

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

***RECIFE LÍRICA: REPRESENTAÇÕES DA CIDADE NA OBRA DE
CÍCERO DIAS***



RAQUEL CZARNESKI BORGES

Recife

2012

RAQUEL CZARNESKI BORGES

RECIFE LÍRICA: REPRESENTAÇÕES DA CIDADE NA OBRA DE
CÍCERO DIAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da UFPE – Universidade Federal de Pernambuco – como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em História.

Orientação: Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende

RECIFE

2012

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

B732r Borges, Raquel Czarneski.
 Recife lírica : representações da cidade na obra de Cícero Dias
 Raquel Czarneski Borges. – Recife: O autor, 2012.
 179 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
CFCH. Programa de Pós Graduação em História, 2012.
Inclui bibliografia e anexos.

1. História. 2. Representações sociais – Recife (PE). 3. Modernismo (Arte). 4. Dias, Cícero, 1907-2003. I. Rezende, Antonio Paulo de Moraes (Orientador). II. Título.

981 CDD (22.ed.)

UFPE (CFCH2012-83)



ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DA ALUNA RAQUEL CZARNESKI BORGES

Às 14h do dia 03 (três) de julho de 2012 (dois mil e doze), no Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, reuniu-se a Comissão Examinadora para o julgamento da defesa de Dissertação para obtenção do grau de Mestre apresentada pela aluna **Raquel Czarneski Borges** intitulada **“RECIFE LÍRICA: REPRESENTAÇÕES DA CIDADE NA OBRA DE CÍCERO DIAS”**, em ato público, após arguição feita de acordo com o Regimento do referido Curso, decidiu conceder a mesma o conceito **“APROVADA”**, em resultado à atribuição dos conceitos dos professores doutores: Antonio Paulo de Moraes Rezende (orientador), Sylvia Costa Couceiro e Paulo Marcondes Ferreira Soares. A validade deste grau de Mestre está condicionada à entrega da versão final da dissertação no prazo de até 90 (noventa) dias, a contar da presente data, conforme o parágrafo 2º (segundo) do artigo 44 (quarenta e quatro) da resolução Nº 10/2008, de 17 (dezessete) de julho de 2008 (dois mil e oito). Assinam a presente ata os professores supracitados, o Coordenador, Prof. Dr. Marcus Joaquim Maciel de Carvalho e a Secretária da Pós-graduação em História, Sandra Regina Albuquerque, para os devidos efeitos legais.

Recife, 03 de julho de 2012.

Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende

Profª. Drª. Sylvia Costa Couceiro

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares

Prof. Dr. Marcus Joaquim Maciel de Carvalho

Sandra Regina Albuquerque

AGRADECIMENTOS

Quando finalizamos um trabalho de pesquisa e escrita como este, fruto de grande esforço, dedicação, tempo e afeto, começamos a nos sentir gratos por sua finalização, pelo amadurecimento que nos trouxe, pelas experiências que nos proporcionou. Sendo assim, começamos a lembrar de todas as pessoas que participaram deste processo e de alguma forma, do seu jeito, incentivaram, contribuíram e possibilitaram que as reflexões tomassem corpo num texto como este.

Um trabalho de pesquisa não é apenas um trabalho de pesquisa, é uma vivência, experiência que não pode ser dissociada das alegrias e dos sofrimentos da vida. Ele está intimamente ligado aos meus desejos, sentimentos e projetos e, por isso, fala de mim, me expõe, mostra muitas das marcas da minha própria alma a quem o lê. Por isso, mencionar o nome das pessoas que me acompanharam nessa caminhada é uma forma de demonstrar que foram importantes para minha vida, de um modo geral, e que por elas tenho respeito, afeto e admiração.

Nesse sentido, gostaria de começar agradecendo à minha família. Meus pais, irmã e avós. Longe deles me convenço, a cada dia que passa, do quanto foram e são importantes para que hoje eu possa estar aqui, realizando este trabalho, sabendo que sempre, em qualquer situação, estarão me apoiando. O primeiro e especial agradecimento à Carmen Regina Czarneski Borges, José Adailton Teixeira Borges e Fernanda Czarneski Borges. Em especial àqueles que foram minha segurança e ainda são referência e base, meus avós que amo, Estevão Czarneski (*in memoriam*) e Maria Conceição Carrera Czarneski (*in memoriam*).

De importância fundamental para a viabilização desta pesquisa foi o financiamento do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico -. Agradeço, assim, o apoio da instituição, através da sua bolsa de Mestrado.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende. Por aproximar a história da poesia. Por nos proporcionar momentos de reflexão e beleza. Por sua orientação que, priorizando por meu aprendizado com liberdade e autonomia, fez com que eu amadurecesse muito meu pensamento e minha escrita, e pudesse estar cada vez mais em sintonia com o que acredito ser. Sua escuta atenciosa e sensibilidade foram fundamentais para que eu fortalecesse minhas próprias reflexões e seguisse meu caminho.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da UFPE e aos demais professores que foram responsáveis pela minha formação durante o Mestrado. Prof. Dr. Antonio Torres Montenegro, Prof.^a Dra. Isabel Guillen, Prof.^a Rosa Maria Godoy, Prof.^a Marília de Azambuja Ribeiro. Ao Prof. Dr. Marlon Freire de Melo pelas valiosas aulas de francês e atenção na correção do resumo deste trabalho. À secretária do PPGH, Sandra Regina, por sua disponibilidade, atenção, por seu trabalho exemplar e seus emails divertidos até nos momentos mais críticos.

Ao Prof. Dr. Paulo Marcondes Soares que desde o curso de História da Arte Brasileira, oferecido em 2009, na FUNDAJ - Fundação Joaquim Nabuco -, acompanha meu trabalho, acreditando, incentivando e contribuindo muito para que eu consolide minha pesquisa em história e arte. Também, por sua importante contribuição na banca do exame de qualificação dessa dissertação.

À Prof.^a Dra. Sylvia Costa Couceiro, pela leitura atenta, atenciosa e criteriosa do texto. Suas contribuições na banca do exame de qualificação foram fundamentais para que eu passasse a olhar mais criticamente para meu trabalho, observasse e valorizasse mais minha prática como historiadora e apostasse na minha criatividade e ousadia ao mergulhar no estudo das obras de arte.

Às instituições visitadas e pesquisadas e seus funcionários. À atenção especial de Eugênia, funcionária da biblioteca do Mamam e a seu Wilton de Souza que, quando descobriu que eu pesquisava Cícero Dias, me dedicou uma tarde de conversa agradável sobre a arte pernambucana, além de abrir a reserva técnica do Mamam me conduzindo a uma visita guiada especial entre as obras.

Ao Grupo PIA – Pesquisas e Interações Artísticas - nas pessoas de Laura Sousa, Cristiana Cavalcanti e Raíza Cavalcanti que me possibilitam um aprendizado permanente sobre arte, diálogo e reflexões. Presenças importantes em Recife sempre foram mais do que companheiras de trabalho, amigas, parceiras para as mais diferentes situações. Tenho orgulho de como construímos nossas trajetórias de pesquisa e trabalho, de forma aberta, sincera e flexível.

Aos amigos que se tornaram família em Recife, me acolhendo e apoiando integralmente, me dando segurança e me fazendo ter a certeza de que não estou só nessa caminhada. Em especial à Elizieth Sá e Maria Eduarda Sá, minhas irmãs, mais velha e mais

nova, de coração. Parceiras que foram meu ponto de apoio em momentos muito complicados de minha vida em Recife, que me adotaram e com quem compartilhei minhas preocupações, alegrias, expectativas e um lar. Àquelas que se tornaram minha família há pouco tempo, mas que ocupam um bom pedaço do meu coração, a quem sou eternamente grata pelo acolhimento, confiança e afeto: Maria de Betânia Lins, Glória Lins e Marta.

Aos amigos de hoje e de sempre, presentes, que terão meu profundo afeto e gratidão, Jessie Marimon, Sibelle de Medeiros, Diego Cipriano e Alfredo Gentini. À minha orientadora de graduação, quem primeiro me iniciou no universo da pesquisa acadêmica, Prof^a. Dra. Gizele Zanotto.

À Patrícia Barreto, por ser uma interlocutora atenta, sagaz e acolhedora e por me acompanhar em incursões um tanto obscuras dentro dos meus próprios sentimentos. Por contrabalançar minha visão, por vezes, tão pendente à razão e à pesquisa acadêmica e voltar meu olhar para outras esferas da vida, me possibilitando olhares mais maduros e amplos.

A Ricardo de Aguiar Pacheco, uma pessoa que, sem dúvida, contribuiu para este trabalho, seja com questionamentos, críticas, indicações e livros, seja por suas leituras criteriosas e comentários. Mesmo não sabendo muitas vezes como, demonstrou em diversos momentos, sua preocupação e seu afeto, se orgulhando das minhas conquistas e querendo me ver melhorar.

Aos colegas de mestrado que acompanharam e viveram os mesmos processos, podendo compreender e dividir angústias e expectativas. A Thiago Nunes Soares, por sua generosidade, preocupação e atenção. A José Bezerra Brito Neto, pela preocupação sincera, incentivo, pelas conversas sobre história e arte, pela disponibilização de seus materiais e indicações de fontes e leituras. A Bruno Araújo, Cícera Patrícia, Augusto Neves e Karuna Sindhu de Paula.

Aos amigos que vieram em momento certo, me acompanharam em transições difíceis e, com certeza, deram mais brilho à minha vida: Teresa Oliveira, Cleo Conde e Rafael Acioly. Sem eles, minha ida para a Várzea não teria sido tão alegre. À Paula Vanessa Queiroz, por sua companhia forte, por sua franqueza e seu apoio que se mostrou incondicional em momentos decisivos.

Aos amigos da Poty Livros que participaram de uma outra experiência a que me permiti. Por me darem espaço, me acolherem e estarem dispostos a me ensinar e me ver crescer: Denilza, Romildo, Fábio, Warcylla e Maxwell. Ser vendedora de livros me fez ver o quanto gosto de lê-los.

A Renato Lins Rodrigues, que vem sendo um parceiro de fundamental importância. Companheiro e atencioso como poucos, generoso, vem consolidando comigo, a cada dia que passa, afetos valiosos. Pelo apoio reestruturante, admiração e respeito. Por me oferecer seu melhor e querer de mim, o melhor. A todos, muito obrigada!

“(...) nunca somos verdadeiros historiadores,
somos sempre um pouco poetas e nossa emoção
traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida.”

Gaston Bachelard

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal estudar as representações da cidade do Recife construídas pelo artista plástico Cícero dos Santos Dias, durante as décadas de 1920 e 1930. Articulando os conceitos de representação social de Roger Chartier e de imaginário de Cornelius Castoriadis, entendemos as obras de arte como criadoras e instituintes de significados culturais, que expressam vivências de um dado momento histórico. Assim, buscamos construir uma narrativa que acompanhe, primeiramente, as trajetórias do artista, contemplando suas vivências de infância e juventude em Escada-PE, bem como sua atuação nos meios modernistas no Rio de Janeiro, em finais da década de 1920 e início de 1930. A partir daí, abordamos o contexto de modernização da cidade do Recife nas primeiras décadas do século XX e o ambiente cultural que se configura na cidade, principalmente em torno de propostas artísticas tradicionais e modernas. Nesse ambiente, é ressaltada a atuação de Gilberto Freyre e a elaboração do pensamento modernista-regionalista que muito dialogou com a criação artística de Cícero Dias em Pernambuco. Por fim, a partir das reflexões de Gaston Bachelard, analisamos três obras do artista, *Recife Lírica*, *Visão Romântica do Porto do Recife* e *Eu vi o mundo...ele começava no Recife*, observando como ele constrói representações da cidade para aquele momento histórico.

PALAVRAS-CHAVE: CÍCERO DIAS; MODERNISMO; RECIFE

RÉSUMÉ

Ce travail a comme but principal étudier les représentations de la ville de Recife, construites par l'artiste Cícero dos Santos Dias, entre les années 1920 et 1930. En articulant les concepts de représentation social de Roger Chartier, et de l'imaginaire, de Cornelius Castoradis, nous comprenons les œuvres d'art comme étant créatrices et instituant des sens culturels qui expriment des expériences de vie d'un certain moment historique. Ainsi, nous cherchons à construire un récit qui accompagne, tout d'abord, les trajectoires de l'artiste, en considérant ce qu'il a vécu pendant l'enfance et la jeunesse à Escada, dans le Pernambouc, ainsi que son action dans les milieux modernistes à Rio, à la fin des années 1920 et début des années 1930. À partir de là, nous abordons le contexte de modernisation de la ville de Recife dans les premières décennies du XXe siècle et l'environnement culturel qui se dessine dans la ville, surtout autour de propositions artistiques traditionnelles et modernes. Dans ce contexte, on souligne l'action de Gilberto Freyre et l'élaboration de la pensée moderniste-régionaliste qui a beaucoup dialogué avec la création de Cícero Dias dans le Pernambouc. Enfin, à partir des réflexions de Gaston Bachelard, nous analysons trois œuvres de l'artiste, *Recife Lírica*, *Visão Romântica do Porto do Recife* e *Eu vi o mundo...ele começava no Recife*, en observant comment il construit sa représentation de la ville dans ce moment historique où l'œuvre a été créée.

MOTS-CLÉ : CICERO DIAS ; MODERNISME ; RECIFE.

Sumário

INTRODUÇÃO	13
1. Cícero Dias: Trajetórias Artísticas e Intelectuais.....	24
1.1. Anos iniciais e formação artística: Do Engenho Jundiá ao Rio de Janeiro	26
1.2. O Artista Surrealista: A Exposição da Policlínica e regressos a Pernambuco.....	35
1.3. O Salão Revolucionário de 1931 e o “Painel do Escândalo”	51
1.4. Nuances do campo artístico do Recife na década de 1930	58
1.5. <i>Recife foi meu destino</i> : mudança e atividades em Pernambuco.....	67
1.5.1. O Congresso Afro-Brasileiro e aproximação com Gilberto Freyre	69
1.5.2 Algumas considerações sobre o “artista regional”	77
2. Modernização e Modernismo em Pernambuco	79
2.1. A construção da cidade moderna: novas configurações, ritmos e sociabilidades.....	81
2.2. Modernos e Passadistas: Os debates literários e artísticos.....	91
2.3. Joaquim Inojosa e o Futurismo	94
2.4. Lugares da saudade: as considerações regionalistas	101
2.5. Gilberto Freyre e o Modernismo-Regionalista	110
2.5.1. O Centro Regionalista do Nordeste: a realização do I Congresso	117
2.5.2. Notas freyreanas sobre as artes no Nordeste	119
2.6. Cícero Dias e o Modernismo-Regionalista	121
3. Representações do Recife em Cícero Dias: análise das Obras	125
3.1. <i>Recife Lírica</i>	132
3.2. <i>Visão romântica do Porto do Recife</i>	139
3.3. <i>Eu vi o mundo...ele começava no Recife</i>	147
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	161
ACERVOS.....	167
FONTES	167
BIBLIOGRAFIA	169
ANEXOS	175

INTRODUÇÃO

Compreender ou tentar compreender os significados atribuídos às imagens nem sempre é tarefa fácil. Para o historiador, familiarizado com a linguagem das fontes escritas, a imagem apresenta-se como um enigma e ser desvendado. Há um primeiro estranhamento; necessitamos de ferramentas específicas, precisamos construir pouco a pouco uma linguagem que se aproxima das especificidades dos objetos visuais. No entanto, quando nos propomos a trilhar esses novos caminhos, a construção da história ou das histórias se mostra muitas vezes mais ampla de possibilidades, múltipla e rica, como as tramas da vida.

As imagens artísticas ainda podem ser um desafio maior na pesquisa do historiador. Territórios da subjetividade podem ser armadilhas para muitos daqueles que não se sentem à vontade em percorrer esses caminhos não tão seguros, como, pretensamente, pode-se acreditar que o são os textos, a palavra escrita ou as fontes ditas “oficiais”. A imagem artística e a arte em geral pedem-nos envolvimento, empatia, ou pelo menos uma mínima curiosidade no sentido de penetrarmos de forma mais plena nos seus mistérios. Dessa forma, pedem-nos um tanto de sensibilidade, de equilíbrio entre o afastamento próprio ao trabalho intelectual, racional, metodologicamente organizado, e os caminhos intuitivos, da criação, do devaneio, do inconsciente, do corpo, dos afetos. Pedem-nos escolhas no exercício do “olhar”, diferente do simplesmente “ver”. Sandra Pesavento, em seu artigo *Imagens, memória, sensibilidades: territórios do historiador*, fala das imagens como traços de experiências sensoriais e emotivas e aponta para o processo de distinção entre “olhar” e “ver” que estaria presente na relação e no trabalho do historiador com as imagens:

Há um percurso visual que, no caso da leitura de imagens, pressupõe o “olhar”. Esta última operação, distinta do “ver” implica decifrar a imagem, buscando códigos, detalhes que operam como sintomas e mensagens que remetem às sensibilidades de uma época. Olhar é sempre uma escolha, tanto a partir de um ato de vontade – vemos o que queremos – quanto de uma capacitação – vemos o que podemos, com base

*em nossa experiência, nossa inserção espaço-temporal, conhecimento e sensibilidade.*¹

As imagens pedem-nos, então, deslocamentos no exercício do olhar, escolhas e por vezes, certo estranhamento com relação a posicionamentos teóricos que se consolidaram como imparciais ao entender que evitando certos temas, fontes ou metodologias, poderiam proteger o eu do pesquisador do chamado objeto de pesquisa. Este trabalho nasce, então, justamente no caminho contrário: da busca de intimidade da pesquisa com o tema e do mergulho intelectual e afetivo com as obras e com uma cidade que se deixou ver artisticamente, liricamente, através da arte de Cícero Dias. Reflexões inspiradoras nesse sentido foram as meditações de Palomar, personagem de Ítalo Calvino que são motivações iniciais para falar deste trabalho:

*Como é possível observar alguma coisa deixando à parte o eu? De quem são os olhos que olham? Em geral se pensa que o eu é algo que nos está saliente dos olhos como o balcão de uma janela e contempla o mundo que se estende em toda a sua vastidão diante dele. Logo: há uma janela que se debruça sobre o mundo. Do lado de lá está o mundo; mas e do lado de cá? Também o mundo. Que outra coisa queríamos que fosse?*²

Nesse sentido, este trabalho tem como objetivo principal estudar as representações da cidade do Recife construídas pelo artista plástico Cícero dos Santos Dias, durante as décadas de 1920 e 1930, enquanto vivia entre o Rio de Janeiro e Pernambuco. Entendendo as obras de arte como fontes históricas e as imagens construídas como representações de uma dada realidade e um contexto social e cultural, buscamos articular, dentre alguns conceitos importantes, o de representação social de Roger Chartier³ e o de imaginário de Cornelius Castoriadis⁴. Buscando afastar-nos de uma perspectiva realista, estudamos as imagens como criadoras de sentidos, como instituintes de significados para uma dada realidade, sem a necessária relação de conferência e exatidão entre real e imaginário. Assim, as obras são estudadas como significantes, criadoras de sentidos para a cidade do Recife, seu cotidiano, seus

¹ PESAVENTO, Sandra. *Imagens, memórias e sensibilidades: territórios do historiador*. In: PATRIOTA, Rosângela; PESAVENTO, Sandra; RAMOS, Alcides Freire (orgs.). *Imagens na História*. São Paulo: Editora Hucitec, 2008. P. 20

² CALVINO, Ítalo. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. P. 102

³ CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Estudos Avançados: São Paulo: USP, vol. 5, nº 11, 1991.

⁴ CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto II: os domínios do homem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. _____. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

habitantes, suas ruas e construções; sentidos esses partilhados por grupos específicos neste dado momento histórico.

Ao estudar as cidades e suas representações, percebemos que ela pode se apresentar ao observador de diferentes formas: como o espaço da realização de desejos, da construção da história e seus diferentes caminhos, lugar de homens e mulheres, de ações, de desenganos e de sonhos, de sorte ou de violência. A cidade, para além de sua dimensão material, configurada em suas ruas e casas, parques, avenidas ou sobrados, pode ser vista como um complexo labirinto imaginário, tanto por quem nela vive e a constrói, quanto para quem a escolhe como objeto de representação ou de pesquisa, buscando revelar seus segredos e artimanhas, desejando até pretensiosamente desvendá-la. A cidade, portanto, pode ser entendida como produção simbólica, construída e reconstruída pelos fazeres e pelos olhares de seus habitantes, de seus poetas e artistas, de seus pesquisadores.

Este trabalho nasce, também, de uma vontade de aproximação afetiva e intelectual com a cidade do Recife. Cidade que se revela aos poucos e que cultiva admiradores enamorados, como observa Gilberto Freyre⁵, o Recife chega em nossa trajetória como um desafio grande. E a relação talvez não pudesse ser de outra forma: o encantamento surge aos poucos e vai se transformando em curiosidade intelectual, em questão acadêmica. Pouco a pouco, e, muitas vezes, sem perceber fomos percorrendo os labirintos desta cidade através dos olhares e da arte de Cícero Dias, principalmente através das três obras *Recife Lírica*, *Visão Romântica do Porto do Recife*, e *Eu vi o Mundo...ele começava no Recife*, que são analisadas neste trabalho de forma mais detalhada. A arte de Cícero Dias nos ajudou a ver, percorrer e compreender um pouco do Recife do passado, do Recife do presente, sendo, assim um fio condutor e uma motivação para que nos situássemos emocionalmente, intelectualmente e até esteticamente em um lugar desconhecido.

