSA, Renato. *O Garoto e a Cidade (Florianópolis do anos 20)*. Florianópolis: IOESC, 1979.

¹⁶⁴ Vide tabela de locais de exposições em Florianópolis nos anexos desta dissertação.

Este embate, entre os artistas plásticos acadêmicos e os precursores modernistas florianopolitanos, não se deu somente através de um processo normal de transformação da percepção artística do público florianopolitano - que do gosto pelo figurativo neoclássico passou a admirar também a “confusa” arte modernista - o que se deu, no nosso entendimento, foi um processo comum de superação do antigo pelo novo.

O fundamento deste embate estava em não permitir que nenhum dos estilos conseguisse “controlar” completamente os gostos do público em geral, necessitando de aval legitimador do Estado para poder “cativá-lo”, no sentido de prendê-lo, seduzi-lo. A disputa nas artes plásticas não foi tão ferrenha quanto na literatura, como o provam as contendas literárias entre Hugo Mund Jr.(1933) e Altino Corsino da Silva Flores (1892-1983)¹⁶⁵, que de tão intensas chegaram às vias de fato.

Os artistas que viveram a transição da geração acadêmica para a moderna, “lutaram” com muitas frases e idéias pelo domínio e pela construção do campo artístico entre os anos 40 e 50.

Hoje, a concorrência ocorre muito mais individualmente do que em grupos, demonstrando que os “rótulos” conceituais que muitas vezes empregamos nas análises do campo cultural - os “ismos” - mesmo sendo os únicos instrumentos úteis e disponíveis às metodologias em uso, não têm a capacidade de perceber e salientar as singularidades históricas das obras, dos artistas e dos grupos.

Os modernistas, além de enfrentarem as repulsas do público e dos adeptos do academicismo sofreram, também, a indiferença de alguns jornais da Ilha, que poucas referências faziam acerca das suas exposições, fazendo-nas mais como críticos do que como promotores.

Os jornais catarinenses desta época não conheciam a liberdade de expressão, pois que eram atrelados aos interesses de seus donos, elementos da elite política e intelectual da Ilha, que ainda mantinham ativos os valores eternos da arte clássica como única universal.

O reconhecimento público e artístico da Arte Moderna, após a fundação do Museu de Arte Moderna de Florianópolis (MAMF), em 1951, fora relativo, provisório e conveniente, dado que, tanto as instituições públicas que a apoiaram quanto os próprios artistas abandonaram suas obras em lugares que ignoravam o destino e a finalidade, como comprovam os trechos do estudo de Lina Leal Sabino.

¹⁶⁵ SACHET, Celestino. *As Transformações Estético-literárias dos Anos 20 em Santa Catarina*. Florianópolis: UDESC/EDEME, 1974.

Com base nos trechos da “Revista Sul”, ela falou das dificuldades que o Museu de Arte Moderna passou, poucos anos, depois de sua fundação:

Em abril de 1951, Sul indaga “A quem caberá a culpa da quase natimorte e conseqüente paralização do Museu?”. E responde, enumerando as responsabilidades:

- a) à comissão encarregada de sua manutenção;*
- b) ao desinteresse de Marques Rebelo em face das dificuldades, como a falta de uma sala apropriada;*
- c) ao pedido de uma professora, das mais cultas de nossa terra, para que “fossem tiradas estas COISAS dai”, do salão onde se achavam;*
- d) ao abandono a que o antigo Secretário de Educação relegou o museu;*
- e) ao empilhamento dos quadros não se sabe onde (dizem que mofando em um porão) quando deveria ao menos ter sido o acervo transferido para outra sala, ainda que provisória (Sul 13, p.43) ¹⁶⁶.*

Retratavam personagens e lugares bastante conhecidos do cotidiano das pessoas da ilha, que consideravam suas obras importantes e valiosas, não tanto pelas formas, mas, principalmente, pelo conteúdo, considerado a princípio contemporâneo e mais tarde histórico.

A temática do cotidiano da Ilha, transformada em registro histórico através da pintura, também casava com a valorização da recém-criada identidade açoriana do ilhéu, promovida pelo Iº Congresso da História Catarinense e com as comemorações do Bicentenário da Colonização Açoriana, em 1948.

O Estado precisava compor para si uma imagem nítida da nacionalidade que pretendia criar e infundir na população, necessitando, portanto, de imagens “fáceis” de captar e entender, principalmente, que incorporassem e definissem mais claramente uma identidade local vinculada aos costumes e às tradições do povo brasileiro.

Se o público ilhéu procurava por uma imagem compreensível desta sua recém-criada identidade açoriana, certamente, a encontrou na temática das obras dos artistas ilhéus que filiados à tradição acadêmica e historicista da academia.

Os acadêmicos obtiveram, naquele momento, relativa vantagem sobre seus contendores, já que os pintores modernistas ainda não haviam sido aceitos como artífices,

¹⁶⁶ SABINO, Lina Leal. **O Grupo Sul: O Modernismo em Santa Catarina**. Florianópolis: FCC, 1981.p. 76.

da nova estética oficial, autênticos artistas e sua arte ainda não era considerada verdadeira, legítima.

Contudo, o academicismo não perdeu completamente seu público depois do surgimento e da aceitação do MMC. Na verdade, este foi dividindo-se e misturando-se desde os anos 50, até que seus públicos tornaram-se um só e ambos passaram a partilhar o mesmo espaço das suas exposições.

Pode-se dizer que o Estado incorporou a ambos, de forma a evitar as divergências entre os “acadêmicos” e os “modernistas” florianopolitanos, reconhecendo-os como integrantes e artífices de sua política cultural, como podemos comprovar através das vezes em que instituições do Estado estiveram envolvidas nas exposições destes artistas¹⁶⁷, e, como viemos argumentando desde o início desta Dissertação.

Ao aceitar os dois estilos, em troca da sua publicidade e do reconhecimento institucional e artístico, o Estado garantiu, para si, uma maior e variada difusão de sua própria imagem ao longo de décadas. Na dúvida entre o mais autêntico optou pelos dois, mantendo intacto o espaço cultural das antigas gerações e abrindo espaço para os gostos das gerações atuais; cooptando a estética modernista para representar a face moderna do Estado e coibindo possíveis críticas e contestações à sua estética oficial e a sua política cultural. É sabido, no entanto, que o Estado de Santa Catarina e a Prefeitura Municipal de Florianópolis, ainda respaldam e, de certa forma, sustentam as academias e as exposições de arte.

Desta forma, o Estado criou, em torno de si, uma esfera de influência que: não deixava de valorizar os costumes e as tradições artísticas do passado, ao mesmo tempo em que não deixava de valorizar as inovações artísticas e estéticas dos artistas modernistas. Atraindo para si imagens de um Estado dinâmico, moderno e ligado aos avanços do progresso, tal como desejavam diferentes governos e as elites locais.

O público em geral permaneceu indiferente frente às escolhas do Estado, mas tanto os acadêmicos, quanto os modernistas florianopolitanos continuaram reivindicando para si uma maior artisticidade em relação ao outro. Demonstrando que a disputa por um espaço no campo artístico continuaria, indefinida e incessantemente, dependente da interferência do campo político nesta contenda.

¹⁶⁷ Vide tabela de locais de exposições em Florianópolis nos anexos.

Em suma, os argumentos que aqui expomos demonstram que as contendas havidas entre acadêmicos, modernistas e artesãos se deram em dois tempos: num primeiro momento, de forma abrupta, pelo sectarismo de acadêmicos e pelo radicalismo do MMC, e, num segundo momento, de forma amena e conciliadora - caracterizada pela aproximação promovida pela intervenção do Estado no meio artístico local, pela reunião em grupos ecléticos de artistas plásticos, pela publicação das revistas destes grupos e pelo aumento das exposições conjuntas entre acadêmicos, modernistas e artesãos.

Considerações finais

Tratamos a figura do artista Nilo Dias por considerar que sua história pessoal e sua arte permitem compreender, mais nitidamente, o período de transição da arte catarinense do academicismo, de inspiração neoclássica, para o modernismo figurativo, de temáticas locais e folclóricas. Sua trajetória artística e sua produção permitiram responder algumas questões sobre o “resgate” histórico e cultural da História de Santa Catarina, e das artes plásticas catarinenses.

Ao explicitarmos os espaços, de inserção social e profissional, que o artista Nilo Dias transitou e conviveu, acreditamos ter demonstrado as possibilidades historiográficas que o estudo de sua vida e obra ofereceram para o entendimento do meio artístico catarinense.

Este artista e sua produção fazem parte de um período da história da cidade que, no campo das artes plásticas, situa-se temporalmente entre as primeiras gerações de artistas plásticos catarinenses do século XIX, defensores do academicismo e do neoclássico, e as primeiras gerações de artistas modernistas catarinenses entre as décadas de 1940 e 1950, sem pertencer formalmente a nenhum deles.

Sua vida abrangeu quase todo o século XX, atingindo a maturidade artística num importante momento histórico das artes plásticas catarinenses, a saber: o do surgimento de instituições e grupos que congregavam artistas plásticos de diferentes correntes estética, e a efetivação do movimento modernista - a assimilação de suas propostas pelo público e pelo meio artístico a partir dos anos 40.

Ao organizar o panorama de suas experiências pessoais e artísticas, procuramos pensar o seu lugar na formação histórica do campo artístico florianopolitano e catarinense no decênio de 1940. Neste sentido, podemos considerar a produção de Nilo Dias como parte de uma cultura – a do ilhéu ou a do catarinense – no sentido grupal, que pode ser percebida, para além das formas e temáticas, como um projeto identitário individual criado como canal de comunicação e socialização com o conjunto da sociedade florianopolitana do século XX.

