

Cícero Dias e o regionalismo pernambucano*

Recebido: 02.06.18
Aprovado: 28.09.18

Eduardo Dimitrov**

Resumo: Em 1948, o pintor Cícero Dias já estava vivendo em Paris há quase dez anos e passava a fazer pintura abstrata. Parte da intelectualidade recifense enxergava menos Pernambuco nessa sua nova fase e, portanto, menos interesse. Em reação, um grupo próximo ao pintor, dentre eles Gilberto Freyre e Mário Pedrosa, atuou em sua defesa.

A análise da recepção das obras de Cícero auxilia na compreensão do funcionamento do modernismo brasileiro para além do eixo Rio de Janeiro - São Paulo. Sempre lembrado em retrospectivas da arte nacional, Cícero Dias ocupa uma posição dúbia no cenário das artes pernambucanas na medida em que sua pernambucanidade é posta em questão pelo uso da abstração. Ao recuperar esse debate, pode-se vislumbrar quais eram as possibilidades e as restrições impostas aos artistas que pretendiam fazer suas carreiras na periferia do sistema cultural brasileiro.

Palavras-chaves: Cícero Dias. Regionalismo. Modernismo. Pernambuco. Sociologia da arte.

Cícero Dias and the Regionalism in Pernambuco

Abstract: In 1948, the painter Cícero Dias was already living in Paris for almost ten years and began to make abstract painting. Part of the Recife's intellectuals saw less Pernambuco in its new phase and, therefore, less interest. In reaction, a group close to the painter, among them Gilberto Freyre and Mário Pedrosa, acted in his defense.

The analysis of the reception of Cícero Dias works of assists in the understanding of the Brazilian modernism beyond the Rio de Janeiro - São Paulo axis. Always remembered in retrospectives of the national art, Cícero Dias occupies a dubious position in the scene of the Pernambuco arts because his identity is put in question by the use of the abstraction. Recovering this debate, one can glimpse what were the possibilities and the constraints imposed on the artists who wanted to make their careers in the periphery of the Brazilian cultural system.

Keywords: Cícero Dias. Regionalism. Modernism. Pernambuco. Sociology of art.

* Este artigo é uma versão com algumas alterações do capítulo "Ser Cícero em Paris e Diás no Recife" da tese de doutorado *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano* defendida na Universidade de São Paulo (USP) em 2014 e que contou com os auxílios da Fapesp entre 2009-2014 e da Capes/PDEE entre 2011 e 2012.

** Eduardo Dimitrov é professor do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília (UnB), Brasília (DF), Brasil. Últimas publicações: Lula Cardoso Ayres: modernista em Pernambuco, folclórico em São Paulo. *Sociologia & Antropologia*, v. 8, n. 2, p. 483-517, 2018; Vicente do Rego Monteiro: de expoente modernista a integralista esquecido. *Novos Estudos Cebrap*, v. 34, n. 103, p. 193-208, 2015. <eduardodimitrov@unb.br>

É notável, porém, que um Cícero Dias, depois de vinte anos de Paris (onde vem sendo considerado por mestre Picasso um artista de notáveis recursos), conserve sua fidelidade a um verde tropical que só se define na sua plenitude iluminado pelo sol ou pela luz de Pernambuco. Luz por um cientista alemão – Konrad Guenther – considerada diferente não só das luzes da Europa como de outras luzes dos trópicos (Freyre, 2010a: 171).

Este artigo pretende seguir o movimento pendular entre o geral e o particular na trajetória de Cícero Dias. Por vezes, mostrar-se um pintor regional parecia necessário para garantir a recepção de suas telas; em outros momentos, procurava desvincular-se dessa chave de leitura para mostrar-se como pintor moderno, livre de adjetivos. Essa dicotomia, regional e universal; popular e moderno etc., assumiu diferentes feições no modernismo brasileiro. O caso de Cícero exemplifica como artistas pernambucanos lidaram com estereótipos vagos de popular e regional na tentativa de encontrarem um lugar autoral na arte brasileira.

1. A primeira exposição de Cícero Dias no município de Escada ocorreu em 1928; a segunda, em 1929.

2. Lê-se na última folha: “Cardápio do almoço no engenho ‘Jundyá’; Iscas de bacalhau; Pitús a Escadense; Sarapatel; Ragout de Mouton aux pommes; Entrecote de porc; Grillé d’Agneau; Arroz timbauense; doces de bosque; Pé de Moleque; Bolo de rolo; Canjica; Wiskey Queen Anne; Madeira Isidro e Veiga; Cognac Hennessy; Aguardente velha riachão; Vinhos: Lusitanos, Verde e Maduro. É notável a tensão expressa no próprio cardápio, misturando pratos “regionais” com receitas (ou ao menos denominações) francesas.

Para explorar essa trajetória, retoma-se as exposições de 1948, em Pernambuco, e sua repercussão na imprensa local. Em seguida, passa-se por outras exposições de Cícero e novas chaves de leitura feitas fora do contexto pernambucano – sobretudo parisiense – para então retornar a Recife e pensar nas implicações que o nativismo pernambucano imprimia sobre o artista.

Genealogia de um desgarrado

Um pequeno folheto de nove páginas com capa impressa em papel azul anuncia, em 1948, a “exposição de um único quadro medindo 15 x 2ms” no que seria a “III Exposição Cícero Dias na Escada (Engenho Jundiá)”, terra natal do pintor (Figura 2 da Iconografia)¹. Curioso folheto: não especifica os dias e o local da exposição – apenas Escada, 1948. Apesar de composto por quatro fotografias e uma gravura, não há nenhuma reprodução do “único quadro medindo 15 x 2ms”. Nem mesmo o título da obra é mencionado. Tratava-se do já então famoso, “Eu vi o mundo... Ele começava no Recife” (Figura 1).

O folheto, com impressão simples, não é propriamente um catálogo. Com um cardápio na última folha, parece mais um convite ao banquete que ocorreria no Engenho “Jundyá”². Na verdade, assemelha-se também a uma peça de memória familiar

destinada a um público específico. É um instrumento performático de criação, ou a atualização de uma identidade ancorada numa genealogia. Define, de maneira indireta, quem é Cícero Dias. Torna clara ao leitor a posição social do artista por meio da rememoração de biografias de parentes. As experiências vividas pelos ancestrais num tempo remoto apresentam-se como semelhantes aos percalços da vida de Cícero Dias no tempo presente. Como se verá, as histórias acionadas no folheto, lidas no contexto da exposição em Escada, funcionam, para os atores, como mitos que, pela analogia entre as narrativas e situação prática, dão inteligibilidade à interação social.

Na primeira página foi estampado um retrato do artista com um ano de idade (Figura 3), de camisolão e pés descalços. Com dificuldade, equilibra-se, segurando um parapeito. Apesar de a foto mostrá-lo de frente para a câmera – lembrando as fotografias de estúdio do início do século XX –, tudo indica que teria sido feita no próprio Engenho Jundiá³. Seus olhos não miram a objetiva. Estão levemente desviados para a esquerda do fotógrafo, focados, provavelmente, em algum parente que, de pé, estaria acompanhando a execução do retrato. A foto é seguida do texto “A presença de Cícero Dias”, escrito por Gilberto Freyre⁴.

Outras três fotografias apresentam parentes do pintor. O retrato de corpo inteiro do coronel Manuel Antônio do Santos Dias é seguido de uma nota biográfica que o qualifica como “um brasileiro que honra o seu país e a sua terra natal – Pernambuco, onde a agricultura lhe deve grandes serviços, e onde fundou a Usina de Santa Filonila”. A pequena nota, retirada de “um jornal do fim do século” (sem especificar com precisão a referência), enaltece o bom coração do usineiro: “O coronel Santos Dias é um filantropo, querido de todos os portugueses pobres do Recife, para os quais a sua bolsa está sempre aberta”. Foi ele quem, em 1895, fundou o município de Escada.

O segundo retrato é o de José Pereira de Araújo Filho, conhecido socialmente e identificado no livreto apenas como Doutorzinho. Em suas memórias, Cícero Dias a ele se refere como um dos donos de Escada, tal como Tobias Barreto e o barão de Suassuna. Prefeito em 1928, quando Cícero levou sua primeira exposição ao município, foi ele o anfitrião, oferecendo um banquete a convidados. Para Cícero, “Gilberto Freyre e Doutorzinho foram os donos da exposição” (Dias & Dias, 2011: 75)⁵. O retrato é acompanhado de um bilhete destinado ao “Cícero – querido primo e amigo”, no qual desdenha a opinião de críticos “ranzinzas” e “moralistas”. A falta de elementos faz com que um leitor, fora daquele círculo de sociabilidade, não consiga identificar com precisão de quem e de qual exposição se falava. De toda maneira, descrevia-se a oposição entre um artista ousado – tal como Cícero

3. Uma boa reprodução da foto pode ser vista em Assis Filho (2002: 22), que traz a legenda “Cícero Dias, com um ano de idade. Engenho de Jundiá, Pernambuco, 1908”. Essas informações estão ausentes do livreto.

4. Esse texto também foi publicado no “Suplemento Literário” do *Diário de Pernambuco*, em 15 de agosto de 1948.

5. Ascenso Ferreira dedica a Doutorzinho “Filosofia”, poema originalmente publicado em 1939 no livro *Cana caiana*.

Dias que representava nus numa linguagem nova – e um público moralista escandalizado (do mesmo modo como se comportou em outras exposições do artista de Jundiá). O paralelo é imediato.