A arte de Cícero Dias, bem como as demais narrativas que foram trabalhadas como fontes neste trabalho, nos fizeram construir percursos imaginários por ruas e avenidas da cidade do Recife, compor trajetórias, sentir e apreender parte de suas memórias. Também nos ajudaram a perguntar, a questionar sobre esta cidade que tão rapidamente passou a ser nosso desafio e um dos nossos encantamentos e que muito

⁵ FREYRE, Gilberto. *O caráter da cidade*. In: *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. 5ª Ed. São Paulo: Global, 2007. P. 23

modificou referências pessoais, afetos e desafetos, interesses e itinerários. Se de fato o que importa de uma cidade são as repostas que pode dar às nossas perguntas⁶, este trabalho é uma das possíveis e infindáveis respostas às nossas perguntas sobre a cidade do Recife, sobre o tempo, sobre a memória, sobre a arte. Perguntas que podem ser nossas e que podem ser de outros, em diferentes tempos, mas que, seguramente, foram norteadoras na construção de uma espécie de cartografia pessoal; eixos fundamentais na nossa própria afirmação em um espaço e tempo, de forma afetiva e intelectual. Imprescindíveis na elaboração deste trabalho.

Buscamos construir um panorama do contexto histórico abordado, antes de iniciarmos a análise propriamente dita das obras. Acreditamos ser necessária uma aproximação com relação ao artista, sua história, suas trajetórias, seus deslocamentos e sua poética, para, então, podermos adentrar no universo simbólico que cria com suas obras. Entendendo Cícero Dias como um criador de imagens poéticas, atentamos para a dimensão da narração em suas obras e do artista como alguém que articula experiências e, através de uma linguagem visual, simbólica, conta histórias; como alguém que condensa a dimensão da experiência em seus quadros, dialogando com o conceito de narrador trabalhado por Walter Benjamin⁷. Dessa forma, não se separam artes plásticas e literatura, por exemplo, nas reflexões sobre a obra do artista, na construção do contexto histórico, nos posicionamentos teóricos, na metodologia, considerando as dimensões múltiplas das experiências vividas e da criação artística.

A metodologia desenvolvida para tal foi inspirada nas reflexões fenomenológicas de Gaston Bachelard sobre a imagem e a imaginação poética, tratando a obra de arte não como objeto ou como substituto do objeto, mas compreendendo-lhe sua realidade específica, como origem de uma linguagem. Para Bachelard, as imagens poéticas existem em uma dimensão subjetiva do humano que ele chama de alma e que pedem, assim, mais do que a atitude crítica de um pesquisador, uma presença, uma empatia, um compartilhar de sentidos com o artista. Ao compartilhar as palavras de René Huyghe sobre a obra de Georges Rouault, Bachelard torna claro como se dá, para ele, a aproximação entre observador/leitor e obra de arte: *“É preciso que a pessoa se lance no centro, no coração, no ponto em que tudo se origina e toma sentido: e eis que*

⁶ CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. P. 44

⁷ Para Benjamin, o narrador é aquele que se vale da experiência que passa de pessoa a pessoa, como fonte para contar histórias. BENJAMIN, Walter. *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas. Vol. I*. 3ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. P. 198

se reencontra a palavra esquecida ou reprovada, a alma.”. E continua: “(...) *a alma vem inaugurar a forma, habitá-la, deleitar-se com ela.*”⁸

Dessa forma, a perspectiva de Bachelard vem ao encontro das reflexões de Ítalo Calvino em *Palomar*: como deixar de lado o eu, para entrar em contato com uma obra de arte? O que queremos ver senão o outro através do nosso olhar e das nossas perspectivas? Nesse sentido, este trabalho é uma tentativa de deslocamento e ao mesmo tempo afirmação, no sentido de não relegar o eu ao segundo plano da pesquisa e da análise e construir, em alguns momentos, até mesmo de forma mais ensaística a reflexão sobre as obras de Cícero Dias. O ver torna-se, então, olhar e este olhar, empático, torna-se um compartilhar com a experiência sensível do artista, relativizando as fronteiras entre autor e observador. Mais do que a análise crítica, este trabalho busca a compreensão através da comunhão, como aponta Octavio Paz ao falar do rito mágico que, para ele, significa ver uma obra de arte moderna⁹. Com relação a esta postura de comunhão e empatia com a obra e a experiência do artista, mais uma vez as palavras de Bachelard vêm ao encontro de nossas proposições. Com relação à imagem poética e à atitude crítica, o autor aponta:

*Não a tomamos mais como “objeto”. Sentimos que a atitude “objetiva” do crítico sufoca a “repercussão”, recusa, por princípio, a profundidade, de onde deve tomar seu ponto de partida o fenômeno poético primitivo (...). O fenomenólogo nada tem a ver com o crítico literário que, como observamos frequentemente, julga uma obra que não poderia fazer, e mesmo, no testemunho de fáceis condenações, uma obra que ele não desejaria fazer. O crítico literário é um leitor necessariamente severo (...). Quanto a nós, afeitos à leitura feliz, não lemos, não relemos senão o que nos agrada, com um pequeno orgulho de leitura mesclado de muito entusiasmo.*¹⁰

Sendo assim, este trabalho está dividido em três capítulos, onde buscamos construir da seguinte forma a estrutura geral do texto: primeiramente, uma apresentação de Cícero Dias enquanto indivíduo, sua formação artística, suas primeiras experiências profissionais, sua inserção nos circuitos modernistas, suas principais referências

⁸ HUYGHE, René apud BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Coleção Os Pensadores. Vol. XXXVIII. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1974. P. 344

⁹ “*Nas obras de arte modernas o sentido se dissipa na irradiação do ser. O ato de ver se transforma numa operação intelectual que é também um rito mágico: ver é compreender e compreender é comungar.*”. PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. P. 47

¹⁰ Podemos perceber que Gaston Bachelard refere-se neste trecho ao crítico literário e à poesia. No entanto, o autor também trabalha a partir da mesma perspectiva com relação à pintura, perspectiva que compartilhamos neste trabalho.

afetivas e intelectuais; segundo, o contexto sócio-cultural de experiências de Cícero Dias e de sua criação artística, desde os percursos de modernização da cidade do Recife até o desenvolvimento das propostas modernistas para as artes em geral, em Pernambuco; por fim, a análise das três obras propriamente ditas, *Recife Lírica*, *Visão Romântica do Porto do Recife* e *Eu vi o Mundo...ele começava no Recife*.

No primeiro capítulo, *Cícero Dias: trajetórias artísticas e intelectuais*, buscamos construir uma narrativa que, partindo das experiências pessoais do artista, pudesse apresentá-lo e contextualizá-lo historicamente. Como autor de todos os percursos e obras analisadas, optamos por iniciar o trabalho a partir do sujeito, como forma de acompanharmos seus caminhos artísticos e intelectuais, desde sua primeira formação, no Engenho Jundiá, em Escada, Pernambuco, até as experiências modernistas no Rio de Janeiro e sua inserção nos meios culturais do Recife entre as décadas de 1920 e 1930. Entendemos, então, ser necessária, primeiramente, esta aproximação com os percursos do indivíduo, para, posteriormente, analisarmos suas propostas artísticas e como elas se relacionam com a criação de representações, no sentido trabalhado por Roger Chartier¹¹, sobre a cidade do Recife, e a instituição de valores e significados imaginários sobre o Nordeste em geral, na forma em que aponta Cornelius Castoriadis¹².

Dessa forma, o capítulo aborda, inicialmente, os primeiros anos de Cícero Dias no engenho de sua família, onde nasce e passa a infância, o Engenho Jundiá, no município de Escada, Zona da Mata de Pernambuco. Esses primeiros anos de sua vida, suas vivências como menino de engenho, sua relação com as histórias fantásticas do mundo rural e suas construções imaginárias, bem como seu primeiro contato com as letras e artes, através das aulas de uma tia, são extremamente importantes para nos aproximarmos de suas trajetórias e, talvez, compreendermos algumas opções e deslocamentos intelectuais e artísticos ao longo de sua produção. Mas, para além disso, todo este universo simbólico e de experiências de infância e juventude tornam-se para Cícero Dias referência para sua criação artística, de forma que em seus trabalhos retorna sempre a essas memórias, recriando quase como que um universo mítico de personagens, lendas e histórias de um Nordeste fantástico. Assim, inclusive na

¹¹ CHARTIER, Roger. Op. cit.

¹² CASTORIADIS, Cornelius. Op. cit.

narrativa de suas memórias, Cícero Dias já aponta para a expressividade e a força afetiva e lírica que essas histórias carregavam e demonstra sua íntima relação com elas:

Tudo me foi contado. Desde tenra idade vivia do que o povo contava (...). Desde menino já ouvia histórias do mundo, mundão. Os engenhos se transformavam em lendas. Lindas lendas da minha infância. À noitinha, ficávamos estendidos em esteiras e, na ponta dos terraços, contadores continuavam suas histórias. Elas vinham na boca da noite. Eram mal-assombradas. Cabeleira vem aí. Caipora vem aí. Defuntos líricos, lobisomens, gemidos surdos dos carros de boi.¹³

Dessa forma, percebemos a força lírica e expressiva que as histórias e memórias constituem na formação de Cícero Dias e sua construção como artista. A força afetiva da memória transporta-se para o universo poético de suas imagens e não é por acaso que vemos muitos desses personagens míticos das lendas do mundo do engenho aparecer nas obras do artista. Tanto a sua memória pessoal de experiências de infância, como a força das narrativas que escutava e se perpetuavam de geração para geração, formam o universo plástico, poético e mítico do artista e, por isso, iniciarmos este trabalho a partir de tal ponto acaba sendo de fundamental importância para nos aproximarmos da compreensão das obras.

Posteriormente, será trabalhada no primeiro capítulo a inserção de Cícero Dias no contexto artístico e intelectual do Rio de Janeiro, a partir de sua entrada na Escola Nacional de Belas Artes - ENBA, suas primeiras exposições individuais e sua participação no Salão de 1931. A partir desses momentos, será abordada a trajetória profissional do artista e as opções e deslocamentos que marcarão de maneira preponderante suas posturas artísticas e sua poética. Para isto, trabalharemos com os conceitos de campo e de habitus propostos por Pierre Bourdieu¹⁴, para melhor compreendermos as ações e posicionamentos de Cícero Dias e de outros artistas dentro de um contexto específico de reação às artes tradicionais da ENBA e afirmação das propostas vanguardistas modernas. Momento de grande efervescência artística e intelectual, esta fase também será relevante na construção de Cícero Dias como artista, visto que a partir dessas experiências seu campo de relações e referências se amplia consideravelmente e, de forma muito significativa, suas possibilidades de criação e experimentação estética se mostram múltiplas e ricas.

¹³ DIAS, Cícero. *Eu vi o Mundo*. São Paulo: Cosacnaify, 2011. P. 22-23.

¹⁴ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Por fim, o capítulo abordará as relações construídas pelo artista em Pernambuco, seus diálogos com o modernismo-regionalista e sua inserção em um meio cultural no Recife, muito especificamente, com a parceria de Gilberto Freyre. Neste momento, abordaremos seu contexto de relações e trabalhos no Recife, para onde se transfere em 1932 e monta seu ateliê, sua participação na organização do I Congresso Afro-Brasileiro, em 1934, junto com Freyre e sua construção e afirmação como pintor do regional. Através dessas relações e, muitas vezes, parcerias de trabalho com Gilberto Freyre, José Lins do Rego, Ascenso Ferreira, Olívio Montenegro e outros, através de exposições em Escada e de sua mudança do Rio de Janeiro para o Recife, Cícero Dias abre uma nova dimensão de suas experiências criativas e posiciona-se de outra maneira, num contexto intelectual e artístico diferente daquele em que vinha produzindo. Em Pernambuco, suas atenções voltam-se de maneira mais intensa para os elementos da cultura popular regional, afirmando de forma mais significativa sua relação e a relação de sua arte com o que ele via como símbolos de origem ou raízes culturais, ligados àquelas mesmas memórias de infância no Engenho Jundiá, lembranças constantes nas suas imagens e depoimentos.

O segundo capítulo *Modernização e Modernismo em Pernambuco* busca construir um panorama geral dos processos de modernização que se desenvolvem na cidade do Recife entre as décadas de 1920 e 1930 e a os movimentos e atividades artísticos e intelectuais que são vivenciados na cidade neste momento específico. Como objetivo principal, tem-se a construção de um panorama sócio-cultural dos processos históricos que se desenvolviam na capital pernambucana nessas primeiras décadas do século XX, a transformação do espaço urbano, a sensação de aceleração do tempo e da velocidade do cotidiano, as atividades artísticas e literárias e toda a construção de ideais e desejos de modernidade, compartilhados por diferentes grupos sociais na época. A partir daí, buscamos compreender os símbolos e significados construídos para a cidade e seu cotidiano, os valores culturais envolvidos nessas representações, compartilhados ou não e produzidos e reproduzidos nas experiências de seus habitantes. Com isto, acreditamos poder melhor compreender o desenvolvimento dos projetos artísticos modernistas-regionalistas em Pernambuco, a poética, o trabalho e as relações de Cícero Dias neste contexto.

No primeiro momento deste capítulo serão abordados, então, os processos de modernização da cidade do Recife, a construção de um lugar que se pretendia moderno

e as alterações que esses processos empreendem no espaço urbano, nas percepções do tempo, nos ritmos de sociabilidade e nas relações humanas em geral. Processos de racionalização do cotidiano e higienização da cidade tomam forma e conferem sentidos específicos às políticas públicas e práticas de alguns administradores. Há o desejo da modernidade e, ao mesmo tempo, considerações sobre o que deveria permanecer ou se transformar na cidade. De forma específica, é importante atentarmos para esses processos sociais, pois juntamente com eles, todo um contexto artístico e intelectual se configura e se articula no sentido de pensar e criar representações para a modernidade, glorificando-a ou buscando destituí-la de suas seduições e imperativos. Nesse sentido, culturalmente este momento também foi de grande efervescência e contou com uma variedade de criações artísticas e intelectuais que colocaram em evidência de forma significativa as discussões sobre a inevitabilidade da modernidade e a reconstrução ou manutenção do passado, de forma nostálgica.

Já num segundo momento, será trabalhado, especificamente, o contexto artístico e intelectual da cidade do Recife entre as décadas de 1920 e 1930. Dessa forma, serão abordadas as produções artísticas e os debates que se configuraram em torno dos processos de modernização e das propostas artísticas de vanguarda. Para compreendermos de forma mais ampla as representações deste período e as disputas que se colocavam no campo artístico e intelectual da cidade, abordaremos de forma sucinta as produções que buscavam refletir acerca da modernidade e da tradição e que ganharam espaço nos meios de comunicação da época. Sendo assim, abordaremos desde as produções futuristas, elaboradas por Joaquim Inojosa e sua aproximação intelectual e artística com os modernistas do Sudeste, até as propostas modernistas-regionalistas que tinham em Gilberto Freyre um representante significativo, buscando pensar o modernismo local, a partir das noções de região e tradição.

Já o terceiro capítulo analisa, em específico, as três obras de Cícero Dias: *Recife Lírica*, *Visão Romântica do Porto do Recife* e *Eu vi o mundo...ele começava no Recife*. Considerando as imagens artísticas como fontes históricas, como criações de indivíduos em determinado tempo e lugar, que expressam valores, ideias e sentimentos sobre o mundo em que vive, optamos por trabalhar essas fontes como narrativas visuais. Criando e articulando símbolos que representam, tanto o que o artista entendia como a essência da cultura regional, como o espaço e o cotidiano da cidade do Recife, essas três obras aparecem-nos como testemunhos de uma dada sensibilidade, como formas de

representação de uma cidade que Cícero Dias, percebia, vivia, criava e buscava compartilhar com os demais.

Nesse sentido, primeiramente analisaremos a obra *Recife Lírica*, óleo sobre tela, produzido durante a década de 1930 e que destaca de forma expressiva uma paisagem ampla da cidade do Recife e dos seus bairros centrais, além do rio e do mar. Cena tomada como de quem entra pela cidade por suas águas, a tela reforça a vocação marítima do Recife e nos dá uma visão da cidade ampla, ao longe, de onde se vai aproximando lentamente. Ao analisarmos, tanto esta como as outras obras, nos valeremos das narrativas modernistas-regionalistas sobre o Recife e da constante busca por seu “caráter” e originalidade, sua possível vocação. Tendo presente que essas narrativas constroem um imaginário sobre a cidade do Recife, sendo articuladoras de memórias e instituintes de significados para as experiências na cidade, entendemos que elas também ajudam na construção da forma lírica de ver e sentir o Recife, presente nessas obras de Cícero Dias. Dessa forma, procuramos compreender como o artista dialoga, tanto em *Recife Lírica*, como nos demais trabalhos, com as representações deste grupo e como cria e institui novos significados para os elementos da cultura regional, para o espaço, cotidiano e os personagens da cidade.

Em segundo lugar, trabalharemos com a obra *Visão Romântica do Porto do Recife*. Óleo sobre cartão produzido também na década de 1930, quando o artista trabalhava em seu ateliê no Recife, esta obra traz o porto como seu elemento de destaque. No entanto, o que predomina em sua construção é a tomada de uma cena cotidiana da cidade, com seus personagens típicos, casario tradicional e, mais uma vez, os rios e o mar. Desatacando um elemento extremamente importante para o desenvolvimento econômico e sócio-cultural da cidade – o porto – esta obra nos oferece uma visão mais próxima dos ritmos cotidianos do lugar, sendo construída como que por um de seus habitantes. O pintor e o observador não vêem mais a cidade ao longe, enquanto se aproximam por suas águas. Observam-na de dentro de suas ruas, praças e pontes, vivem-na, construindo-a, dando seu tom, seu tempo, seu ritmo. *Visão Romântica do Porto do Recife* parece ser um elogio ao passado, como o próprio nome já demonstra. Passado vivo na presença das pessoas, das construções e até das cores do lugar que, ao permanecerem nas memórias do artista, são criadas e recriadas, instituindo significados diferentes para o próprio presente da cidade.

Por fim, é feita a análise da obra *Eu vi o mundo...ele começava no Recife*. Pannel de aproximadamente 15 metros de comprimento, em seu tamanho original, foi produzido entre os anos de 1926 e 1929, enquanto o artista vivia em Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Aquarela pintada em papel Kraft, *Eu vi o mundo...ele começava no Recife* representou um momento muito específico da vida artística de Cícero Dias, plena de experimentações, ousadias e transgressões, período altamente criativo e que esta grande obra sintetiza de forma muito interessante. Entendendo-a como uma grande narrativa visual da própria história pessoal de Cícero Dias e de suas referências afetivas, culturais e intelectuais, pretendemos atentar para a grande articulação que esta obra faz entre elementos da cultura regional e referências pessoais, todas imbuídas de intensa conotação fantástica, onírica. Diferente das obras anteriores, *Eu vi o mundo...ele começava no Recife*, transcende os limites reconhecíveis do espaço e do tempo e nos coloca, observadores, em um mundo de sonho e delírio. O Recife nesta obra não está sendo visto ao longe, nem a partir de suas ruas e pontes, mas em sua dimensão fantástica, em suas estórias, lendas e personagens mágicos. A cidade é a origem deste universo surreal e, a partir dela, um mundo se apresenta ao artista e ao observador.

1. Cícero Dias: Trajetórias Artísticas e Intelectuais

Esta primeira parte de nosso trabalho tem como objetivo construir uma trajetória do artista Cícero Dias, com o intuito de contextualizá-lo historicamente, destacando suas principais redes de relações dentro do meio artístico no Brasil das décadas de 1920 e 1930 para, assim, analisar sua produção neste período. Neste sentido, propomos uma articulação entre a trajetória pessoal do artista e sua produção, entendendo que nenhuma dessas dimensões pode ser analisada de forma isolada, por si mesma, sob o risco de cairmos nos extremos do determinismo ou da *ilusão biográfica*, acreditando ser possível compreender e explicar determinados contextos históricos a partir, exclusivamente, de trajetórias individuais, como nos aponta Pierre Bourdieu.¹⁵

Nesse sentido, este capítulo busca reconstruir as trajetórias do artista, criando uma narrativa que possibilite uma melhor compreensão de sua produção artística, destacando posicionamentos, escolhas, mudanças e permanências, bem como sua circulação em determinados grupos de artistas e intelectuais, tanto no Rio de Janeiro, quanto no Recife em fins dos anos 1920 e meados da década de 1930. A ideia é, a partir das experiências de Cícero Dias, nos aproximarmos da sua poética e de suas produções artísticas e, depois, partir para a análise específica das suas obras sobre o Recife deste momento, *Recife Lírica, Visão Romântica do Porto do Recife e Eu Vi o mundo...ele começava no Recife*¹⁶, que nos remetem à relação com um imaginário sobre a cidade, Pernambuco e o Nordeste, de forma geral, neste período.