Acreditamos ter comprovado que Nilo Dias e a sua arte inserem-se numa noção de modernidade material, tecnológica e instrumental. Modernidade esta que o artista transmitiu para a composição de suas obras e para a sua descrição de mundo.

Evidenciamos que o seu academicismo devia-se, em grande parte, a educação formal que era dada em Desterro/ Florianópolis, no final do século XIX e início do século XX, nas instituições como o Liceu de Artes e Ofícios, a Escola Normal, o Instituto Politécnico e a Escola de Aprendizes Artífices. Educação, esta, inspiradas no modelo francês que primavam por um ensino tecnicista, com bases no humanismo clássico e voltado à formação profissional de seus alunos¹⁶⁸.

Assim como o seu Estado e a sua Cidade natal, Nilo Dias permaneceu à margem do centro político, econômico e cultural do mundo ocidental - ficando na periferia e pertencendo ao segmento social que transitava em torno das elites - exprestando-se tal qual sua Cidade e seu Estado no contexto nacional, de maneira pouco ambiciosa e acanhada.

Os registros encontrados sobre Nilo Dias permitiram confirmar que ele foi um artista ativo em seu meio social e artístico, cuja modernidade ficou patente em suas obras e latente nos seus discursos, mesmo que, por vezes, sua prática e seu discurso tivessem que se curvar aos favores e encomendas que recebia das elites e dos seus admiradores.

Ao revisarmos os registros históricos escritos sobre o artista pudemos concluir que, mesmo sendo formado dentro de um meio artesanal, propenso ao academicismo, Nilo Dias foi um artista que em sua época flexibilizou sua produção e suas idéias de maneira a preservar o espaço conquistado e herdado com a ajuda de Eduardo Dias, evoluindo com as lentas mudanças de sua cidade – ele foi um homem do seu tempo, mas não foi um inovador, um vanguardista.

Evidenciamos as influências que sua sociabilidade, sua época e sua sociedade tiveram sobre suas práticas de escrita e sua obra pictórica, as quais nos contam sua versão singular sobre a história de sua cidade e de si mesmo. A intenção de identificar a inscrição modernista de Nilo Dias nos levou considerar que este seu talhe foi omitido intencionalmente, como quem desejasse ocultar algo “pecaminoso”, “condenável” na simples verbalização.

Consideramos que ao desvendar a essência artesã deste pintor, a sua interação com os conhecimentos acadêmicos e a sua proximidade com alguns dos precursores do modernismo catarinense, enquanto movimento, fornecem subsídios que nos permitem

¹⁶⁸ CAMPOS, Cynthia M. As intervenções do Estado nas escolas estrangeiras em Santa Catarina na era Vargas. In: BRANCHER, Ana (Org.). **História de Santa Catarina – estudos contemporâneos**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1999. p. 149-166.

qualificar Nilo como um autêntico artista moderno, um modernista em potencial, mas não de fato.

Ao referirmo-nos a seu talhe modernista demonstramos que o artista apresentou conhecimentos, técnicas, obras e temáticas, em sua trajetória artística, que permitiriam classificá-lo como um típico artista modernista.

Ao afirmarmos que Nilo Dias foi um artista de origem artesanal, que admirava o estilo acadêmico de cunhagem clássica e que procedia artisticamente conforme as coisas do seu tempo - tendendo sempre ao uso das novidades técnicas, à ousadia das experiências fora da rigidez acadêmica e à manutenção das suas raízes artísticas, culturais e familiares - estamos contrapondo não só aqueles que o conheceram e sobre ele escreveram, como também estamos contrapondo o próprio artista, que definiu-se um pintor acadêmico.

Acreditamos que, o “conservadorismo” existente no tratamento dado a História da Arte de Santa Catarina a fez cair num lugar comum, onde outros pesquisadores a analisaram através de conceitos generalizantes e que não permitiram a percepção das especificidades, semelhanças e diferenças dos artistas plásticos catarinenses e destes frentes aos artistas plásticos nacionais e internacionais.

O processo de destruição que a modernidade trazia consigo foi percebido pelo olhar artístico de Nilo Dias sobre sua cidade no transcorrer do século XX, quando as antigas paisagens, casas e bairros de Florianópolis foram demolidos para dar lugar a outras inovações urbanas, nas décadas iniciais deste século, nutrindo na população local o sentimento de transitoriedade e perda das coisas do passado e das tradições; transformando inexoravelmente as relações sociais e os ofícios urbanos.

Com base nos registros pesquisados, podemos afirmar que, a ação conservadora da sua arte deu-se quando o artista começou a perceber que as mudanças trazidas pela modernização e pela urbanização – do seu dia-a-dia e da sua cidade – faziam “desaparecer” as tradições com as quais cresceu e nas quais havia sido educado.

Passou, então, a criar imagens cuja “narrativa” não perdesse espaço e importância frente ao progresso das comunicações visuais, literárias, jornalísticas e fonéticas; uma arte cuja temática retardasse o efeito destrutivo do tempo e na impossibilidade de retardá-lo, deixar o seu testemunho do que viu e viveu em sua época e em sua cidade.

Nilo Dias não descreveu, nas suas práticas de escrita e na sua obra pictórica, a Florianópolis tal como ela foi, mas sim a Florianópolis que ele viveu, ou seja, a produção

artística deste pintor nasceu sob a ótica do que foi vivido por ele, e não de uma estrita fidelidade histórica aos acontecimentos, aos lugares, às pessoas e às paisagens que representou com suas obras.

Suas obras foram resultado de toda uma rememoração intencional do artista, recordando algumas coisas e esquecendo outras. Ao percebermos a arte de Nilo Dias como uma forma de arte narrativa e proveniente das camadas artesanais de sua cidade, o fizemos segundo o ponto de vista de Walter Benjamin¹⁶⁹ quando diz que uma arte narrativa não é um produto exclusivo da voz, e tampouco restringe-se à escrita.

As fontes pesquisadas possibilitaram visualizar um conjunto narrativo/descritivo bastante eclético, composto por pinturas, textos avulsos, contos, peças de teatro, recortes de jornais e pelo próprio artista.

Mesmo sendo diversas as fontes (pictórica, fotográfica, escrita e oral) o teor que as norteou foi profundamente narrativo – no nosso entender, suas obras foram criadas para funcionar como “janelas” que se abrissem para que os espectadores, de outras gerações, pudessem compartilhar da sua visão de arte, da sua versão sobre sua vida, do seu passado e do passado da sua cidade.

Suas práticas de escrita, pintura, escultura e teatro foram fruto de uma expressão artística e histórica que considerava como sua única herança, as últimas naquele estilo e daquela temática. Através das imagens que criou em suas obras Nilo Dias satisfaz sua curiosidade pelo que era “novo” e saciou sua nostalgia do passado, de uma idade de ouro, de uma cidade mítica.

Entendemos esta “curiosidade” e esta nostalgia do artista, conforme o argumento de Raoul Girardet, quando disse que, *o passado individual vivido e passado histórico reconstituído podem, assim, unir-se através de uma mesma busca, de uma mesma visão, a da luz perdida da primeira felicidade, também a de uma intimidade fechada, de uma segurança tranqüila há logo tempo desaparecida*¹⁷⁰.

A obra de toda sua vida foi tentar a construção, com base nas suas experiências, de um universo artístico próprio, no qual transitasse livremente criando obras pictóricas que retratassem as paisagens e cenas cotidianas de seu passado, bem como, criando uma produção literária e teatral que ressaltasse, principalmente as intensas mudanças havid

¹⁶⁹ BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Braziliense, 1985. p. 221.

¹⁷⁰ GIRARDET, Raoul. **Mitos e mitologias políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 136.

nos costumes e tradições com a chegada da modernidade, dos novos tempos e dos novos hábitos.

Em sua dissertação de mestrado, a historiadora Luciene Lehmkuhl, com admirável poder de síntese, conseguiu, ao nosso ver, dar uma clara visão do modo pelo qual o artista em geral prende-se tanto à noção de eternidade e de imortalidade possível por meio da arte.

Para a autora, cabe ao artista encontrar uma noção de eternidade entre as “coisas” que aparecem como não-mortais, pois o artista também é aquele que auxilia na imortalização da história humana, de acordo com as suas palavras: “o artista aparece como aquele que “ajuda” o homem que vive a própria história, a imortalizá-la.”¹⁷¹

Pela orientação progressista e higienista adotada pela modernização e pelas transformações ocorridas em Florianópolis nas décadas iniciais do século XX – mesmo que muito lentamente – evocavam imagens antipastorais, fazendo com que Nilo Dias procurasse tornar suas obras ainda mais pastorais e bucólicas como se desejasse retratar, e retardar, a ação do tempo sobre o mundo que conheceu e que agora se desfazia.

Ao analisarmos o manual que elaborou para suas aulas de pintura, podemos descobrir que Nilo Dias entendia a arte acadêmica como uma linguagem, uma combinação de regras e de mensagens, enfim, como um código de concepção e de recepção da verdadeira arte. No seu entendimento, os pressupostos da arte acadêmica deveriam ser interiorizados pelos aspirantes a pintor, se desejassem ser considerados legítimos artistas¹⁷².

Desde os tempos em que estudou na Escola de Aprendizes e Artífices, Nilo via a arte dentro dos cânones estabelecidos pela tradição “acadêmica” e “clássica” como sendo um ritual secularizado, que deveria ser mantido e valorizado a todo custo.

As bases de uma postura estética e de uma obra de arte deveriam ser buscadas na história das instituições artísticas, principalmente da Academia, que era vista pelo pintor como a origem da estética e, por conseguinte, das obras tidas como sendo artísticas. Além, de ser conveniente pela boa aceitação que o Estado dedicava – e dedica ainda hoje – à marcante característica acadêmica de primar pelas representações históricas da cultura local.