O último retrato é o de José Cláudio, outro parente de Cícero Dias. Um texto de José Lins do Rego, “extraído do *Diário de Pernambuco*”, lamentava a morte do amigo.

Cícero Dias, o seu primo, me dizia sempre: “José Cláudio é uma flor.” E através de Cícero, vim a querer-lhe um bem muito ligado à terra e à gente de Pernambuco. Era ele de fato um pernambucano da gema, daqueles que se criaram com o mel de engenho dos avós Pontual, com cheiro doce das bagaceiras, com os banhos no rio, com todas as histórias de trancoso. E pernambucano que nem a vida social e nem os tempos de separação da província distante fizeram perder as marcas da origem. Aquele era um Pontual que não enganava. E lá estava na sala do velório, a terra pernambucana bem à frente do corpo coberto de rosas, o quadro lírico do primo Cícero, o pastoril que a imaginação do artista de gênio transformara num “balé” grotesco e humaníssimo.

Não é difícil relacionar a descrição de José Cláudio, feita por José Lins do Rego, com a situação vivida por Dias, que, em 1948, já morava, havia quase dez anos, na Europa. Cícero Dias praticamente não teve uma trajetória pernambucana. Pela ótica nativista predominante na intelectualidade pernambucana, seu cosmopolitismo era uma ameaça. Migrou para o Rio de Janeiro, em 1920, aos treze anos, para cursar o ensino ginásial no colégio interno do Mosteiro de São Bento. Voltou para Recife apenas em 1932, depois de já ter estudado na Escola Nacional de Belas Artes e participado do grupo modernista de São Paulo e Rio de Janeiro – muito próximo, por um lado, de Graça Aranha e, por outro, de Oswald de Andrade, colaborando com a *Revista de Antropofagia*. Chocara a crítica no Salão Revolucionário, em 1931, com o mesmo painel que apresentava agora em Escada.

Se em 1932 ele retorna ao Recife, já em 1939 zarpa para a Europa para nunca mais fixar residência na, assim chamada, Veneza brasileira. Seu cosmopolitismo – seja na trajetória de vida seja nas referências pictóricas – era tão evidente e ameaçador, que armas discursivas foram manejadas para reforçar os laços telúricos do artista.

Os textos desse pequeno livreto promovem, de alguma forma, a ligadura entre o artista parisiense e o menino natural de Escada. Sua foto, com trajes típicos das crianças nordestinas do início do século XX, e seu parentesco com o coronel Manuel Antônio do Santos Dias garantem a filiação àquele torrão. Os ataques proferidos por Doutorzinho contra os críticos “ranzinzas” e “moralistas”, de certa forma,

podem ser compreendidos como uma defesa às reações adversas que as pinturas de Dias causavam, ao serem expostas em Pernambuco. As palavras de José Lins do Rego, referindo-se a José Cláudio, insistem no fato de que, mesmo à distância, o indivíduo continuaria fiel às suas origens; as marcas criadas pelo mel dos engenhos, pelo cheiro da bagaceira, pelos banhos de rio não seriam desbotadas pela vida social e pela separação da província. Assim também, na sala do velório, o quadro de Cícero Dias pendurado na frente do morto tornava presente a “terra pernambucana”.

Recepção pernambucana à obra de Cícero

Esses discursos – um tanto figurados –, que fazem parte das poucas páginas do livro, são enquadrados pelo texto de Gilberto Freyre que, de forma assertiva e com toda sua autoridade, defende a universalidade e a regionalidade de Cícero Dias. Em 1948, ninguém duvidaria das fortes ligações telúricas ou da pernambucanidade do autor de *Casa-grande & Senzala* e líder do movimento regionalista tradicionalista. A proximidade a Freyre é, portanto, explorada. Funcionava como uma evidência da ligação de Dias com Pernambuco, mesmo que suas pinturas fossem constantemente associadas ao surrealismo, e que, em 1948, já rumassem para a abstração.

Creio ter contribuído naqueles anos já distantes – 1927, 1925, 1923 – para que dois dos meus melhores companheiros de geração – Cícero Dias e José Lins do Rego – em vez de sôfrega e superficialmente “universalistas” desde seus primeiros dias de aventura artística, tivessem encontrado em suas fundas experiências de meninos de engenho a base para a arte, que se poderia chamar de “tipologia construtiva”, em que vêm se tornando mestres; ou de que já são hoje mestres através de uma simbolização de experiências particulares que os torna tão compreensíveis aos olhos de um inglês, de um francês, de um americano, de um chinês, quanto aos de um brasileiro do Nordeste, nascido, como eles, à sombra de velhos engenhos de açúcar. E o mesmo talvez pudesse dizer de dois outros pernambucanos, meus amigos; Luis Jardim e Lula Cardoso Ayres (Freyre, 1948: 3-4)⁶.

Ressalta-se, nesse trecho, a estratégia de Freyre de mostrar-se amigo de Dias e orientador de seus trabalhos. Segundo o pintor, foi apenas no final dos anos 1920 que conheceu Gilberto Freyre, na ocasião da sua primeira exposição em Escada, no ano de 1928. Manuel Bandeira (o poeta) o teria recomendado ao amigo de Apipucos por meio de uma carta de apresentação. Em seu livro de memórias, Cícero conta:

6. Cabe ressaltar aqui que Freyre não menciona Vicente do Rego Monteiro, que residia em Paris nesse período e já tinha criado um distanciamento deste círculo de sociabilidade por conta de suas convicções políticas. Esse afastamento será tratado no próximo item.

[numa primeira conversa] “o sociólogo, como dizem, entregava os pontos. O que eu achava de fulano? O que achava disto e daquilo? Os troncos familiares? Os engenhos? Questionou o tempo todo”. E depois da visita ao seu atelier, Freyre teria dito: “Esta sua pintura parece ter sido feita para mim” (Dias & Dias, 2011: 68).

A parceria mostrou-se frutífera para ambas as partes. Freyre enxergava, nos quadros de Dias, o seu ideal regionalista. Dias, que experimentava soluções pictóricas comparáveis àquelas praticadas em outros países, tinha, por sua vez, um trunfo discursivo para valorizar o aspecto regionais de seus quadros, mesmo quando assumiam a abstração mais geometrizarante dos anos 1950.

Já Mário de Andrade, em 1929, fazia outra leitura dos quadros de Cícero Dias. Pouco lhe chamava atenção o “verde da cana e do mar do Recife” ou qualquer ligação telúrica. Mesmo que esses elementos estivessem presentes e permitissem a Freyre acioná-los posteriormente, não eram o foco de atenção do poeta paulista. Impressionava-o mais as “paisagens interiores mais profundas” apresentadas pelo pintor. Segundo Mário, muitos considerariam os desenhos incompreensíveis.

Mas Cícero não é maluco não, somente prefere, em vez de representar pelo lápis e pela cor, os raciocínios fáceis da inteligência dele, campear no meio das suas paisagens interiores mais profundas, o que o irrita ou lhe faz bem. São gritos sem nenhuma lógica fácil (Andrade, 1972: 169).

Ao reforçar a leitura com viés psicanalítico, adiante, o autor de Macunaíma afirma:

Cícero Dias é uma acuidade exacerbada. Ele conta essas coisas interiores, esses apelos, sonhos, sublimações, sequestros. Os desenhos dele formam por isso um “outro mundo” (Andrade, 1972: 172)⁷.

Mas esse “outro mundo”, para pernambucanos podia ser bem perigoso. Podia ser sinônimo de pouca relação com os naturais da terra. Não é à toa que as influências do surrealismo, do cubismo de Picasso e, já na década de 1950, do abstracionismo geométrico, tornam-se, nas palavras de Freyre, “simbolização de experiências particulares” inteligível até mesmo para um chinês. Ainda no folheto da exposição de 1948 em Escada, Freyre menciona a dedicatória que Picasso fez a Cícero Dias⁸.

[Sua volta a Paris era] necessária – interpreto eu – para que o artista pernambucano se torne de tal modo simbólico na sua pintura que seus canais não precisem de ser geograficamente canais

7. Publicado originalmente no *Diário Nacional*: “Táxi” São Paulo, 2 Jul. 1929.

8. Em dedicatória no exemplar de sua peça de teatro, *Le plaisir attrapé par la queue*, Picasso teria escrito: “Para Dias, cuja presença em Paris é necessária”. Transformada em “apelo de Picasso”, a dedicatória é reiteradamente usada tanto por Cícero Dias como pela crítica para explicar o motivo de seu retorno a Paris em 1945, depois de ter sido liberado pelos alemães em Baden-Baden e se instalado em Lisboa.

mas apenas símbolos, com sugestões de beleza e de drama que qualquer indivíduo capaz de emoção artística venha a compreender. Necessária, para que um criador de símbolos tão impregnado da experiência, do drama e das cores dos canaviais e das águas de Pernambuco como Cícero Dias acrescenta à pintura suprarregional, supranacional, universal, que tem seu ponto de concentração em Paris, valores que só ele, Cícero, hoje comanda, domina e é capaz de exprimir de modo a ser universalmente compreendido. Valores regionais. Valores brasileiros. Valores pernambucanos suscetíveis de universalização (Freyre, 1948: 4).