É importante destacar que entendemos o termo imaginário da forma proposta pelo filósofo Cornelius Castoriadis. Em suas reflexões, Castoriadis busca localizar o conceito de imaginário dentro de um domínio social-histórico, entendendo-o como instância instituinte das formas sociais e paradigmáticas da plenitude do Ser humano. Para ele, o imaginário, através do ato da criação, institui novas formas sociais e suas

¹⁵Bourdieu aponta a ilusão biográfica como noção intelectual que acredita estar a significação das experiências do sujeito contidas nele próprio, em sua trajetória individual, de forma alheia ou mesmo autônoma às condições sociais. Neste sentido, a biografia se tornaria uma ilusão por fazer crer que o saber sobre o homem possa ser explicado a partir dele mesmo. Questão importante, também com relação a este conceito de Bourdieu, é arbitrariedade que implica o processo de construção de uma narrativa biográfica ou autobiográfica, ao selecionar fatos e compor um discurso organizado a partir de um olhar parcial, localizado e, logicamente, limitado do presente. Ver: BOURDIEU, Pierre. In: BITTENCOURT, João Batista de Menezes. *O pensamento social como ferramenta de transformação política: um diálogo entre Pierre Bourdieu e Cornelius Castoriadis*. CSOnline. Revista Eletrônica de Ciências Sociais. Ano 2. Vol. 5. Dezembro de 2008. P. 163.

¹⁶ Ver figuras em anexo

significações, a partir de possibilidades múltiplas e inesgotáveis, que são compartilhadas por um coletivo em certo momento histórico. Dessa forma, o autor propõe uma inversão do procedimento tradicional de análise e compreensão das sociedades humanas, questionando:

*Por que não poderíamos começar postulando um sonho, um poema, uma sinfonia como instâncias paradigmáticas da plenitude do Ser, e considerar o mundo físico como um modo deficiente do Ser – em vez de ver as coisas de maneira inversa, em vez de ver, no modo imaginário (isto é, humano) de existência, um modo de ser diferente ou secundário?*¹⁷

Dessa forma, Castoriadis confere ao imaginário o poder de criação, dentro dos domínios sociais e históricos e de instituição de significados e formas sociais. Ele é um imaginário ativo, instituinte, criador. Afastando-se dos determinismos materialistas ou de uma concepção idealista do imaginário, ele institui esta dimensão do humano como potência criadora, dentro dos contextos culturais específicos. Este imaginário, portanto, não seria reflexo do real, tampouco estaria deslocado dele, como uma entidade atemporal. Ao trabalhar com uma noção de imaginário instituinte, Castoriadis ressalta o aspecto da autonomia das sociedades e dos indivíduos na criação do mundo social e histórico, enfatizando que esta é uma atividade humana, por excelência. Sendo assim, ele entende que “(...) a sociedade é autocriação que se desdobra como história.”¹⁸; ela é auto-referente, pois possui a capacidade de instituir seu mundo, bem como tem a consciência de fazê-lo, podendo, assim, questioná-lo e modificá-lo constantemente.

Assim, o imaginário em seu domínio social-histórico nos ajuda a compreender como as obras de arte podem compor um conjunto de significados sobre uma determinada sociedade, e, além disso, como pode instituir valores, princípios ou significações para o mundo, em um constante e inesgotável diálogo entre o mundo material e as significações imaginárias. Nesse sentido, as obras de arte podem ser entendidas, tanto como representações de uma sociedade e de seu imaginário instituído, como também apresentam a potencialidade criadora, instituinte de novos códigos, novos

¹⁷ CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto II: os domínios do homem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. P. 228

¹⁸ Idem. *Ibidem*. P. 237

significados para o mundo. Aqui se articulam, então, os conceitos de imaginário de Castoriadis com a noção de representações sociais de Roger Chartier.¹⁹

1.1. Anos iniciais e formação artística: Do Engenho Jundiá ao Rio de Janeiro

Cícero dos Santos Dias nasceu no município de Escada, Zona da Mata Sul de Pernambuco, em 05 de março de 1907. Filho de uma família tradicional da região vive sua primeira infância na propriedade da família, o Engenho Jundiá, referência que se tornaria mais tarde importante para a construção de muitas de suas obras relacionadas ao mundo rural e o imaginário deste universo de referências. Sendo o sétimo de uma família de onze filhos, Cícero Dias recebe sua primeira educação em casa, e estuda pintura a partir das aulas de uma tia, Angelina. Segundo Cícero Dias, sua tia Angelina mantinha uma escola que se tornara famosa no Engenho Jundiá, onde mantinha, inclusive, um ateliê de pintura: *“Fazia vir professores do Recife para examinar seus alunos. Foi minha professora, de outros parentes e da gente do eito. Ela nos ensinava de uma maneira empírica. Era a que havia na época. Descobria-se o mundo pela música”*²⁰. Como poderemos perceber mais adiante, esta formação inicial será de particular importância para o desenvolvimento de Cícero Dias como artista, tanto no que se refere ao conhecimento e aprimoramento das técnicas de pintura, quanto às temáticas desenvolvidas e suas representações, intimamente relacionadas, num primeiro momento, ao universo rural e suas histórias, um mundo rememorado pelo artista a partir de lembranças e experiências de seus primeiros anos no Engenho Jundiá, em Escada e dos primeiros contatos com o mundo do conhecimento, das letras, das artes plásticas, da música.²¹

O Engenho Jundiá aparece em muitos momentos como elemento central da poética de Cícero Dias, como um aglutinador de diversas histórias fantásticas, como matriz, como inspiração, pois é a partir das suas experiências de infância, das histórias que ouvia, dos pais, dos empregados, dos forasteiros, das brincadeiras com primos, irmãos e outros meninos de engenho, que se organizam em seus memórias,

¹⁹ Roger Chartier estabelece a relação entre imaginário e contexto social e histórico em suas análises específicas e aponta para a possibilidade de leitura do mundo como representação. CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Estudos Avançados: São Paulo: USP, vol. 5, nº 11, 1991.

²⁰ DIAS, Cícero. Op.cit. p. 18

²¹ Em sua autobiografia, Cícero Dias faz referência à importância cultural que os engenhos possuíam na sua infância, dando destaque à boa educação que recebera e ao grande contato que tinha com o meio intelectual e artístico, através da escola e do ateliê da tia Angelina e da importante biblioteca do avô, por exemplo.

representações que querem abarcar toda a história de uma geração e de uma região. Podemos dizer, assim, que o engenho é um personagem singular na poética de Cícero Dias.

*Jundiá foi a capital de minha infância. Lá recebi o sopro da vida. A vida que levei nesses engenhos foi estimulante para as obras que mostrei mundo afora. Antes que a nostalgia me cercasse, a arte ia me jogando pra frente. Foi a grande cúmplice de tudo o que fiz. Um produto mágico dos engenhos.*²²

Inspirado pela grandeza e até simplicidade do Engenho Jundiá e de outros também importantes na sua infância, Cícero Dias em suas memórias destaca a presença deste lugar fundamental para sua história, articulando em torno dele diversas de suas experiências e lembranças de menino. Cícero Dias viveu um momento de decadência dos grandes engenhos pernambucanos, momento em que as imponentes famílias tradicionais ainda não haviam abandonado seu luxo e pompa, mas que já viviam tempos de incerteza e viam os processos de modernização ameaçarem seus alicerces solidamente construídos. José Lins do Rego em seu romance *Usina*, fala desse momento de grandes transformações na vida das famílias tradicionais de Pernambuco, destacando, através dos estranhamentos de D. Dondon, uma senhora de engenho, as mudanças nos ritmos, no cotidiano e nas relações nesses importantes espaços, representativos do patriarcado e da aristocracia na região canavieira:

*Usineiro era um nome que enchia a boca. Os de Pernambuco se enchiam de ouro. O açúcar cristal fazia fortuna da noite para o dia. Os senhores de engenho seriam pobres bonecos diante da riqueza da Catunda, da Tiúma, da Goiana Grande.*²³

E sobre as transformações e modernizações no Engenho Santa Rosa, centro da narrativa de *Usina*, o autor destaca:

Ali na cozinha, nas portas largas por onde entravam e saíam os moradores e as negras, tinham posto grades de ferro. A sala de visita se enfeitara de poltronas, como as que se viam nas casas da cidade. Os quartos de dormir se forraram. O grande casarão tomava assim outras cores, outro jeito, outras maneiras de receber os que chegavam. Aquele ar bonacheirão, aquelas portas abertas, a cozinha sempre cheia de gente, tudo

²² DIAS, Cícero. Op.cit. p. 14

²³ REGO, José Lins do. *Usina*. 20ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. P. 87

*que era tão natural e tão seu, se fora. A casa-grande da usina não podia continuar a ser uma casa-grande de engenho.*²⁴

Neste contexto, Cícero Dias vive sua infância entre três importantes engenhos da Zona da Mata de Pernambuco: Jundiá, Contendas e Noruega. Tendo o Jundiá como capital da infância, nele é batizado, recebe a primeira comunhão e é alfabetizado na escola montada pela tia Angelina, responsável pela educação das crianças da família, pintora habilidosa e dona do ateliê que, primeiramente, o encantou. Sua educação deu-se, então, a partir das aulas da tia, a partir da música e das referências culturais da grande biblioteca do avô, o Barão de Contendas. Afora essas referências formais, havia ainda as histórias, lendas e superstições que corriam os engenhos através da tradição oral e das memórias, principalmente das negras, amas-de-leite, cozinheiras. Histórias que corriam por fora daquelas lidas nos livros, mas que assombravam e encantavam os meninos do engenho.

Com relação à educação religiosa, um transitar entre o sagrado e o profano, entre o mundo espiritual e o terreno também fazia parte das experiências de Cícero Dias e do que ele rememora das tradições do engenho. Sendo batizado e recebendo a primeira comunhão no Jundiá, Cícero Dias afirma a importância da tradição católica em sua formação, ao mesmo tempo em que descreve de forma tão poética e sensual a forma como vive essas primeiras experiências religiosas. Quando se refere a esses tempos, Cícero Dias relembra o cheiro de santidade presente no ar e o ambiente de mais puro espírito que reinava na casa-grande, um cheiro de incenso que se misturava com o da canela; salmos sagrados e o êxtase dos cânticos. O mundo do espírito e o do corpo que se entrecruzavam para contribuir com a atmosfera de magia do Jundiá. As superstições, o culto aos mortos, promessas, procissões e ladainhas, dividindo espaço com sussurros misteriosos, vozes roucas e primitivas, defuntos e lobisomens, outros personagens que habitavam este universo entre a realidade e o mundo dos sonhos.

Aos treze anos, em 1920, Cícero Dias é enviado pela família para estudar no Rio de Janeiro, no Colégio de São Bento. Neste momento, vive a tristeza de partir do engenho, as inseguranças e desafios da juventude e a perda da mãe. Alguns lutos e abandonos. Abandono do mundo claro, confortável e seguro da infância, caminhos para novas descobertas na cidade grande. O jovem Cícero Dias, com o desejo de ser artista, vive o que talvez fosse para ele o mais impactante contato com uma capital, com um

²⁴ Idem; Ibidem. P. 89

centro urbano como o Rio de Janeiro. Como muitos outros filhos de famílias aristocráticas brasileiras, Cícero Dias passa das experiências no mundo rural e da educação tradicional e familiar para o aperfeiçoamento e formação no que era, na época, o grande e principal centro cultural e intelectual do país, fazendo um caminho que, neste momento, tinha em Recife apenas uma passagem. A ligação era feita da Zona da Mata de Pernambuco diretamente para a Capital Federal.²⁵

Esses primeiros anos de sua trajetória nos interessam para compreendermos alguns passos importantes que contribuíram para a formação de Cícero Dias como artista e sua inserção em um circuito artístico e intelectual no Sudeste e no Nordeste do Brasil, em anos posteriores. No Colégio de São Bento seu interesse intelectual pelas artes era cada vez mais intenso. Lia por conta própria sobre pintura e recebia reprimenda dos professores por não se interessar pelas demais disciplinas. Passados alguns anos, já em 1926, Cícero Dias estava matriculado na Escola Nacional de Belas Artes – ENBA - para cursar Arquitetura. Nesse momento, começa a freqüentar um ambiente acadêmico que lhe renderá alguns contatos e parcerias importantes no meio artístico modernista, como a do arquiteto Lúcio Costa, organizador do futuro Salão de Belas Artes de 1931, o chamado Salão Revolucionário, considerado a grande abertura da instituição tradicional aos artistas modernistas e grande revelação de Cícero Dias no contexto artístico da cidade, como abordaremos posteriormente.

Na ENBA, Cícero Dias passa a encontrar, também, grande resistência quanto ao desenvolvimento de projetos arquitetônicos ou artísticos mais ousados, considerados modernistas. O rapaz que já desenhava e pintava informalmente decide abandonar o curso de Arquitetura e se dedicar exclusivamente às artes plásticas. Quanto a esta mudança, Cícero Dias²⁶ afirma não existir nenhum tipo de contradição, visto que as noções de arquitetura acabaram por lhe ajudar para a construção do equilíbrio das obras e abstração das formas, por exemplo, como podemos notar no desenvolvimento de seus trabalhos posteriores²⁷. Desse momento, as experiências artísticas mostravam-se as mais

²⁵ FONTES, Luís Olavo. *Cícero Dias: anos 20*. Rio de Janeiro: Index, 1993.

²⁶ DIAS, Cícero. Apud: VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 31: Marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984. P. 66

²⁷ Especialmente em sua fase abstrata, podemos notar mais claramente esses elementos a que Cícero Dias se refere. As obras desse momento foram desenvolvidas, principalmente entre os anos de 1938 e 1960, já quando o artista encontrava-se fora do Brasil. Por opções teóricas e metodológicas não abordaremos neste trabalho este momento específico, mas para consulta de tais trabalhos ver: SIMÕES DE ASSIS, Waldir. *Cícero Dias: oito décadas de pintura*. Curitiba: Museu Oscar Niemayer, 2006, ou www.cicerodias.com.br. Também podemos atribuir o desenvolvimento de temáticas relativas ao espaço

expressivas e promissoras. Ao mesmo tempo, aquelas que mais intimamente tocavam Cícero Dias.

É, então, a partir de um ambiente formal e acadêmico que Cícero Dias inicia seus estudos em arquitetura e, depois, começa a dedicar-se ao estudo e trabalhos em artes plásticas. É importante destacar que neste momento a ENBA, criada em 1890, com a instituição da República, mantinha ainda certa continuidade com as orientações da antiga Academia Imperial de Belas Artes, criada em 1826 e símbolo do ensino artístico tradicional do Império²⁸. Nesse sentido, suas exigências mantinham-se, de forma geral, em torno do desenvolvimento de técnicas artísticas e a representação de temas tradicionais, ligados a uma pintura clássica e formalista, priorizando paisagens, retratos, as chamadas pinturas históricas e demais expressões de orientação realista ou naturalista. Com relação ao ambiente conservador da ENBA neste momento e às reações do público à arte moderna, Cícero Dias afirma:

*Esse sentimento de academismo, de pompeirismo estagnado na Escola de Belas Artes, era a sociedade brasileira; por exemplo, rara a casa que tivesse pendurada na parede uma gravura, e você quando fazia qualquer exposição um pouco diferente, o pessoal gritava: havia reações e reação de governo, nada nos ajudava (...); o negócio não era fácil, cortavam desenhos, pinturas...foi um absurdo!*²⁹

Este pequeno trecho de depoimento de Cícero Dias concedido no ano de 1981, ao pesquisador Carlos Zilio, rememorando sua passagem do curso de Arquitetura para as artes plásticas e relembrando o ambiente acadêmico conservador da ENBA, nos apresenta um pouco a dimensão de como as disputas intelectuais e artísticas se davam no interior da instituição e fora dela. Neste momento, é interessante destacarmos a importância dos conceitos de *campo* e *habitus* propostos por Pierre Bourdieu, que nos ajudam a esclarecer e demarcar este espaço de atuação e disputas simbólicas pela hegemonia dentro dos grupos e instituições.

O conceito de *campo*, neste momento, nos auxilia na compreensão das disputas simbólicas que ganhavam espaço no meio artístico e cultural no Rio de Janeiro,

da cidade a essa formação inicial de Cícero Dias, o que pode ter lhe concedido um maior interesse por questões estéticas relativas ao espaço urbano e seu desenvolvimento. Sobre as obras que abordam aspectos da cidade do Recife nas décadas de 1920 e 1930, trabalharemos posteriormente neste texto.

²⁸ Enciclopédia Itaú Cultural: Artes Visuais. Disponível em www.itaucultural.org.br. Acesso em 19/08/2011

²⁹ DIAS, Cícero. Apud: VIEIRA, Lucia Gouvêa. Idem. P. 66

instituindo um importante embate entre propostas artísticas e visões de mundo representadas pelo academicismo tradicional, conservador, e as propostas modernistas, que lutavam por sua legitimação e inserção nos meios institucionais, evidenciando disputas entre ortodoxia/heterodoxia, como salienta Pierre Bourdieu. Já a ideia de *habitus* desenvolvida pelo autor, complementa o primeiro conceito, no momento em que se refere a sistemas de percepção, avaliação e ação, inscritos nos corpos dos sujeitos, que orientam suas práticas e tomadas de posição dentro de um campo específico. Práticas reproduzidas que reforçam a constituição do campo. Assim, para Pierre Bourdieu, a articulação entre os dois conceitos na análise dos fenômenos artísticos é importante. Segundo o autor:

*Tal passo é necessário para que se possa indagar não como tal escritor chegou a ser o que é, mas o que as diferentes categorias de artistas e escritores de uma determinada época e sociedade deviam ser do ponto de vista do habitus socialmente constituído, para que lhes tivesse sido possível ocupar as posições que lhe eram oferecidas por um determinado estado do campo intelectual e, ao mesmo tempo, adotar as tomadas de posição estéticas ou ideológicas objetivamente vinculadas a estas posições.*³⁰

Mesmo que o depoimento do artista, anteriormente transcrito, seja localizado e datado em um momento posterior de sua trajetória intelectual e artística, percebemos o quanto ele demarca a diferença entre tradicionais e modernos quando se refere aos primeiros anos de sua produção. Dessa forma, ele demarca as reações e comportamentos específicos de cada grupo dentro do campo artístico que se constituía no momento, além de suas práticas, o que já demonstra o desenvolvimento de um importante movimento de contestação e reação aos princípios conservadores que orientavam a ENBA e o ensino e produção artística de um modo geral no Brasil em meados dos anos 1920. Sobre estes movimentos dentro da instituição e seu posicionamento pessoal e artístico diante deles, Cícero Dias ressalta a existência do que ele considerava agitações um tanto ridículas, e demarca suas posições firmes, quase sempre contrárias ao que se elaborava como hegemônico ou senso comum.³¹

Os movimentos de contestação às tradições acadêmicas são enfocados por Annateresa Fabris em sua análise do modernismo brasileiro, em especial, a atuação das

³⁰ BOURDIEU, Pierre. *Campo do poder, campo intelectual e habitus de classe*. In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009. P. 190.

³¹ DIAS, Cícero. Op.cit. p. 57

vanguardas artísticas. Inspirada na teoria da vanguarda de Peter Bürger³², a autora irá eleger como elemento central da prática desses grupos no Brasil a crítica à “instituição-arte” em dois níveis: como aparato de legitimação e como ideologia segregadora. Sendo assim, a marca principal da atuação das vanguardas artísticas neste período, no Brasil, estaria localizada na postura questionadora desses grupos quanto às esferas tradicionais de arte, o que gerava um posicionamento autocrítico por parte dos mesmos. Ao refletirem sobre a produção, distribuição e fruição de arte em sua sociedade, os artistas uniam teoria e prática e lançavam as bases para novas possibilidades criadoras e novas instâncias legitimadoras da produção artística.³³ De acordo com a autora:

*Descontente com a situação cultural vigente no país, que era dominada pela presença do realismo em suas versões parnasiana, regionalista e acadêmica, o grupo modernista age como um grupo de pressão, desfechando um ataque sistemático não apenas contra as linguagens na moda, mas, sobretudo contra as instituições artísticas e seus códigos cristalizados. Dentro dos limites de uma modernização nascente e de uma sociedade em vias de transformação, os modernistas contestam tanto o sistema de produção artístico-cultural e seus modos de fruição quanto a pouca atenção que essa produção dedicava à nova paisagem urbana e seus novos atores.*³⁴

É interessante destacar que neste momento, as obras produzidas segundo as orientações e perspectivas da ENBA tinham como espaço de mostra e apreciação as Exposições Gerais de Belas Artes. Promovidas pela instituição, as Exposições Gerais, através de seus editais, selecionavam os melhores trabalhos, de acordo com suas orientações artísticas, concedendo prêmios de viagens ao exterior, geralmente à Paris, para os artistas que se destacavam nesse sentido. Tanto a ENBA, quanto as Exposições Gerais, mantinham uma orientação formalista e tradicional, herdeiras da antiga Academia Imperial, adotando critérios de seleção de trabalhos a partir de parâmetros conservadores. Dessa forma, as Exposições Gerais eram espaços, por excelência, das artes tradicionais, ressaltando e legitimando as orientações acadêmicas da ENBA.