¹⁷¹ LEHMKUHL, Luciene. **Imagens além do círculo - O Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis e a positividade de uma cultura nos anos 50**. Florianópolis, UFSC/SC 1996. Dissertação de Mestrado em História. p. 25.

¹⁷² BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: DIFEL - Lisboa/ed. Bertrand Brasil, 1989. p. 275.

Ao contrário do que se possa pensar, Nilo Dias atentou para o seu tempo, hoje nosso passado, utilizando-o como fonte de inspiração artística, e mesmo quando algumas das suas obras fossem posteriores aos fatos que narravam, inseriam-se profundamente no campo da sua história de vida.

A “recuperação” do tempo perdido foi, para Nilo Dias, uma tentativa incesante de proteger toda sua experiência de vida, com o máximo de consciência - quis proteger sua “velha” realidade, na qual os sinais de envelhecimento constituíam os reflexos sobre as coisas e sobre as pessoas. Todo este esforço do artista em fazer-se conhecer como um verdadeiro artista nos permitiu conhecer seus sentimentos, sua sociabilidade, sua visão de mundo, das pessoas e de si mesmo.

Há também omissões e esquecimentos no interior das suas obras - aquilo que viveu, lembrou, mas que não registrou por várias razões, inclusive de foro íntimo. Concordar com Renato Janine Ribeiro que o arquivo pessoal nasce do *desejo de perpetuar-se, mas, mais do que isso, o de constituir a própria identidade pelos tempos adiante*, respondendo, assim, *ao anseio de forjar uma glória*¹⁷³; e, por outro não podemos esquecer que todo arquivo não é organizado *sem operar exclusões, sem conferir ênfases e sem estabelecer critérios, sempre subjetivos, capazes de ordenar e permitir o acesso dos usuários à documentação*¹⁷⁴.

Nilo Dias, por suas raízes fincadas no povo, principalmente nas camadas artesanais, movia-se com facilidade entre o passado e o presente ao descrever suas experiências. Característica de um verdadeiro “historiador de pincel, tinta e tela”.

Consideramos que as descrições que Nilo Dias fez da modernização da sua cidade constituem-se em depoimentos de um indivíduo que além de apresentar-se como espectador, também aparece como protagonista de situações nas quais precisou sincronizar sua percepção de artista aos acontecimentos e às novidades trazidas pela modernidade, objetivando desta forma, manter seu lugar de destaque no cenário artístico catarinense.

Pode-se pensar que as representações técnicas das obras de arte e o processo de criação das imagens sofreram um impulso tal no século XX que passaram a ocupar o mesmo nível das tradições orais, na medida em que estas imagens narravam

¹⁷³ RIBEIRO, Renato Janine. Memórias de si, ou In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.11, nº 21, 1998. p. 35

¹⁷⁴ HEYMANN, Luciana Quillet. Indivíduo, Memórias e Resíduo Histórico: Uma Reflexão sobre Arquivos Pessoais e o Caso Filinto Mueller. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.10, nº19, 1997. p. 50.

acontecimentos históricos, biográficos e memórias presentes na vida das pessoas enquanto histórias delas mesmas, contadas por seus parentes.

Nilo Dias não só foi inspirado e forçado a atualizar sua alma de artista em virtude da modernização da cidade, como o fez de forma a contê-la em seus efeitos destrutivos.

A perda da memória da cidade, perceptível e sensível em seu melancólico saudosismo das coisas “boas” do passado, nos conduziu à conclusão de que suas obras de arte foram, na verdade, um diálogo com as suas dores e os seus amores.

Suas escolhas temáticas tiveram uma estreita relação com as coisas de seu tempo, com suas memórias. Sua arte inseriu-se em um campo de tradições narrativas, valorizada pela sua sociedade não só do ponto de vista artístico, mas pela possível existência de uma mesma identidade entre as coisas que retratava e o gosto artístico deste público.

Desta forma, o artista falou do seu meio social colocando em evidência a sua experiência de homem comum, com limitados conhecimentos acerca da sua sociedade e da sua história, como objeto de reflexão.

Parte do público artístico florianopolitano, certamente partilhava do mesmo conjunto de tradições narrativas, orais e pictóricas representadas pelas pinturas de Nilo Dias, reconhecendo-o como um artista e um artífice adequado a representar aquilo que consideravam ser as suas tradições e as suas representações.

Sua arte acompanhou a modernização da cidade, em seu ritmo moroso até a década de 1970, ao mesmo tempo em que representou as suas transformações, mostrando o quanto esta, ainda, era provinciana, pois retratava as inovações modernas convivendo simultaneamente com elementos do passado.

Em resumo, poder-se-ia dizer que sua arte representou o embate da tradição *versus* modernidade, como se ela fizesse parte de uma moderna tradição brasileira que caracterizou as artes plásticas brasileiras ao longo do século XX, com forte ênfase no regionalismo.

O artista primou em mostrar a convivência entre modelos modernos e passadistas da sociedade (e sociabilidade), sendo que este “arcaísmo” foi encarado por ele como uma tradição a ser preservada frente às inovações necessárias, mas prejudiciais para as tradições da sociedade florianopolitana.

Nossas pesquisas evidenciaram que a assimilação de algumas estratégias do academicismo pelo movimento modernista veio a encerrar a hierarquização do campo

artístico catarinense, abrindo caminho para o surgimento de um novo campo de concorrência pela legitimidade artística.

Consideramos que tal assimilação ocorreu, devido à certeza de que o estilo modernista conseguiria efetivar-se e ser aceito pelo público e pelas instituições ao assumir-se como parte de uma nova estética, como ocorreu em São Paulo, em Minas Gerais, no Rio de Janeiro, no Rio Grande do Sul e em outras partes do país, durante o Estado Novo.

Entendemos que o MMC conseguiu impor-se no meio artístico por seu próprio esforço e ousadia, no entanto, constatamos que as rupturas que pretendeu estabelecer em relação à academia foram relativizadas, suavizadas e diluídas. Diferentemente da postura, anterior, de recusa a quaisquer vínculos com a arte acadêmica, passaram a se pôr como seus herdeiros e continuadores, atualizando-a em suas formas, mas mantendo seus temas principais: a história e a cultura catarinense.

Esta Dissertação também forneceu argumentos que permitem afirmar que a exigência dos “ensinamentos” artísticos era (e permanece sendo) a condição *sine qua non* para a aceitação e para a legitimação dos artistas modernistas catarinenses, tanto que os poucos que, inicialmente, conseguiram alcançar algum êxito, destaque e público com suas obras, foram justamente aqueles que tinham freqüentado as maiores e as mais famosas escolas e academias de arte no Rio de Janeiro, como a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) ou na Europa, ou mesmo os pequenos ateliês e as pequenas escolas de arte de Florianópolis, que eram também acadêmicas na formação dos seus alunos.

Assim, podemos concluir que a conquista de um aval artístico que concedeste prestígio e privilégios foi o principal objetivo das disputas havidas entre os artistas florianopolitanos desde a criação do espaço artístico local no século XIX.

Acreditamos ter demonstrado que o estudo de sua produção artística constitui-se num referencial artístico indispensável para que se possa compreender, mais especificamente, as relações havidas entre os artistas e as instituições e entre a arte e o público no período em que se definiram os limites do campo artístico e cultural, principalmente nos anos 40 e 50.

Perfil Biográfico de Nilo Dias

1905 – Nasce Nilo Jacques Dias, no dia 24 do mês de junho, na cidade de Florianópolis, na residência de seus pais na Avenida Trompowsky esquina com a rua Luiz Delfino.

1914 – Entra para as séries iniciais da Escola Normal.

1917 – Inicia seus primeiros desenhos em claro e escuro.

1919 – Entra para a Escola de Aprendizes Artífices terminando seus cursos de marcenaria e carpintaria no ano de 1923.

1923 – É convocado a servir o exército brasileiro, do qual torna-se reservista.

1925 – Passa a freqüentar assiduamente o ateliê de seu tio Eduardo Dias de Oliveira.

1926 – Realiza sua primeira exposição em conjunto com seu tio Eduardo Dias, no Clube Democrata, em Florianópolis. Em 28 de dezembro de 1926 Nilo Dias ingressou no Serviço Militar Obrigatória, servindo o Exército Brasileiro na Escola de Instrução Militar de Florianópolis por nove meses.

1926–1930 – Realiza várias exposições junto ao tio, ao seu primo Antônio Dias e individuais em várias cidades do Estado.

1930 – Em 24 de novembro de 1930, Nilo Dias foi convocado da reserva pelo 14º Batalhão de Caçadores de Florianópolis como soldado do exército brasileiro para tomar parte na Revolução ao lado das tropas getulistas, engrossando as fileiras das tropas revoltosas e combatendo dissidentes na cidade de Itajaí e no Vale com o mesmo nome.

1931 – Casa-se na Palhoça, com Andrelina Bastos, moça da referida cidade, passando a residir na mesma. Neste mesmo ano passa a integrar o time do “Avay”, atuando como goleiro por quase 12 anos.

1932 – Volta a fazer parte do exército para combater os revoltosos paulistas, mas não chega a participar de atividades no front, ficando seu batalhão de prontidão.

1934 – É convocado pela Ação Integralista Brasileira, via jornal, mas não chega a integrar seus quadros por intervenção da família.

1935 – É nomeado pelo governador Nereu Ramos, no dia 02 de janeiro de 1936 funcionário público estadual, na função de Comissário de Vigilância da Capital, do qual toma posse no dia 03 de setembro de 1935. Toma posse do cargo de Comissário de Vigilância do Juizado de Menores, no município da Palhoça, por intermédio de seu irmão Mário Jacques Dias, assumindo o cargo no dia 06 de janeiro de 1936. Pediu sua exoneração do cargo no dia 26 de julho de 1945.