Era a terceira vez que Cícero expunha em Escada. Já fazia quase uma década que seus quadros não eram exibidos em Pernambuco. Desde a primeira exposição, em 1928, a reação da crítica não vinha se mostrando das mais receptivas. Sobretudo quanto ao uso do nu, ou do que Gilberto Freyre – atribuindo a Gamaliel Le Moine em carta a Manuel Bandeira – chamou, no catálogo da II Exposição em Escada, em 1929, de “*sur-nudisme*”.

Escada deve sentir uma alegria imensa em acolher mais uma vez o seu grande filho – cada vez mais seu e menos do Recife oficial e requintado que não quer saber de azuis e encarnados berrantes. Cícero é o grande pintor dos azuis e encarnados puros. Dos verdes e dos amarelos vivos. O pintor do *sur-nudisme*, um *sur-nudisme* que não é a repercussão de nenhum *sur-realisme* da Europa, já conhecido dos japoneses, mas coisa própria e pessoal. Um nu além do nu (Freyre, 1972: 169).

As representações eróticas e as cores não foram, porém, lidas anteriormente da mesma maneira, ao menos pelos psiquiatras de Pernambuco. Em 1933, Gonçalves Fernandes⁹, então estudante da Faculdade de Medicina do Recife e funcionário da Liga de Higiene Mental de Pernambuco, publica o artigo “Surrealismo e esquizofrenia (contribuição sucinta ao estudo da arte na psiquiatria)” nos *Arquivos da Assistência a Psicopatas*¹⁰. Nele, o autor explora a relação entre aspectos formais da arte surrealista e os desenhos produzidos por doente mentais e as patologias psíquicas.

Essa relação não diferia do que já vinha sendo interpretado em outras partes do mundo. A arte moderna muito cedo foi associada à arte dos loucos. Em 1928, o próprio Cícero Dias fez a sua primeira exposição de aquarelas no Rio de Janeiro no Salão da Policlínica, durante um congresso internacional de psicanálise. No entanto, a diferença no caso pernambucano seria o ataque ao único pintor ousado do ponto de vista formal e temático. Reproduções de telas de Cícero Dias ilustravam o artigo, ao lado de “desenhos espontâneos” feitos por doentes mentais. E o autor afirmava:

9. Nascido no Recife em 1909, em 1937 formou-se em medicina pela Universidade de Pernambuco. Era psiquiatra, antropólogo, folclorista e escritor especializado em superstições e religiosidade popular. Foi diretor da Fundação Joaquim Nabuco, professor na Faculdade de Ciências Médicas do Recife, na Faculdade de Direito do Recife e na Universidade do Brasil. Faleceu também no Recife em 1986.

10. Devo a José Bezerra de Brito Neto a revelação e a disponibilização de reproduções desta fonte.

A infantilidade de uma tela de Cícero ninguém pode negar. Que ele é sincero na sua arte nós o sabemos. Sabemos, também, que é um esquizoide (Fernandes, 1933: 148).

As cores que, segundo a interpretação de Gilberto Freyre, eram a prova da regionalidade das pinturas de Cícero Dias; para o psiquiatra, representavam justamente um indício de insanidade. Dizia Gonçalves Fernandes:

[...] com a psicanálise aprofundamos a observação, e revelamos os complexos mascarados nos símbolos, no colorido rico de vermelho, azul e verde, sentimos ainda mais se intrincarmos os pontos de contato, e não mais podemos distinguir surrealistas e esquizofrênicos alienados (Fernandes, 1933: 145).

O folheto da “III Exposição Cícero Dias na Escada (Engenho Jundiá)”, de alguma maneira, buscava ancorar Cícero Dias e seus trabalhos num terreno mais seguro. Uma espécie de rito de separação tal como “você sabe com quem está falando?”¹¹ direcionado ao público recifense para que o debate em torno das obras se desse em outra chave de leitura. Na interação entre artista e público, as posições sociais do neto do barão de Contendas e amigo de Picasso estavam sendo explicitadas para evitar mal-entendidos em suas posições estéticas (e até mesmo para atestar sua sanidade mental).

A exposição “de um único quadro medindo 15 x 2ms”, em 1948, foi acompanhada de outra, na Faculdade de Direito do Recife, na qual Cícero Dias apresentou 126 trabalhos. O crítico, Mário Pedrosa, um dos presentes, comenta-a no artigo “Pernambuco, Cícero Dias e Paris”, publicado na *Revista Região*, de dezembro de 1948¹². Afirma o caráter retrospectivo da mostra contendo

[...] desde seus primeiros desenhos, ainda incertos, em que dominavam os temas e assuntos pitorescos ou poéticos, às últimas produções parisienses, de caráter já rigorosamente abstrato.

A reações de parte da elite pernambucana às ousadias de Cícero Dias foram registradas por Pedrosa:

Recife reagiu com vigor à experiência de Cícero. Um ilustre polígrafo da terra, o Sr. Mário Melo, encabeçou a reação. Seus artigos diários encontravam eco por toda parte. As famílias burguesas perderam o sossego; homens sisudos e pequenos burgueses moralistas não compreendiam como é que se havia aberto o salão nobre da Faculdade de Direito, tão vetusta, guardiã das mais respeitáveis tradições, àquelas garatujas e monstros. Para a boa gente, Cícero era um pernambucano endiabrado, que se perdera em Paris em más companhias (Pedrosa, 1948: 8).

11. Pensado aqui nos termos de Roberto DaMatta (1997).

12. Convidados pelo Diretório Acadêmico de Direito e pela Diretoria de Documentação e Cultura, Mário Pedrosa, Aníbal Machado, Rubem Braga e Orígenes Lessa viajaram ao Recife para acompanhar a exposição. O artigo de Pedrosa encontra-se reproduzido no catálogo da exposição *Zona Tórrida* (Herkenhoff; Diniz, 2012). A Raquel Czarneski Borges devo a reprodução fotográfica da *Revista Região* que muito me auxiliou na redação deste item.

Cícero Dias, em suas memórias, atribui a reação de Mário Melo a um mal-entendido ocorrido na exposição de Escada em 1928. Naquela ocasião, arregimentou-se um “valentão” no engenho da família como segurança durante a exposição de arte. Cumprindo as instruções para sua nova atribuição, o tal “valentão” chamou a atenção de Mário Melo que se aproximava demais dos quadros. O jornalista, indignado com a abordagem do vigia, teria escrito críticas violentas contra Cícero e sua “exposição guardada por um cangaceiro” (Dias & Dias, 2011: 71).

Não é difícil imaginar a pequena abertura que Dias teve com os seus novos quadros: uma de suas demandas a Gilberto Freyre para essa exposição, em 1928, foi que interviesse junto à diretoria do conservador Teatro Santa Isabel, solicitando a permissão para o uso do espaço. A recusa direcionou Cícero a fazer, então, a exposição em Escada¹³. Em 1948, o Teatro Santa Isabel também não foi utilizado, mas sim a Faculdade de Direito que tinha, tanto em seu diretório acadêmico, quanto no corpo discente, um grupo de jovens dinâmicos e interessados em arte moderna¹⁴.

Lucilo Varejão, fazendo um balanço das artes plásticas no ano de 1948, em Recife, reconstitui o que foi a exposição de Cícero Dias e os motivos que levaram o público a rejeitá-la.

O pintor pernambucano Cícero Dias, há tanto tempo distante de sua terra, expôs na Faculdade de Direito.

A reação do meio à sua pintura abstracionista, era justa e razoável. Estamos na infância da compreensão e só percebemos e entendemos aquilo que cai com certa lógica sob nosso ângulo de visão.

Cícero é um pintor mais para ser sentido do que interpretado. Seu instinto panteísta – um panteísmo regionalíssimo – e que ele possui evidentemente, não tem uma relação sensível com a natureza. Pelo menos para os nossos olhos ainda muito adstritos às formas aparentes das coisas.

Por outro lado, a rigidez dos seus bonecos e sempre tratados em duas dimensões, choca o olho do espectador pouco avisado.

De modo que essas interpretações subjetivas um tanto insolentes que nos trouxe o pintor pernambucano não podiam agradar, como não agradaram.

Ainda assim é justo que lhe respeitemos as intenções, dignas de apreço como as de qualquer outra compreensão de arte (Varejão, 1949: s/n).

Lucilo Varejão identifica um descompasso entre as expectativas do público, que só entende aquilo que “cai com certa lógica sob o seu ângulo de visão”, e a rigidez bidi-

13. Em suas memórias, Cícero Dias escreve: “No Brasil, nenhuma comunicação telefônica era possível por volta de 1928. Assim esperávamos um telegrama pela Western ou carta. E nessa lentidão ia preparando minha exposição no Recife. Já tinha obtido uma resposta negativa: ‘Não contar com o hall do Teatro Santa Isabel’. Uma grande injustiça. Um caso puramente pessoal. Minha obra, um fantasma que amedrontava. Contrariaria o bom gosto da antiga província, daria insônia, má digestão, atacava as cabeças. Lamentável. Tivemos que optar pelo Hotel Central, recentemente construído no Recife. No meu íntimo, o que eu desejava mesmo era uma exposição no interior do Estado, na cidade de Escada. Uma mostra onde o povo visitasse, onde o povo se pronunciasse (Dias & Dias, 2011: 63).

