

A PROPÓSITO DE UM BENEFÍCIO: A NECESSIDADE DE UMA ELITE EM ASCENDER.

MAURÍCIO HIGINO DA SILVA*

O quadro doado pelo artista Eduardo Dias para o “Hospital de Caridade”(1) de Florianópolis, por volta dos anos vinte, mostra como a caridade muito mais do que somente um ato humanitário por parte de alguns homens públicos, foi também uma forma de distanciamento proposta pela elite, para diferenciar-se dos menos abastados. A entrega dessa pintura no começo do século, representa uma preocupação crônica nos interesses do progresso republicano, devido a uma grande soma de pedintes e mendicantes que perambulavam pela cidade; como o jornal “A OPINIÃO” comentou em seu artigo intitulado “Morpheticos Mendigantes”.

“Há muitos dias perambulam pelas ruas desta capital, dois infelizes morpheticos, inspirando às famílias que se compadecem de veras de seu estado lastimável, natural e instintiva repulsão.

Temo-los visto nesta cidade, sentados

nas soleiras das portas, ou deitados nas calçadas, e outras vezes, invadindo os domicílios em busca de esmolos. (...)”(2)

A necessidade de retratar para a cidade partia a princípio dos pintores, que por sua vez tinham uma relação de dependência com a elite política. Entretanto as grandes associações de caridade patrocinadas pelas senhoras que se reuniam para o ato aos pobres, acabam retratando uma realidade e um princípio cujo o significado representa muito mais do que somente as imagens de algumas telas, trazendo um questionamento que parece comum ao início do século XX. O fato de haver uma grande soma de desempregados e miseráveis em Florianópolis que não apareciam nas pinturas desses artistas, talvez, ocorra porque a “(...) *imagem que dele se dá é pitoresca, caricata: o povo é sujo, medonho.*”(3) Por esse motivo é difícil mostrar uma pintura desse problema republicano nas grandes capitais, seja porque não era um tema apropriado para aquele tipo de arte visual, ou porque essa realidade esta-

*Formado em História pela FAED/UEDESC e aluno da Pós-Graduação de Mestrado em História Social do Departamento de História e Filosofia da UFSC.

va pensada nos artigos de jornais escritos por homens públicos ou religiosos; pois os grandes periódicos dessa época na capital catarinense não tinham essa preocupação, a não ser que esse povo ofendesse a sua superioridade e dignidade perante aos admiradores da escrita moral. Portanto essa realidade representa um tipo de força na linguagem escrita, onde o “(...) *poder pertence ao discurso que o define e o qualifica*”(4).

Havia um momento na vida dos pobres que o convívio com a classe abastada estreitava-se no público, entre as ruas e os encontros boêmios, podendo ferir os olhos que estavam admirando o belo e o novo que o século vinte estava propondo aos republicanos. Mesmo que essa pobreza pudesse ofender o “olhar”, não mudaria o problema que era inegável: a “nova” Florianópolis não poderia conviver com uma miséria crescente e a obra de arte seria o espelho da elite e não das demais classes sociais, sua possível ligação com os pobres está em ampliar o distanciamento entre ambos através da altivez e sobriedade das imagens. A atitude de caridade evitaria um confronto eminente no futuro, como o jornal “A OPINIÃO” escreve em seu artigo “Os Pobres”:

“(...) Que Deus se compadeça dos que sofrem as torturas da miséria, - hoje ainda, por vergonha, no íntimo do lar, mas amanhã ou dentro em pouco publicamente,

para remorso daqueles que deitam milhões ao vento, e que querem fazer economia do magro salário de pobres trabalhadores e de modestos empregados, economizando assim à custa dos padecimentos, da miséria e da fome de famílias inteiras...”(5)

