

EDUARDO DIAS: fragmentos da obra, faces da cidade

Rosângela Miranda Cherem(*)
Maurício Higino da Silva(**)

“Acha-se exposto na Pharmácia Popular, o retrato a crayon, do inditoso e humanitário facultativo Dr. Frederico Rolla, de saudosa memória, falecido nesta capital em outubro de 1891.

Esse trabalho, devido ao lápis de nosso inteligente contrerrâneo, Eduardo Dias, e que vai ser oferecido ao Hospital de Santa Casa de Misericórdia, é digno de ser admirado, tanto mais que seu autor, simples curioso, jamais fez estudos sérios sobre a arte.

Não é esta a primeira vez que temos tido ocasião de apreciar trabalhos do mesmo autor, que demonstram o seu talento e vocação extraordinária para a pintura; tornando-se digno da atenção dos poderes pú-

blicos, que bem poderiam dispensar-lhe a sua atenção a exemplo do que têm feito outros Estados; afim de poder ir aperferçoar-lhe na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Esse moço, cujo talento é digno de ser aproveitado, é pobre e trabalhà pelo ofício de sapateiro. O retrato que ora está exposto na Pharmácia Popular é um trabalho digno de um artista e foi copiado de um quadro em que está fotografado o Dr. Rolla, com muitos outros companheiros.

Ao Sr. Eduardo Dias os nossos parabéns.”¹

Através desta pequena nota publicada num jornal, somos lançados a um registro aparentemente banal, sobre a vida dos habitantes da capital de Santa Catarina em fins do século XIX. Contudo, como num jogo de espelhos, podemos ver aí refletida uma

(*) Profª Depto de estudos Geo-Históricos da UDESC e Doutoranda em História Social na USP.

(**) Graduado em História pela UDESC e aluno especial da disciplina Metodologia da Pesquisa Histórica no curso de Pós-Graduação em História da UFSC.

teia de relações, onde indivíduos de diferentes classes sociais, ligados pela valorização da arte e a consideração pelos gestos de solidariedade, partilharam significações imaginárias e simbólicas, inscritas num universo cultural comum.

Neste sentido, Eduardo Dias (1872 à 1945), pintor pobre, pouco valorizado, mas reconhecidamente talentoso, oferecia como presente ao hospital da cidade, uma obra sua. Tendo como tema o retrato de outra admirada e caridosa personalidade já falecida, esta mesma obra era previamente exposta à apreciação pública numa conhecida casa comercial, por gentileza e iniciativa de seu proprietário. Por sua vez, a maioria destes detalhes ficamos sabendo pela imprensa, que ao elogiar as qualidades do jovem artista, chamava atenção do poder público para que lhe prestasse o devido auxílio. A referência estava no Rio de Janeiro, tanto pelo nome equivocado com que o hospital da capital catarinense era nomeado, como pelo local onde o pintor em questão deveria aperfeiçoar-se.

Com efeito, esta teia de significações, ganha sentido numa época em que a partir da campanha abolicionista, os parâmetros de comparação com a civilização européia foram acentuados; e em que os discursos republicanos

reconheciam como direito dos cidadãos, o acesso à instrução e aos conhecimentos do mundo industrial e científico. A partir destes dois marcos, podemos ver rostos comuns buscarem aumentar sua visibilidade e reconhecimento social, emergindo nos novos enredos da vida urbana. Em outras palavras, podemos considerar estes dois acontecimentos, Abolição e República, como eixos em torno dos quais os discursos sobre progresso e civilização se ampliaram e singularizaram, sensibilizando uma parte da sociedade pertencente ou identificada com o imaginário da modernidade burguesa. Assim é que, pareciam se articular de diferentes maneiras e em diferentes níveis, não só a pobreza e a elite urbana, mas também os artistas, a imprensa, os intelectuais e o próprio poder institucional.