14. Entre eles estavam Ariano Suassuna, Aloísio Magalhães, Hermilo Borba Filho, Gastão de Holanda, Joel Pontes, entre outros. Foi nessa mesma época, final dos anos 1940, que se fundou o Teatro dos Estudantes de Pernambuco, que dinamizou a vida cultural da Faculdade. Para

detalhes, ver Pontes (1990), Carvalheira (1986), entre outros.

dimensional dos bonecos de Cícero Dias. O subjetivismo foi lido por Varejão como insolência. Ao mesmo tempo, seu comentário um tanto obscuro e contraditório a respeito do “instinto panteísta – um panteísmo regionalíssimo – e que ele [Cícero Dias] possui evidentemente, não tem uma relação sensível com a natureza”, talvez esteja contradizendo a tese discursiva de Freyre a respeito do regionalismo de Cícero Dias.

A incompreensão da obra foi vista como “justa e razoável”, dado que Recife estaria na “infância da compreensão”. Pedrosa, decerto, compartilha desse diagnóstico, mas procura convencer o leitor das qualidades de Cícero Dias, algo que Varejão não intenciona. Para Pedrosa, a falta de referenciais modernos e o excesso de critérios acadêmicos para avaliação das obras transformaram o debate em torno das telas numa questão de definição dos títulos dúbios. Afinal, tratava-se de um mamoeiro ou de um dançarino? De um abacaxi ou de um galo (Figuras 4 e 5)? Pedrosa comenta o fato, dirigindo-se aos leitores paulistas ou cariocas:

Ninguém deve rir-se de tais ingenuidades. A mesma coisa podia acontecer aqui. O Público de Pernambuco é tão culto quanto o do Rio. O problema não é de cultura, de preparo intelectual, que é o que geralmente se entende por cultura. A concepção artística do público letrado de Pernambuco é a mesma do nosso público carioca ou paulista.

Província ou metrópole, o público de lá ou de cá está ainda em grande parte impermeável à arte, precisamente pela cultura adquirida e não pela ausência dela. No domínio estético, essa cultura está anacrônica de três séculos. Ela se rege ainda pelos cânones da Renascença, consagrados à glorificação dos sentidos imediatos, do materialismo burguês triunfante. [...] São os preceitos intelectualistas e acadêmicos que levam um escritor, um ministro, um cientista a admirar a contrafação pictórica de um Osvaldo Teixeira ou de um Manoel Santiago, e a torcer a cara para uma tela de Pancetti ou de Portinari (Pedrosa, 1948: 8-9).

Os argumentos, tanto de Mário Pedrosa quanto de Lucilo Varejão, para justificar a pouca adesão do público recifense à obra de Cícero Dias estão baseados no descompasso entre as referências do público e as intenções do artista. A falta de formação estética além dos “cânones da Renascença” faria o público culto de Recife aprovar apenas uma arte que fazia eco às suas concepções prévias do que seria a boa arte. É nesse sentido que Pedrosa define a relação estabelecida entre público e arte mediada pelo “academismo”:

Na pintura, os cânones estéticos adquiridos em sedimentação secular fecharam os espíritos às inovações. O academismo é o congelamento das receitas artísticas em vigor na Renascença. Através

desse congelamento, essas receitas constituem até hoje o aprendizado artesanal de uma corporação de indivíduos, cuja missão consiste em reproduzir ou imitar fielmente os objetos externos ou o real convencional.

Se essas receitas não forem mais válidas, a corporação perderá sua última razão de ser. Eis porque o academismo é o maior obstáculo à verdadeira iniciação artística do povo. Eis também porque o Sr. Mário Melo e correligionários podiam afirmar falar em nome da maioria do público pernambucano. Daí também a questão que faziam de saber se tal ou qual quadro de Cícero “representava” uma castanha de Caju ou uma cabeça de moça. Sem esta preliminar, ia-se o critério pelo qual estavam acostumados a aferir da boa ou má qualidade de uma pintura. Se a tela representava um caju, então tinha de ser bem direitinho; pois caju é caju, e moça é moça (Pedrosa, 1948: 8).

De fato, até 1948, a pintura “acadêmica” era proporcionalmente muito forte em Recife. A única instituição artística funcionando era a Escola de Belas Artes de Pernambuco. O outro grupo de artistas mais voltados à arte moderna, o chamado Grupo dos Independentes, teve existência efêmera enquanto grupo e, com a ascensão do Estado Novo, a maior parte dos artistas dispersou-se. De todo modo, nenhum deles explorava a abstração ou o esquematismo de maneira tão contundente como Cícero Dias. Assim, o público recifense estava pouco – ou nada – habituado com a arte dinamizada pelas vanguardas do início do século XX. A reação à abstração ou aos esquematismos ocorreu também em 1930, quando Vicente do Rego Monteiro trouxe ao Recife (posteriormente para São Paulo e Rio de Janeiro) a exposição de pintores da Escola de Paris.

Como mostram o crítico Moacir dos Anjos Jr. e o sociólogo Jorge Ventura Moraes (1998), os momentos que antecederam a exposição em 1930 foram de grande alvoroço no Recife. Todos estavam orgulhosos de a cidade acolher a arte moderna parisiense. A abertura da exposição no Teatro Santa Isabel foi um grande evento que contou com a presença de personalidades da sociedade pernambucana, entre elas o prefeito da cidade e o governador do estado.

No entanto, a exposição acabou resultando num fracasso de público. Os autores mostram como ela foi pouco lembrada pela crítica pernambucana posterior; nem a edição especial da *Revista Contraponto*, que rememorava os grandes eventos ocorridos no Teatro Santa Isabel ao longo de seus cem anos, mencionava a presença de obras de Picasso, Braque, Léger, Miró em seu salão. Vicente do Rego Monteiro também teria se queixado da pouca receptividade dos recifenses às novidades estéticas.

Anjos Jr. e Moraes, para elucidar o fracasso da exposição, apostaram também na tese do descompasso entre público e artistas, assim como Pedrosa e Varejão o fizeram na exposição de Cícero Dias em 1948. Nos anos 1930, o público pouco compreendeu as inovações pictóricas expressas naquelas telas vanguardistas.

De fato, esta interpretação parece pertinente. Afinal, se as artes plásticas de Recife estivessem compassadas com as de Paris, a exposição teria tido maior repercussão. A despeito de Tarsila do Amaral ter afirmado que fora um dos eventos mais importantes do ano, os próprios autores ressaltam que Rego Monteiro considerou também um fracasso de público a temporada em São Paulo, o que corrobora o argumento de Mário Pedrosa a respeito da semelhança entre públicos da metrópole e da província.

Se, por um lado, o público da metrópole era relativamente semelhante ao da província, no que se referia à preferência de um Osvaldo Teixeira ou de um Manoel Santiago a um Pancetti ou a um Portinari, como afirma Pedrosa, por outro, deve-se perguntar por que Recife produziu poucos artistas não vinculados, em sua arte ou no discurso em torno de sua arte, à realidade mais imediata da região. Talvez um dos elementos que expliquem este fato seja o nativismo pernambucano.

Os defensores pernambucanos de Cícero Dias não pregavam a autonomia do campo artístico; a ruptura entre representação e realidade; ou novos critérios de avaliação que considerassem predominantemente fatores artísticos. O movimento foi justamente o oposto. Como demonstrado pelo folheto da exposição de Escada, toda a argumentação em defesa de Dias se deu na chave Freyriana de equilibrar os antagonismos. Buscou-se provar a ligação de sua arte mais ousada e abstrata com o que havia de mais concreto e enraizado: a genealogia pernambucana, a infância no engenho, a luz dos trópicos a que se aferrou com firmeza. Como dizia Freyre, Cícero Dias era um “criador de símbolos” impregnado da experiência, do drama e das cores dos canaviais e das águas de Pernambuco, o que conferia a qualquer produção sua a qualidade de, naturalmente, portar elementos regionais.

Num texto de 1942, Freyre já descrevia Cícero Dias como alguém que não respeitava as “receitas rígidas das escolas”.

Entretanto há ainda quem suponha Cícero Dias um indivíduo apenas engraçado, cujos borrões divertem a vista quando cansada da pintura séria, sensata, gramatical. Ignoram que ele é da classe do Walt Disney, anima-o igual poder poético e igual coragem de sobrepor-se à seriedade, ao bom senso e à gramática da pintura. Seu pincel é quase uma vassoura de bruxo. Suas cores são outras

tantas coisas de bruxaria. Seus azuis e encarnados são exclusivamente dele e do povo e do folclore e não das receitas certas e rígidas das escolas.

O chamado filisteu costuma dizer diante das pinturas de Cícero Dias: “mas isto não tem senso nenhum!”. E não tem. Nenhum senso convencional. Raras as suas pinturas que se deixam caracterizar por um arremedo sequer de título como Dia de juízo dos usineiros e Família de luto. Quase todas são sugestões às vezes contraditórias. E sugestões em torno do mistério brasileiro do qual Cícero Dias não se desprende (Freyre, 2010b: 185-186).

Para Freyre, o que pode parecer apenas divertimento é, na verdade, “coragem de sobrepor-se à seriedade, ao bom senso e à gramática da pintura”. Ou seja, a personalidade do pintor é mais presente do que as receitas rígidas. Sua personalidade, representada expressivamente pelos “seus azuis e encarnados” é dele, mas é também do “povo e do folclore”, o que eliminaria qualquer paralelo com o “colorido rico de vermelho, azul e verde” dos esquizofrênicos de Gonçalves Fernandes. Há, portanto, uma continuidade direta entre o povo, a experiência do artista e a ousadia expressiva. A quebra da rigidez na pintura se dá menos pelo debate das regras de composição no universo da arte, e mais pela ligação direta entre “povo” – ou “folclore” – e arte. Mesmo sem nenhum senso aparente, todas as telas, segundo Freyre, estão repletas de “sugestões em torno do mistério brasileiro do qual Cícero Dias não se desprende”. Assim, o sentido não seria decodificado pelo espectador a partir de regras intrínsecas à arte, mas pelas transposições dos “mistérios brasileiros”.