1936 – Falece o pai de Nilo Dias, Francisco Bráulio Dias de Oliveira.

1938 – Falece sua mãe, dona Emília Amália Schimt Jacques Dias.

1945 – Muda-se de novo para Florianópolis e assume a cadeira de Cultura Técnica da Escola Industrial de Florianópolis, atual CEFET, desta vez por intermédio de seu irmão Bráulio Jacques Dias. Nilo permaneceu ligado à instituição até a sua aposentadoria no ano de 1972. Ainda neste ano faleceu seu tio, e referencial artístico, Eduardo Dias.

1946 – exposição individual no Centro Cultural de Itajaí, os dias da exposição são desconhecidos, no mês de setembro, com um acervo de quarenta quadros.

1948 – Em conjunto com vários artistas locais funda e preside a Sociedade Catarinense de Belas Artes, instituição que se manteve ativa por praticamente mais duas décadas.

1950 – Por designação do governo federal, Nilo Dias frequenta um curso de férias, sobre artes e técnicas, no Instituto Parobé, em Porto Alegre, onde, nas horas vagas, pintou trechos da cidade gaúcha vendendo os quadros lá mesmo. Neste mesmo ano, conquistou a

medalha de prata no Salão Oficial da Sociedade Catarinense de Belas Artes, em Florianópolis.

1953 – exposição conjunta com José Guedes, no Salão de Artes Carlos Renaux, em Brusque, sob o patrocínio do Clube de Cooperação Cultural, em dias e mês desconhecidos, bem como o acervo exposto.

1953 – exposição individual em homenagem a Eduardo Dias no Ginásio Dias Velho, em Florianópolis, iniciada no dia 17 do mês de julho.

1954 – menção honrosa no Salão Oficial Paranaense de Belas Artes para o quadro “Fugindo da Tempestade”.

1960 – grande medalha de prata no XII Salão de Belas Artes de Primavera, no Clube Concórdia, na cidade de Curitiba, com o quadro “Reminiscência”.

1961 – Foi convidado a tomar parte no Museu de Arte Moderna de São Paulo depois de participar da BIENAL de Artes nesta mesma cidade.

1962 – grande medalha de prata no Salão XIV de Belas Artes de Primavera, no Clube Concórdia, em Curitiba, no estado do Paraná, com o quadro “Parada de 07 de Setembro”.

1966 – medalha de ouro no Salão Oficial da Sociedade Catarinense de Belas Artes, em Florianópolis.

1971 – exposição individual no subsolo Centro Comercial Florianópolis, entre 11 e 22 de junho, com um acervo de 55 quadros.

1972 – aposenta-se da Escola Técnica Federal de Santa Catarina (ETFSC) após trabalhar 27 anos na instituição, quando esta ainda denominava-se Escola Técnica e Industrial de Florianópolis (ETIF).

1973 – exposição individual em homenagem ao centenário do pai da aviação Alberto Santos Dumont, térreo do edifício Dias Velho, em Florianópolis, no mês de julho, com acervo desconhecido.

1980 – exposição individual na Galeria Casa da Cultura, em Florianópolis, os dias e o mês da exposição são desconhecidos, com um acervo de 90 quadros.

1981 – exposição individual na Galeria Casa da Cultura, em Florianópolis, entre 01 e 15 de abril, com um acervo de 90 quadros.

1983 – exposição individual na Galeria Casa da Cultura, em Florianópolis, entre 14 e 27 de março, com um acervo desconhecido.

1983 – exposição coletiva “A Ilha Revisitada”, no Museu de Arte de Santa Catarina na Sala da Alfândega, entre os dias 15 e 30 de setembro. Artistas que participaram: Aldo Beck, Aldo Nunes, Átila Ramos, José Silveira D’Ávila, Eli Heil, Domingos Fossari, Graziela Reis, Hiedy de Assis Corrêa (Hassis), Jandira Lorenz, João Otávio Neves Filho (Janga), Jayro Schmidt, Joel Figueira, Loly Hosterno, Marcos Malta, Martinho de Haro, Max Moura, Ernesto Meyer Filho, Sílvio Pléticos, Rodrigo de Haro, Sérgio Bonson, Tércio Gama, Ury Azevedo e Vera Sabino.

1984 – exposição individual na Sala da Alfândega, em Florianópolis, entre 06 e 18 de novembro, com acervo desconhecido.

1985 – exposição individual retrospectiva dos 80 anos do artista promovida pela Casa da Arte, pela Assembléia Legislativa do Estado de Santa Catarina e pela Fundação Catarinense de Cultura, na rua Padre Roma nº 124, durante o mês de junho, com acervo desconhecido.

1993 – exposição coletiva no Museu de Artes de Santa Catarina, durante o mês de novembro, com acervo desconhecido.

1995 – exposição em comemoração ao aniversário do artista realizada por amigos e alunos na Galeria de Arte do Palácio Barriga Verde, na Assembléia Legislativa do Estado de Santa Catarina, entre os dias 27 de junho e 03 de julho, com um acervo de 40 quadros.

1998 – Numa queda na rua em frente a sua casa Nilo Dias desloca o fêmur da perna esquerda e, desde então, não consegue mais se deslocar sozinho até não poder caminhar mais.

2000 – exposição individual no hall da UFSC, em Florianópolis, entre 26 de setembro e 11 de outubro, com um acervo de 26 quadros.

2000 – Falece de insuficiência respiratória na casa de sua filha Liége Aida Bastos Dias, no dia 26 de dezembro, no bairro Bela Vista, na Palhoça.

Desde a década de 1970 manteve ativo um ateliê em sua própria residência, na rua Luiz Delfino, sem número, e, depois, numa residência alugada na rua Dom Joaquim, onde também instalou um ateliê. Desde esta época ele colaborou com a Fundação Casa da Arte, em Florianópolis, lecionando pintura, desenho e técnicas acadêmicas. As fontes de onde extraímos estas informações encontram-se no arquivo do artista Nilo Dias na biblioteca do MASC.

Bibliografia

- ALBEIRICE, Pedro. **Literatura Catarinense**. Tubarão: Edição do autor, 1982.
- AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? – a preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. 2ªed. São Paulo: Studio Nobel, 1987.
- _____. **Artes Plásticas na Semana de 1922**. 5ª ed., São Paulo: Editora 34, 1998.
- AQUARONE, Francisco. **História das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Americana, 1980.
- ARAÚJO, Adalice Maria de. **Mito e Magia na Arte Catarinense**. Florianópolis: FCC, 1977.
- ARAÚJO, Hermetes Reis de. **A Invenção do Litoral: reformas urbanas em Florianópolis na Primeira República**. São Paulo: PUC, 1989. (Dissertação de Mestrado em História PUC/SP).
- AYALA, Walmir. **Martinho de Haro**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Ed., 1986.
- BARBOSA, Renato. **O Garoto e a Cidade (Florianópolis do anos 20)**. Florianópolis: IOESC, 1979.
- BARROS, Edgard Luiz de. **O Brasil de 1945 a 1964**. São Paulo: Contexto, 1994.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BASBAUM, Leôncio. **História Sincera da República de 1889 a 1930**. 4ª ed. vol.2. São Paulo, 1976.
- BARTOLOMEU, Lázaro. **Grande Gala**. Florianópolis: UFSC, 1973.
- BAUDELAIRE, Charles . **A Modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos: um Haussman tropical: A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX**. v.11, Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento de Documentação e Informação Cultural, 1992. (Biblioteca Carioca)
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras escolhidas vol.1, SP: Brasiliense, 1985.
- BERENDT, Oscar. **Manja-Tempo**. Florianópolis, Papo-livre, 1992.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- BERMAN, Marshall. **Tudo o Que é Sólido se Desmancha no Ar: a aventura da modernidade.** SP: Companhia das Letras, 1986.
- BITTENCOURT, Circe (Org.). **O saber histórico na sala de aula.** 2ª ed. São Paulo: Contexto, 1998.
- PROST, Antoine e GERARD, Vincent (Orgs.) **História da Vida Privada: da Primeira Guerra a nossos dias.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Vol. 05.
- BOITEUX, Henrique. **Santa Catarina nas Belas Artes – o pintor Sebastião Vieira.** Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico.** DIFEL - Lisboa/ed. Bertrand Brasil, RJ, 1989.
- _____ **As Regras da Arte.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____ **A Economia das Trocas Simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____ **A Economia das Trocas Lingüísticas.** São Paulo: EDUSP, 1998.
- _____ **O Desencantamento do Mundo: estruturas econômicas e estruturas temporais.** São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BORNHAUSEN, Paulo Konder. **Retrato Político de uma Época (1947-1960).** Florianópolis: Insular, 1999.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a Arte.** São Paulo: Ática, 1986.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade – lembranças de velhos.** 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BRANCHER, Ana (org.). **História de Santa Catarina – estudos contemporâneos.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1999.
- BURKE, Peter (org.). **A Escrita da História – novas perspectivas.** São Paulo: UNESP, 1991.
- _____ **Variedades de história cultural.** RJ: Civilização Brasileira, 2000.
- CABRAL, Oswaldo R. **Nossa Senhora do Desterro - Volumes 1 e 2.** Florianópolis: Lunardelli, 1987.
- _____ **História de Santa Catarina.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Laudes, 1970.
- CARDOSO, Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da História – Ensaio de Teoria e Metodologia.** 6ª ed. Editora Campus, Rio de Janeiro, 1997.
- CARREIRÃO, Yan de Souza. **Eleições e Sistema Partidário em Santa Catarina (1945-1979).** Florianópolis: UFSC, 1990.