Alguns pintores compadeciam-se com o aumento da pobreza em Florianópolis, dentre eles Eduardo Dias, que tinha amizade com as pessoas ilustres, devido aos inúmeros contatos na boemia da cidade como bares e cafés, e em um desses encontros tornou-se amigo do diretor do Hospital de Caridade. Esse fato vai proporcionar a chance de ajudar aos necessitados, e por um breve momento fazer parte desse grupo seleto de caridosos abastados. Esse tipo de atitude era muito comum para aproximar a arte aos bons olhos das famílias da elite política. Os artistas utilizavam-se muito desse artifício de cooperação mútua; uma prova dessa relação de troca de favores, está nos jornais que foram a melhor maneira de sacramentar esse contato, como é o caso do pintor Guttmann Bicho, que o jornal a “REPÚBLICA” enaltece no seu artigo “**Quadro artístico - Em benefício dos pobres do Asylo de Mendicidade**”.

“O distinto pintor patricio Guttmann Bicho, professor de desenho do Lyceu de Artes e Officios, produziu um bellissimo quadro a oleo que destinou aos pobres do Asylo de Mendicidade.

É um dos mais lindos trabalhos do pincel do festejado artista, que soube com rara felicidade transportar para a tela um recanto da natureza, batido pela esplandente de uma noite de luar.

O Sr. Patricio das Neves, presidente da associação Irmão Joaquim e do Asylo de Mendicidade expoz o quadro mostra da Relojoaria Meyer, onde tem sido muito apreciado.

O Sr. Deputado Hyppolito Boiteux já offereceu 50\$000 pela artística tela, um benefício dos pobres do Asylo.

Quem offerecer maior quantia, entre os que querem adquiri-la, será o possuidor de tão bello quadro e concorrerá para uma obra de verdadeira caridade.” (6)

Parece ter sido este o reflexo de uma necessidade do artista de não somente ter os trabalhos publicados e propagandeados indiretamente nas folhas dos jornais, especialmente nos periódicos republicanos, mas também aproximar-se da elite pelo meio mais “humanitário” e “nobre”. No entanto era fato que a miséria existia em boa parte no grande número de desempregados, e entre esses trabalhadores da Florianópolis do início do século XX, estavam ironicamente os pintores; pois não eram uma exceção da própria pobreza que não pintavam, sua arte era negociada em leilões para a caridade, “(..) *assim é e porque não há sujeito social que possa ignorá-lo praticamente, as propriedades (ob-*

jetividade) simbólicos, mesmo as mais negativas, podem ser utilizadas estrategicamente em função dos interesses materiais e também simbólicos de seu portador.” (7), o quadro “Hospital de Caridade”, de Eduardo Dias, tem mais a mostrar do que simplesmente a sua qualidade artística, retrata uma época de empobrecidos que não aparecem nessas imagens e uma elite que utiliza-se da iconografia como lhe era conveniente. Observando-se em detalhe a obra, é perceptível o Hospital de Caridade em plano alto, acima das casas e dos transeuntes, que se colocam quase invisíveis a suntuosidade e distanciamento. Percebe-se que a colocação espacial dos humildes na parte inferior da pintura é bem disposta para ao mesmo tempo manter os mendicantes bem longe da cidade e das casas de família; servindo como símbolo dos anseios da generosidade da elite política de Florianópolis. Muitas vezes tais desejos foram usados no discurso de “progresso” tornando-se o principal elemento da arrecadação de dinheiro das “senhoras honestas”.

O pintor procura pela tonalidade de luz e cores, ferramentas importantes de sedução do público sendo geralmente o ponto principal para aumentar o comércio dessa arte nos leilões. Mesmo que muitas vezes tenha sido o elemento dos comentários nas exposições de arte, esse brilho provocado pelo artista no quadro em questão, somente

ampliava o motivo dessa generosidade artística, pois há uma intenção de “*atender às expectativas de representação simbólica nutridas pelos setores de elite que acabaram convertendo a encomenda dessas obras numa marca excepcional de requinte e prestígio*”. (8) Tornava-se assim, essa iconografia, um negócio permutável de beleza e de aparências inauguradas pela pintura, sendo que a caridade não fugia ao mesmo sentimento. A primeira está preocupada com um “olhar” mais privado e o pintor o máximo de publicidade possível para ampliar a clientela e na segunda o “olhar” é muito mais popular para ambos os casos, pois somente mencionando os nomes dos caridosos é que sua superioridade seria consumada. Por isso essa pintura é interessante pois reúne os ícones do prestígio sonhado pela elite, a tela onde as imagens ganham eternidade na mente dos apreciadores ilustres e a generosidade que mascara a intenção verdadeira de ter seus nomes publicados nos artigos de jornais atraindo a merecida publicidade.