Nesse ponto, Freyre e Pedrosa aproximam-se. No já citado artigo de 1948, Pedrosa afirma:

Quando Cícero Dias fez uma exposição em Jundiá, na Escada, ele queria precisamente varar essa crosta de prejuízos dos homens cultos da capital, para atingir a instintividade popular de modestas aglomerações da roça, afastada das pugnas e deformações ideológicas ou intelectuais dos grandes centros. É fato conhecido que um jovem vaqueiro ou pastor analfabeto, mas dotado de sensibilidade plástica inconsciente, pode sentir melhor um quadro moderno que um estudante culto de qualquer das nossas faculdades superiores. Eis o que os letrados tanto custam a compreender (Pedrosa, 1948: 9).

Ora, a compreensão de um jovem vaqueiro ou pastor analfabeto seria possível porque a pintura de Cícero Dias traria por si só “sugestões do mistério brasileiro” do qual tanto artista como vaqueiro compartilham. Só não entenderiam as obras aquelas que utilizassem regras alienígenas para interpretá-las.

Aqui, novamente, ressurgem o nativismo. O valor de Cícero Dias, seguindo o argumento de seus defensores pernambucanos, não está em seus diálogos com vanguardas europeias, mas em sua capacidade de fazer figurar a realidade local ou, ao menos, a cor local: tons de azul, verde e encarnado. Seus detratores, por outro lado, não se convencem de que os trabalhos do pintor de Escada tenham algo além de “interpretações subjetivas um tanto insolentes”, como caracterizou Lucilo Varejão.

Em Paris, a pintura

Em 1994, 46 anos após as exposições de Escada e da Faculdade de Direito, que geraram tantos debates, a galeria Marwan Hoss, de Paris, fez uma exposição retrospectiva das aquarelas de Cícero Dias, dos anos 1920. A fase considerada, de maneira unânime pelos críticos brasileiros, como a mais repleta de símbolos regionais ou nacionais – e a mais bem avaliada –, era mostrada em Paris com a apresentação do catálogo, escrita pelo normaliano¹⁵ e recém-doutor em história da arte, Philippe Dagen. Reveladores são os seus comentários:

15. Assim eram chamados os formados pela École Normale Supérieure, uma das escolas de elite, de grande *status* intelectual, em que se ingressa após dois anos de preparação, seguida de um concurso. Para uma análise dos egressos dessas escolas, ver Bourdieu (1989).

16. Esta citação foi publicada originalmente no catálogo *Cícero Dias: Images au centre du songe: aquarelles et dessins des années 20*. Galerie Marwan Hoss; Dagen (1994).

Dias nasceu em Pernambuco. Vive e trabalha no Rio, no centro de um grupo composto de poetas e pintores brasileiros. Interessa-se pelos trabalhos do Congresso Afro-Brasileiro de 34, cujo propósito já se revela no título. Poderia ser aquele que conclui a aliança entre a arte moderna e uma cultura tradicional, ainda mais fértil por se abastecer dos dois lados do Atlântico Sul. Poderia – mas não é. Primitivismo na obra de Dias, reminiscências da África ou da Amazônia, alusões arcaicas ou arcaizantes? Nem sombra. Do Brasil, as aquarelas conservam apenas sinais esparsos e ligeiramente pitorescos: palmeiras, baías, costas, linhas serpentinadas de algumas montanhas com perfil de dunas. E elas aparecem menos ainda que as balastradas de pedra, os automóveis, os transatlânticos, as guirlandas de lâmpadas e os fios elétricos – sinais de uma vida citadina e moderna, cujos encantos Dias experimentava então sem restrições. Brasil ou Europa? Rio ou Paris? Um Brasil sonhando ser europeu, um Rio sonhando tornar-se parisiense. Sonhos mesclados, sem nada de típico e de indubitavelmente local (Dagen, 2004: 83)¹⁶.

As palavras de Dagen são clarividentes não do verdadeiro significado das imagens produzidas por Dias, mas, ao contrário, de como esses significados são produzidos socialmente pela interação do público e da crítica. Para o francês, não havia nenhum traço de primitivismo, “reminiscências da África ou da Amazônia, de alusões arcaicas ou arcaizantes”. Elas trariam apenas signos esparsos do Brasil. Os elementos que para os espectadores pernambucanos eram sinais de regionalismo – a balastrada

das casas do Recife antigo, o mar de Pernambuco, as cores utilizadas... –, para Dagen eram apenas sonhos misturados, sem nada, neles mesmos, de “típico e de indubitavelmente local”.

Dagen traz um discurso mais formal das imagens de Cícero Dias. Em sua apresentação, o autor busca convencer o leitor de que Dias não conhecia o surrealismo russo, antes de pintar essas aquarelas. Não conhecia Malevitch ou Larionov. “Cubismo, suprematismo, futurismo, vorticismo, abstrações” seriam ignorados ou mal conhecidos no Brasil, o que não permitiria criar uma genealogia entre movimentos artísticos europeus e a produção do pernambucano (Galerie Marwan Hoss; Dagen, 1994). Independentemente da exatidão (ou da não exatidão) desses dados, sua linha argumentativa fundamenta-se no processo criativo livre do contexto imediato da vida do artista. As possíveis referências estéticas são válidas e dignas de serem colocadas em questão, mas não as referências telúricas inscritas nas imagens.

Pode-se imaginar que Dagen não conhecesse suficientemente o Brasil para vislumbrar tais relações telúricas ou referências estéticas do grupo modernista brasileiro. De fato, seus textos demonstram, no mínimo, um olhar eurocêntrico do país, quando afirma que em Dias não há vestígios da Amazônia, região com a qual Cícero Dias nunca estabeleceu um diálogo; ou pela suposição do isolamento e completo desconhecimento das vanguardas europeias em terras tropicais. Por outro lado, parece plausível que Dagen estivesse tentando fazer o público parisiense não enxergar apenas exotismo nas obras de um pintor brasileiro e, nessa intenção, a linha de seu argumento busca compreender a pintura de Dias tal como pintura, e não como manifestação do “mistério brasileiro”.

As aquarelas são demasiado complexas, suas composições demasiado estudadas, as dissonâncias cromáticas demasiado bem distribuídas na folha, de modo a formar realces em toda sua superfície, para que se aceite uma tese tão elementar. Talvez, de tempos em tempos, uma construção louca, uma quimera devam um pouco de sua estranheza a essas experiências – não mais (Dagen, 2004: 83)¹⁷.

Essas aquarelas, que impressionaram o crítico francês, foram as mesmas tomadas como sintoma de esquizofrenia, e peças legítimas de pintura regionalista. Nesse ponto é possível retomar a potência da ação catequética que Gilberto Freyre teve na criação de uma leitura hegemônica no Brasil para os trabalhos do artista, reforçando seu caráter pernambucano. Por diversas vezes o pintor afirma, com alguma variação em suas memórias e em outros depoimentos espalhados pela sua fortuna crítica:

17. Esta citação foi publicada originalmente no catálogo *Cícero Dias: Images au centre du songe: aquarelles et dessins des années 20* (Galerie Marwan Hoss; Dagen, 1994: s/n).

Quem primeiro me disse, quando eu cheguei com os quadros do Rio de Janeiro em 1928, que meu verde era o verde do mato de Pernambuco, foi Gilberto Freyre, eu mesmo não sabia. Estava pintando isso sem saber. Tinha vindo dos engenhos, portanto nunca podia ter esquecido daquele verde do canavial [...] (Dias & Jucá, 1980).

A leitura de Freyre foi interessada. Ela ampliava a inserção de seu movimento regionalista tradicionalista nas artes visuais, aglutinando – sob seu crivo – nomes com cada vez mais peso e reconhecimento. Com Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres, Luis Jardim e Manoel Bandeira, o intelectual garantia um repertório imagético que servia para ilustrar suas ideias de equilíbrio entre tradição e modernidade, regional e universal. A interpretação de Dagen, no entanto, matiza as de Freyre. Se o francês foi capaz de ter alguma fruição dos quadros de Cícero Dias, ela não se deveu aos verdes da cana ou dos mares de Pernambuco.

Na mesma linha argumentativa está o catálogo de outra exposição parisiense de Cícero Dias. No final de 1987 e início de 1988, a galeria Denise René executou uma retrospectiva das pinturas de sua fase abstrata e geométrica – a exemplo da composição apresentada na Figura 6 – feitas entre 1950 e 1965. Pierre Descargues, renomado crítico de arte, assina o texto curatorial e escreve nas primeiras linhas:

18. Segue citação original: “*Abstrait, donc, du genre sans dégoulinure, sans tache, sans giclée. Abstrait parce que la création est devenue, pour lui, un acte de raison et qu’il ne veut pas livrer aux regards des propositions incontrôlées*”.

Abstrato, então, do gênero sem *dripping* (gotejamento), sem mancha, sem jato (*giclée*). Abstrato porque a criação tornou-se, para ele, um ato de razão e que ele não quer deixar aos cuidados de proposições incontroladas (Descargues, 1988: s/n, tradução nossa)¹⁸.