- CARUSO, Raimundo. **Vida e cultura açoriana em Santa Catarina – 10 entrevistas com Franklin Cascaes**. Florianópolis: Cultura Catarinense, 1997.
- CHARTIER, Roger. **O Mundo Como Representação: estudos avançados**. São Paulo, 1990.
- COELHO, Gelcy (org.). **Franklin Cascaes – O Fantástico na Ilha de Santa Catarina**. 2ª ed. Vol.2. Florianópolis: UFSC, 2000.
- COELHO, Teixeira (Apres.). **A Modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna – introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: Loyola, 1993.
- Constituição do Estado de Santa Catarina**. Florianópolis: DDSG/ ALESC, 1998.
- CORADINI, Lisabete. **Praça XV – Espaço e Sociabilidade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1995.
- CORRÊA, Carlos Humberto P. **A Academia Catarinense de Letras, sua Criação e Relações com o Poder**. Florianópolis: Pallotti, 1996.
- _____ **História da Cultura Catarinense – O Estado e as idéias**. Vol.1. Florianópolis: UFSC/ Diário Catarinense, 1997.
- _____ **Os Governantes de Santa Catarina**. Florianópolis: UFSC, 1983.
- _____ **Um Estado entre Duas Repúblicas – a revolução de trinta e a política em Santa Catarina**. Florianópolis: UFSC/ ALESC, 1984.
- CORRÊA, Nereu. **O canto do Cisne Negro e outros estudos**. Florianópolis: FCC, 1981.
- CUMMING, Robert. **Para Entender a Arte**. São Paulo: Ática, 1998.
- DAMIÃO, Carlos. **Meyer Filho – vida e arte**. Florianópolis: FCC, 1996.
- DEPIZZOLATTI, Norberto Verani (org.) **O Cinema em Santa Catarina**. Florianópolis: UFSC/ Embrafilme, 1987.
- DIÉGUES, J.L. Rodríguez. **Las funciones de la enseñanza**. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- DURAND, José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção**. São Paulo: EDUSP/ Perspectiva, 1989.
- ECO, Umberto, **Como Se Faz Uma Tese**, Perspectiva, SP, 1983 .

- EL-KATHIB, Faissal (coord.). **História de Santa Catarina**. Volumes do I ao IV. Curitiba: Grafipar, 1970.
- ESPADA, Heloísa. **Na Cauda do Boitatá – estudo do processo de criação de Franklin Cascaes**. 2ª ed. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1997.
- FABRIS, Annateresa. **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado das Letras, 1994.
- _____. **Fragments Urbanos – representações culturais**. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- FOSSARI, Domingos. **Assim os vejo... Homens do meu tempo**. Florianópolis: Edição do autor, 1973.
- _____. **Florianópolis de Ontem**. 2ª ed. Florianópolis: FCC, 1979.
- FRANSCINA, Francis... [et alii]. **Modernidade e modernismo – Pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.
- FREITAS, Marcos Cézár de (org.). **Historiografia Brasileira em Perspectiva**. 2ª ed. São Paulo: Contexto/ UNESP, 1998.
- GALLOTTI, Elói (org.). **Florianópolis: homenagem ou humilhação**. Florianópolis: Insular, 1995.
- GARCIA, Nelson Jahr. **O Estado Novo: Ideologia e Propaganda Política**. São Paulo: Loyola, 1982.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação da Culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- GIDDENS, Anthony. **As Conseqüências da Modernidade**. São Paulo: EDUNESP, 1991.
- GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes - o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**, Cia. das Letras, SP, 1987.
- _____. **Mitos, Emblemas, Sinais**. SP: Companhia das Letras, 1991.
- GIRARDET, Rauol. **Mitos e mitologias políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GOMBRICH, E. H. **Para uma História Cultural**. Lisboa: Gradiva, 1994.
- _____. **Arte e Ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GOULART, Silvana. **Sob a Verdade Oficial – Ideologia, propaganda e censura no Estado Novo**. São Paulo: Marco Zero, 1990.

- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- HARRISON, Charles. **Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naif, 2000.
- HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence (orgs.). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOHLFELDT, Antonio. **A Literatura Catarinense em Busca de Identidade – o Conto**. Porto Alegre: Movimento, 1985.
- BORTOLIN, Nancy Therezinha (Org.). **Indicador Catarinense de Artes Plásticas**. 2ªed. revista e ampliada. Itajaí: Ed. UNIVALLI, Florianópolis: UFSC, FCC, 2001.
- JAMUNDÁ, Theobaldo Costa. **Nereu Ramos – o da hora da reconstrução nacional**. Florianópolis: Edição do autor, 1968.
- JUNKES, Lauro. **Aníbal Nunes Pires e o Grupo Sul**. Florianópolis: UFSC/ Lunardelli, 1982.
- JUVENAL, Ildefonso. **Eduardo Dias Dias – o mágico dos pincéis**. Florianópolis: IHGSC, 1948.
- LAUS, Ruth. **Harry Laus – Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: Edição da autora, 1996.
- LEHMKUHL, Luciene. **Imagens além do círculo: O Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis e a posituação de uma cultura nos anos 50**. Florianópolis, UFSC/SC 1996. Dissertação de Mestrado.
- LEMONS, Rosane Isabel G. **A Censura no Estado Novo Através do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda de Santa Catarina – DEIP – (1942-1945)**. Trabalho de Conclusão de Curso: UFSC, Florianópolis, 2003.
- LIMA, Alceu Amoroso. **A Estética Literária e o Crítico**. Rio de Janeiro: Agir, 1954.
- LORENZ, Jandira. **A Obra Plástica de Eli Heil**. Florianópolis: FCC, 1985.
- LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia – o romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- LYNTON, Norbert. **Arte Moderna**. O Mundo da Arte. Rio de Janeiro: José Olympio/ Expressão e Cultura, 1966.
- MARTINDALE, Andrew. **O Renascimento**. O Mundo da Arte. Rio de Janeiro: José Olympio/ Expressão e Cultura, 1966.
- MARTORANO, Dante. **Temas Catarinenses**. Florianópolis: UFSC/ Lunardelli, 1982.
- _____ **José Arthur Boiteux**. Florianópolis: FCC, 1983.

- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **Sobre Literatura e Arte**. 2ª ed. São Paulo: Global, 1980.
- MAYER, Arno. **A Força da Tradição – A persistência do Antigo Regime (1848 – 1914)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- MICELI, Sérgio. **Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo/ Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.
- _____ **Imagens Negociadas - retratos da elite Brasileira (1920-40)**, Cia. das Letras, 1996.
- _____ **Intelectuais à Brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____ **Nacional Estrangeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MIGUEL, Salim. **O Castelo de Frankenstein – anotações sobre autores e livros**. Volumes 1 e 2. Florianópolis: UFSC/ Lunardelli, 1986.
- MUZART, Zahidé I. **Tempos e Andanças de Harry Laus**. Florianópolis: UFSC, 1993.
- NAPOLITANO, Marcos. **História e Arte, História das Artes ou Simplesmente História?** Simpósio Nacional da ANPUH. SP: Humanitas/FFLCH/USP: ANPUH, 1999.
- NECKEL, Roselane. **A República em Santa Catarina – modernidade e exclusão (1889-1920)**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2003.
- NEEDELL, Jeffrey D. **Béle Époque Tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NOVAES, Adauto (Org.) **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras/ Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1992.
- NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. SP: Ática, 1989.
- ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas**. São Paulo: Olho d'água, 1992.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. SP: Perspectiva, 1991.
- PAULI, Evaldo. **Tratado do Belo**. Porto Alegre: La Salle, 1963.
- PEDRO, Joana Maria. **Nas Tramas entre o Público e o Privado – a Imprensa de Desterro no século XIX**. Florianópolis: UFSC, 1995.
- _____ **Mulheres honestas e mulheres faladas – uma questão de classe**. 2ª ed. Florianópolis, Ed. da UFSC, 1998.
- PELUSO Jr., Victor A. **A Obra Histórica – Aspectos da vida e obra de Lucas Alexandre Boiteux**. Florianópolis: IOESC, 1981.

- PEREIRA, Valdézia. **A Poesia Modernista das décadas de 40 e 50**. Florianópolis: UFSC, 1998.
- PESAVENTO, Sandra Jathay. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- PIAZZA, Walter F., HÜBENER, Laura M. **Santa Catarina História da Gente**. Florianópolis: Lunardelli, 1987.
- PROST, Antoine e VINCENT, Gerard (orgs.). **Da Primeira Guerra a nossos dias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- RAMOS, Átila A. **O Saneamento em Dois Tempos: Desterro e Florianópolis**. Florianópolis: Artgraf, 1984.
- _____. **Memória do Saneamento Desterrense**. Florianópolis: Ed. da CASAN, 1986.
- RIOUX, Jean-Pierre, e SIRINELLI, Jean-François (orgs.). **Para uma História Cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- RODNA, Marina Dana. **Manual do Blefador: tudo o que você precisa saber sobre Arte Moderna para nunca passar vergonha**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994.
- ROSA, Ângelo de Proença (org.). **Victor Meirelles de Lima (1832-1903)**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.
- RUBENS, Carlos. **Vítor Meirelles: sua vida e sua obra**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.
- SABINO, Lina Leal. **Grupo Sul: o modernismo em Santa Catarina**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981.
- SACHET, Celestino. **As Transformações Estético-Literárias dos anos 20 em Santa Catarina**. Florianópolis: UDESC/ EDEME, 1974.
- _____. **Antologia de Autores Catarinenses**. Rio de Janeiro: Laudes, 1969.
- SANTOS, Maria das Graças V. Proença dos. **História da Arte**. São Paulo: Ática, 2001.
- SARAMAGO, José. **Manual de Pintura e Caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo Como Vontade e Representação**. RJ: Tecnoprint, sem data - tradução do original de 1818.
- SCHWARTZMAN, Simon (Org.). **Tempos de Capanema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Ed. da USP, 1984.