Produzindo trabalhos que não se aproximavam das propostas tradicionais das Exposições Gerais e da ENBA, Cícero Dias vai se inserindo num outro grupo intelectual e artístico, freqüentando os *vernissages* e exposições modernistas, entrando em contato com pessoas que estavam, também, produzindo à margem das orientações

³² Ver BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

³³ FABRIS, Annateresa. *Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro*. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

³⁴ Idem. *Ibidem*. P. 21

estéticas da ENBA. Quanto à formação de um grupo de artistas que buscava suas propostas fora da orientação tradicional da instituição, o próprio Cícero Dias destaca as presenças do poeta Manuel Bandeira, do pintor Ismael Nery, e do compositor Villa Lobos, por exemplo, que estavam trabalhando no Rio de Janeiro neste momento.³⁵ Sobre as Exposições Gerais de Belas Artes, também chamados de “Salões”, e a não inserção dos artistas modernos nesses ambientes tradicionais, Manuel Bandeira escreve n’ *A Província*, do estado de São Paulo, em 1928:

*O Salão é uma galeria grotesca onde vou mais para exercer o senso humorístico. Não me pode interessar de outra maneira aquela exibição de um monótono realismo anedótico. Os pintores que admiro são outros e não expõem na Escola. Tarsila do Amaral, Ismael Nery, Di Cavalcanti, Gomide, Cícero Dias, é nos quadros destes que encontro fantasia plástica, emoção, poesia.*³⁶

Este grupo, que no momento não participa das Exposições Gerais, era formado por artistas de diferentes orientações políticas ou concepções estéticas, mas que compartilhavam o desejo de renovação das perspectivas da ENBA, relacionando-se também com o grupo modernista que se consolida em São Paulo a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. Essas relações têm intelectuais como Graça Aranha, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Paulo Prado, por exemplo, intermediando os diálogos entre os dois grupos. Dessa forma, se estabelece uma maior articulação entre as propostas modernistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, salientando o crescimento do número de trabalhos que não se enquadravam nas perspectivas formalistas e tradicionais da ENBA e das Exposições Gerais.

Cícero Dias, entre os anos de 1928 e 1929, anos de suas primeiras exposições de trabalhos no Rio de Janeiro, realiza uma pequena mostra na casa de Olívia Penteado, estreitando relações com os grupos artísticos modernistas de São Paulo. Além disso, em 1929 conhece Mário de Andrade, com quem já havia trocado algumas correspondências, recebendo-o no Engenho Jundiá, em Escada, quando das viagens etnográficas ao interior do Brasil feitas pelo escritor. As viagens darão origem às crônicas da coluna *Táxi* no *Diário Nacional* (1929-1930) e *O Turista Aprendiz*, reunião

³⁵ DIAS, Cícero apud VIEIRA. Ibidem. P. 67

³⁶ BANDEIRA, Manuel apud VIEIRA. Ibidem. P 15.

dos diários de Mário de Andrade por Telê Ancona Lopez³⁷. Neste momento, é interessante destacar a noção de modernismo pensada por Peter Gay, para buscarmos compreender tamanhas diferenças ideológicas ou estéticas que acabavam unindo-se em uma proposta renovadora para as artes. O historiador, em sua análise do modernismo diz o seguinte:

*O único ponto incontestavelmente comum entre todos os modernistas era acreditarem que muito superior ao conhecido é o desconhecido, melhor do que o comum é o raro, e que o experimental é mais atraente do que o rotineiro. Assim, a metáfora mais expressiva que podemos usar nessa busca de afinidades mais amplas é talvez a de uma grande família muito interessante e variada, com todas as suas expressões individuais diferentes, mas unida por alguns laços fundamentais (...).*³⁸

Neste sentido, podemos compreender o que, em um primeiro momento, aparecem como elementos unificadores de diferentes propostas artísticas no modernismo brasileiro, a partir dessa perspectiva de Peter Gay, como a ideia de renovação das artes, o fascínio pelo novo, pelo experimental e pelo, até então, desconhecido. Dessa forma, entendemos que em seu impulso inicial, os modernistas brasileiros uniram-se em torno de uma proposta renovadora das artes, que pudesse abrir caminho para novas perspectivas criadoras, diante do tradicionalismo da ENBA, entendido neste momento como obstáculo à inovação e a criatividade dos artistas. Neste momento, as propostas de Cícero Dias irão se somar às de diferentes artistas na busca de uma ruptura com a tradição e o formalismo da ENBA, realizando a crítica à “instituição-arte”, como aponta Annateresa Fabris, e assumindo a dimensão prática e política da arte, através da polêmica com os valores estabelecidos, como também ressalta Ana Maria Belluzzo em sua análise da modernidade e vanguardas na América Latina.³⁹

³⁷ Ver SANTOS, Marcelo Burgo dos. *O Turista Aprendiz: breves notas e observações sobre a viagem de formação de Mário de Andrade*. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/viewFile/4175/2825>. Acesso em 20/08/2011.

³⁸ GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. P. 18-19.

³⁹ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Os surtos modernistas*. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990. P. 20

1.2. O Artista Surrealista: A Exposição da Policlínica e regressos a Pernambuco

A primeira exposição individual de Cícero Dias acontece no Rio de Janeiro, em junho de 1928. Neste momento, o artista já vinha produzindo diferentes obras relacionadas ao universo rural nordestino, muitas aquarelas, representando um ambiente onírico e fantástico, apresentando uma poética inovadora e uma técnica aparentemente despretensiosa e renovada, com relação à sua formação tradicional. Com um ateliê localizado na Rua Correia Dutra, no centro do Rio de Janeiro, o artista, nesta época, freqüentava os espaços boêmios da cidade, bares, cafés e restaurantes que eram pontos de encontro de artistas e intelectuais, como o Palace Hotel e o Bar Nacional. Dessa forma, estabelece parcerias e amizades dentro de um grupo de modernistas que passa a apreciar seus trabalhos e freqüentar seu estúdio, entre eles, Murilo Mendes, Ismael Nery, Lasar Segall e Di Cavalcanti, em especial. A divulgação da “novidade” que era o pintor das aquarelas no meio modernista do Rio de Janeiro, acontece através desses amigos, que primeiro apreciam e avaliam suas obras. Sobre este momento de grande agitação cultural e suas novas amizades, Cícero Dias comenta e se questiona:

Tinha razão o Di Cavalcanti ou José Lins do Rego quando se referia ao grupo como um bando, uma legião, defendendo novos valores. Tudo explodia, um vulcão. Havia grande inquietação no meio intelectual. Eu representava novos valores? Uma nova filosofia? Apresentava-me com qualquer coisa de novo. Verdadeiras assombrações. Longe de tudo o que os professores ensinavam. Não fazia obra de escândalo. Trazia para a minha pintura o sentimento popular do Nordeste.⁴⁰

Os trabalhos de Cícero Dias, no entanto, não têm neste primeiro momento fácil inserção no reduzido mercado artístico das galerias e museus de arte brasileiros. Curiosamente, frente às dificuldades de realização de uma exposição individual de um artista modernista no contexto apresentado, a primeira mostra de trabalhos de Cícero Dias acontece no salão da Policlínica do Rio de Janeiro, num congresso de Psicanálise. A articulação de alguns amigos e, em especial, de Graça Aranha com os diretores da Policlínica, garante um espaço para a exposição das aquarelas de Cícero Dias durante a realização do Congresso. Correm no meio cultural da cidade as notícias de um novo pintor, surrealista, fantástico, que estaria entre as revelações da nova pintura brasileira. Uma nota no periódico *O Jornal* comenta sobre a exposição do jovem artista e ressalta sua apreciação pelos mestres modernistas e seu tom de novidade:

⁴⁰ DIAS, Cícero. Op.cit. p. 61

*Inaugura-se hoje, às 17 horas no saguão da Policlínica Geral do Rio de Janeiro, a exposição de desenhos do sr. Cícero Dias. O sr. Dias, que é um artista de vanguarda recebeu hontem no “vernissage” da sua exposição o louvor dos “leaders” do movimento modernista no Rio (...). O acto da inauguração da mostra do sr. Dias vae ter o caracter de uma verdadeira festa modernista, pois vão prestigial-a com a sua presença os “leaders” do nosso movimento de vanguarda.*⁴¹

Outra notícia, do jornal *A Noite*, ressalta a novidade e o que era considerado o pioneirismo da exposição do jovem artista e comenta as tendências estéticas de Cícero Dias:

*(...) é a primeira manifestação da pintura surrealista no Brasil. O surrealismo é uma libertação ainda mais intensa do que o expressionismo. Depois da rigidez mathematica do cubismo, o surrealismo surgiu para exprimir lyricamente a realidade transcendente, que não é a dos cinco sentidos, que é a do sonho, é da imaginação, indifferente às leis da geometria e da mecanica. Esta é a arte actual de Max Ernest, Tanguy, Miro, Man Ray, Arp, que procederam de Cherico, Bracque e Picasso. A elles se junta o pintor Cícero Dias, que com extraordinárias qualidades pintoricas (sic), exprime em seus trabalhos a poesia deliciosa do seu extranho e maravilhoso inconsciente.*⁴²

Os dois textos ressaltam de formas diversas a importância da exposição de Cícero Dias para a arte brasileira, seu valor de experimentação e vanguarda, introduzindo uma pintura nova, surrealista nos meios modernistas do país. A nota de *O Jornal* busca situá-lo como um artista de vanguarda, ressaltando a presença dos líderes do modernismo brasileiro na mostra. Sem mencionar quem seriam esses líderes, mas que podemos pensar, pelo menos, na figura de Graça Aranha, o texto situa Cícero Dias como a novidade aceita e legitimada pelo meio modernista brasileiro. Já o segundo texto, publicado em *A Noite*, busca ressaltar a presença do artista dentro de um novo movimento internacional, apresentando, inclusive, uma série de artistas, nenhum brasileiro – Max Ernest, Tanguy, Miró, Man Ray e Arp - que compartilhariam das mesmas tendências estéticas de Cícero Dias.

Além disso, a nota do jornal *A Noite* confere importância à exposição do pintor como a primeira manifestação surrealista do Brasil, elegendo Cícero Dias como um pioneiro desta arte no país, conferindo-lhe um lugar de destaque na arte internacional e,

⁴¹ *Exposições*. O Jornal. Rio de Janeiro, 19/06/1928. Fac-Símile em FONTES, Luís Olavo. *Cícero Dias: anos 20*. Rio de Janeiro: Index, 1993. P.30

⁴² *Pintura Surrealista*. A Noite. Rio de Janeiro, 18/06/1928. Fac-Símile em FONTES, Luís Olavo. *Ibidem*. P.30

inclusive, diante das produções de outros modernistas brasileiros. Dessa forma, Cícero Dias começa a conquistar espaços dentro do meio artístico do Rio de Janeiro, suas obras passam a ser motivo de apreciação e crítica por parte de alguns intelectuais que, na maioria das vezes, ressaltam o teor fantástico das suas aquarelas, seu valor de novidade, seu experimentalismo, o que contribuiu para sua identificação, neste momento, como o artista surrealista por excelência. A revista *Para Todos...* também publica uma chamada para a exposição de Cícero Dias, ressaltando, sua poética inovadora e experimental, enfatizando seus processos originais de criação:

Está aberta desde terça-feira no saguão da Polyclínica Geral do Rio de Janeiro, Avenida, esquina São José, uma exposição do pintor Cicero Dias. O pintor Cicero Dias que aprendeu desenho, que poderia copiar paisagens noivas “entre sis”, fazer retratos de busto e corpo inteiro, iguaesinhos aos modelos, não copiou nada, não fez reproduções. Viu. Sentiu. Do jeito com que viu, da maneira com que sentiu criou os seus quadros. Quadros sem anedota. É um menino que conta simplesmente as coisas que encontrou. (...) tudo o que Cicero Dias botou entre molduras ingênuas, é alegria para os olhos cansados de olhar a igualdade e a fraternidade das velhas télas consagradas pelo público e pelos seus amigos (...).⁴³

Vemos que a nota da revista também faz referência ao valor experimental dos trabalhos de Cícero Dias e suas perspectivas inovadoras no sentido de se afastar da estética já consagrada da arte tradicional. Experimentação, inovação e criatividade são atributos dessa arte nova que o jovem pintor pernambucano, junto com outros, passa a representar no meio artístico do Rio de Janeiro neste momento. Mesmo assim, diante da gradual conquista de espaços no meio artístico e em importantes veículos de comunicação, o artista ainda se refere à dificuldade de aceitação das obras modernistas no meio artístico brasileiro no período, de forma geral. Existia um gosto convencional consagrado, uma estética predominantemente tradicional que resistia às diversas propostas inovadoras da arte moderna. Referindo-se à sua primeira mostra, diz Cícero Dias:

Minha primeira exposição foi em 28. (...) eu tive a maior dificuldade de expor no Rio (...) eu tive muita dificuldade de expor no Palace Hotel, na Avenida Rio Branco (...) o Graça conhecia muito bem o Juliano Moreira, psiquiatra muito importante, e fui procurar o Juliano Moreira lá no hospital, mostrei o desenho e ele me disse: “- Está muito bem porque lá

⁴³ *Para Todos...* Nº 497. 24 de Junho de 1928. P. 27

*no hospício está havendo um congresso de Psiquiatria Mundial...”*⁴⁴

Esta fala do artista deixa clara parte dos processos de aceitação/negação dos trabalhos artísticos considerados modernistas dentro dos meios de arte mais tradicionais de uma cidade como o Rio de Janeiro na época, e esclarece sobre a dinâmica do campo artístico local neste momento. Como vimos anteriormente, segundo Pierre Bourdieu, a relação de um campo com o poder, bem como a dinâmica interna de posições e tomada de posições de seus agentes é que vão configurar, em um determinado contexto, as regras de pertença ou não a este campo específico, ou seja, vão constituir a relação ortodoxia/heterodoxia, construindo as condições necessárias para a legitimação e inserção no campo. Dessa forma, de acordo com o *habitus* hegemônico no campo em determinado momento histórico, serão estabelecidos códigos compartilhados pelos pares, que especificarão de forma consciente ou não, quais os comportamentos aceitos e legitimados e, conseqüentemente, quem pode pertencer ou não ao grupo e quais práticas se tornam convencionais ou marginalizadas.⁴⁵

Cícero Dias fala de sua primeira exposição individual, suas dificuldades e, em especial, salienta o espaço que lhe fora aberto para a mostra de seus trabalhos em um primeiro momento, a clínica psiquiátrica. Nesse sentido, nos dá indícios de como o campo artístico e intelectual do Rio de Janeiro se constituía neste momento, instituindo um grupo ortodoxo e suas práticas relacionadas às artes acadêmicas, consagradas aos espaços institucionais e tradicionais; e outro heterodoxo, relacionado às artes modernas e suas inovações temáticas e técnicas, suas experimentações, presente nos espaços alternativos, à margem das instituições tradicionais e legitimadoras da arte. Com relação às atividades e experimentações estéticas dos grupos modernistas, entre os quais estava Cícero Dias, o artista ressalta:

*Nessa época eu ainda cursava a Belas-Artes. Na Escola, as discussões foram tremendas e as opiniões bem variadas. Tanto da parte dos meus colegas como de alguns professores. Houve protestos ridículos. Como sempre eu remava contra a maré. Ficava firme nas minhas ideias. Via que o que eu pintava era muito diferente do que até então fora mostrado ao público. O nosso grupo cada vez mais solidário. Fazia-se a exposição.*⁴⁶

⁴⁴ DIAS, Cícero apud VIEIRA. Op.cit. P. 67/68.

⁴⁵ BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

⁴⁶ DIAS, Cícero. Op.cit. P. 57

Nesse sentido, a própria elaboração e organização da primeira exposição de Cícero Dias, através do contato de Graça Aranha com o médico Juliano Moreira e com o diretor da Policlínica na época, Moura Brasil, já nos demonstra importante articulação entre os artistas modernistas da cidade e a coesão a que Cícero Dias se refere neste trecho de seu depoimento. Essas pessoas, através da constituição de redes alternativas, iam ocupando e conquistando lugares para a exposição de seus trabalhos, legitimando outras práticas e espaços para a mostra das obras. Luís Olavo Fontes, ao comentar a exposição de Cícero Dias no hall da Policlínica, faz menção às tentativas de Graça Aranha para convencer os diretores da instituição a aceitar os trabalhos do artista dentro da programação do Congresso de Psicanálise, visto que as obras tratavam de temas oníricos, dialogando, assim, com a proposta do encontro.⁴⁷

Neste momento, com relação aos espaços para exposições artísticas em geral, além das Exposições Gerais de Belas Artes, havia poucas galerias e, também, um espaço importante no hall do Palace Hotel, no Rio de Janeiro⁴⁸. Lá, aconteciam diversas exposições e *vernissages* reunindo a elite econômica e cultural da cidade. Sobre esta carência de um mercado artístico consolidado e de espaços institucionais para as mostras de arte, principalmente dos artistas modernistas, Quirino Campofiorito⁴⁹, artista, também aluno da ENBA na década de 1920 e participante do Salão de 1931, diz o seguinte:

Na época existiam alguns colecionadores, e todos muito conservadores, muito ligados à arte, à pintura tradicional, evoluindo muito vagarosamente. Os colecionadores jamais acreditavam nos jovens, o homem tinha que envelhecer, chegar aos 40, 45 para então o colecionador achar que estava fazendo alguma coisa que pudesse ser comprada...não havia comércio de arte.⁵⁰

Podemos perceber que, além da falta de espaços para expor trabalhos modernistas, havia mesmo poucos lugares significativos para a comercialização de arte

⁴⁷ FONTES, Luís Olavo. Op.cit. P. 30

⁴⁸ Lucia Gouvêa Vieira destaca a existência no Rio de Janeiro da Galeria Jorge, fundada em 1908 por Jorge de Souza Freitas e o espaço do hall do Palace Hotel, na Avenida Rio Branco, local que poderia ser alugado pelo artista para realizar sua exposição. VIEIRA, Lúcia Gouvêa. Op.cit. 1984.

⁴⁹ Quirino Campofiorito, nascido em Belém em 1902, ingressa na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro em 1920. É um dos artistas que é contemplado com prêmio de viagem para o exterior e, em 1929 vai para Paris e estuda no Ateliê de Pongheon da Académie Julien e na Académie de La Grand Chaumière, permanecendo lá até 1932. *Enciclopédia Itaú Cultural, Artes Visuais*. Disponível em www.itaucultural.org.br. Acesso em 08/05/2012.

⁵⁰ CAMPOFIORITO, Quirino. Entrevista concedida para o Projeto Portinari. Nov/1982. Apud: VIEIRA, Lucia Gouvêa. Ibidem. P.60

em geral, visto que, além das instituições tradicionais, o Rio de Janeiro contava com poucas galerias reconhecidas, que apostavam, de forma geral, no trabalho de artistas já consagrados pelo público ou crítica. Dessa forma, percebemos a fragilidade com que se apresentava o campo artístico neste momento no Rio de Janeiro. Apresentando dificuldades mesmo para as artes de orientação tradicional e criando a necessidade de conquista de espaços legitimadores para a arte moderna, em especial, instituições e mercado artístico neste momento eram, portanto, restritos.