Esses símbolos dessa elite urbana ora misturavam-se com os interesses daquele que os soubessem manusear, ora atuavam separadamente com focos distintos. Geralmente o alvo de seus olhares era uma cidade que clamava nos discursos republicanos por mudanças não indicando que os menos favorecidos fizessem parte desse pensamento de modernidade. O enfo-

que do quadro demonstra esse motivo, por omitir o interesse do hospital, justamente onde os desfavorecidos estão mantidos, ao invés disso mostra o exterior que é muito mais fácil de ser reconhecido por qualquer “cidadão”. Parece dicotômico ter uma sociedade preocupada com a invasão de suas casas pelos os “desconhecidos” mendigos, e ao mesmo tempo organizarem todo tipo de atividades filantrópicas para angariar fundos para esses mesmos estranhos.

A questão dos desfavorecidos era uma polêmica em quase todos os artigos de jornais da época, podendo ser interpretada como um pavor para a elite política, uma ameaça a ordem estabelecida. Símbolo de reconhecimento através da caridade e completo desespero devido ao inerte comportamento da maioria da população, esses pobres eram de desempregados ou pessoas que viviam com pouco na periferia da capital do Estado é o que o jornal “**A Opinião**” comenta no seu já referido artigo:

“(...) Hoje é uma realidade terrível e dolorosa como um pesadelo povoado de fantasmas desoladores.

O pão encarece, o dinheiro escasseia e o trabalho falta pela escassez do dinheiro.

Das oficinas são despedidos em massa, às centenas, os operários, que nelas, com o suor do trabalho - muitas vezes além das suas forças, - iam ganhar o sustento da família, a renda da casa, o vestuário mo-

desto.

De um momento para outro, tudo lhes falta, tudo se desmorona e subverte, como si um cataclysmo lhes houvesse desabado sobre a cabeça.”(9)

A perspectiva de ascender passa necessariamente pela consolidação da imagem tanto em um contexto político como em um contexto cultural, essa aceitação parte do diminuto público que normalmente participava das amostras e exposições de arte, ao grande público que raramente leria um jornal e ficaria com seus olhares para as vitrinas dos cafés onde estaria as pinturas dos rostos ou de caridade, onde a pintura é o “(...) fruto de uma complexa negociação entre o artista e o retratando, ambos imersos nasa circunstâncias em que se processou a fatura da obra, moldados pelas expectativas de cada agente quanto à sua imagem pública e institucional, quanto aos ganhos de toda a ordem trazidos pelas diversas formas de representação visual (...)”(10), pertencentes ao universo simbólico dessa época, as referências da cidade são a melhor tradução do entendimento do artista das necessidades de seus compradores.

O ato de doar aos pobres, seja o precioso tempo da elite ou um bem para ser negociado nos leilões de caridade, não representava a “opinião” de todos os jornalistas do início do século XX em Florianópolis, havia alguns que não encaravam tão

satisfatoriamente essas doações, questionando o real sentido que estava por trás desses pedintes abastados. Na capital era comum encontrá-los pelas ruas atacando aos distraídos transeuntes, pelo menos é o que propõe uma crônica dessa época publicada no jornal “**República**”, cujo título é o mesmo deste artigo:

“Quando a mim me falam em benefícios, ponho para logo as orelhas a pino, arregalo melhor os olhos, e fico na expectativa da “facada”.