- SILVA, Maurício Higinio da. **Olhos, Mãos e Rostos: a produção pictórica de Eduardo Dias Dias na Florianópolis de 1890 a 1940.** Florianópolis: UFSC, 2001. Dissertação de Mestrado.
- STANGOS, Nikos. (Org.) **Conceitos da Arte Moderna.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- TELES, Fídias. **Os Malabaristas da Vida – um estudo antropológico da boemia.** Florianópolis: Comunicarte, 1989.
- THOMPSON, E. P. **A Miséria da Teoria.** ZAHAR, RJ, 1981 .
- VIEIRA, Amalze de H. **Instituto Polytechnico (no contexto sócio-cultural de Florianópolis.** Florianópolis: A&P, 1986.
- VARGAS, Getúlio. **As Diretrizes da Nova Política do Brasil.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.
- WOOD, Paulo... [et alii]. **Modernismo em Disputa – A arte desde os anos quarenta.** São Paulo: Cosac & Naif, 1998.
- ZANINI, Walter. **A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40 – O Grupo Santa Helena.** São Paulo: Nobel/EDUSP, 1991.

Referências dos Periódicos

Jornais:

A Notícia Capital de Florianópolis, de 11 de novembro de 1993.

_____, de 26 de março de 1997.

_____, de 08 de outubro de 2000.

Diário Catarinense de Florianópolis, de 17 de novembro de 1984.

_____, de 02 de dezembro de 1992.

_____, de 27 de junho de 1995.

_____, de 26 de março de 1997.

_____, de 29 de abril de 2003.

Diário da Tarde de Florianópolis, de 02 de julho de 1934, nº 1.234.

Folha de São Paulo de São Paulo, de 05 de março de 1997.

Jornal de Santa Catarina, Florianópolis, de 18 de março de 1983.

_____, de 13 de novembro de 1984.

_____, de 23 e 24 de junho de 1985.

O Estado de Florianópolis, de 28 de maio de 1926, nº 3.593.

_____, de 12 de junho de 1926, nº 3.606.

_____, de 09 de julho de 1926, nº 3.626.

_____, de 10 de julho de 1926, nº 3.627.

_____, de 16 de julho de 1926, nº 3.632.

_____, de 21 de julho de 1926, nº 3.664.

_____, de 31 de julho de 1926, nº 3.645.

_____, de 04 setembro de 1926, nº 3.676.

_____, de 15 de setembro de 1926, nº 3.685.

_____, de 21 de setembro de 1926, nº 3.692.

_____, de 09 de julho de 1948, nº 10.293.

_____, de 10 de julho de 1948, nº 10.294.

_____, de 18 de julho de 1948, nº 10.297.

_____, de 27 de julho de 1948, nº 10.303.
_____, de 31 de julho de 1948, nº 10.307.
_____, 01 de setembro de 1948, nº 10.333.
_____, de 21 de setembro de 1948, nº 10.348.
_____, de 25 de setembro de 1948, nº 10.352.
_____, de 26 de setembro de 1948, nº 10.353.
_____, de 24 de abril de 1953, nº 11.671.
_____, de 13 de maio de 1953, nº 11.685.
_____, de 15 de março de 1959.
_____, de 06 de junho de 1974.
_____, de 27 de setembro de 1978.
_____, de 07 de abril de 1981.
_____, de 12 de abril de 1981.
_____, de 15 de março de 1983.
_____, de 06 de novembro de 1984.
_____, de 23 de junho de 1985.
_____, de 22 e 23 de julho de 1995, nº 264.
_____, de 31 de março de 1997.

Revistas:

Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Ed. FGV, vol.10, nº19, 1997.

Estudos Históricos. Rio de Janeiro, Ed. FGV, vol. 11, nº 21, 1998.

Revista Brasileira de História. São Paulo, v.20, nº39, 2000.

Revista da Associação Brasileira de História Oral. nº 03, junho de 2000.

Revista Esboços. Florianópolis: Ed. da UFSC, nº 06, maio de 2000.

Revista Esboços. Florianópolis: Ed. da UFSC, nº 07, 1999.

Revista “A Verdade”. Florianópolis: nº 44, Novembro, 1986.

Revista da Academia Catarinense de Letras. Florianópolis: UFSC, nº 09, 1989.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 3ª fase. nº 07, 1986/87.

Anexos

Tabela Cronológica de Instituições Artísticas Em Florianópolis

Final do século XIX

Liceu de Artes e Ofícios	Ativo no fim do séc. XIX
Escola de Aprendizes e Artífices	Final do XIX e início do século XX
Instituto Politécnico	Início do século XX
Escola Normal	Início do século XX
Clube 12 de Agosto	Final do XIX até a atualidade – 1875-85
Sociedade Musical e Comercial	Final do século XIX início do século XX 1881
Salão Beck/Café Rio Branco	Início do século XX 1919
Museu Histórico de SC	Final do século XIX até a atualidade
Teatro Álvaro de Carvalho	Ano de 1916
Exposições nas ruas	Final do século XIX até a atualidade

Século XX – 1ª metade do século XX até 1950

Clube Democrata	Anos de 1926, 1931, 1947, 1948, 1950 e 1952
Academia Catarinense de Letras	Ano de 1938
SCBA	Anos de 1949 e 1955,
Edifício da Municipalidade	Ano de 1927
Salão do Conselho Municipal	Ano de 1927
IEE	Anos de 1943 e 1945
Casas Pernambucanas	Ano de 1931
Escola Técnica Industrial	Década de 1940
LBA	Ano de 1945
Exposições nas ruas	Final do século XIX até a atualidade

Século XX – 2ª metade, a partir de 1950

Grupo Escolar Dias Velho	Anos de 1953 e 52
MAMF	Anos de 1953, 1959, 1966, 1967, 1968 e 1969
Casas Pernambucanas	Ano de 1980
GAPF	Anos de 1958, 1959, 1968 e 1980
Palácio das Diretorias	Ano de 1963
IEE	Ano de 1966 e 1971
Sede de O Estado	Ano de 1967
UFSC	Anos de 1971, 1980 e 1986
ALESC	Anos de 1971, 1978, 1979, 1985
Studio A2	Ano de 1974
Ceisa Center	Ano de 1975
Shoppings	Desde os anos de 1980 até a atualidade
SCBA	Década de 1950 à década de 1970
MASC	1958, 61, 63, 66, 67, 71, 72, 79, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 88 e 86
Centro Comercial	Ano de 1971
Livraria Anita Garibaldi	Ano de 1959
Edifício Dias Velho	Ano de 1973
Casa da Cultura	Anos de 1979, 1981 e 1983
ACAP	Anos de 1984, 1986 e 1987
Palácio Cruz e Sousa	1986
TAC	Desde as primeiras décadas do século XX até a atualidade
SCBA	Ano de 1966
Museu Histórico de SC	Ano de 1980
Clube 12 de Agosto	Anos de 1958 e 1980
Clube Democrata	Anos de 1950 e 1952
IBEU	Anos de 1957, 1960, 1963, 1964 e 1968
Bancos	Desde a década de 1970 até a atualidade
Studio de Artes	Anos de 1981, 1982 e 86
Colégio Catarinense	Durante as décadas de 1940 e 1950
Faculdade de Direito	Ano de 1958
Hotel Diplomata	Ano de 1987
Hotel Querência	Ano de 1986
FAAP	Ano de 1984
SAPISC	Ano de 1972
FCC	Desde a década de 1980 até a atualidade
DEATUR	Ano de 1969
Mercado de Artes	Ano de 1969
TELESC	Ano de 1979
Sala da Alfândega	Ano de 1987

Galerias

Lascaux	Ano de 1982
Max Stolz	Anos de 1983 e 84
ARS – Artes	Anos de 1976 e 77
Espaço da Arte	Anos de 1985 e 87
Rádio Diário da Manhã	Anos de 1969
Beatriz Telles Ferreira	Desde a década de 1990
Piccolo Spazio	Anos de 1986 e 1987
Nossa Sra. Do Desterro	Década de 1980
Baú	Anos de 1961 e 62
Emedaux	Ano de 1975

As fontes de onde extraímos estas informações foram o ICAP e a biblioteca do MASC.

Locais de exposição de Nilo Dias – século XX

Local	Data
Clube Democrata	1926*
CCC de Itajaí, Brusque e Blumenau	1946
SCBA ©	1950 e 1966
Ginásio Dias Velho	1953
Sociedade Paranaense de Belas Artes – Curitiba ©	1954
Clube Concórdia – Curitiba ©	1960 e 1962
Bienal Internacional – São Paulo ©	1961
Centro Comercial Florianópolis	1971
Hall do Edifício Dias Velho	1973
Departamento de Cultura da Polícia Militar	1973
Casa da Cultura	1980, 1981 e 1983
MASC	1983 e 1993
ACAP	1984 e 1988
Casa da Arte	1985
ALESC	1985 e 1995
UFSC	2000

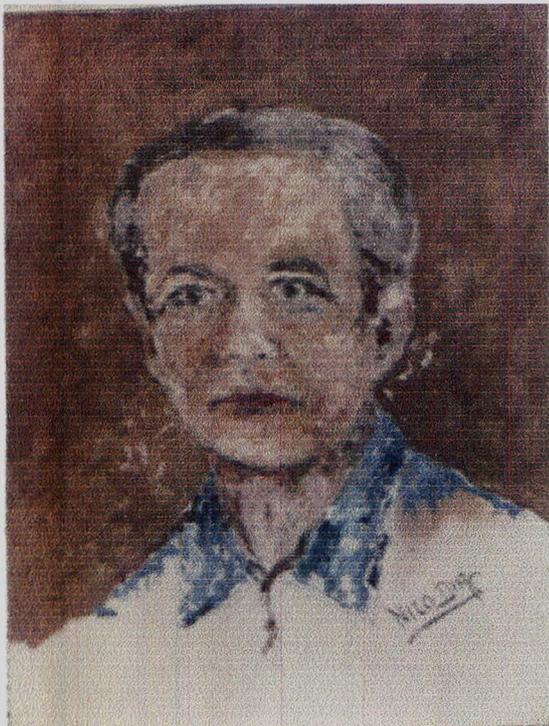
© Exposições que o artista participou sob o caráter de concurso, em busca de premiações, menções e destaques.