Outro artista que participa, posteriormente, do Salão de 1931 e que estava produzindo também na década de 1920, Alfredo Galvão, comenta sobre esta fragilidade do mercado de arte no Rio de Janeiro da época. Segundo ele, havia apenas uma galeria na cidade, e a dificuldade encontrada pelos artistas modernos na exposição e comercialização de seus trabalhos era algo constante: *“Nesse tempo só havia uma Galeria, a Galeria Jorge; era na Rua do Ouvidor (...). Lá era uma galeria particular; expunham os amigos dele ou então artistas notáveis, como o Amoedo, o Batista da Costa...”*.⁵¹

Esta fala de Alfredo Galvão vem ao encontro dos comentários anteriores de Quirino Campiofiorito e de Cícero Dias quando falam das dificuldades encontradas pelos artistas novos, que não se reconheciam nos padrões estéticos tradicionais da ENBA ou nas regras e orientações das Exposições Gerais, ou seja, não partilhavam os códigos da ortodoxia intelectual e cultural, encontrando dificuldades para expor e vender suas obras. Como eles percebiam, as instituições valorizavam os trabalhos tradicionais e as poucas galerias priorizavam as obras de artistas que poderiam dar um retorno financeiro mais imediato, já reconhecidos por um pequeno público consumidor de arte, que apostava numa estética mais convencional. Segundo Lucia Vieira Gouvêa, neste momento não só o mercado de arte era frágil no Brasil, como a própria produção artística deixava a desejar quanto à sua formalização, sendo, portanto, que a circulação de arte acontecia de maneira incipiente no país.⁵²

É interessante, então, atentarmos para os movimentos que se constituem a partir das relações de poder estabelecidas no campo artístico brasileiro neste momento, entre conservadores e modernistas e os espaços que cada grupo acabava ocupando nessa

⁵¹ GALVÃO, Alfredo. Entrevista concedida para o Projeto Portinari. Dez/1982. Apud: VIEIRA. Ibidem. P. 59

⁵² VIEIRA, Lucia Gouvêa. Ibidem. P. 15

configuração; aqueles de orientação tradicional e formalista contavam com a legitimação dos espaços institucionais ou consagrados; já os trabalhos considerados modernos ou renovadores, inseriam-se nos espaços alternativos, como é o caso da exposição de Cícero Dias na Policlínica do Rio de Janeiro. Esses trabalhos nem sempre contavam com uma recepção favorável por parte da crítica e do público em geral. Segundo Antonio Bento, sobre a exposição de Cícero Dias:

*Os modernistas exultaram com o extraordinário talento do pintor. Enquanto isso o ambiente reacionário existente no Rio, reagiu contra o que lhe parecia uma manifestação artística insólita e intolerável. Visitantes queriam destruir os trabalhos. Um mais ousado, com uma enorme navalha, ameaçava os quadros (...)*⁵³

Dessa forma, podemos perceber um pouco do impacto que a primeira exposição de Cícero Dias causa no meio artístico do Rio de Janeiro na época. Pela linguagem, pelos temas, pela técnica, pelos materiais e pelo local da exposição, esta primeira mostra de Cícero Dias na Policlínica nos mostra tanto o que era aceito, legitimado e convencional no meio artístico brasileiro, quanto o que poderia representar uma inovação, uma ruptura com o padrão tradicional e, de certa forma, uma ameaça à hegemonia deste. Também podemos perceber, assim, como esse meio artístico se organizava, recebia e destinava falas e lugares específicos para essas obras, à época, desconcertantes para muitos, consideradas à margem dos códigos dominantes partilhados pelos grupos artísticos tradicionais. Nas palavras de Cícero Dias, esta fase marcaria seu momento de reação ao tradicionalismo da ENBA e afirmação de suas posições artísticas, de sua visão de mundo, de seus processos criativos. Cícero Dias refere-se ao impacto da mostra, destacando a legitimação e o entusiasmo por parte de Graça Aranha, Di Cavalcanti e Lasar Segall, a quem ele chama de “mestres do modernismo”. Por fim, ressalta o teor das suas inquietações e a relação com as orientações da ENBA, à época:

*Na Escola de Belas-Artes, a corrente mais forte era a dos falsos acadêmicos. Eu sentia como se estivesse quebrando qualquer coisa daquilo. A técnica ensinada pelos professores não era suficiente para mim, principalmente para a minha inquietação de espírito.*⁵⁴

⁵³ BENTO, Antonio. Apud: RAMOS, Maria Lúcia Bueno. *Erotismo e cultura popular no modernismo brasileiro: Cícero Dias (1920-1930)*. Disponível em http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_111.pdf. Acesso em 25/05/2011. P. 04

⁵⁴ DIAS, Cícero. Op.cit. P. 60

Mesmo assim, colocando-se à margem dos espaços artísticos tradicionais, Cícero Dias tem uma recepção favorável entre os modernistas, ganha espaço como o “jovem artista surrealista”, fortalecendo relações com outros grupos que se constituem a partir do desejo de renovação dos parâmetros acadêmicos da ENBA. À parte o choque e as reações de alguns contra sua obra, no momento da primeira exposição, os comentários sobre a “novidade” representada pelo artista pernambucano no Rio de Janeiro começam a aparecer nas falas de críticos, escritores e outros artistas, como mencionamos anteriormente. Um destaque é este comentário do escritor Manuel Bandeira em correspondência a Mário de Andrade, no mesmo ano de 1928, falando da primeira exposição de Cícero Dias no Rio de Janeiro:

*A novidade aqui é um rapaz de Pernambuco que vive no Rio – Cícero Dias. Uma arte profundamente sarcástica e deformadora, por exemplo, uma entrada da Barra com o fio do carrinho elétrico do Pão-de-Açúcar preso na outra extremidade ao galo da torre da igreja da Glória, e a igreja toda torta. Acho muita imaginação e verve nele. Entre os que entendem e pintam está cotado. No meio modernista, claro. Assim como o Goeldi, o Di, o Nery gostaram muito.*⁵⁵

Este trecho escrito por Manuel Bandeira em carta a Mário de Andrade nos demonstra de forma clara a maneira como esses artistas modernistas se entendiam como grupo e se reconheciam dentro de um campo de arte mais amplo frente à legitimação institucional das artes tradicionais. Vemos o desejo e a necessidade dos modernistas de se reconhecerem como grupo específico quando Manuel Bandeira se refere a Cícero Dias como um artista que está cotado “(...) no meio modernista, claro.”, entre aqueles que entendem de arte moderna. Assim, Cícero Dias vai construindo e consolidando suas redes de relações, conquistando espaços importantes de reconhecimento entre seus pares. Essa busca por legitimação teve seu auge, segundo a pesquisadora Lucia Gouvêa Vieira, no momento de realização do Salão de Belas Artes de 1931, data da primeira entrada significativa dos modernistas nos meios institucionais, como veremos adiante. A partir daí, podemos também compreender melhor as referências de *O Jornal* no convite para a exposição de Cícero Dias, aos líderes do movimento modernista e a boa recepção por parte deles ao jovem artista que apresentava seus primeiros trabalhos no Rio de Janeiro, em 1928.⁵⁶

⁵⁵ MORAES, Marcos Antônio (org.). *Correspondência - Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000. P. 393

⁵⁶ Ver página 15.

As atuações de Manuel Bandeira e de Mário de Andrade como críticos de arte, neste momento, nos dão a dimensão do papel deles na legitimação de novos artistas e na conquista de diferentes espaços para a arte moderna no Brasil em meados dos anos 1920, até os princípios da década de 1930. Os dois escritores, pertencentes a uma geração que participou da realização da Semana de Arte Moderna de 1922, exerciam certo papel de liderança no campo artístico, com relação aos grupos de artistas modernistas do Rio de Janeiro e São Paulo, respectivamente. Eles, muitas vezes, introduziam e legitimavam novos trabalhos nos meios modernistas nos dois centros urbanos, como podemos perceber neste comentário de Bandeira sobre a exposição de Cícero Dias de 1928. Dessa forma, Cícero Dias e seus trabalhos entram na pauta de avaliação dos chamados “líderes” modernistas e seu nome começa a ganhar destaque entre as publicações desses intelectuais e artistas, agora, para além do Rio de Janeiro.

Neste momento de busca de legitimação da arte moderna no Brasil e, em especial, dos trabalhos de Cícero Dias entre seus pares, um interessante comentário é escrito por Mário de Andrade, em tom de defesa das composições do artista, consideradas muitas vezes por críticos e artistas mais conservadores, como obras ingênuas, infantis, ou sem sentido, avaliações que também estarão presentes na crítica de sua arte em Pernambuco. Contrapondo-se a este tipo de avaliação, Mário de Andrade rebate as acusações e, assim como Manuel Bandeira, busca instituir e legitimar a arte nova e a arte de Cícero Dias, em especial. Como esses trabalhos iniciais de Cícero Dias são as aquarelas, Mário refere-se especificamente a elas, em crônica de 1929:

A aquarela de Cícero Dias é ingênua como expressão, bem sei. Até a compararam com os desenhos das crianças, comparação que acho falsa. Não tem nada que afaste mais a sensação de infantilidade que a aparência com criança. (...). No geral os desenhos infantis sob o ponto de vista da arte são perfeitamente idiotas e nos interessam por valores que nada têm de plásticos ou estéticos. Ora, Cícero Dias é justamente o contrário disso. Possui uma personalidade surpreendente. Possui uma fatalidade de expressão formidável, cujos valores psicológicos principais são a sexualidade, sarcasmo e misticismo. Justamente as cousas que a criança menos possui.⁵⁷

Neste mesmo contexto, um ano antes, Josué de Castro também havia publicado em *O Jornal* uma apreciação das obras de Cícero Dias a partir de um viés psicológico,

⁵⁷ ANDRADE, Mário apud ANAN, Sylvia Tamie. *Crônica da Vida Inteira: Memórias da infância nas crônicas de Manuel Bandeira*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) FFLCH/USP. São Paulo: Maio, 2006. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-21052007-161100/pt-br.php>. Acesso em 19/05/2011.

destacando o lirismo e o conteúdo afetivo espontâneo que marcariam suas aquarelas, aproximando-as das expressões infantis, de forma positiva. Ele diz que Cícero Dias “(...) pintou umas pinturas para satisfazer seu desejo de pintar. Só para dar descanso ao seu temperamento. Por necessidade fisiológica: como a criança brinca e como o homem ama.” Destacando uma atitude espontânea, aparentemente despreziosa, Josué de Castro⁵⁸ dá ênfase à naturalidade com que Cícero Dias compõe suas telas, sem, no entanto, ser inocente ou tolo. Assim como Mário de Andrade, ele busca afastar os possíveis rótulos de arte ingênua para as obras do artista, concluindo que: “*A pintura de Cícero Dias não é uma arte malassombrada, nem inconseqüente. É a expressão racional dum temperamento.*”⁵⁹, afirmando, assim, a intencionalidade e a atitude consciente do pintor em seu processo criativo e na elaboração de sua poética.

Com este tipo de crítica e, em certa medida, legitimação por parte de outros intelectuais modernistas, Cícero Dias passa a freqüentar de forma mais sistemática os espaços artísticos do Rio de Janeiro e de São Paulo, incorporando-se, também, a um grupo de outros escritores, poetas, pintores e escultores que vinham colocando-se contra o formalismo da arte acadêmica, refletindo, debatendo e produzindo obras inovadoras, modernas, como viemos destacando. Um desses lugares de encontro dos artistas era a casa de Arinda Houston, anfitriã e incentivadora das artes modernas, mãe de Elsie e Mary Houston e sogra de Benjamin Péret e Mário Pedrosa. Segundo Antonio Bento, a atitude simpática e aberta às novidades da anfitriã com relação à arte moderna, fez com que a casa de Arinda Houston se transformasse em um núcleo cultural e intelectual no Rio de Janeiro da época.⁶⁰

Ainda no ano de 1928, Cícero Dias realiza exposições em Pernambuco, muito possivelmente com diversas obras expostas na Policlínica do Rio de Janeiro. Seus trabalhos são apresentados no Recife, no salão do Hotel Central, e contam com a

⁵⁸ Josué de Castro, médico e intelectual dedicado ao tema da fome no Brasil, nascido no Recife, em 1908 possui uma atuação como crítico cultural na década de 1920, onde escreve sobre artes plásticas, literatura, teatro, ciência e outros temas. Sobre esta fase de sua produção ver: MELO, Normando Jorge de Albuquerque. *Josué de Castro antes da fome*. Aurora: Revista dos Discentes da Pós-graduação em Ciências Sociais da Unesp/Marília-SP. Nº 07, 2010. Disponível em <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Aurora/3melo140a152.pdf>. Acesso em 08/05/2012.

⁵⁹ CASTRO, Josué de. *Cícero Dias e Kretschmer*. O Jornal. Rio de Janeiro, 1928. Fac-Símile em FONTES, Luís Olavo. Op.cit. P. 32

⁶⁰ BENTO, Antonio. In: FORTE, Graziela Naclério. *CAM e SPAM: Arte, Política e Sociabilidade na São Paulo Moderna, no início dos anos 1930*. Dissertação (Mestrado em História Social) FFLCH/USP. São Paulo: Fevereiro de 2011. P. 27

apresentação de Gilberto Freyre⁶¹. Aliás, é justamente pela realização dessas exposições que Cícero Dias começa uma amizade com Gilberto Freyre, vindo do Rio de Janeiro, recomendado por Manuel Bandeira. Sobre o início desta importante amizade, Cícero Dias rememora o dia em que apresentou a Freyre a proposta das exposições em Pernambuco e passou com ele um dia inteiro pelos mercados do Recife a falar sobre o regionalismo, os engenhos e a vivacidade da sua pintura. Nas lembranças do artista sobre esse dia, estão a cumplicidade imediata que se estabelece entre os dois e um despertar para os elementos regionais na sua arte, ressaltados por Freyre como inéditos e de uma expressividade sem igual na pintura local.

*Teria sido Gilberto o primeiro a mostrar-me os verdes que empregava nos quadros? Os verdes dos mares pernambucanos, quando todos os pintores pernambucanos convencionalmente olhavam os mares azuis. Curioso que os pintores copiadores da natureza ao retratar os verdes os faziam azuis. Ignoravam os verdes mares.*⁶²

Depois desse encontro no Recife seguem Gilberto Freyre e Cícero Dias para Escada. O desafio seria organizar uma mostra de arte moderna em um ambiente aparentemente tão conservador e tradicional. É interessante a nota publicada no jornal *A Província*, do Recife, sobre a exposição a ser realizada na cidade natal do pintor. Acompanhado de um desenho de Cícero Dias, o texto *Um pintor novo que vae expor seus calungas na Escada*, o texto noticia:

*O jovem pintor brasileiro Cícero Dias, que é pernambucano, resolveu expor os seus calungas, que conquistaram o entusiasmo do grande artista russo Segall na tranqüilidade de Escada. A exposição inaugura-se hoje na mais pernambucana das maneiras: com foguete e folha de canella (...).*⁶³

Vemos neste pequeno trecho o quanto a influência do lugar está presente na composição e na apreciação que se faz das obras de Cícero Dias. O autor da matéria, que a escreve em tom de convite público para a exposição ressalta: Cícero Dias é de Pernambuco e a exposição será inaugurada da mais pernambucana das maneiras, com festejos e foguetes, e folhas de canela para perfumar. É uma apreciação que, mesmo destacando o valor de seus trabalhos, ressalta como elemento importante as “raízes” do pintor e sua relação com a terra natal. O artigo reitera: “(...) *Cícero Dias fez muito bem*

⁶¹ Sobre a relação de Cícero Dias com Gilberto Freyre em Pernambuco, abordaremos posteriormente.

⁶² DIAS, Cícero. Op.cit. P. 69

⁶³ *Um pintor novo que vae expor seus calungas na Escada*. A Província. Recife, 1928. Fac-Símile em FONTES, Luís Olavo. Op.cit. P. 70

escolhendo Escada para a exposição dos seus trabalhos, que apenas pedem, para ser apreciados, a capacidade de ver e sentir as cousas e as pessoas na sua simplicidade e na força de suas linhas essenciaes.”⁶⁴

As negociações se estabelecem para que a exposição seja organizada em Escada. Prefeito, vigário e outras personalidades influentes do local participam, opinam, censuram a empreitada. Gilberto Freyre fica responsável pela escrita do catálogo da exposição, passando pela avaliação do vigário Pedrosa que conclui: aquilo era arte do diabo. Não por coincidência, o trabalho de Freyre é publicado com diversos cortes, especialmente quando ressalta o elemento sexual da pintura, que se explicam ao final do documento. Haviam sido feitos pelo “censor moral” do texto, provavelmente o vigário Pedrosa. Endossando a relação da pintura de Cícero Dias com as raízes culturais pernambucanas e com as origens em Escada, Freyre chamava o público para a exposição, evocando as histórias do Engenho Jundiá, e criando o termo “sur-nudismo” para designar a arte nova do amigo:

*Escada deve sentir uma alegria imensa em acolher mais uma vez o seu grande filho- cada vez mais seu e menos do Recife official e requintado que não quer saber de azues e encarnados berrantes. Cicero é o grande pintor dos azues 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 japonezes, mas cousa propria e pessoal. Um nú além do nú. Viva Cicero Dias.*⁶⁵

Sobre esta exposição em Escada, Cícero Dias comenta que sua intenção era a de perceber a receptividade do povo à arte moderna. Durante a mostra, inclusive, uma espécie de questionário fora colocado à disposição do público, para que os visitantes expusessem seus julgamentos diante dos trabalhos apresentados. Percebemos nesta atitude do artista, uma tentativa de descentralizar a arte do seu eixo de produção convencional e levá-la a um público não-convencional, longe dos grandes centros e das discussões sobre arte moderna no Rio de Janeiro, em São Paulo ou em Recife neste momento. Uma proposta de acordo com as orientações do modernismo-regionalista, de aproximação com a cultura tradicional popular, que se desenvolveria em Pernambuco nas décadas de 1920 e 1930, e que abordaremos posteriormente neste trabalho. Sobre

⁶⁴ Idem, Ibidem. P.70

⁶⁵ FREYRE, Gilberto. *Catálogo II Exposição Cícero Dias na Escada*. 1929. Acervo da Fundação Gilberto Freyre.

essa sua exposição em Pernambuco, a tentativa de aproximação de sua arte com o povo, e de sua recepção no Recife, Cícero Dias comenta:

Em 28, fiz uma exposição no Recife, depois fiz três exposições no interior do estado (...) para justamente sentir a receptividade do povo para a pintura moderna, diante da expressão moderna. (...) o povo não estranha; quem estranha o novo é o mal-instruído, o burguês, mas o povo não. Em Recife, a repercussão foi horrível, fui perseguido pelo ambiente cultural, apesar da apresentação de Gilberto Freyre⁶⁶

O que podemos perceber nesta declaração de Cícero Dias, sobre sua inserção no meio cultural de Pernambuco e, especificamente do Recife, são aspectos que abordaremos mais detalhadamente no segundo capítulo deste trabalho, mas que podemos tecer, pelo menos, algumas considerações. Entre elas, a aproximação que se dá entre Cícero Dias e Gilberto Freyre em Pernambuco, este último já como um intelectual e mesmo um crítico cultural reconhecido - a exposição é um fracasso *mesmo* com a apresentação de Freyre. Dessa aproximação, podemos também ressaltar a inserção que Cícero Dias tem no meio intelectual e artístico do Recife, em fins da década de 1920 e meados dos anos 1930 - a partir de Freyre - e, conseqüentemente, os significados particulares que suas obras terão no Nordeste, demonstrando as particularidades de uma discussão local sobre o modernismo e o regionalismo e as representações envolvidas nessas discussões em Pernambuco.

Então, neste final dos anos 1920, Cícero Dias aparece de forma mais efetiva na crítica de arte no Sudeste, com Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Josué de Castro e outros, e busca uma inserção no meio cultural pernambucano a partir de Gilberto Freyre. Ainda sobre esta inserção de Cícero Dias no meio artístico no Rio de Janeiro e em São Paulo, escreve José Lins do Rego em 1952, rememorando o ano de 1929 e o que ele considera a “aparição” do artista novato:

Vejo Cícero Dias e me voltam os velhos tempos do Rio (...). Era um menino de engenho com a loucura da arte. Cícero Dias começou a revelar o mundo numeroso e estranho dos canaviais, das paixões furiosas, dos sonhos que eram verdadeiros incêndios dos sentidos. (...) Cícero Dias parecia um Vesúvio sobre Pompéia. Foi tão extraordinária a sua aparição que os modernos da Semana correram dele. O pintor Cícero Dias arrasou com as medidas e as teorias que a Semana de Arte havia imposto (...). O jovem pernambucano em 1929 deu à vida

⁶⁶ DIAS, Cícero apud VIEIRA. Op.cit. P. 68

*artística do Rio uma impressão de quem viesse de uma estação no inferno.*⁶⁷

Nesta crítica de José Lins do Rego vemos, além da sua admiração pelo artista e do relato entusiasmado pela saudosa rememoração de um período que lhe é caro, alguns aspectos da inserção de Cícero Dias nos meios artísticos no Rio de Janeiro, em São Paulo e também em Pernambuco em finais da década de 1920. Principalmente, de como ele e seu trabalho eram vistos e percebidos pelos seus pares e o que era priorizado e ressaltado neles pela crítica cultural e de arte dos diferentes grupos intelectuais e artísticos, tanto no Sudeste quanto no Nordeste, considerando-se as diferenças significativas e as aproximações entre as propostas modernistas que se desenvolveram neste momento nas duas regiões.

No Rio de Janeiro e em São Paulo, a crítica aborda, geralmente, aspectos experimentais, de inovação técnica na arte de Cícero Dias, sua ousadia no tratamento de temas como o erotismo, por exemplo, e outros aspectos de suas composições como lirismo e imaginação, como vemos nas falas de Manuel Bandeira e Mário de Andrade. Já a fala de José Lins do Rego nos demonstra que outros aspectos também eram priorizados na arte de Cícero Dias por seus conterrâneos. Na fala do autor, o destaque é dado à sua relação com a terra natal, com a região, aspecto amplamente destacado nas análises críticas de artistas locais em Pernambuco. Cícero Dias, nesta rememoração de José Lins do Rego é o “menino de engenho” que “revela” o exótico mundo dos canaviais do Nordeste para o restante do Brasil.