Abstração como fruto da razão soa muito diferente de abstração como simplificação ou simbolização de elementos telúricos. Já quase na conclusão do texto, Descargues afirma:

19. Segue citação original: “*Quelques angles, quelques traits suffisent à créer une organisation très complexe, devant laquelle on s’interroge. On perçoit les ressources infinies de ce qui n’est pas la géométrie, mais les rêves (ou la méditation) sur le rapprochement et l’éloignement des surfaces, sur la divergence des parallèles*”.

Alguns ângulos, alguns traços são suficientes para criar uma organização muito complexa, diante da qual se interroga. Percebem-se os recursos infinitos daquilo que não é a geometria, mas os sonhos (ou a meditação) sobre a aproximação e o distanciamento das superfícies, sobre a divergência das paralelas (Descargues, 1988, p. s/n, tradução nossa)¹⁹.

Ora, a interrogação que o espectador imaginado por Pierre Descargues se faz, diante de uma tela geométrica de Dias, não é a respeito de como ele sublimou o “mistério brasileiro”, ou de como o verde da cana e dos mares de Pernambuco estão representados em paralelogramos equilibrados. As questões suscitadas pela galerista

são próprias daquelas julgadas pertinentes à arte abstrata geométrica: proporções, relações entre planos, cores e linhas... Ainda no catálogo, depoimentos do artista guiam a leitura das telas na mesma direção. Cícero Dias comenta a relação entre arte, ciência e técnica; a vantagem da arte abstrata para execução de murais; a reação positiva de um público popular em face da arte abstrata. Defende, do início ao fim, com pequenos depoimentos, a arte abstrata sem fazer qualquer menção às supostas raízes telúricas de sua obra.

A leitura de Gilberto Freyre e os limites da recepção nacional de Cícero Dias

As exposições de Paris oferecem uma análise diametralmente inversa às propostas de leitura de Freyre que, de alguma forma, reverberaram em críticos brasileiros posteriores, como em Mário Hélio, autor dos textos do mais completo catálogo da obra de Cícero Dias:

Quem olhar para essas pinturas inaugurais [refere-se às obras dos anos 1920] concordará que há, realmente, uma afirmação regional dentro de uma linguagem, por assim dizer, surrealista (Mário Hélio apud Assis Filho, 2002: 31).

Ou ainda Ricardo Fabbrini, professor de estética da Universidade de São Paulo, que afirma:

Por ora, o importante é perceber que o artista constituiu, em oito décadas, uma linguagem moderna a partir de simbolizações de experiências particulares. Buscou, com o engenho de artista maduro, universalizar, na forma de pintura, valores do tempo de menino de engenho. Pode-se dizer que Pernambuco para o artista é sintaxe: luz das cores, leveza de formas, placidez nos motivos, certa distensão na composição – a suposta “leseira brasileira”, como dizia, em fina ironia, Manuel Bandeira (Fabbrini, 2008: 51).

Celita Procópio de Carvalho, presidenta do Conselho de Curadores, escreveu no catálogo da exposição *Cícero Dias décadas de 20 e 30*:

Figura fundamental dos tempos do nosso Modernismo, Cícero Dias saiu de Recife em 1925 com destino ao Rio de Janeiro, com o objetivo de estudar arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes. Desenhista e pintor nato, logo abandonou os projetos de se tornar arquiteto para se dedicar integralmente a seu pendor original. Segundo suas próprias palavras, trouxe consigo o verde dos canaviais e do mar do Recife. Seu traço tinha a espontaneidade

dos improvisos dos repentistas regionais. Suas imagens traduziam tanto o universo rural como o das cidades brasileiras do Nordeste (Carvalho, 2004: 8).

Ou ainda por meio dos jargões da história da arte, Angela Grando reconhece que as abstrações de Cícero Dias não são independentes de uma memória do menino de engenho.

[...] uma singularidade da obra de Cícero Dias reside *na presença intencional do espaço profundo da memória submetido às verdades universais do vocabulário construtivo. Sua pintura sinalizava um extraordinário amadurecimento formal, aguçava uma vocação construtiva e tratava de relativizar a ortodoxia concreta. O grande momento da síntese, da “antropofagia”, ocorre no final da década de 1940. Sem abdicar totalmente da memória narrativa a premissa da bidimensionalidade se acentua: a obra distende a estruturação linear da superfície, os alinhamentos dos mastros das embarcações do porto de Recife transformavam-se em verticais, as velas latinas em paralelogramos e o alinhamento serial e ritmado dos elementos submerge entre as veladuras de verde profundo e a luz branca tropical. Tal assimilação de premissas construtivas era mais que uma referência afetiva à tradição popular pernambucana, tratava-se tanto de extrair todas as possibilidades formais de uma rica constelação de imagens que aportava uma memória afetiva, como de articular uma visão do mundo que se faz rigorosamente na transmutação pela abstração* (Grando, 2010: 1143, grifos nossos).

Uma “referência afetiva à tradição popular pernambucana” seria capaz de tencio-nar as “verdades universais do vocabulário construtivo”. Desse modo, o manejo da linguagem “universal” e a “tradição popular pernambucana”²⁰ passam ser atributos intrínsecos à obra do pintor.

A associação com os estereótipos nordestinos é cada vez mais forte. Há aqueles relacionados à geografia: a luminosidade dos trópicos, as cores do mar e das matas; os incrustados na memória do menino de engenho, que marcam sua origem social, o verde da cana, o ambiente mágico/onírico dos engenhos, a nostalgia de um passado em decadência; os elementos que relacionam Cícero a um ambiente popular, dos repentistas, da religiosidade, do vaqueiro sem instrução.

Cícero também oscila entre dois polos. Se o conjunto de seus pequenos depoimentos no catálogo de sua exposição na Galeria Denise René mostram a abstração pura como objetivo, em carta para Gilberto Freyre o pintor procura adequar suas formulações:

20. Chama a atenção ainda o fato de a ideia de popular ser associada a um pintor que de origem popular não tem absolutamente nada. O simples fato de ser pernambucano já autorizaria os comentadores a vinculá-lo ao nebuloso “universo popular”.

Há dias passados falei pelo rádio sobre pintura. [...] Quero enormemente falar sobre um francês que passou pelo Recife e ficou admirado pelas cores das casas, principalmente das casas de mulheres, infelizmente uma boa parte dos meus livros ficaram por aí. Também fiz aqui uma outra conferência pelo rádio sobre a pintura da América, mostrando como está se ligando demasiado no lado etnográfico e social, descuidando-se da pintura em si, eu não estou nada de acordo com a pintura pura, ao contrário, mas a pintura na América é demasiadamente anedótica, não acredito que este seja o meio de se chegar a ter uma pintura digamos pernambucana, há elementos picturais de primeira ordem para se ter um estilo de Pernambuco, em cores e em formas, estou mesmo certo de que somente Pernambuco dará pintura. Cada vez tenho mais horror à pintura pintura, ao contrário, até pela pintura mal pintada, mas sou pela pintura sincera e não por esta pintura que às vezes quer ser argentina, [...] lá vem um quadro sobre o “morro”, se é no Rio de Janeiro ou um quadro sobre a Bahia ou baianos, ora isto aí não estou nada de acordo, a arte será brasileira no dia que se criar um estilo brasileiro (Dias apud Assis Filho, 2002: 146, 152).

Essa ambiguidade foi cômoda para Cícero Dias. Sem fazer carreira em Pernambuco, estava sempre, aos olhos dos pernambucanos, mais sincronizado com as vanguardas europeias do que com a “realidade local”. Por outro lado, para os pernambucanos, emitia um discurso nativista, que lhe garantia algum grau de respeito. Para os franceses, que já possuíam a tendência de considerar exóticos os “não ocidentais”, os textos dos catálogos, tanto dos críticos como do artista, enfatizavam o caráter “puro” e “abstrato” de sua pintura. A ideia de “ser sincero” aparece como coringa para qualquer situação. Ora significa “ser sincero” com valores regionais que o formaram enquanto pessoa, ora se refere a “ser sincero” com sua pintura, respeitando seus impulsos mais íntimos. De todo modo, naturaliza, transporta para o plano da intimidade, uma produção social e culturalmente engendrada.

Para o público pernambucano, e mesmo para os de outros estados brasileiros, a estratégia adotada por Gilberto Freyre e Cícero Dias foi capaz de criar uma relação entre as cores e a região. Esse discurso enredou produções pictóricas muito diversas em torno de um mesmo denominador comum. Não importa se figurativo ou abstrato, se composição geométrica ou surrealista de traços livres, se desenho ou pintura. A luminosidade e as cores pernambucanas seriam sempre um trunfo presente para defender-se de um possível cosmopolitismo descaracterizador.

Para alguns, esse discurso fazia sentido. Sérgio Milliet escreveu para a exposição de Dias no Rio de Janeiro, em 1948:

Mas Cícero Dias tem a coragem das cores tropicais, azedas, duras, festivas, dos ritmos sincopados, das expressividades ingênuas. É uma canção bem da terra, mais sensual do que sensível (Milliet apud Amaral, 2006: 115).

Flávio de Aquino proclamou empolgado, no catálogo da exposição de 1952 do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro:

A cor violenta e explosiva das telas de Cícero Dias não resulta apenas do desejo de reproduzir as manifestações decorativas da natureza; são mais do que isso, são elementos primordiais da nossa terra, da nossa vida, da nossa maneira de ser e de reagir ante o ambiente que nos cerca. Vem daí que Cícero Dias, antes de pertencer à Escola de Paris e, apesar do aspecto “não figurativo” da sua arte, é um pintor estritamente brasileiro. Não necessitou ele do “assunto”, do pitoresco anedótico, para criar uma arte autóctone; bastou-lhe a emoção pura que transcende das nossas qualidades brasileiras e o emprego sistemático de certos ritmos formais e a escolha de determinadas relações cromáticas. Prova, desta maneira, que, assim como o estilo, o caráter autóctone de uma obra de arte independente do “motivo” (Museu de Arte Moderna do Rio De Janeiro, 1952).