* Exposições coletivas do artista. As demais não assinaladas correspondem às exposições individuais de Nilo Dias.

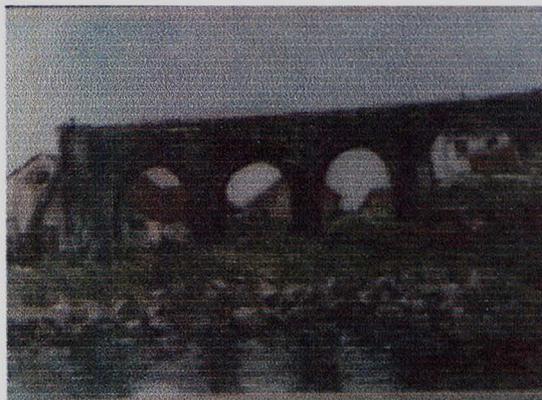
Existem evidências que apontam para um número maior de exposições realizadas por Nilo Dias, contudo, as fontes pesquisadas nos permitiram tomar ciência apenas destas exposições, sem encontrar nenhuma documentação adicional sobre elas. Sabemos que o artista expôs em outros estados brasileiros, Porto Alegre, Bahia, Pernambuco, mas não encontramos qualquer referência aos locais e às datas em que foram realizadas.

As fontes utilizadas para compor esta tabela foram os jornais de circulação local, os catálogos das exposições, o ICAP, a biblioteca do MASC e o acervo pessoal do artista.

Figuras



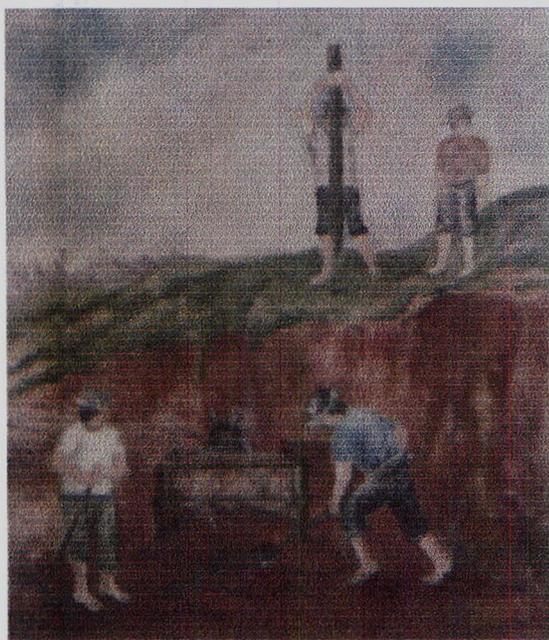
Auto-retrato – Sem data
Óleo c/ espátula sobre eucatex – 55x45cm



Aqueduto da Agrônômica – Sem data
Óleo sobre tela – 35x45cm



Banhistas do início do século – Sem data
Óleo sobre eucatex – 40x45cm



Abertura da rua Felipe Shmidt – Sem data
Óleo sobre eucatex – 60x55cm



Barcos – Sem data
Óleo sobre eucatex – dimensões desconhecidas



Cais Frederico Rola – Sem data
Óleo sobre tela – 110x125xcm



Casa de pescador – Sem data
Óleo sobre tela – 45x50cm



Carregadores de Piano – Sem data
Óleo sobre eucatex – 45x55cm



Colocação das grades na Praça XV – Sem data
Óleo sobre eucatex – 50x55cm



Carro queimando alcatrão – Sem data
Óleo sobre eucatex – 45x55cm



Cruxificação – Sem data
Óleo sobre tela – dimensões desconhecidas



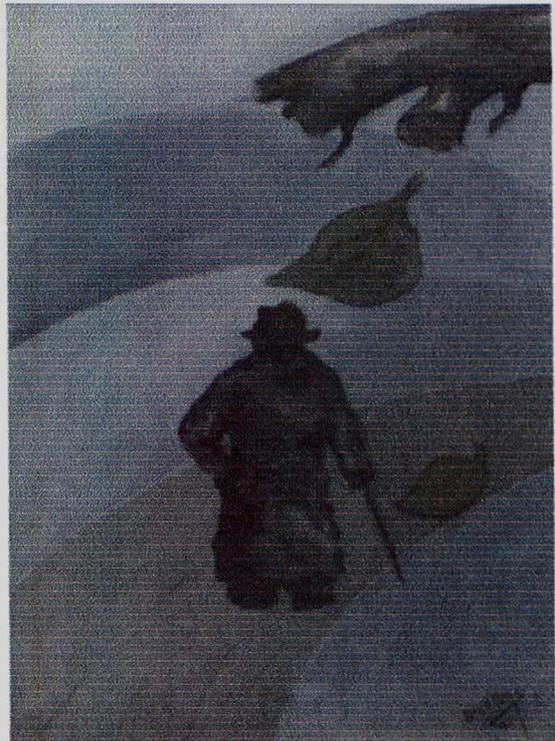
Estudantes jogando o bonde no mar – Sem data
Óleo sobre tela – dimensões desconhecidas



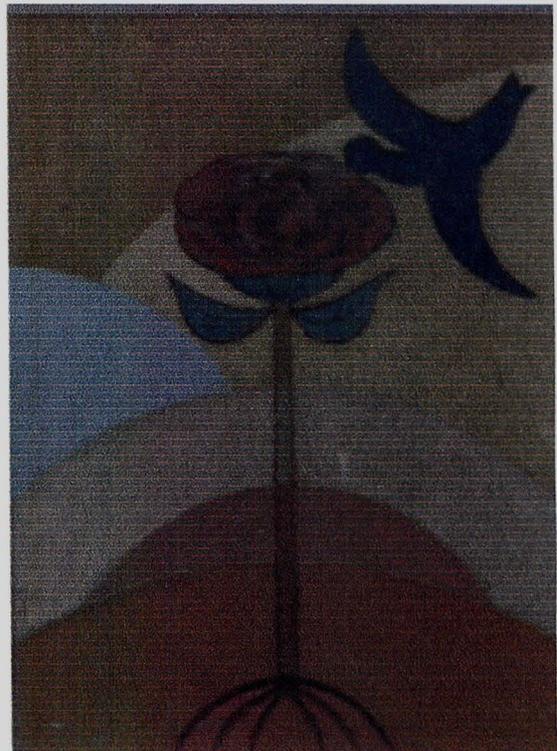
Flamboyant – Sem data
Óleo c/ espátula sobre eucatex – 40x45cm



Vendedoras de farinha em pote – Sem data
Óleo sobre eucatex – 50x55cm



Homem ao vento – 1969
Óleo sobre eucatex – 55x50cm



O Beija-flor – Sem data
Óleo sobre eucatex – 55x45cm



Interior de engenho – Sem data
Óleo sobre tela – 65x75cm



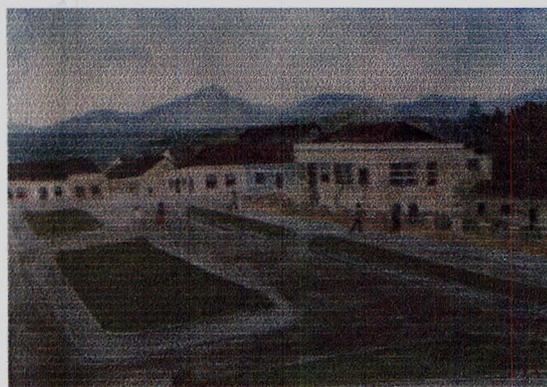
Lavadeiras – Sem data
Óleo sobre tela – 50x55cm



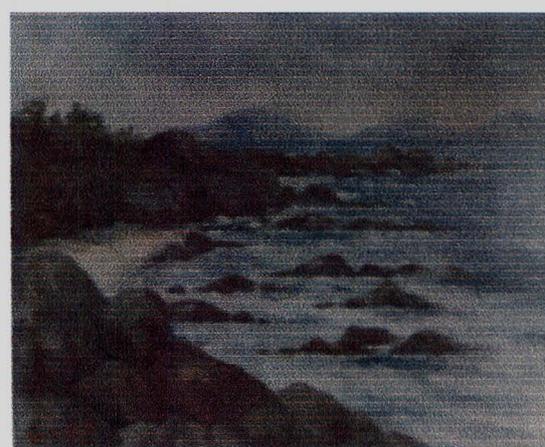
Jesus no Mar da Galiléia – Sem data
Óleo sobre tela - 40x50cm