Dessa forma, mesmo que façamos uma análise mais demorada sobre as especificidades do modernismo-regionalista do Nordeste posteriormente, é interessante relacionar a análise de Pierre Bourdieu quando ele dedica-se, justamente, ao estudo das representações regionais e de sua força na instituição e afirmação de identidades locais, com a fala de José Lins do Rego que demarca, para nós, uma diferenciação de percepções e prioridades com relação aos trabalhos de Cícero Dias e ao modernismo nos meios de arte do Sudeste e do Nordeste do Brasil. Para Bourdieu:

As lutas a respeito da identidade étnica ou regional, quer dizer, a respeito de propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à origem através do lugar de origem e dos sinais duradouros que lhes são correlativos, como o sotaque, são um caso particular das lutas de classificações, lutas pelo monopólio de fazer ver e

⁶⁷ REGO, José Lins do. *Cícero Dias em 1929*. In: www.cicerodias.com.br. Acesso em 20/05/2011.

*fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer (...), de fazer e desfazer os grupos.*⁶⁸

Podemos entender a fala anterior de José Lins do Rego como uma tentativa de demarcação simbólica dos limites regionais e da identidade de um grupo de artistas nordestinos com relação a outras regiões do Brasil. O fato de destacar elementos constitutivos do *lugar de origem* na obra de Cícero Dias nos aponta para esta elaboração. O escritor também situa esses elementos em uma relação de diferenciação com outros grupos e identidades, a partir do momento em que Cícero Dias é visto como alguém que “revela” a cultura nordestina a outras regiões do país. Assim, veremos que esta identificação com a *origem* e o *lugar de origem* estará presente na apreciação de arte que se faz das obras de Cícero Dias em Pernambuco de forma mais específica e sistemática, fazendo da região um elemento importante para se entender sua poética e avaliar seus trabalhos artísticos.

Assim, mesmo que abordemos as significações da obra de Cícero Dias no Nordeste do Brasil posteriormente, alguns comentários críticos, como o de José Lins do Rego, podem nos oferecer importantes indícios para apreendermos as formas como eram vistos e recebidos os trabalhos do artista nos diferentes eixos pelos quais circulou e que aspectos eram priorizados e destacados em cada um deles, quais as significações dadas às suas obras em diferentes contextos. Esses elementos nos servem de princípios para compreendermos sua relação com os elementos da cultura regional no Nordeste, seu diálogo com o modernismo-regionalista e suas representações da cidade do Recife.

Também neste momento, final da década de 1920, Cícero Dias atua como colaborador de alguns periódicos, enviando desenhos a Revista *Para Todos...*, do Rio de Janeiro e *Revista de Antropofagia*, de São Paulo. A primeira, lançada em 1918, constituía-se de uma publicação sobre artes, cultura e o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, e recebia colaborações de textos e desenhos de outros artistas modernos⁶⁹. A segunda, lançada em 1928 por Oswald de Andrade, consolidou-se como uma publicação ousada e inovadora, promovendo de forma intensa os trabalhos de artistas

⁶⁸ BOURDIEU, Pierre. *A identidade e a representação: Elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região*. In: *O Poder Simbólico*. 13ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010. P. 113.

⁶⁹ A revista *Para Todos...* encontra-se digitalizada, disponível no endereço: www.jotacarlos.org.

modernistas⁷⁰. No ano de 1929 a Revista já estaria em sua segunda fase, chamada de 2ª denteição, sendo publicada no *Diário de São Paulo*, atingindo maior público.⁷¹

Voltando-nos para as repercussões da primeira exposição de Cícero Dias no Rio de Janeiro, podemos perceber a forma como as obras do artista foram recebidas por outros modernistas e, posteriormente, a inserção dele no meio cultural de Pernambuco através da parceria com Gilberto Freyre. Vemos que este momento é de efervescência cultural nos grandes centros e que, apesar da grande agitação e produção de trabalhos inovadores, o alcance dos espaços institucionais e da atuação de um mercado de arte era reduzido. Essa situação gera uma necessidade de institucionalização da arte moderna, que será proposta no Salão de 1931, passado o momento de maior afirmação do Modernismo, frente ao tradicionalismo da ENBA. A percepção de Cícero Dias sobre sua primeira exposição, de 1928, mostra-se a seguinte:

*Fiz a exposição no salão da Policlínica, quando houve esse congresso...foi um escândalo...até consegui vender quadros. O público não aceitava aquilo de maneira nenhuma (...). Você viajava no escuro porque a não ser o grupo que você convivia, o resto era uma coisa infernal, a sociedade não aceitava aquilo de maneira nenhuma, aquilo era uma loucura (...) se eu vendi alguns quadros (...) quem comprava eram amigos seus que chegavam, achavam interessante e levavam; mas a sociedade mesmo você não penetrava.*⁷²

Podemos perceber, portanto, que havia a necessidade por parte dos artistas modernistas de legitimarem-se e constituírem espaços para a exposição e comercialização das suas obras. Através desse depoimento de Cícero Dias, podemos compreender um pouco da motivação que, talvez, o tenha trazido ao Nordeste para expor seus trabalhos pelo interior de Pernambuco: a crença de que a arte deveria “penetrar” os espaços da sociedade e chegar principalmente ao povo, que não a compreendia não por ignorância, mas por falta de um contato maior com os trabalhos e com as linguagens artísticas em geral. Seria quase que uma missão do artista, levar suas obras a este público afastado dos grandes centros e que poderia ser naturalmente receptivo às linguagens modernas.

⁷⁰Especificamente sobre as propostas modernistas de Oswald de Andrade e as influências da Antropofagia na arte brasileira ver: SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. *Um olhar sobre Oswald de Andrade e Walter Benjamin*. In: SOARES, Paulo Marcondes Ferreira (org.). *A Arte Brasileira*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Ed. Massangana, 2010.

⁷¹FONSECA, Maria Augusta. *Revista de Antropofagia (1928-1929)*. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/node/438>. Acesso em 21/05/2011.

⁷²DIAS, Cícero. Apud: VIEIRA. Op. cit. P. 68

Essa idealização do povo como um ente dotado de capacidade de compreensão espontânea e intuitiva para as linguagens da arte moderna, pode ter sido um mote condutor para o desenvolvimento das reflexões e aproximação de Cícero Dias com os modernistas-regionalistas do Nordeste. O artista vivenciava no Rio de Janeiro a dificuldade de articulação nos espaços institucionais e no mercado de arte, além dos limites colocados pelo ensino tradicional da ENBA e um público um tanto conservador. No Nordeste, a tentativa de superação dessas dificuldades é pensada a partir da aproximação com o público, com as “raízes” e com a esperada receptividade da terra natal. É importante destacar que a preocupação com as raízes culturais do povo brasileiro também era um elemento constitutivo da ação dos grupos modernistas no Sudeste, e se torna uma preocupação central das vanguardas latino-americanas, de modo geral, segundo Ana Maria Belluzzo⁷³. No entanto, estamos considerando algumas diferenças significativas no que tange a discursos e práticas dos grupos modernistas no Sudeste e do Nordeste, que podem ser percebidas neste trabalho a partir das falas e dos posicionamentos tomados por críticos e artistas dentro das conjunturas específicas de cada grupo.

1.3. O Salão Revolucionário de 1931 e o “Painel do Escândalo”

Nesse contexto, é organizado o Salão Anual de Belas Artes de 1931, no Rio de Janeiro, conhecido como Salão Revolucionário. O que era, antes, uma tradicional e conservadora mostra artística, passa por profundas transformações em suas orientações e propostas, a partir do momento em que o arquiteto Lucio Costa assume neste mesmo ano a direção da ENBA. Lucia Gouvêa Vieira aponta o Salão de 31 como o marco na institucionalização da arte moderna no Brasil, momento em que os modernistas conquistam um importante espaço nos meios artísticos institucionais do país. Se na década anterior os artistas modernos ainda sentiam a dificuldade de articulação dentro dos espaços institucionais e galerias, o Salão de 1931 representará um fato marcante na conquista de espaços para a arte nova no Brasil.

A autora considera a Semana de Arte Moderna como um “surto inovador”, na busca da identidade da arte brasileira em 1922, e o Salão de 1931 como a institucionalização das linguagens modernas. Do Salão, participaram diversos artistas

⁷³ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Op. cit. 1990.

modernos como Cícero Dias, Ismael Nery, Anita Malfatti, Lasar Segall, Alberto da Veiga Guignard, entre outros.⁷⁴ É interessante destacar que, mesmo com limitados espaços institucionais de arte e um mercado ainda incipiente no Brasil, paradoxalmente, alguns artistas que participaram do Salão de 1931, entre eles Cícero Dias, no ano anterior realizam a mostra *The First Representative Collection of Paintings by Brazilian Artists* no Museu Roerich, em Nova York, que contou também com trabalhos de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Guignard, Di Cavalcanti, Ismael Nery e Gomide⁷⁵. Este fato demonstra a busca por parte desses artistas de inserção em espaços internacionais e suas articulações nesse sentido. Dessa forma, mesmo que ressaltemos as dificuldades encontradas pelos artistas modernos para inserção no mercado ou meios institucionais de arte no Brasil, devemos salientar que elas não limitavam de forma definitiva as ações destes artistas. Alternativas eram pensadas no sentido de propor maior circulação e visibilidade para as obras, articulando-se, por vezes, espaços nacionais e internacionais na busca de constituição de uma rede mais ampla de contatos e divulgação dos projetos artísticos modernos.

Com relação ao Brasil e as reformulações na ENBA, podemos destacar que mudanças estruturais, em princípios da década de 1930, levaram a reestruturações importantes no sistema de ensino do país e a transformação das Exposições Gerais de Belas Artes. Com a Revolução de 1930, dois novos ministérios são criados pelo governo de Vargas: o do Trabalho, e da Educação e Saúde. Francisco Campos é nomeado ministro deste último, tendo como chefe de gabinete Rodrigo Melo Franco de Andrade. No campo das artes, a inovação fica por conta da nomeação de Lúcio Costa para a direção da ENBA, com a tarefa principal de reformular o ensino artístico no país.⁷⁶ O arquiteto de 28 anos assume a direção da ENBA em 08 de dezembro de 1930. A grande motivação de Lúcio Costa era empreender uma profunda renovação no ensino de artes no Brasil e, para isto, uma de suas primeiras ações foi a concepção de uma nova equipe de professores, de orientação modernista para a instituição. Lúcio Costa ressaltava:

O alheamento em que vive a grande maioria dos nossos artistas a tudo o que se passa no mundo é de pasmarr (...) as nossas últimas criações correspondem ainda às primeiras tentativas do

⁷⁴ VIEIRA, Lúcia Gouvêa. Op.cit. 1984.

⁷⁵ *Cícero Dias: Les années 20, les années brésiliennes*. In: Maison de L’Amérique Latine. Disponível em www.mal217.org. Acesso em 23/05/2011.

⁷⁶ VIEIRA, Lúcia Gouvêa. Op.Cit. p. 23

*Impressionismo. É preciso que os nossos pintores, escultores e arquitetos procurem conhecer (...) todo esse movimento que já vem de longe, compreender o momento profundamente sério que vivemos (...). O importante é penetrar-lhe o espírito o verdadeiro sentido, e nada forçar. Que venha de dentro para fora e não de fora para dentro, pois o falso modernismo é mil vezes pior que todos os academismos.*⁷⁷

Com esta noção de “missão” a ser empreendida na reforma do ensino artístico do país, é que Lúcio Costa se posiciona diante das necessidades enfrentadas pelo processo e das críticas que receberia de professores e acadêmicos da ENBA e, inclusive, do Instituto Paulista de Arquitetos que, em 1931, manifesta-se contrário à reformulação da grade de professores da instituição. Expressando uma visão evolucionista da arte e do seu desenvolvimento, Lúcio Costa acreditava que, com a renovação da grade de professores e a entrada de modernistas na ENBA, o presumível atraso e a defasagem das artes brasileiras com relação ao contexto internacional e, especialmente, europeu, seriam amenizados.

Para Lúcio Costa, os artistas brasileiros deveriam conhecer o que há muito tempo se desenvolvia em outras partes do mundo e adquirir a compreensão da seriedade do momento vivido pelas artes de maneira geral. Para tal, propõe uma mudança estrutural na ENBA e no ensino artístico no Brasil, de dentro para fora da instituição, sem arbitrariedade, segundo sua perspectiva. Este posicionamento vai gerar duras resistências por parte de antigos professores e alunos da ENBA que se negam a enviar seus trabalhos para o futuro Salão, organizado pelo diretor modernista no ano de 1931. Professores e alunos estes que não acreditavam que a mudança estivesse sendo feita de dentro para fora, gradualmente, como afirmava Lúcio Costa, mas que, pelo contrário, estava sendo, arbitrariamente, imposta.

As importantes e profundas transformações, empreendidas com a entrada de Lúcio Costa na direção da ENBA, tinham como objetivo principal renovar os quadros da instituição, o ensino e a produção artísticas no Brasil. Com isto, se dá a entrada, de maneira mais geral, dos artistas modernos dentro dos espaços institucionais, principalmente com a organização do Salão Anual de Belas Artes do ano de 1931⁷⁸.

⁷⁷COSTA, Lúcio In: PINHEIRO, Gerson Pompeu. *O novo diretor da Escola de Belas Artes e as diretrizes de uma reforma*. O Globo. Rio de Janeiro, 29/11/1930. Apud: VIEIRA, Lucia Gouvêa. Ibidem. P. 24

⁷⁸ Em 1951 é criado o Salão Nacional de Arte Moderna (SNAM), fruto das disputas entre acadêmicos e modernistas no interior da Escola Nacional de Belas Artes e consequência, também, da gradual conquista de espaços institucionais para a arte moderna no Brasil. Ver: Enciclopédia Itaú Cultural: Artes Visuais.

Como membros da comissão organizadora estavam modernistas como Anita Malfatti, Manuel Bandeira, Celso Antônio e Cândido Portinari, por exemplo. Por conta da proposta de um Salão diferente dos anteriores, abolindo júri e premiação, inclusive, muitos dos antigos e tradicionais participantes dos eventos anteriores recusam-se a enviar seus trabalhos, entendendo que aquele era um Salão modernista, por excelência.

Neste contexto de disputa institucional deflagrada, os modernistas aproveitam a oportunidade para divulgar seus trabalhos no Salão, que não apresentava limite de obras por artista, nem júri de seleção ou premiação. As salas foram organizadas para receber as obras modernistas, mas também trabalhos acadêmicos, de tendências mais tradicionais. Inaugurado em 01 de setembro de 1931, no Palace Hotel do Rio de Janeiro, o Salão Anual de Belas Artes assumiria uma importância significativa na visibilidade, na conquista de espaços institucionais e legitimação dos trabalhos e artistas modernistas no Brasil.

Cícero Dias não só participa do Salão de 1931, como também acaba se tornando uma das grandes novidades do evento. Expondo um grande painel pintado entre 1926 e 1929, chamado *Eu vi o mundo... ele começava no Recife*⁷⁹, o artista causa um enorme impacto no público, nos participantes do Salão e na imprensa da época. A obra de 15 metros de comprimento era um exemplo do espírito anti-acadêmico dos artistas modernos, que ganhara grande espaço na exposição. Considerado imoral e obsceno o trabalho é alvo de duras críticas, tem uma parte significativa literalmente atacada e destruída, porém, também recebe os mais diversos elogios. Tanto pelo material não convencional utilizado – papel Kraft, cola de peixe e aquarela- como pelo conteúdo considerado uma afronta moral, o painel *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* torna-se o exemplo do espírito transgressor dos modernistas, gerando grande repercussão no meio artístico e visibilidade para Cícero Dias e sua obra. Comentando a recepção da obra de Cícero Dias, Mário de Andrade escreve uma carta à Tarsila do Amaral:

Aqui, ou por outra, aqui perto no Rio, grande bulha por causa do Salão em que o Lúcio Costa permitiu a entrada de todos os modernos, e o Cícero Dias apresenta um painel de 'quarenta e quatro metros de comprimento' com uma porção de imoralidades dentro. Os MESTRES estão furibundos, o

Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm. Acesso em 19/08/2011.

⁷⁹ A obra será analisada, em especial, no último capítulo deste trabalho.

*escândalo vai grosso, ouvi contar que o edifício da Escola de Belas Artes rachou...*⁸⁰

Podemos perceber, neste comentário de Mário de Andrade, o tom de espanto e perplexidade diante do impacto causado pela obra de Cícero Dias entre os participantes do Salão de 1931. Vemos que ele refere-se à exposição como o lugar em que foi permitida a entrada de “todos os modernos”. No entusiasmo de sua imaginação, o painel passa a ter “quarenta e quatro metros”, não mais quinze. É interessante a referência à reação do que ele chama de “mestres”, ou seja, os professores e artistas tradicionais da ENBA. Podemos imaginar, assim, o escândalo que se segue à mostra do painel entre os artistas acadêmicos, visto que, até mesmo entre os modernistas, as supostas imoralidades da obra foram motivo de surpresa. Além de Mário de Andrade, outro artista, participante do Salão, Antonio Bento, comenta a exposição dos trabalhos de Cícero Dias e também de Ismael Nery, outro pintor considerado “revelação” entre os modernos neste momento:

*Naquele tempo Ismael Nery e Cícero Dias foram as principais vedetes, a meu ver, do Salão. Ismael Nery porque era o único surrealista do grupo, naquela época e Cícero Dias porque expôs aquele painel escandalosíssimo, painel com nus eróticos, mulheres mostrando o sexo; por sinal esses nus desapareceram do painel. De fato foi um escândalo o painel, até que o Mário de Andrade, que era muito aberto, não quis falar no painel; chama Ismael Nery e Cícero Dias de “anjos líricos”.*⁸¹

Nas duas apreciações da exposição de Cícero Dias, de Mário de Andrade e Antonio Bento, vemos a forma como a obra e o artista foram recebidos no meio modernista depois da mostra no Salão de 1931. Cícero Dias, que já havia exposto na Policlínica, durante o Congresso de Psicanálise em 1928 e conquistado significativa visibilidade com sua obra, entra de forma chocante nos meios institucionais, através do chamado Salão Revolucionário, expondo sua irreverente obra *Eu vi o mundo...ele começava no Recife*. Assim, se a exposição de 1928 já havia concedido ao pintor um acesso maior aos circuitos artísticos e uma apreciação positiva por parte de críticos modernistas, após o Salão de 1931, essa identificação de Cícero Dias com o novo, com o experimentalismo, com a transgressão e a ousadia passa a ser ainda mais evidente, destacando-o de maneira mais intensa como uma “revelação” da arte moderna no Brasil.

⁸⁰ ANDRADE, Mário de. Apud: AMARAL, Aracy (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp/ IEB, 2001. P. 116-117

⁸¹ BENTO, Antonio. Trecho de entrevista concedida a Lucia Gouvêa Vieira e Maria Cristina Burlamaqui. In: VIEIRA, Lucia. Op. Cit. P. 61

Com relação a este significado de “revelação” que adquire a presença de Cícero Dias no meio artístico nacional, é interessante salientar os escritos de poetas e intelectuais que convivem neste momento com ele e que passam a dedicar-lhe textos, falando sobre sua vida, seu modo de ser, e, principalmente sua rápida e impactante “aparição”. Poemas dedicados ao artista ou textos críticos sobre ele aparecem, neste início da década de 1930, entre sua primeira exposição e o Salão de 1931, ressaltando um comportamento irreverente, boêmio ou despreocupado, um temperamento livre e imaginativo de Cícero Dias. Sua vida representada muitas vezes como uma festa, colorida, alegre, poética, como também eram vistas suas obras. Murilo Mendes escreve, em 1930 o texto *Nascimento de Cícero Dias*:

*Cícero Dias nasceu no bar do Palace Hotel, na terça-feira de carnaval de mil e, si bem me lembro, novecentos e vinte e oito. Antes do carnaval não tinha Cícero Dias. Carnaval já está morrendo, famílias já estão voltando de padiola pra casa, alteradas, sem vintém, quase sem perna, sem alma, de tanto cheirar, cantar, ser cantadas e cheiradas, tontas de éter, de som (...) Cícero Dias nasceu, segura uma flor na mão, na outra lança-perfume, na boca, um riso aluado, um desenho na cabeça, nas tripas tem um pouquinho de chope, e alma no ar. Soluçou o carnaval, agoniza o carnaval; daquela triste agonia Cícero Dias nasceu, quase que sem transição...*⁸²

Também sobre a “aparição” de Cícero Dias, sua frequência no Palace Hotel e nos eventos artísticos e sua presença em ambientes boêmios e festivos – vemos aqui o Carnaval, o riso aluado, o “chope nas tripas”- escreve Manuel Bandeira, no *Rondó do Palace Hotel*:

*No hall do Palace o pintor Cícero Dias entre o Pão de Açúcar e um caixão de enterro (É um rei andrógino que enterram?) toca um jazz de pandeiro com a mão que o Blaise Cendrars perdeu na guerra (...). Deus do céu, que alucinação! Há uma criatura tão bonita que até os olhos parecem nus: Nossa Senhora da Prostituição! – “Garçom, cinco martinis!” Os adolescentes cheiram éter no hall do Palace. Aqui ninguém dá atenção aos préstitos (passa um clangor de clubes lá fora): aqui dança-se, canta-se, fala-se e bebe-se incessantemente para esquecer a dor daquilo por alguém que não está presente no hall do Palace Hotel.*⁸³

Percebemos nas duas poesias, de Murilo Mendes e Manuel Bandeira, as formas de sentir, ver e descrever os ambientes que os artistas modernos frequentavam, em especial, Cícero Dias, e em que elementos poderiam inspirar-se, talvez, para compor

⁸² MENDES, Murilo. *Nascimento de Cícero Dias*. Apud: FILHO, Waldir Simões de Assis. Op.cit. P. 68

⁸³ BANDEIRA, Manuel. *Rondó do Palace Hotel*. In: FILHO, Waldir Simões de Assis. Ibidem. P 72

suas obras repletas de fantasia e lirismo. Vemos a referência nos dois textos ao carnaval, à prostituição, à bebida, à música. Um universo boêmio e festivo, evidentemente diverso do ambiente acadêmico, rígido e tradicional da ENBA. Há nesses textos a construção e demarcação de espaços simbólicos – onde Cícero Dias nasce, em que lugares ele é visto, quais elementos se relacionam com ele – salientando o universo da rua, como o lugar do artista, e, talvez, como inspirador de suas pinturas leves e irreverentes. Nesse momento, Cícero Dias é visto como um artista ousado, em sua técnica, em suas temáticas e em seu comportamento. Como alguém que busca a liberdade de composição, ousa transgredir regras morais e estéticas.