Por outro lado, atingidos pelas transformações técnicas, os cânones da arte brasileira desde fins do século XIX sofreram os impactos provocados pelos anúncios publicitários e cartazes, fotografias e ilustrações diversificadas; ao mesmo tempo em que evidenciaram a vitória de um ecletismo, a qual afetava da literatura à arquitetura, passando pela pintura². Naqueles anos, mais tarde denominados saudosamente de belle-époque, também assistimos a uma arte vulgari-

zada pelas exposições e premiações; banalizada enquanto simples mercadoria, disponível para apreciação de um público de percepção menos apurada ou para consumo de uma elite urbana que a tomava como bem simbólico, servindo-se dela como indicativo do mundo próspero e culto, onde pretendia se ver reconhecida. Neste caso, o quadro de Eduardo Dias sobre Frederico Rolla tinha por base uma fotografia do retratado e sua divulgação se dava em nota publicada pelo jornal e pela exposição numa farmácia, onde indivíduos tomavam para si a tarefa de salientar a importância do artista e de sua obra e por conseguinte, de si próprios por estarem capacitados para apreciar arte como valor.

Com relação à questão da busca de novas referências da classe burguesa, esta tornava-se muito premente na ilha-capital catarinense, uma vez que se tratava de uma cidade pobre e pequena, sem expressão nacional nas atividades da indústria ou mesmo do comércio. Assim, nem nobre nem proletária, ligada às profissões liberais, à vida administrativa e comercial da cidade, encontramos uma burguesia muito próxima da pobreza. Mas, como buscar o distanciamento necessário para construir a identidade desejada, avesso da pobreza, ignorância e atraso? Os cuidados com a aparência,

maneira de vertir-se, morar ou comportar-se, tornavam-se então, um investimento importante. Do mesmo modo, valorizar ou aperfeiçoar talentos ou gostos, manifestar sutileza no polimento social ou no conhecimento intelectual; ou ainda demonstrar gestos com um certo arrojo e nobreza de caráter, também eram características apreciadas e valorizadas nos tempos, em que conforme já afirmara Oscar Wilde *só as pessoas superficiais não julgam pelas aparências*. Ao que parece, neste universo cultural que chegava a Desterro/Florianópolis em fins do século XIX e início do XX, a produção artística de Eduardo Dias adquiriu significado, constituindo-se numa maneira singular de ler a realidade, ao mesmo tempo em que seus méritos tornavam-se apreciados e reconhecidos por poucos.

Contudo, numa época em que talento artístico e técnica artesanal eram praticamente sinônimos, suas múltiplas habilidades tornaram-se conhecidas desde muito jovem. De família pobre, filho de carpinteiro e apenas alfabetizado, ficou conhecido pelo luxo e acabamento dos sapatos que confeccionava. Em seguida, tornou-se aluno do pintor Maneco Margarida, desenhista e caricaturista do jornal abolicionista intitulado *O Mosquito*. Há também registros de que em momentos de pe-

núria, para sustentar sua numerosa prole, o pintor-sapateiro foi caiador de paredes. Além disso, em inúmeras vezes foi chamado para atender encomendas e oferecer seus préstimos, quer em residências particulares, como em irmandades e associações diversas, como por exemplo a *Liga Operária Beneficente de Florianópolis* e a *Sociedade Musical Amor a Arte*. Autodidata, prestando um serviço no qual se portava mais como um operário-artesão, decorou paredes internas de residências com frutas e pássaros, fez letreiros para casas comerciais e panos-de-boca para espetáculos teatrais.

Marcado pelas agruras e dificuldades da vida pessoal, Eduardo Dias circulou por universos aparentemente diversos. Em certas oportunidades, entre pessoas abastadas e influentes junto ao poder institucional ou ainda, entre artistas, intelectuais e jornalistas; ou seja, pessoas que tinham a arte como parte de um capital simbólico, indicativo de distinção social. Porém, sua condição humilde e a reduzida formação escolar, mantiveram abertas as possibilidades para envolver-se com atividades ligadas a um mundo popular, preservado tanto pela cultura religiosa, como pelas atividades festivas de carnaval.

Desse trânsito, resultou uma produção que oscilou entre a cultura européia

e a cultura popular. Tal oscilação se traduziu numa espécie de filtragem para representar mundos distintos, embora interligados pela proximidade geográfica e econômica. Assim, seu percurso interpretativo e seu processo de criação, indicam nexos de uma experiência artística particular; colocando em inúmeras ocasiões suas habilidades acima de quaisquer outras diferenças partidárias, religiosas ou sociais. Ao mesmo tempo, seus variados talentos acabaram por permitir uma produção mais diversificada e criativa, levando a um envolvimento maior com os eventos culturais de seu tempo.