Marinha – Sem data
Óleo sobre tela – 45x55cm



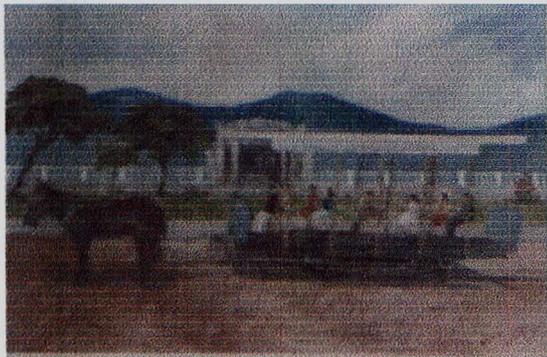
Largo do Fagundes – Sem data
Óleo sobre tela - Óleo sobre tela – 50x55cm



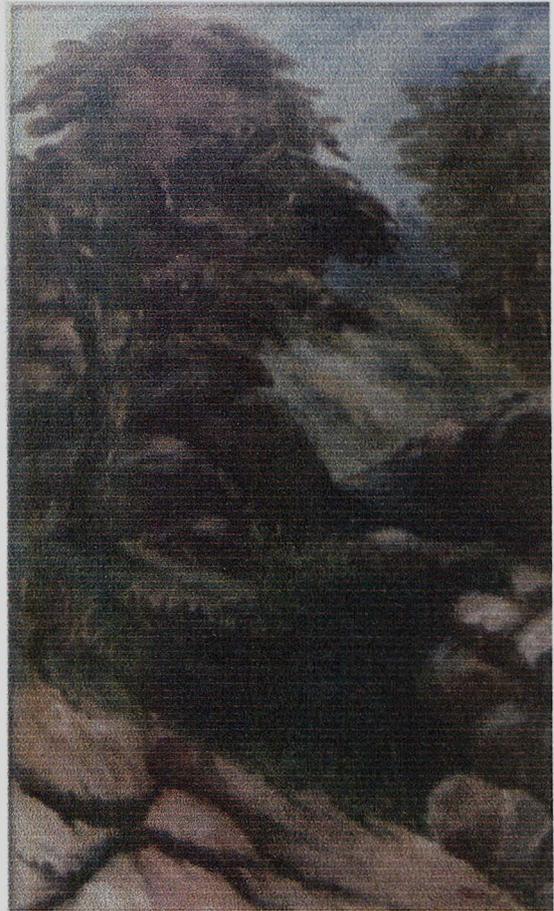
Marinha – Sem data
Óleo sobre eucatex – 50x55cm



Natureza morta – Sem data
Óleo sobre eucatex – 25x30cm



O Bonde – Sem data
Óleo sobre tela – 40x 50cm



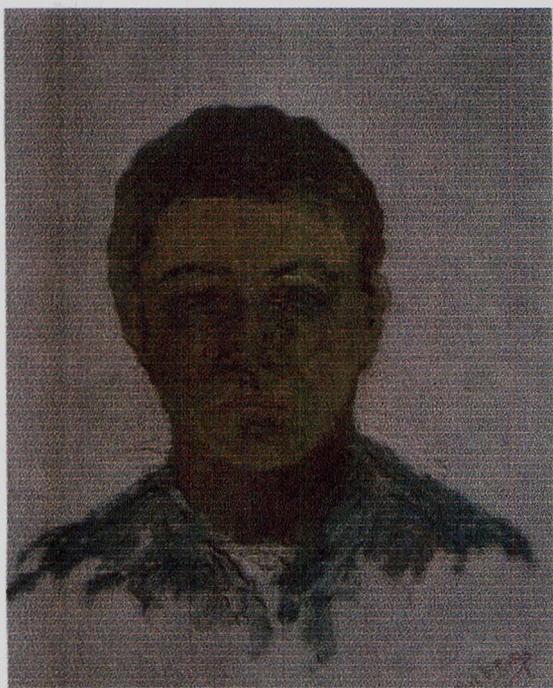
Paisagem – Sem data
Óleo sobre eucatex – 60x45cm



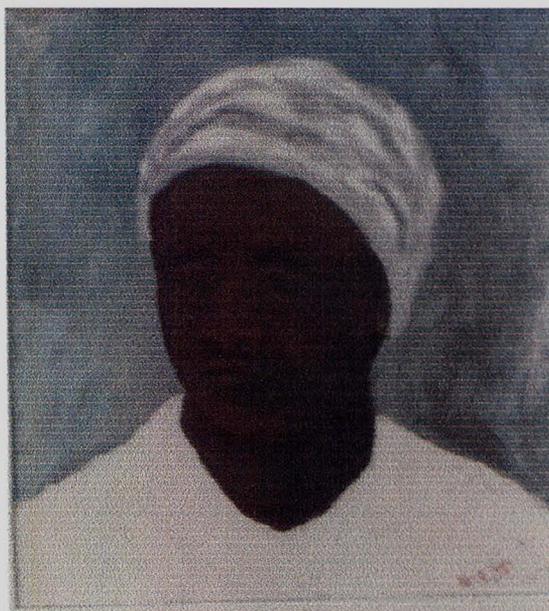
Vendedores de Capim – Sem data
Óleo sobre eucatex – 45x60cm



Pintor expondo – Sem data
Óleo sobre eucatex – 45x50cm



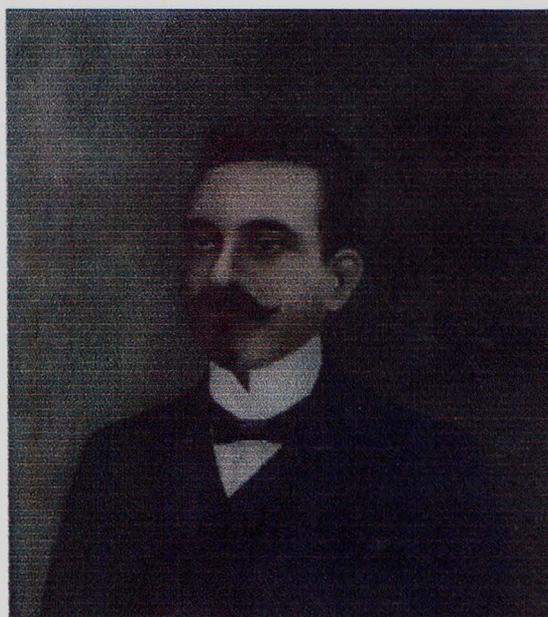
Retrato de homem – Sem data
Óleo c/ espátula sobre eucatex – 55x50cm



Retrato de mulher – Sem data
Óleo sobre eucatex – 45x50cm



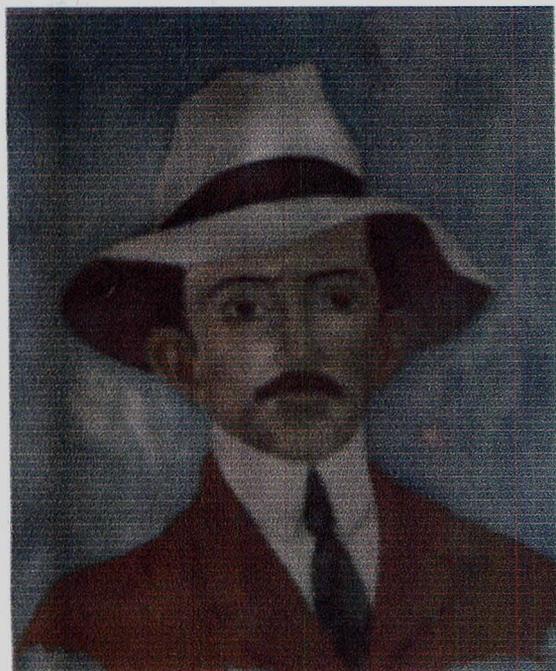
Vendedor de Melado – Sem data
Óleo sobre eucatex – 45x50cm



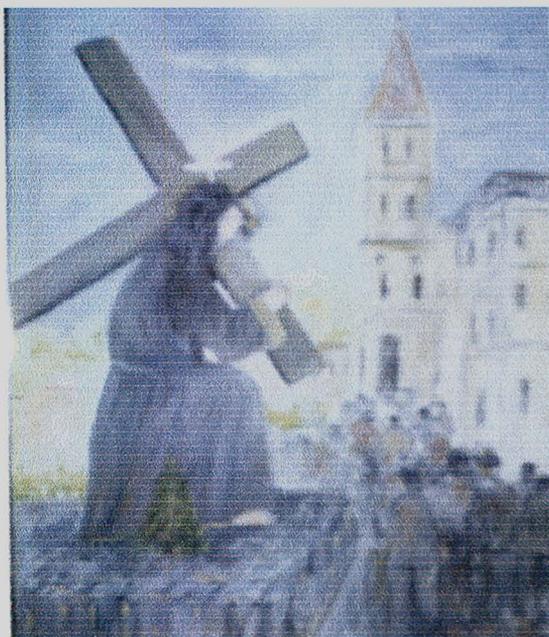
Nilo Peçanha – Sem data
Óleo sobre tela – 75x65cm



Paisagem – Sem data
Óleo sobre eucatex – 40x45cm



Santos Dumont – Sem data
Óleo sobre eucatex – 50x55cm



Senhor dos Passos – Sem data
Óleo sobre tela – 45x35cm

Escolhemos estas telas como representativas da obra pictórica de Nilo Dias em suas diferentes temáticas como o cotidiano da cidade e do interior, as marinhas, as paisagens, naturezas mortas, retratos, religiosos, entre outras.

Estas imagens foram coletadas de um álbum de fotografias do artista no qual constam as reproduções de boa parte das obras de Nilo Dias. Muitas destas telas foram vendidas sem que possamos identificar os seus respectivos proprietários.

Esta Dissertação conta com um CD-Rom onde foram gravadas todas as fotografias dos respectivos quadros que constam no referido álbum. Constam ainda as reproduções das fotografias pessoais do artista e a reprodução desta Dissertação.