Esses textos, assim como algumas falas de Cícero Dias, apontam para a construção de sua forma de ser e estar no mundo, como um artista intuitivo, espontâneo, que se deixa levar pelas forças inconscientes, o que faria dele um artista surrealista, guiado pelo sonho e pela imaginação livre. É sobre este momento, entre a primeira exposição individual em 1928 e a “aparição” de Cícero Dias no Salão no Palace Hotel em 1931, é que se referem muitos textos críticos e apreciações sobre seu comportamento, sua poética e sua obra, de forma geral, já que este parece ser o momento de sua inserção de forma efetiva no meio artístico no eixo Rio de Janeiro- São Paulo.

É, então, a partir dessas exposições e das críticas que se seguem a ela, que Cícero Dias começa a ser visto e reconhecido de forma mais ampla, definindo percursos profissionais. Sobre a elaboração de sua arte, nesse período, especialmente sobre a criação de *Eu vi o mundo... ele começava no Recife*, Cícero Dias se refere da seguinte maneira: “*Esse quadro (...) é o que o francês chama de art brut*”⁸⁴, *pintura de ímpeto*

⁸⁴ Jean Dubuffet define o sentido da expressão *Art Brut*, cunhada por ele nos anos 40: “*Entendemos pelo termo as obras executadas por pessoas alheias à cultura artística, para as quais o mimetismo, contrariamente ao que ocorre com os intelectuais, desempenha um papel menor, de modo que seus autores tiram tudo (temas, escolha de materiais, meios de transposição, ritmo, modos de escrita etc.) de suas próprias fontes e não dos decalques da arte clássica ou da arte da moda. Assistimos à operação pura, bruta, reinventada em todas as fases por seu autor, a partir exclusivamente de seus próprios impulsos*”. DUBUFFET, Jean. In: Enciclopédia Itaú Artes Visuais. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em 23/05/2011.

A *art brut* referia-se, principalmente, às obras de pessoas fora dos circuitos e tradições artísticas, como crianças ou pacientes psiquiátricos, baseadas, principalmente, na livre expressão da subjetividade. Essa relação que Cícero Dias faz da *Art Brut* com a sua obra é posterior à concepção do painel “*Eu vi o mundo...*”. Porém essa alusão não deixa de ser interessante para percebermos a forma como o artista passa a se ver e se definir. Principalmente se levarmos em conta que boa parte da crítica ao trabalho de Cícero Dias nas décadas de 1920 e 1930 eram em razão de suas supostas ingenuidade e espontaneidade, o que igualava suas obras a desenhos infantis. Parece-nos que depois de um tempo, esses aspectos passaram a ser incorporados pelo artista e compõem sua auto-definição também.

mais movida pelo instinto do que pela construção do quadro.”⁸⁵. Cícero Dias era um pintor novo, de ímpeto inovador, imoral, boêmio, avesso aos padrões rígidos da ENBA e do ensino acadêmico, criativo e imaginativo. Assim ele era visto por alguns de seus contemporâneos, assim era descrito, assim também poderia se entender e se construir.

A partir dessas críticas e de algumas falas de Cícero Dias, podemos ter uma noção da maneira como ele entra num circuito artístico modernista e como sua identidade vai sendo formulada a partir dessa inserção, de suas primeiras exposições e da receptividade ou não a elas. Mesmo distante de Pernambuco, vimos, anteriormente, como o artista também foi construindo sua trajetória e sendo visto, entendido e descrito por seus conterrâneos, como é o caso de José Lins do Rêgo e Gilberto Freyre que foram receptivos a obra do artista, envolvendo-o em uma rede de relações intelectuais e artísticas no Nordeste, muito particulares, e com diferenças significativas com relação aos circuitos de Cícero Dias no Sudeste. Posteriormente, ao abordarmos a construção do modernismo-regionalista em Pernambuco, poderemos analisar mais especificamente as relações que são estabelecidas, a partir desse referencial, com Cícero Dias e sua obra.

1.4. Nuances do campo artístico do Recife na década de 1930

Considerando as trajetórias que Cícero Dias vinha construindo no Rio de Janeiro e São Paulo, podemos perceber, também, que a repercussão de suas exposições chegava à imprensa do Recife, fazendo com que fosse, aos poucos, delineado um caminho particular e uma relação específica com o meio cultural da cidade. Na *Revista Moderna* de nº5, de 1933, comentando uma exposição de Ramires de Azevedo, jovem artista e membro do Diretório Acadêmico de Direito da Faculdade de Direito do Recife, realizada na capital pernambucana, o escritor Aderbal Jurema analisa Cícero Dias, referindo-se a ele como referência para a pintura moderna. Além disso, comenta a posição dos críticos “reacionários” com relação a seus trabalhos:

Em pintura moderna, nossos únicos valores positivos são Tarsila do Amaral e Cicero Dias. Embora só conheça os desenhos de Cicero através de fotografias, ele deixou-me uma impressão de grande, de incomensurável mesmo em poesia dos traços (...). Os reacionários diante da audácia artística de um Cicero e de uma Tarsila, tentam espalhar, a bôca pequena, que aquilo não é pintura, como se a função da arte pictural do

⁸⁵ DIAS, Cícero. Apud: VIEIRA, Lucia. Op.cit. P. 69

*nosso tempo fosse estatica ou simplesmente de fotografar com um lapis afiado.*⁸⁶ (grifo do autor)

Podemos perceber, neste trecho do artigo de Aderbal Jurema, alguns indícios da recepção das obras de Cícero Dias no Recife. O autor ressalta a pintura de Cícero Dias e de Tarsila do Amaral como únicos valores positivos em pintura moderna. Por que apenas refere-se a Cícero Dias e Tarsila do Amaral? Eram os artistas cujas obras tinham chegado ao conhecimento do público recifense de forma mais ampla? Sabemos que Cícero Dias havia feito uma exposição no Recife em 1928, assim como em Escada. Mas Aderbal Jurema afirma conhecer as obras do pintor apenas por fotografias.

Este fato pode nos indicar uma escassa existência de circulação de arte no Recife, assim como acontecia também no Rio de Janeiro e em São Paulo, dadas as limitações das instituições e do mercado artístico na época. As produções ficavam localizadas e dependiam de um apoio significativo das instituições e galerias para adquirirem maior projeção e visibilidade. De qualquer forma, mesmo inexistindo significativos espaços formais de arte em Pernambuco nas primeiras décadas do século XX, algumas obras chegavam ao conhecimento do público através das fotografias e da crítica nos jornais. Cícero Dias vai conquistando espaços também em Pernambuco a partir da fala de outros críticos e intelectuais.

É interessante notar a forma com que Aderbal Jurema refere-se a Cícero Dias: como uma referência de valor positivo na pintura. No ano de 1933, dois anos depois da sua “aparição” no Salão Revolucionário, o artista já aparece em Pernambuco como referência para a pintura moderna, como vemos na crítica da revista *Moderna*. Outra questão interessante é a forma como reflete sobre a crítica “reacionária”. Os reacionários, para Aderbal Jurema, parecem ser aqueles que não entendem a grandeza da expressão artística de Cícero Dias ou Tarsila do Amaral e, por isso, não merecem nem ser mencionados no seu artigo. Seus comentários são “a boca pequena”, referem-se à arte dos modernistas como “aquilo”. Mesmo assim, não ganham visibilidade, são tratados pelo autor como posições de menor importância. Aderbal Jurema termina também demarcando uma posição entre a arte tradicional e a arte nova, moderna, afirmando que em seu tempo, a “função da arte” não é mais retratar a realidade ou “fotografar com um lápis afiado”, em clara alusão aos trabalhos acadêmicos, paisagistas e naturalistas.

⁸⁶ JUREMA, Aderbal. *A poesia dos traços*. Revista Moderna. Ano II, nº5. Recife, 1933.

Com relação à exposição a que Aderbal Jurema refere-se em seu artigo, acreditamos tratar-se de uma mostra de arte organizada pelo Diretório Acadêmico do curso de Direito, onde Ramires de Azevedo era um dos organizadores, nas comemorações do *Mês da Arte Brasileira* no Recife. Pensado juntamente com artistas do comitê do 1º Salão Independente e do Conservatório Pernambucano de Música, o evento ocorreu no Recife em agosto de 1933. Neste momento, o jornal *Diário de Pernambuco* noticia o evento, dando destaque às falas dos acadêmicos Ramires de Azevedo e Diegues Júnior com relação às intenções do *Mês da Arte Brasileira* e quanto ao desenvolvimento da arte em Pernambuco.

Percebemos neste momento que a própria organização de um evento nos moldes do *Mês da Arte Brasileira*, contando com exposição de arte e programações culturais diversas, já demonstra uma busca de consolidação e institucionalização de um campo artístico em Pernambuco e, especialmente, de legitimação dos trabalhos novos, modernos, neste momento realizados pelos artistas organizadores do 1º Salão Independente, como Eliezer Xavier, Mario Nunes, Nestor Silva, Percilau, Baltazar Camara e outros em Pernambuco.⁸⁷

No momento de organização do *Mês da Arte Brasileira*, o campo artístico em Pernambuco também vinha se constituindo e estabelecendo sua ortodoxia/heterodoxia. A primeira, relacionada com as ações e orientações propostas pela Escola de Belas Artes, fundada no ano anterior, 1932, de orientação acadêmica e tradicional, e a segunda com o Grupo dos Independentes, artistas de orientação modernista que, por diversos motivos, não se identificavam com os parâmetros conservadores da Escola de Belas Artes, e que organizam seu primeiro Salão no ano de 1933.

Ganha destaque, também, nas páginas do *Diário de Pernambuco* as comemorações do 1º ano da Escola de Belas Artes do Recife. O jornal acompanha, no mesmo mês e ano, agosto de 1933, os preparativos para o evento, ressaltando a importância da instituição, entendida como um “novo e vitorioso estabelecimento de ensino” para o Recife. As comemorações de aniversário da Escola de Belas Artes foram organizadas por artistas e professores da instituição, entre eles Bibiano Silva, Jaime de

⁸⁷ Ver RODRIGUES, Nise de Souza. *O grupo dos Independentes: arte moderna no Recife – 1930*. Recife: Editora da autora, 2008.

Oliveira e Murillo La Greca, e contaram com a presença de autoridades locais, tendo enfatizado o jornal a presença do interventor interino Adolfo Celso.⁸⁸

Diante do exposto, gostaríamos de fazer uma breve reflexão sobre o meio de arte no Recife pouco antes dos anos 1930 e a configuração de novos espaços e relações, até o momento de fundação da Escola de Belas Artes, a formação do Grupo dos Independentes e de eventos artísticos como o *Mês da Arte Brasileira*, a partir da análise de uma exposição organizada por Vicente do Rego Monteiro em 1930, a *Exposição da Escola de Paris* que recebe no hall do teatro de Santa Isabel obras de diferentes artistas modernos, como Braque, Matisse e Picasso, colocando o Recife na trajetória internacional das grandes exposições de arte.

O evento é acompanhado pelos principais jornais da época que, de forma entusiasmada ou modesta ressaltam a importância da exposição, as expectativas do público, as reações da crítica, sempre avaliando de maneira positiva a mostra. Louvável por representar um primeiro esforço na tentativa de alçar a cidade do Recife como rota de grandes exposições internacionais e, assim, consolidar um campo artístico de maneira mais efetiva na cidade, as críticas jornalísticas apontam para o pioneirismo do artista Vicente do Rego Monteiro⁸⁹, pernambucano que vinha consolidando sua carreira em Paris.

O jornal Diário de Pernambuco⁹⁰ publica uma nota na sua coluna *Artes e Artistas* fazendo um elogio à exposição e destacando a ação de Vicente do Rego Monteiro, ressaltando de forma entusiástica a origem pernambucana do artista. Já o Jornal do Commercio⁹¹, divulga em sua coluna *Notas de Arte* a chamada para a exposição e comentários críticos, um dia depois, sobre a apreciação das obras pelo público. Talvez de forma menos provinciana que o Diário de Pernambuco, o Jornal do Commercio aponta de forma mais clara para a importância de se trazer ao conhecimento do público recifense, obras de renomados artistas internacionais, dando sentido, assim, não tanto à

⁸⁸ *Sua festa aniversária*. Diário de Pernambuco. Recife. 22/08/1933.

⁸⁹ Vicente do Rego Monteiro nasce no Recife em dezembro de 1899. Viaja para a Europa em 1911 para estudar arte em Paris, regressando ao Brasil no ano de 1914. Realiza sua primeira exposição na França no “Salon des Indépendants” e no Brasil, expõe no Rio de Janeiro em 1921 e participa da Semana de Arte Moderna em 1922. Passa longo período em Paris – 1921 a 1932- participando ativamente de exposições coletivas como os salões dos “Indépendants”, “Tuleries” e dos “Surindépendants” e de Outono. Nesse meio tempo, vem ao Recife e organiza a “Exposição da Escola de Paris” em 1930. AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. 5ª Ed. São Paulo: Ed. 34, 1998. P. 261-262

⁹⁰ Diário de Pernambuco. 21/03/1930.

⁹¹ Jornal do Commercio. 21/03/1930; 22/03/1930.

“pernambucanidade” ou ao regionalismo da ação de Vicente do Rego Monteiro, mas à necessidade de se projetar o meio artístico da cidade numa rede internacional de relações, formando público e consolidando suas ações. Demonstrando acompanhar de forma mais efetiva e dando maiores detalhes sobre a realização do evento, o Jornal do Commercio observa e comenta a atuação de Vicente do Rego Monteiro na revista francesa Montparnasse, a presença do governador do Estado, Estácio Coimbra na mostra e a realização de uma conferência sobre as origens do movimento modernista, proferida pelo poeta e crítico francês Geo Charles, durante o evento.

Podemos compreender, então, que, mesmo na ausência de instituições públicas ou uma rede de galerias que consolidassem um mercado de arte e um campo artístico como um todo na cidade do Recife, existiam iniciativas localizadas como o *Mês da Arte Brasileira* ou a *Exposição da Escola de Paris* que buscavam dinamizar a vida artística na cidade, preocupados com a inserção desta em um campo mais amplo de relações. Dessa forma, mesmo que houvesse dificuldades de articulação de uma rede de artistas, instituições e galerias, assim como também havia no Rio de Janeiro e em São Paulo, guardadas as devidas proporções, a constituição dessas exposições, debates e articulação de grupos de artistas nos demonstra a preocupação não só com a consolidação do campo, mas especificamente, de uma inserção nos meios da arte moderna e a formação de um público específico.

É interessante destacar que, os dois jornais pesquisados que acompanharam a *Exposição da Escola de Paris* afirmaram a presença de público expressivo e a satisfação em receber as obras de grandes artistas internacionais no Recife, o que já demonstra minimamente, um conhecimento prévio e certo domínio dos códigos e linguagens para a compreensão da arte moderna na cidade. Logo após a realização da exposição, a revista *Para Todos...*, comentava a organização da mesma, anunciando-a no Rio de Janeiro e em outras capitais do Brasil, referindo-se, em especial, ao sucesso que a mostra tivera no Recife:

Vicente do Rego Monteiro chega de Paris, traz com elle quadros de Derain, Picasso, Matisse, Foujita, Braque, La Serna, Léger, Vlaminck, Lhote, outros mais novos, outros mais velhos, todos mostrando que Di Cavalcanti, Tarsila, Anita Malfati, Cícero Dias, não são os idiotas que as classes médias têm proclamado. Essa exposição de pintura moderna (...) percorrerá as principaes cidades brasileiras. Já esteve em

*Recife, com êxito extraordinário (...). O inverno de 1930 não poderia ganhar um começo melhor.*⁹²

O interessante deste artigo, para além da referência ao sucesso da mostra no Recife, é a maneira como trata as mudanças nos principais meios artísticos brasileiros. O autor cita diferentes nomes da arte moderna internacional para, enfim, legitimar os trabalhos de modernistas brasileiros, entre eles, Cícero Dias. É como se a *Exposição da Escola de Paris* viesse provar para um determinado segmento do público e da crítica no Brasil – que o autor do artigo chama de classe média – que os artistas novos estavam em sintonia com a arte internacional, faziam uma arte de vanguarda, ao invés de serem ingênuos ou tolos. Uma mudança que se processava gradualmente, mas que já poderia ser notada pela favorável recepção a este tipo de evento em várias cidades do Brasil.

A realização dessa exposição é analisada por Moacir dos Anjos Jr. e Jorge Ventura Moraes que destacam sua relevância para as artes plásticas no Recife, enfatizando, no entanto, a provável pouca repercussão que a mostra teria tido na cidade. Segundo os autores, as pinturas paisagistas e descritivas, com temas regionais eram as mais apreciadas pelo público e pela crítica da cidade, havendo um desconhecimento do que se produzia em arte moderna no restante do país e do mundo. Para os autores, a conformação e orientações do campo artístico na cidade do Recife, neste momento, se davam muito mais no sentido de uma arte acadêmica e tradicional do que para a arte moderna. Segundo os autores:

*Os códigos culturais dominados pelo público recifense, por sua vez, remontavam exatamente ao tipo de arte que aqueles movimentos [modernistas] buscavam superar e suceder. Do que se apreende do exame de reproduções de pinturas feitas em Pernambuco antes de 1930 e também de relatos de artistas e historiadores (...), é razoável supor que, em sua larga maioria, aqueles que visitaram a exposição (...) se aproximavam dos objetos artísticos munidos de uma capacidade de decodificação estética limitada pelos valores acadêmicos e pré-modernos que (...) eram exaltados no campo das artes plásticas recifense.*⁹³

Um meio artístico tradicional e que não compartilhava os códigos culturais da arte moderna, assim vêem os autores o campo artístico recifense em princípios da década de 1930. Um circuito onde muitos acreditavam que desenhar se resumia a “fotografar com um lápis afiado”, como se refere Aderbal Jurema no artigo da revista

⁹² *Uma exposição de pintura moderna*. Para Todos.... nº 594. 03 de maio de 1930.

⁹³ ANJOS JR, Moacir dos; MORAIS, Jorge Ventura. *Picasso “visita” o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930*. Revista Estudos Avançados (online). 1998. Vol. 12. Nº 34. PP.313-335. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v12n34/v12n34a27.pdf>. Acesso em 23/05/2011. P. 326

Moderna. Ou seja, um meio que compartilhava dos códigos da arte tradicional, de orientação realista e acadêmica e que não recebia confortavelmente, não apreciava e não compreendia as manifestações modernistas. Ações como a organização de uma mostra internacional de arte moderna por Vicente do Rego Monteiro no Recife, as exposições de Cícero Dias e a criação Grupo dos Independentes, entre outras, seriam, portanto, pontos de renovação desses códigos tradicionais em Pernambuco.

No entanto, considerando as notícias publicadas sobre a *Exposição da Escola de Paris* nos periódicos locais, podemos pelo menos manter certas dúvidas com relação à aceitação e entendimento da mostra por parte do público e à homogeneização deste campo artístico, da forma como colocam Moacir dos Anjos Jr. e Jorge Ventura, como um todo tradicional, acadêmico e conservador. Temos verificado, de forma geral, que se configurava de maneira hegemônica nos meios artísticos não só no Recife, mas no restante do Brasil, especialmente no eixo Rio- São Paulo o domínio de uma arte acadêmica, clássica. No entanto, se colocarmos nossa atenção somente neste todo hegemônico, como poderíamos entender que neste meio surgissem reações tão expressivas ao tradicionalismo da ENBA no Rio de Janeiro, por exemplo, onde estava Cícero Dias, a realização da Semana de Arte Moderna, na década anterior no Teatro Municipal de São Paulo, e mesmo as exposições realizadas no Recife e a formação do Grupo dos Independentes? A própria organização de uma conferência sobre o movimento modernista durante a realização da *Exposição da Escola de Paris* já demonstra uma preocupação com a formação de público específico para a arte moderna.