Neste contexto, com cantores de modinhas e poetas populares de sua cidade, além de participação de festejos carnavalescos, destacou-se como exímio tocador de violão nas muitas serenatas que participou³. Habilidade na arte de moldar barro e gesso, esculpiu relevos para fachadas e platimbandas de casas e edifícios, como a figura de São Vicente de Paula afagando duas crianças no *Asilo de Órfãos*. Também como escultor, fez inúmeras alegorias para desfiles de carros carnavalescos de sociedades como *Netos do Diabo*, *Filhos de Minerva*, *Repentinos*, *Granadeiros* e *Guarani*.

No âmbito religioso, além de res-taurar imagens e decorar altares, fez

inúmeras pinturas com cenas bíblicas, como foi o caso da *Igreja de Nossa Senhora do Rosário*. Semelhante serviço prestou para a *Catedral Metropolitana*, a *Igreja do Saco dos Limões* e a *Igreja do Menino Deus*; além da *Igreja Grega Ortodoxa* e do *Centro Espírita Araújo Figueiredo*, onde pintou a effigie daquele benemérito. E por seus reconhecidos méritos também exerceu a atividade de cenógrafo para autores catarinenses, notadamente de operetas e revistas. Neste âmbito fez os cenários de peças como *Ouro sobre azul* de Odilon Fernandes; *Casa de brinquedos* de Clementino Brito; *Flor da roça*, *Astros que falam* e *Seu Jeca qué casá* de Mâncio Costa; *Jazz Band* e *Seu Ventura chegou* de Henrique Boiteux⁴.

Todavia, segundo os registros da época, foi através dos quadros que seu talento como artista ganhou maior destaque e reconhecimento. Seja pela maior quantidade de obras produzidas nesta modalidade, seja porque as outras modalidades de criação fossem consideradas mais como um trabalho artesanal do que propriamente artístico⁵. Em seu modesto atelier, localizado em um corredor do andar térreo de um sobrado na praça XV de Novembro, atendia às poucas encomendas que eram feitas, sendo que seus quadros não tinham preço, valendo o

que lhe pagavam. A imprensa encarregava-se, através de pequenas notas e anúncios, de levar ao conhecimento do público, quando algumas de suas obras encontravam-se expostas em estabelecimentos de comércio local, ou quando por duas ocasiões, o conjunto de seus quadros foi levado à exposição. Nestes casos, merece destaque o fato de que os jornais chamavam mais atenção para os retratos de personalidades, do que para outros temas também pintados pelo artista. Do mesmo modo, as recorrentes reclamações sobre o reduzido público e a pouca valorização de Eduardo Dias, mais indicam o reduzido valor simbólico atribuído àquela produção e conseqüentemente à pouca importância e repercussão social que desfrutavam seus apreciadores, no sentido de ampliar o número de adeptos ou divulgar seus preceitos. Assim, ao falar do pintor e sua obra, as falas impressas confirmam o empenho com que a incipiente burguesia urbana também falava de si, de seus valores e de suas lidas para poder ser reconhecida.

Sendo assim, em agosto de 1916 as telas de E. Dias estiveram expostas no hall do Teatro Álvaro de Carvalho, nas mesmas paredes em que ficavam fixados cartazes de sessões cinematográficas. Em fevereiro de 1919, seu amigo Amadeu Beck, dono de um sa-

lão, localizado na Rua Felipe Schmidt e onde se vendia livros, jornais, revistas e oferecia os serviços de engraxate, emprestou o local para que o artista pudesse mostrar seus quadros a óleo e a crayon, além de pinturas em pequenas toras de madeira. Nestas duas oportunidades, a imprensa ao mesmo tempo em que elogiava as pinturas, destacava o desamparo material do artista e sua pouca valorização, prosseguindo nas queixas sobre o escasso público apreciador e consumidor daquelas obras⁶.