Geralmente, “benefício” é sinonimo de “cavação”; o benefício theatral, por exemplo, é uma amostra excelente do pano, sem um fiapo falso, sem uma única malha postiça. (...)”(11)

Esse argumento é interessante apesar de seu tom coloquial, para compreender que nem todos compactuavam com o pensamento da caridade, que é o de sempre doar aos que precisam a todo o instante, mas somente quando for conveniente conciliar os interesses particulares com a verdadeira necessidade de dar aos pobres.

Os pedintes que obviamente não eram os mendigos, pois estes assolavam a mente e os receios das famílias da capital, mas os que se acobertavam pelo benefício alheio e indiretamente o próprio, é que vão proporcionar as circunstâncias para a criação dessa pintura de Eduardo Dias. São os que pedem na rua que sustentam a caridade na cidade, independente dos interes-

ses pedidos aos homens públicos que por sua avareza ou pelo fato de não haver nenhuma projeção em dar algo a alguém, tornaram possível um prestígio a um artista pobre de aproximar-se e fazer parte, nem que seja por um simples ato de caridade. Podendo dessa forma ascender como um pintor da elite política e cultural, pois a pintura seria colocada em um local de destaque no próprio hospital, justificando o artista e sua arte.

O benefício foi a melhor forma depois da pintura de demonstrar o devido distanciamento dado pela elite ao resto da população. Mesmo que houvesse uma boa intenção pelas mãos de algumas mães católicas, esse fato não garantia que todas se empenhassem nesse objetivo. É importante lembrar que quase toda a caridade partia da própria igreja, a religião por muito tempo apropriou-se das imagens para expressar sua fé, pensamentos e manter um público cativo a idéias cristãs. Para os pintores esta era mais uma forma de garantir trabalho e o sustento da sua arte.

Os desfavorecidos tinham nas organizações beneficentes a única esperança de atenção nessa luta de olhares e imagens. Para a minoria política, os populares são parte eleitores que devem admirar seus rostos e parte um estorvo e receio de um convívio mais próximo. Essa população possuía hábitos e costumes próprios e na maioria das vezes são muito aceitos por

essa elite local, pois os mendigos e os pobres tiravam as expectativas de pureza e limpeza porposta pelo discurso dessa época. No entanto, os desqualificados de vez em quando destituíam-se desse pensamento provocando ao pedir qualquer ajuda, os princípios dos homens públicos e das mulheres ricas ao afrontar sua estética e ténue aparência, tendo a sua inerente “(...) *criatividade social dos assim chamados desarticulados, pelo modo como eles se apropriam de velhas formas sociais e as modificam de acordo com suas necessidades.*” (12)

A caridade em Florianópolis no início do século XX, mobilizava as damas da sociedade, os políticos influentes, os jornalistas católicos e críticos e as jovens da elite que sonham com sua aparência moldada nos valores tradicionais da elite. Essas adolescentes conciliavam a articulação da generosidade e forneciam uma amostra da transformação que sofriam para serem aceitas nesse preâmbulo de imagens legitimadoras de indivíduos, como o referido artigo do jornal “**República**”, mencionado na sua nota final:

“Algumas mocinhas da sociedade estão a esta hora activando os preparativos para a realização de uma festa em benefício do Asylo de Orphãos.

O querer de cada um desses jovens corações tão cheios de piedade visou dê do princípio angariar os necessarios mei-

os para ampliar o edifício daquele estabelecimento de caridade, não poupando sacrifícios no santo intuito de levarem a cabo o meritorio acto.

Que seja, pois, é dever de cada cavaleiro não desertar com o seu socorro pecuniario á bolsa angariadora dessas creaturinhas bemeitoras e não esconder usurariamente sua presença ao completo brilhantismo do festival de amanhã, no Theatro Alvaro de Carvalho.”(13)

Os jovens, como relata o artigo, formavam um grupo tão ansioso em brilhar nos jornais como os adultos. No entanto os argumentos da palavra sobressaem a tentativa de aparecer para a elite social e cristã, enaltecendo pela escrita o que a imagem não poderia ainda fazer por esses abastados, ou seja, consolidar também na iconografia seus desejos de destaque.