Mas nem todos enxergavam tantos nexos entre a pintura abstrata de Cícero Dias e os elementos identitários do povo pernambucano. Manuel Bandeira, o poeta, em seu poema “Saudações a Murilo Mendes” lamenta que o amigo tivesse caído no abstracionismo:

Saudemos Murilo
Grande amigo das Belas-Artes
Descobridor do falecido Cícero
(Hoje reencarnado num pintor abstracionista que vive em Paris
onde o chamam Diás).

A conversão teria sido tamanha, que nem seu nome soaria mais da forma original.

Os artistas atuantes no Recife também não viam tantas relações entre a pintura abstrata de Dias e a realidade local. Ascenso Ferreira escreveu, em 1953:

Cícero realizava em cores a síntese da minha poética, que nascida das tradições de nosso Nordeste, descrevia, como ainda descreve, uma parábola em busca do infinito.

Porém Cícero se foi para Paris e Paris “dente de ouro”, “boca de tubarão”, “passou nos peitos” o cândido intérprete de meus poemas.

E Cícero hoje é um simples pintor abstracionista como inúmeros outros, embora realizando a sua nova pintura com incontestável valor (Ferreira, 1953).

Segundo José Cláudio, os artistas integrantes do Atelier Coletivo, dirigido por Abelardo da Hora, na década de 1950, lamentavam que Cícero Dias tivesse se “deturpado e caído no abstracionismo [...] igual a sarjeta” (Cláudio, 1961)²¹.

Francisco Brennand, em depoimento bem posterior ao calor da hora, afirmou:

Cícero Dias começou a ter influência de Picasso. Depois passou a ter influência da arte abstrata propriamente dita. Abstrato mesmo, de ser linha e coisas absolutamente planas, quer dizer uma contradição profunda. Mas quando ele chegou aqui [no Recife, em 1948] ele estava apenas iniciando essa grande aventura da pintura local, que estava sediada em Paris. Quando eu estava em Paris, em 1951, tinha um sujeito teórico chamado Leon Degand que era um teórico do abstracionismo e que convencia aqueles jovens pintores todos a entrar no caminho da abstração. E Cícero entrou, justificando que os verdes eram os verdes dos canais. Conversa mole. Ele deixou de lado. Agora, curiosamente, ele nunca deixou de pintar figurativo e mandar para o Brasil [...], quadros da mesma época em que ele pintava o abstrato mais rigoroso e ortodoxo eu diria apenas com cores um pouco diferente dos quadros europeus. É como comparar bandeira da Alemanha com a bandeira de um país africano onde tem verde, vermelho, amarelo, ou mesmo a bandeira brasileira. Cícero ainda ousava cores orgânicas, o que não era muito comum ao abstrato no seu rigor. Mas ele foi um pintor abstrato como outro qualquer. Com a habilidade de um pintor abstrato perfeitamente correto: aquelas linhas, aquelas cores encostavam umas nas outras de maneira perfeita como se tivessem sido traçadas com régua (Brennand & Dimitrov, 2011).

O abstracionismo, na visão de Brennand, era um movimento local parisiense. Como movimento local, pouco ou nada tinha a acrescentar à pintura pernambucana apesar do esforço intelectual em associar o verde aos canais. A abstração seria, portanto, uma contradição na produção de Cícero Dias.

Essa resistência à abstração geométrica pelos artistas e críticos pernambucanos por volta dos anos 1950 pode ser vista como uma manifestação local para o clima de beligerância entre abstracionismo e figurativismo iniciado em todo o país a partir da primeira exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo e das bienais. Há, porém, algumas particularidades. A primeira delas, como já foi apontado, está no fato de que mesmo os críticos apoiadores da abstração de Cícero Dias, o primei-

21. Em texto mais recente, José Cláudio parece abandonar essa opinião e adere à leitura Freyriana das telas de Cícero Dias. Em sua apresentação do livro *Artistas de Pernambuco*, em meio a uma citação direta de Oliveira Lima, Cláudio insere uma opinião entre colchetes. Segue o trecho citado de Oliveira Lima com tal inserção: “Data daí uma nada insignificante superioridade de Pernambuco, neste particular, dentro do conjunto brasileiro, em importante setor cultural: o das artes plásticas. Superioridade que, pode-se sugerir, vem sendo favorecida por aquela luz de Pernambuco, não só celebrada, em páginas entusiásticas, por Joaquim Nabuco, como, do ponto de vista científico, destacada por ilustre naturalista alemão Konrad Guenther, como uma das mais belas expressões de luminosidade [luminosidade dos quadros de Cícero Dias, desde paisagens mais explícitas de mar e canais ao abstrato geométrico, insiro eu aqui], dentre as por ele conhecidas e admiradas em espaços tropicais” (Cláudio, 1982: s/n). Em outro texto, José Cláudio diz: “Nessa sua última época, além de considerações formais, plásticas, vejo um apelo [de

Cícero Dias] a que não abandonemos o Brasil, nossa terra, nossa gente, que não troquemos a nossa primogenitura pelo prato de lentilhas, que não abdiquemos de ser brasileiros, de ser a gente mesmo” (Cláudio, 2008: 25).

ro, e durante alguns anos o único pernambucano a fazer arte abstrata de maneira sistemática, defendiam-no criando ligações textuais entre as telas e a região. Não havia uma argumentação, tal como houve no Rio de Janeiro ou em São Paulo, em defesa da arte abstrata em termos unicamente artísticos ou formais. Pernambucanos baseavam-se na explicitação de figurações “da terra” nas formas geométricas coloridas criadas pelo artista. Tentavam, desse modo, provar que mesmo triângulos e paralelogramos eram figurações. Quando essas relações não convenciam, agenciava-se a genealogia do artista para provar sua real ligação com os “naturais da terra”.

O abstracionismo parecia, aos olhos dos pernambucanos, alienígena demais. Não permitia associar, de maneira direta, a realidade local à linguagem pictórica, de modo que se tornava uma submissão do artista a uma moda estrangeira. Soava, então, o alarme nativista: todos os críticos posicionavam-se contra tal submissão. Mesmo Freyre, defensor do amigo Cícero Dias, reiterou que o pintor era “um natural da terra” e, portanto, tudo o que fizesse seria expressão de sua região.

Exposições recentes: à guisa de conclusão

O argumento de defesa mobilizado por Freyre não convenceu a todos. Principalmente porque Cícero estava entranhado na importação da vertente abstracionista em terras tropicais. Ao se estabelecer em Paris, o neto do barão de Contendas tornou-se adido cultural da embaixada brasileira, permitindo-lhe visibilidade e suporte institucional para sua atuação na França. Paralelamente, aproximava-se cada vez mais da abstração ligando-se ao grupo Espace, composto por artistas vinculados à Galeria Denise René, e ao crítico de arte defensor e teórico da abstração, Leon Degand.

Em 1947, Francisco Matarazzo, em viagem à Europa, contata Cícero Dias. A partir de então, o artista de Escada colabora sistematicamente com a organização da exposição de inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Do figurativismo ao abstracionismo*, em 1949, e em 1951 com as bienais. Foi por indicação de Cícero Dias que Leon Degand torna-se o primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo (ver Barros, 2002).

Em 1948, quando Degand veio ao Brasil, antes de chegar a São Paulo parou no Recife para encontrar-se com Dias (Cf. Amaral, 2006: 116). E não é à toa que Cícero é um dos três brasileiros – ao lado de Samson Flexor e Waldemar Cordeiro – que figuram nesta exposição composta basicamente por quadros de artistas representados pelas

galerias parisienses René Drouin (abstracionismo informal) e Denise René (abstracionismo geométrico).

Para os artistas pernambucanos, o abstracionismo de Cícero repercutiu como traição – uma estratégia utilizada para assegurar uma carreira fora de Pernambuco –, que sacrificou os valores nativos. Ao mesmo tempo, sua circulação fora do Recife e do Brasil garantiram-lhe uma legitimidade desfrutada por poucos pintores pernambucanos. Talvez apenas Vicente do Rego Monteiro tenha adquirido um reconhecimento nacional tão patente como o de Cícero. Os dois são os únicos pintores pernambucanos que figuram com frequência em grandes exposições sobre o modernismo brasileiro, tanto em terras tropicais como no exterior.

Ainda nessa direção, em exposições recentes voltadas a apresentar o modernismo brasileiro no exterior – como no Festival Europalia.Brasil, na Bélgica, nos anos 2011/2012 –, tanto as telas selecionadas de Cícero, quanto as de Vicente do Rego Monteiro não foram as mais abstratas, e sim aquelas mais figurativas e com forte apelo a um regionalismo ou a uma ideia difusa de brasilidade. De Vicente do Rego Monteiro, a comissão do Europalia.Brasil escolheu os quadros com motivos indígenas marajoara, tais como as ilustrações de *Légendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazonie* (Figuras 7 e 8) e telas como *Baigneuses* (Figura 9), de 1924. Já entre os de Cícero Dias, figurou o mesmo painel de 15 x 2 m exposto em Escada em 1948 e nenhuma abstração geométrica.