Entretanto, assinalando um tipo particular de relação com o poder institucional, por três ocasiões seus biógrafos referem um tipo especial de proteção e apreço que lhe foi oferecido. Em 1896, na primeira ocasião, o governador Hercílio Luz pretendeu oferecer ao jovem artista uma bolsa de estudos na *Academia de Belas Artes*. Ao que se sabe, por ser de família ligada ao partido oposicionista, este teria impedido E. Dias de aceitar favores governamentais e desse modo, o projeto não foi convertido em lei. Há, porém, quem diga que o que levou o artista a não aceitar o convite foi seu demasiado apego ao torrão natal.

Na ocasião seguinte, outubro de 1918, amigos e admiradores influentes, penalizados com suas dificuldades, realizaram no *Teatro Álvaro de Car-*

valho um festival em seu benefício. Além da sessão cinematográfica, houve um concerto onde tomaram parte mulheres da sociedade local. Naquela ocasião, José Boiteux, Secretário do Interior e Justiça, aproveitando o Jubileu de Rui Barbosa, ofereceu-lhe uma medalha de ouro, sendo-lhe destinada a renda daquele espetáculo. E da última vez, por intermédio de amigos solidários que intercederam junto ao Governador Nereu Ramos, o artista já septuagenário, passou a receber uma pensão mensal equivalente aos vencimentos de um investigador policial⁷.

Além destas circunstâncias em que recebeu reconhecimento oficial por seus méritos, E. Dias desfrutou da admiração de intelectuais de expressão na cidade. Também recebeu a amizade manifestada sob forma de auxílio material, empréstimo de espaço comercial para expor seus quadros, artigos elogiosos dos jornais, ou ainda, a indicação de seu nome para atender novas encomendas, tal como fez o médico e historiador Osvaldo Cabral⁸.

Sem nenhuma formação artística mais aprimorada, em suas pinturas destacava-se a influência caricaturista, herdada tanto de seu primeiro professor de desenho, quanto possivelmente pelo mesmo tipo de sensibilidade e interesse temático que marcaram a literatura de contemporâneos como Virgílio

Várzea, notadamente em *A Ilha* e a de Horácio Nunes Pires em obras como *Dom João de Jaqueta*. Mesmo nos quadros de cenas históricas como *Assinatura do Acordo de Limites entre Paraná e Santa Catarina*, *Batalha Naval do Riachuelo* e sobretudo *Naufrágio do Sírio*, embora seja possível perceber uma aproximação com preceitos clássicos, ao pretender legar uma espécie de narrativa histórica e moral; observa-se também o efeito lírico e ingênuo que predominava sobre o efeito dramático ou didático, sobretudo nas obras que procurava copiar.

A mesma postura pendular em relação aos princípios classistas, também se confirma nos quadros das casas açorianas e nas paisagens urbanas como *Vista do Morro da Cruz*, *Ponte Hercílio Luz*, *Hospital de Caridade* e *Vista da Prainha Antiga*. Nestas telas, as propriedades luminosas juntavam-se ao olhar panorâmico dos cartões postais, das fotografias ou das longas observações in loco. Ao mesmo tempo em que cristalizam na memória, paisagens que se modificavam pelos novos empreendimentos urbanísticos que marcavam a cidade. Também parece ter havido um afastamento dos fundamentos acadêmicos, tais como em Victor Meirelles, onde um conjunto de cânones pictóricos estava a serviço do

Estado, sobretudo relacionado a premiações e bolsas, prestígio oficial e exibição da cultura letrada⁹.

Semelhante preocupação fazia-se presente na abordagem poética e onírica dos costumes que se apagavam face os novos padrões da vida civilizada, tal como em *Carro de Bois*, *Crianças Soltando Pipas* e *Boi-de-Mamão*. Nestas telas sua incursão como cenógrafo parece ter absorvido de algum modo a temática das peças teatrais e textos literários que por certo conheceu. Do mesmo modo, a influência adquirida no estudo da caricatura aparece nas figuras humanas que compõem cenas e integram paisagens, tal como em *Colégio de Jesuítas*. E diferentemente da elite retratada, os rostos pobres aparecem anônimos, tal como nas muitas poesias de Santos Lostada ou mesmo nos textos de Virgílio Várzea.