O alcance das simbologias na iconografia no início desse século, trouxe uma linguagem visual muito mais apurada pela fotografia, que naquele momento estava nos jornais lidos pela elite. Mostrar a realidade na pintura não indicava necessariamente que seria tudo visualizado pelo artista, mas sim descrever pela tinta o imaginado na tela. Motivado muitas vezes pelo pagamento, os desejos do comprador e as cânones pictóricos é que tornará possível um trabalho de técnica mais apurada levando o artista a perceber as necessidades visuais de seu negociante, para dessa

forma ganhar a devida notoriedade nessa sociedade, então é interessante pensar que nesse período criar uma imagem é fortalecer a sua própria diante de uma elite carente de aparências dignas de seus interesses particulares.

A pintura tem seu próprio meio de atingir a sensibilidade do olhar pois o pintor vê na sua arte um modo de ascender e o artista aproxima-se de técnicas e sentidos do seu corpo. “*Nesse tipo de conhecimento entram em jogo (diz-se normalmente) elementos imponderáveis: fardo, golpe de vista, intuição.*”(14) É essa soma de sensibilidade e percepção dos desejos da elite, que provavelmente projetara o pintor, por isso aprimorar sua arte é vital para aumentar o apreço pelo estilo artístico de Eduardo Dias. Sua assinatura torna-se legítima perante o “olhar” apurador dessa elite de aparências e suas telas ganham pouco a pouco a simpatia dessa sociedade de imagens. O artista pode-se dar ao luxo de doar um quadro ao Hospital de Caridade, pois não é qualquer pintor que tem a mesma oportunidade nessa época de fazer tão apreciado ato de benevolência.

Para que essa condição de iconografia e aceitação dessa maneira particular de pintar o seu ambiente dentro dos parâmetros canônicos de luminosidade, cores e forma fosse reconhecida pela elite, era de suma importância notar que “*(...) este tipo de rigor é não só inatingível*

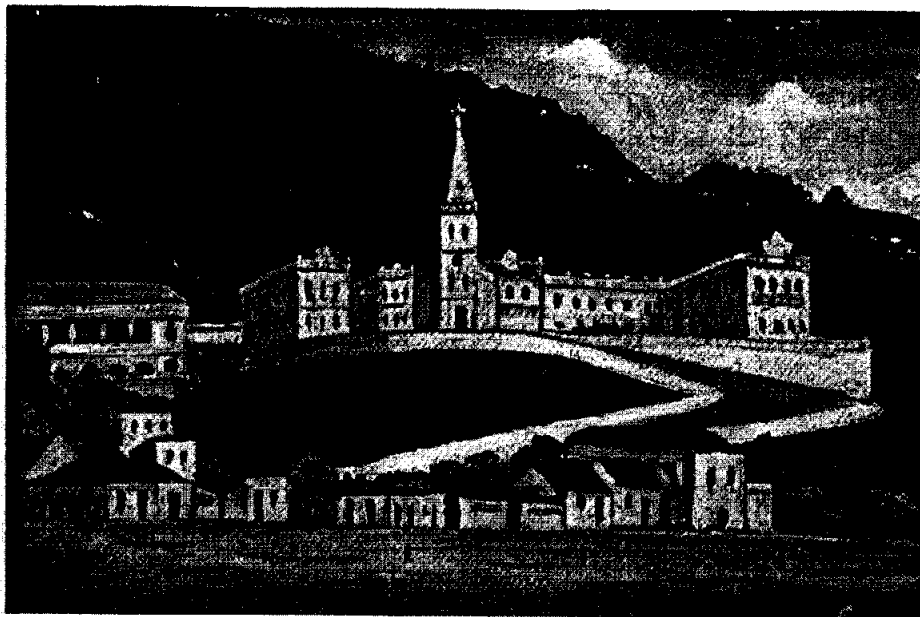
mas também indesejável para as formas de saber mais ligadas à experiência cotidiana.”(15) Essa reflexão auxilia a proposta de pensar que talvez esse seja um bom motivo para entender a questão de não haver nas pinturas dessa época a menor referência aos pobres que tanto a elite gostava de ajudar na caridade. Mesmo sabendo do valor de um quadro para um membro dessa elite, e da parca proximidade da arte com os desfavorecidos, é estranho não pensar nessa imagem como tema do pintor, sendo que estava mais perto da pobreza do que do requinte burguês. Aparentemente resume-se tudo à pintura de uma construção que não reflete os necessitados que assolam a capital do estado, entretanto serve a sua função de generosidade e publicidade.