Referências

AMARAL, A. A. Surgimento da abstração geométrica no Brasil. In: AMARAL, A. A. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980 - 2005)*, p. 100-118. São Paulo: Editora 34, 2006.

ANDRADE, M. de. Cícero Dias. In: BATISTA, M. R.; LOPES, T. P. A.; LIMA, Y. S. DE (Eds.). *Brasil, primeiro tempo modernista, 1917/29 documentação*, p. 169-173. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

ANJOS JR., M. dos; MORAIS, J. V. Picasso “visita” o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930. *Estudos Avançados*, v. 12, n. 34, p. 313-335, 1998.

ASSIS FILHO, W. S. de. *Cícero Dias: uma vida pela pintura*. Curitiba: Simões de Assis Galeria de Arte, 2002.

BARROS, R. T. de. *Revisão de uma história a criação do Museu de Arte “Moderna” de São Paulo 1946-1949*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

BOURDIEU, P. *La noblesse d'État: les Grandes Écoles et l'esprit de corps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989.

BRENNAND, F.; DIMITROV, E. Entrevista com Francisco Brennand. Recife, 2011, mimeo.

CARVALHEIRA, L. M. B. *Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco*. Recife: Governo de Pernambuco, Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes; Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, Diretoria de Assuntos Culturais, 1986.

CARVALHO, C. P. de. Cícero Dias – décadas de 1920 e 30. In: RIBEIRO, M. I. B. (Ed.). *Cícero Dias - décadas de 1920 e 30*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado (Faap), 2004.

CLÁUDIO, J. O que não se vê em Cícero Dias. In: MELLO, K.; TENÓRIO, P. (Eds.). *Quatro faces de um encontro: Cícero Dias*. "Coleção Signos", p. 19-25. Rio de Janeiro: Calibán Editora, 2008.

———. *Artistas de Pernambuco*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 1982.

———. A respeito de Wellington. *Diário da Noite*, 13 Abr. 1961.

DAGEN, P. Enigmas de uma visão. In: RIBEIRO, M. I. B. (Ed.). *Cícero Dias: décadas de 20 e 30*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado (Faap), 2004.

DAMATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

DESCARGUES, P. Cícero Dias: *Peintures 1950/1965, Exposition de décembre 1987 à janvier 1988*. Paris: Galerie Denise René, 1988.

DIAS, C.; DIAS, R. *Eu vi o mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

DIAS, C.; JUCÁ, J. *Entrevista com Cícero Dias*. Recife: Centro de Estudos da História Brasileira (Cehibra); Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), 1980.

FABBRINI, R. O engenho moderno de Cícero Dias. In: MELLO, K.; TENÓRIO, P. (Eds.). *Quatro faces de um encontro: Cícero Dias*. "Coleção Signos", p. 43-52. Rio de Janeiro: Calibán Editora, 2008.

FERNANDES, G. Surrealismo e esquizofrenia: contribuição sucinta ao estudo da arte na psiquiatria. *Arquivos da Assistência a Psicopatas*, 1933.

FERREIRA, A. Augusto Rodrigues: o “bicho-foiará” da pintura nacional. *Diário da Noite*, 3 Set. 1953.

FREYRE, G. A propósito de pintores e das suas relações com a luz regional. In: FREYRE, G. *Vida, forma e cor*, p. 171-175. Recife: É Realizações Editora, 2010a.

———. Cícero Dias e seu non sense. In: DINIZ C.; HEITOR, G., *Gilberto Freyre*. “Coleção Pensamento Crítico”. Rio de Janeiro: Funarte, 2010b.

———. Cícero Dias, seu azul e encarnado, seu “sur-nudisme”. In: BATISTA, M. R.; LOPES, T. P. A.; LIMA, Y. S. DE (Eds.). *Brasil, primeiro tempo modernista, 1917/29 documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

———. A presença de Cícero Dias. In: DIAS, C. (Ed.). *III Exposição Cícero Dias na Escada (Engenho Jundyá)*. Recife: Autor; Tipographia Oséias Lima, 1948.

GALERIE MARWAN HOSS; DAGEN, P. *Cícero Dias: Images au centre du songe, aquarelles et dessins des années 20* [exposition 8 mars - 7 mai 1994]. Paris: Galerie Marwan Hoss, 1994.

GRANDO, A. Por uma abstração construída: fluxos da obra (1948/1952). In: CONDU-RU, R.; SIQUEIRA (Eds.) *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro; Petrópolis: Museu Nacional de Belas Artes; Museu Imperial, 19 Out. 2010.

HERKENHOFF, P.; DINIZ, C. (Eds.). *Zona tórrida: certa pintura do Nordeste*. Recife: Santander Cultural, 2012.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm>. Acesso em: 20 Nov. 2013.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO (MAM). *Cícero Dias*. Rio de Janeiro: MAM, 1952.

PEDROSA, M. Pernambuco, Cícero Dias e Paris. *Revista Região*, p. 8-9, Dez. 1948.

PONTES, J. *O teatro moderno em Pernambuco*. 2. ed. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, Secretaria de Educação, Cultura e Esportes (Fundarpe); Companhia Editora de Pernambuco, 1990.

VAREJÃO, L. A Pintura, em 1948, no Recife. *Contraponto*, Ano III, n. 10, Abr. 1949.

ZANINI, W. *Vicente do Rego Monteiro artista e poeta*. São Paulo: Empresa das Artes Marigo Editora, 1997.

Iconografia



Figura 1: Cícero Dias. *Eu vi o mundo e ele começava no Recife*, 1926-1929, técnicas mistas sobre papel, 197 x 1180 cm, coleção privada. Reprodução desconhecida.

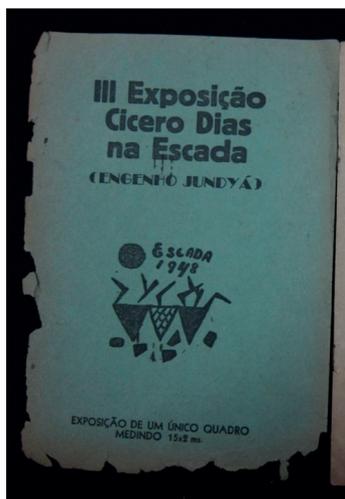


Figura 2: Cícero Dias. Capa do folheto da "III Exposição Cícero Dias na Escada (Engenho Jundiá)". Coleção Fundação Joaquim Nabuco. Reprodução: Eduardo Dimitrov.



Figura 3: Cícero Dias. Primeira página do folheto da "III Exposição Cícero Dias na Escada (Engenho Jundiá)". Coleção Fundação Joaquim Nabuco. Reprodução: Eduardo Dimitrov.



Figura 4: Cícero Dias. *Mamoeiro ou dançarino*, 1940 (d.a.), O.S.T., 128 x 96,5 cm. Coleção Particular, São Paulo. Reproduzido em Assis Filho (2002: 125).



Figura 5: Cícero Dias. *Galo ou abacaxi*; 1940 (d.a.), O.S.T., 100 x 80 cm. Coleção Ivo Pitanguy, Rio de Janeiro. Reproduzido em Assis Filho (2002: 123).

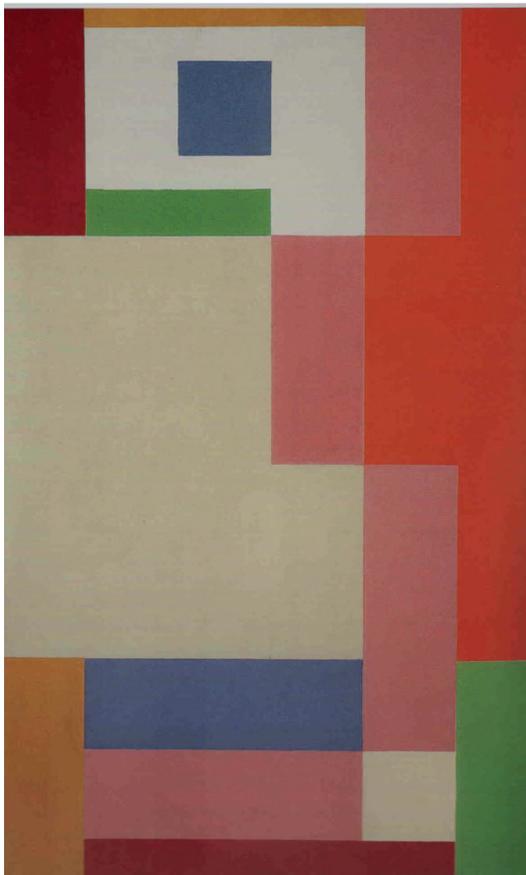


Figura 6: Cícero Dias. *Composition deux*, 1951, O.S.T., 116 x 73 cm. Coleção do Artista. Reproduzida em Assis Filho (2002: 169).



Figura 7: Vicente do Rego Monteiro. *O boto*, ilustração de *Légendes, croyances et talismans des indiens de L'Amazone*. Paris, 1923. Reproduzido em Zanini (1997: 144).



Figura 8: Vicente do Rego Monteiro. Página de *Légendes, croyances et talismans des indiens de l'amazonie*. Paris, 1923. Reproduzido em Zanini (1997: 142).



Figura 9: Vicente do Rego Monteiro. *Baigneuses*, 1924, O.S.T., 80 x 90 cm. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Reproduzido na Enciclopédia Virtual do Instituto Itaú Cultural (2013).