Por outro lado, com relação aos retratos, entre as principais fontes disponíveis que circulavam pela cidade e que documentavam este tipo de trabalho, por certo encontravam-se os santinhos, as fotografias e as figuras cinematográficas e publicitárias da época. Possivelmente estas fontes inspiraram e serviram aos esforços para assinalar as características e peculiaridades do retratado, sua trajetória, papel e relevância social¹⁰. Daí ganharam

vida rostos e corpos de santos, políticos ou mulheres. Quer como homenagens sinceras, quadros de famílias encomendados como peças decorativas de luxo ou fetiche do mundo civilizado, acabavam por merecer elogios por parte da imprensa, no sentido de registrar o investimento burguês pautado em torno dos valores e preceitos individuais. Tal foi o caso de retratos como os de *José Boiteux, Felipe Schmidt, Cruz e Sousa, Osvaldo Cruz e Olavo Bilac*. Sendo que muitos destes personagens, o retratista nem mesmo conheceu pessoalmente.

Do mesmo modo, do universo que parece ter conhecido através da observação de postais, fotos ou manuseio de revistas que teve acesso, resultaram telas como *Banhistas Nuas, Esquiadores e A Gioconda*. De conhecidas cenas religiosas resultaram cenas como o *Batismo de Cristo*, e da curiosa filtragem entre o sagrado e o profano resultaram *Nossa Senhora da Conceição*, cujo rosto em muito se assemelha ao *Figura Feminina Tocando Harpa e Retrato de Hercílio Luz*, cujo rosto em muito se aproxima do *Retrato do Senhor Bom Jesus dos Passos*.

Por fim, é interessante destacar que a preferência e a simpatia para com a cultura popular, seria enfatizada pelos modernistas do eixo Rio-São Paulo já

nos anos 20, mas só bem mais tarde chegaria a Santa Catarina, notadamente nos anos 40 e 50. Só a partir destas décadas, é que se destacaria uma temática voltada para a Ilha em seus cenários, personagens e ações locais, tal como o fizeram os modernistas catarinenses ligados ao *Grupo dos Artistas Plásticos*¹. Sem ocupar a mesma constelação de Victor Meirelles, Cruz e Sousa e Luiz Delfino, o talento do pintor-sapateiro acabou compreendido como um valor que merecia maior destaque, tanto para alguns de seus contemporâneos, quanto para os que lhe resignificaram posteriormente. É que através de seu universo temático tornavam-se visíveis os símbolos da própria cidade, bem como suas expectativas e contradições. Dentre elas guardar paisagens e rostos que se perdiam num processo de urbanização e ao mesmo tempo, destacar personagens e valores que ascendiam numa pequena ilha-capital e que de diferentes modos, sonhavam encontrar os caminhos para um dia tornar-se civilizada e moderna.

Notas:

¹ O ESTADO - Florianópolis, n.101, p.1, 5 Set. 1896.

² SÜSSEKIND, Flora. Cinematógrafo de Letras. São Paulo, Cia das Letras, 1987.

-
- ³ JUVENAL, Ildefonso. *Eduardo Dias, o mágico do pincel*. In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de SC, Florianópolis, Edeme, [s. d.].
- ⁴ Ibidem.
- ⁵ Mais de 70 obras (pinturas e esculturas em madeira) de E. Dias encontram-se catalogadas pelo MASC.
- ⁶ JUVENAL Ildefonso, op.cit.
- ⁷ PRADE, P. *Artes Plásticas em Santa Catarina*. In: História de Santa Catarina, Curitiba: Grafipar, 1970. V.3.
- ⁸ SOUZA, Sara Regina Silveira de. *Os gênios esquecidos: Eduardo Dias*. In: A verdade, n. 13 - julho/agosto/1979. p.67 e 68.
- ⁹ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa, Difel, 1989.
- ¹⁰ MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas*. São Paulo, Cia das Letras, 1996.
- ¹¹ LEHMKUHL, Luciene. *Imagens além do círculo. O grupo dos artistas plásticos de Florianópolis e a positivação de uma cultura nos anos 50*. Florianópolis, UFSC, dissertação de mestrado, 1996.