O artista indiretamente perpetua a crença de identificação coma imagem mantendo um grupo de pessoas sobre o ágil pincel e distanciando outras que não o reconhece como pintor da mesma forma que a elite o faz nos artigos de jornais. Essa pobreza não tem realmente outra alternativa a não ser esperar a boa ventura desses caridosos abastados, cuja real preocupação é duvidosa, pois creio que nem todos tinham tanto altruísmo assim para resolver as necessidades dos pobres que ofendiam estética e comportamentalmente a sensível visão de “luxo” e “progresso” dos abastados de Florianópolis no início do

século.

O impacto que essa arte infligia aos observadores e compradores, tornavam a elite dependente da justificativa visual, e tal dependência poderia provocar uma reação a tudo que se refere a aparência e ascensão social perante aos critérios imposto pelos abastados. Manter um padrão de comportamento dentro dessa sociedade de compra e venda de pinturas, ampliou naquela época o status da elite e por algum tempo trabalho a um pintor carente de trabalho rentável.

A pobreza, a arte, a elite política, os pedintes, o artista e os jornais formam a composição desse cenário na capital, cuja tonalidade é determinada pela ascensão nas imagens. A pintura do “**Hospital de Caridade**” representa muito bem essa necessidade crônica de ver e ser visto para os habitantes da capital, traduzindo esses anseios para a iconografia, onde até o próprio criador da pintura é o principal alvo da imagem que produz. Um “(...) *exame desse imenso corpus pictórico deve levar em consideração os condicionantes relativos ao status então desfrutado pelas artes visuais e seus praticantes no contexto mais amplo do campo intelectual e artístico do período*”(16), tornando sua arte valiosa tanto na memória como na história dessas pessoas, um registro de sonhos e desejos em símbolos e imagens.



NOTAS:

** Título de um artigo encontrado no jornal **REPÚBLICA** de 16/10/1919, nº 310, pg. 02.

(1) Título da pintura em questão, tombado posteriormente pelo MASC nº 417, óleo s/ tela, 12x18 cm.

(2) Jornal **A OPINIÃO** de 04/05/1916, nº 345, pg. 02.

(3) **GENEVIÈRE**, Bolléme. O Povo por Escrito. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 139.

(4) **GENEVIÈRE**, Bolléme. op. cit. p. 139.

(5) Jornal **A OPINIÃO** de 28/01/1916, nº 264, pg. 02.

(6) Jornal **REPÚBLICA** de 15/08/1919, nº 258, pg. 02.

(7) **BORDIEU**, Pierre. O Poder Simbólico. Lis-

boa: Difel, 1990. p. 112.

(8) **MICELI**, Sérgio. Imagens Negociadas. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 118.

(9) Jornal **A OPINIÃO**, op. cit. nº 264, pg. 02.

(10) **MICELI**, Sérgio. op. cit. p. 18.

(11) Jornal **REPÚBLICA** de 16/10/1919, nº 310, pg. 02.

(12) **DAVIS**, Natalie Zenon. Culturas do Povo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 106.

(13) Jornal **REPÚBLICA**, op. cit. nº 310, pg. 02.

(14) **GINZBURG**, Carlo. Mitos, Emblemas e Sinais - Morfologia e História: Companhia das Letras, 1991. p. 179.

(15) **GINZBURG**, Carlo. op. cit. p. 178.

(16) **MICELI**, Sérgio. op. cit. p. 18.