Entendemos que não é interessante vermos os campos artísticos de maneira tão homogênea e categórica. A partir das reflexões de Pierre Bourdieu, vimos que eles se configuram a partir de movimentos, muitas vezes, contrários, de ortodoxia e heterodoxia, apontando para caminhos diferentes e muitas vezes, aparentemente contraditórios. É possível que não existisse grande aceitação da arte moderna no Recife e uma maior proximidade com os códigos da arte tradicional e acadêmica, de forma geral. Porém, ações no sentido de instituir novas práticas e novos valores culturais existiam, e é a partir desses diferentes movimentos que podemos compreender a complexidade da configuração deste campo artístico na cidade do Recife neste momento de importantes transformações. Se, por um lado, parte do público e da crítica estava mais próxima das referências artísticas tradicionais, outros grupos e outros

movimentos buscavam a renovação e o diálogo com o que acontecia fora da cidade, sendo, como demonstra as críticas dos jornais, receptivos e abertos ao novo.

Com relação a Cícero Dias, especificamente, no momento da realização da *Exposição da Escola de Paris* uma matéria é publicada na revista *P'ra Você*, lembrando ao público recifense que uma possível recepção negativa à exposição seria compreensível, visto que há um ano antes, os trabalhos do artista pernambucano haviam sido duramente criticados. Procurando fazer uma comparação entre a exposição organizada por Vicente do Rego Monteiro e a exposição de Cícero Dias no Recife, o texto da revista, provavelmente escrito por Willy Lewin, um dos diretores do semanário, faz um questionamento quanto à recepção dos trabalhos modernistas no meio de arte recifense:

Recife, terra feliz do pintor Rêgo Monteiro, assistiu a 21 d'este mez, a abertura da exposição notabilíssima. Ha um anno precisamente, Cícero Dias expunha, no salão do "Hotel Central", uma serie de desenhos tão profundamente lindos que só conseguiram mesmo irritar (consequencia logica) os nossos críticos e os nossos esthétas. Houve, no entanto, explicações: - "Aquillo é uma maluquice. Ou uma 'blague' de máo gosto. Desejo de brincar à nossa custa". Ora, algumas télas expostas no "Theatro S. Isabel" pertencem a artistas classificados em todos os museus da Europa (...). Como é que a velha Europa acceita e comprehende certas coisas? Não sabemos ao certo: Mas, ou os nossos críticos continuarão a inticar (maluquice, "blague", etc.), ou ficarão seriamente encabulados.⁹⁴

Percebemos pela postura do autor que este demonstra uma aceitação e certa compreensão dos códigos culturais da arte moderna e, ainda mais, certa condenação irônica das posturas conservadoras de críticos e estetas. Comparando a mostra de artistas europeus organizada por Vicente do Rego Monteiro, e a exposição anterior de Cícero Dias no Hotel Central, o autor questiona os críticos em sua defesa intransigente da Europa, a mesma Europa que aceita e compreende a arte moderna. Sendo assim, só restaria a esses estetas tradicionais, constrangerem-se diante de suas posturas conservadoras e arcaicas, já ultrapassadas em outros locais. Como vemos, este artigo segue a mesma linha argumentativa da matéria de *Para Todos...*, buscando nas referências internacionais, principalmente europeias, uma legitimação à arte moderna brasileira.

⁹⁴ *Exposição de Arte Moderna*. Revista *P'ra Você*. Recife. 29/03/1930. P. 12

Dessa forma, podemos compreender melhor as nuances desse campo artístico recifense, seus movimentos aparentemente contraditórios, a coexistência de posições contrárias, disputas ideológicas, ações e reações que fazem parte da constituição de qualquer campo, como mencionamos anteriormente. A crítica da revista *P'ra Você* tanto ressalta o peso das posições mais conservadoras, como aponta para uma transformação nessa configuração, a partir do momento em que a cidade começava a entrar em contato de forma mais expressiva com os meios artísticos internacionais e supostamente atualizar-se ou modernizar-se.

Segundo o autor do texto, pouco tempo antes os críticos e estetas pernambucanos mais conservadores, irritados, desqualificaram as obras de Cícero Dias como uma afronta, provocação do artista, sendo que este mesmo “blague” ou maluquice já vinha ganhando espaço nos ambientes culturais europeus e no Brasil. Moacir dos Anjos e Jorge Ventura destacam neste momento os trabalhos dos artistas plásticos Vicente do Rego Monteiro e Cícero Dias e do poeta Ascenso Ferreira como trabalhos que, naquele momento, estabeleceram pontos de diálogo entre o regional/tradicional e o modernismo de forma interessante e criativa, apontando para a instituição de novos valores ligados à arte moderna em Pernambuco.

Com esta breve análise do meio artístico recifense através da realização desses eventos na cidade do Recife e o que apreendemos de sua recepção e crítica, temos alguns indícios da forma como se desenhava este contexto cultural e artístico. A análise desses movimentos, longe de nos permitir conclusões homogêneas ou definitivas, aponta para as nuances, para as diferentes forças atuantes no campo cultural e artístico da cidade e para as ações e espaços que se delineavam tanto para a arte tradicional e acadêmica, como para a arte moderna na cidade neste momento de transformações. Essas reflexões são importantes para compreendermos melhor como Cícero Dias se posicionará neste contexto, primeiramente, a partir de suas exposições no Recife e em Escada na década de 1920 e depois com sua mudança para a capital pernambucana em 1932.

Voltando-nos a Cícero Dias, percebemos que, para além da construção de uma trajetória artística no eixo Rio- São Paulo, o artista e suas obras passam a ser vistos e recebidos por um público em Pernambuco. Este contexto e as ações de Cícero Dias nos apontam indícios importantes da maneira como ele estava construindo uma trajetória

artística no Nordeste. Um importante parceiro para a construção e consolidação de seus percursos artísticos e trajetórias intelectuais em Pernambuco a partir da década de 1930 é Gilberto Freyre e suas parcerias serão de extrema importância para a realização dos trabalhos de Cícero Dias e sua inserção no meio cultural recifense.

1.5. Recife foi meu destino: mudança e atividades em Pernambuco

Em 1932 Cícero Dias muda-se para o Recife e monta seu ateliê no Cais Martins de Barros. Em 1933 ilustra, a convite de Gilberto Freyre, a primeira edição de Casa-Grande e Senzala. Esta sua aproximação pessoal e intelectual com Gilberto Freyre lhe proporcionará uma interessante inserção no meio cultural do Recife, entre os modernistas-regionalistas de Pernambuco. Cícero Dias passa a situar as referências da sua obra no Nordeste, fazendo diversas alusões à cultura regional. E os textos de Gilberto Freyre lhe ajudam muito a consolidar sua produção em Pernambuco:

*(...) muitas das coisas, das pessoas, das mulheres, dos animais que andam descasados pelos quadros de Cícero são nossos conhecidos velhos, gente de casa, pessoas da família, tias gordas, bacharéis de pince-nez, primas filhas de Maria, negras velhas, cabriolets de engenho, vacas de leite, carros de boi, censores de colégio, cabras-cabriolas, mula-sem-cabeça, luas de Boa Viagem, pitus do Rio Una. Coisas brasileiras, nortistas, pernambucanas (...). Cícero Dias é bem de Escada (...). É daqui na verdade que Cícero tem arrancado inteiras ou pela metade casas-grandes de engenho que vamos encontrar esparramadas pelas suas telas (...) nós sabemos, que são elementos nossos; e os reconhecemos nos desenhos mais desadornados do pintor (...)*⁹⁵

Neste texto, *Cícero Dias, seu azul e encarnado, seu 'sur-nudisme'*, Gilberto Freyre faz um imenso elogio a pintura de Cícero Dias, destacando seu uso de cores vibrantes e o erotismo de suas obras, fazendo alusão a diversos elementos presentes em suas composições que demonstrariam, segundo ele, a forte ligação do artista com a região: o engenho Jundiá, mulheres de tranças, vacas de leite, brincadeiras de meninos, histórias mal-assombradas, fandangos, catimbós, bumba-meu-boi. Vemos uma extensa relação de figuras do imaginário tradicional da região associadas às composições plásticas e à poética de Cícero Dias.

⁹⁵ FREYRE, Gilberto. *Cícero Dias, seu azul e encarnado, seu "sur-nudisme"*. In: Dias, Cícero. II exposição Cícero Dias na Escada. Recife: Oriente 1933. P.1-6. Biblioteca Virtual Gilberto Freyre. Acesso em 02/02/2011.

Gilberto Freyre ainda ressalta: “Cícero Dias é bem de Escada”. Ele pinta elementos que os nordestinos podem reconhecer como seus, segundo o autor. Esta extensa relação de elementos tradicionais do Nordeste com a pintura de Cícero Dias lhe confere uma significação, para além de pintor modernista, como um artista do regional, do popular, conceitos que serão desenvolvidos pelos modernistas-regionalistas no Nordeste. Percebemos, então, que essa inserção e legitimação de Cícero Dias em Pernambuco, através da aproximação com Gilberto Freyre serão de extrema importância para suas trajetórias posteriores e para o reconhecimento de seus trabalhos no meio artístico e intelectual do Recife.

Em entrevistas posteriores Cícero Dias localiza a inspiração de sua produção em Pernambuco. *“Eu sempre fui muito ligado a Pernambuco. Desde 1926, quando os meus trabalhos começaram a aparecer (...). É assim que me situo, geograficamente, aqui.”*⁹⁶ Ou então, quando afirma, novamente, sua relação com a cidade Recife, ressaltando sua aproximação a um grupo específico de intelectuais pernambucanos. Nesses instantes de rememoração de suas trajetórias artísticas, vemos como Cícero Dias elabora sua identidade regional, situando as “origens” de sua obra em Pernambuco, relacionando-a com um grupo mais amplo:

*Toda a minha origem artística é puramente pernambucana: na pintura e na formação de arte. Direi mesmo que o Recife foi o meu destino. Ele para mim é um destino. Não apenas meu, mas o de Waldemir Maia Leite, que saiu de Garanhuns para o jornalismo e a poesia; de Joaquim Nabuco, João Cabral de Melo Neto e Gilberto Freyre.*⁹⁷

Entendemos que é a partir dessa inserção no campo artístico e intelectual de Pernambuco que Cícero Dias passa a ser identificado com os elementos regionais de forma mais direta do que acontecia quando se encontrava no Rio de Janeiro. Estando, agora, integrado e dialogando com um circuito específico que lhe confere visibilidade e também aponta caminhos estéticos e ideológicos para a composição de suas obras, Cícero Dias passa a assumir esses elementos em suas narrativas, ressaltando,

⁹⁶ DIAS, Cícero. Entrevista concedida a Marcílio Reinaux. In: REINAUX, Marcílio. *Cícero Dias: o Sol e o Sonho*. Recife: Editora da UFPE, 1994. P. 148

⁹⁷ DIAS, Cícero. Caderno Viver. Diário de Pernambuco. 26/03/1997.

posteriormente, a sua pertença a região, e às “origens” do seu trabalho em Pernambuco.⁹⁸

1.5.1. O Congresso Afro-Brasileiro e aproximação com Gilberto Freyre

É, então, a partir da sua maior inserção no meio cultural de Pernambuco, que a imagem de Cícero Dias como artista regional vai se consolidando, em parte, pela poética de suas obras, que muito explorava o cotidiano e o imaginário do Nordeste, seus personagens e histórias, em parte pelos discursos de seus contemporâneos, como Gilberto Freyre ou José Lins do Rego, como abordamos anteriormente. Em 1934, Cícero Dias participa, junto com Gilberto Freyre, Ulysses Pernambucano e outros intelectuais, da organização do *I Congresso Afro-Brasileiro*, realizado em novembro do mesmo ano, no Teatro de Santa Isabel, Recife.

O Congresso Afro-Brasileiro teve como principais objetivos debater sobre a cultura negra, a história da escravidão e o lugar social do negro na sociedade brasileira, além de propor reflexões sobre o livro de Gilberto Freyre, *Casa-Grande e Senzala*, lançado um ano antes. Conta com a participação de algumas lideranças negras brasileiras como Miguel Barros, fundador da Frente Negra Pelotense, Solano Trindade e Gerson Lima, integrantes da Frente Negra Pernambucana. O Congresso foi considerado um importante esforço no sentido de sistematização e reflexão sobre a cultura afro-brasileira e a contribuição do negro da formação da identidade nacional.⁹⁹

O Congresso Afro-Brasileiro conta, também, com a participação de muitos artistas e intelectuais brasileiros da época e organiza uma exposição de arte, onde as obras fazem referência direta à cultura afro-brasileira. Neste momento, a recepção no jornal *Diário de Pernambuco* mostra-se positiva, tanto com relação ao Congresso, como à mostra de arte que conta com trabalhos de artistas modernos como Lasar Segall e Di

⁹⁸ Podemos perceber através da pesquisa bibliográfica que muito do que se escreveu sobre Cícero Dias posteriormente – catálogos e textos de exposições, comentários jornalísticos, matérias de revistas, buscam de forma sistemática ressaltar esta sua ligação com o regional. Manuel Bandeira, grande entusiasta do artista, tece duras críticas quando este se dedica à abstração, claro aspecto, para ele, de traição às raízes e a sua criatividade. De toda forma, não encontramos nenhuma fala do artista que afirme categoricamente ser ele um pintor exclusivamente regional.

⁹⁹ GOMES, Arilson dos Santos. *Congressos em debate: Primeiro Congresso Nacional do Negro realizado na cidade de Porto Alegre no ano de 1958: organização, programação, participantes e temas*. Disponível em http://www.eeh2008.anpuh-rs.org.br/resources/content/anais/1214577013_ARQUIVO_NOVO_ARILSON_anpuhrs_2008.pdf. Acesso em 25/05/2011.

Cavalcanti. A edição de 14 de novembro de 1934 publica o seguinte comentário sobre a realização do Congresso Afro-Brasileiro no Recife:

O congresso se realizou com contribuições de dez, vinte, cinquenta mil réis de vários recifenses, homens das mais diversas tendências (...). Houve ainda auxílio aos babalorixás, ceia no jardim da Escola Doméstica, compra de objectos de arte afro-brasileira, bichos de barro e de pau, cachimbos, figas, estandartes e bonecas de maracatu – para a exposição que se realizou no Theatro de Santa Izabel, sob a direção de Cícero Dias, ajudado por Clarival Valadares, pela rainha de maracatu Albertina Fleury e por Jarbas Pernambucano.¹⁰⁰

O jornal publica uma série de matérias elogiando o Congresso, ao longo dos seis dias de realização, não apresentando críticas e descrevendo com detalhes as atividades realizadas e a atuação de pessoas envolvidas. É interessante que o texto ressalta, em seu início, a participação de boa parcela da sociedade recifense, e suas contribuições, evidentemente, de “(...) dez, vinte ou cinquenta mil réis”. O jornal parece enfatizar o esforço coletivo e a perspectiva de congregação do evento, dando destaque à atuação de seus organizadores e participantes. Sobre a mostra de arte, especificamente, o jornal noticia no primeiro dia de realização do evento:

(...) inaugura-se a exposição de pintura que reúne trabalhos sobre assumptos afro-brasileiros dos maiores nomes da pintura moderna no Brasil: Lasar Segall, Di Cavalcanti, Noemia, Santa Rosa, Cícero Dias, Manuel Bandeira e Luiz Jardim (...). Essa exposição será para Pernambuco um acontecimento artístico de importância excepcional.¹⁰¹

Vemos que, neste momento, não só as obras e artistas são recebidos por uma parcela da imprensa com entusiasmo, como a proposta de representação da cultura afro-brasileira a partir da arte moderna também. Cícero Dias aparece entre os principais artistas modernos do Brasil e como organizador da mostra “de importância excepcional”, o que consideramos uma mudança significativa com relação à recepção e ao impacto de suas primeiras exposições em determinados discursos na imprensa recifense em anos anteriores.

Esta significação é importante para compreendermos as mudanças, sutis ou mais evidentes que se desenvolviam no campo artístico e cultural do Recife na década de 1930, com relação a uma maior abrangência dos códigos da arte moderna. Vale à pena

¹⁰⁰ Diário de Pernambuco. Recife. 14/11/1934.

¹⁰¹ Diário de Pernambuco. Recife. 11/11/1934.

ressaltar que os movimentos dentro deste campo não estavam restritos às ações dos artistas, mas abarcavam também os críticos e seus discursos, que não eram unilaterais, nem homogêneos. Mesmo assim, acreditamos que haja certas regularidades observáveis tanto nas ações dos artistas, quanto na crítica, que nos permitem apontar para mudanças significativas no campo, para além das divergências pontuais, com relação à arte moderna no Recife neste momento.

Ainda com relação, especificamente, à mostra de arte, o jornal volta a noticiar a exposição e salientar a importância da presença de artistas modernos:

Tem sido muito apreciada a exposição de arte do congresso. Além dos objetos de arte afro-brasileira, como figas, bonecas e bichos de barro, estandartes de maracatu, há pinturas de Lasar Segall, destacando-se as cabeças de negras, trabalhos de Noemia, Di Cavalcanti, Santa Rosa, M. Bandeira, Cícero Dias, Hélio Feijó, Lula, Soares, Jardim, Danilo Ramires, Nestor Silva.¹⁰²

Neste trecho, muitos dos elementos que compunham a mostra de arte, novamente são elencados, todos eles relacionados à cultura afro-brasileira e regional. O jornal destaca a presença de artistas modernistas já anteriormente mencionados e de suas obras relacionadas à temática geral do evento. Notamos que, neste momento, as obras de Cícero Dias parecem melhor compreendidas, relacionadas aos trabalhos dos demais artistas modernistas, considerados referências e articuladas com elementos da cultura popular regional, segundo o jornal.

Existe uma mudança com relação à recepção de sua arte, visto que, neste momento, que acreditamos ser de grande visibilidade para o trabalho de Cícero Dias em Pernambuco, não aparecem comentários de reação contra suas obras, tampouco de questionamentos se ela seria digna de ser chamada arte ou não. Ou seja, nem seu trabalho nem sua posição de artista são questionados e acreditamos que isto se deva, em parte, à inserção de Cícero Dias no campo artístico e intelectual do Recife, através do grupo modernista-regionalista, que vinha se legitimando e institucionalizando, em parte, através da atuação de Gilberto Freyre. As obras ganham certa legitimidade dentro do meio artístico e cultural da cidade.

Sobre a dinamização do campo artístico e intelectual do Recife, a partir de Gilberto Freyre e do grupo modernista-regionalista, temos a fala de alguns desses

¹⁰² Diário de Pernambuco. Recife. 14/11/1934

artistas, que viam em Freyre e sua obra a inspiração para o desenvolvimento de suas temáticas, geralmente relacionadas à cultura regional. Dessa forma, aproximando sua arte à perspectiva teórica de Freyre e demarcando suas diferenças com relação a outro artista que se destaca no Salão de 1931, Ismael Nery, Cícero Dias comenta sobre a possibilidade de se atingir o universal na arte através do elemento regional:

*O Ismael Nery, por exemplo, acreditava que o moderno era o internacional; você tinha que internacionalizar uma obra de arte para você dar o sentido moderno. Eu achava o contrário. Para mim você poderia fazer o moderno, a pintura regional, para chegar ao universal, aliás foi o que Gilberto Freyre escreveu em Pernambuco em Casa-grande e Senzala (...).*¹⁰³

Percebemos neste trecho que Cícero Dias, ao rememorar momentos de suas experiências modernistas e as relações de sua arte com elementos regionais ou universais, aproxima-se teoricamente de Gilberto Freyre e da obra *Casa-Grande e Senzala* de 1933. Ao se diferenciar de Ismael Nery, Cícero Dias escolhe uma posição para si e para este momento de sua arte, criando uma narrativa que se vincula ao modernismo-regionalista de Pernambuco e, assim, afasta-se gradualmente da imagem de artista surrealista que marca os primeiros anos de suas exposições no Rio de Janeiro.

As relações que Cícero Dias aponta entre universalismo e regionalismo, e as possibilidades do modernismo, serão elementos articuladores das discussões entre os modernistas do Sudeste, representados em Recife por Joaquim Inojosa e o futurismo, e os regionalistas, representados por Gilberto Freyre, principalmente. Os primeiros articulavam-se de forma mais direta com os processos de modernização e os movimentos artísticos internacionais, enquanto os segundos acreditavam que o modernismo não deveria excluir a tradição, devendo, inclusive, partir dela como inspiração e temática¹⁰⁴. Acreditamos que Cícero Dias evidencia essa discussão em sua narrativa, optando por um lugar específico de observação e de produção artística. Do regional para o universal, assim como Gilberto Freyre.

Mesmo assim, devemos atentar para o fato de que esta oposição entre futurismo e regionalismo, muitas vezes definida e reiterada tão claramente pelos artistas e intelectuais dos respectivos grupos, podia existir bem delimitada em sua forma, em seus discursos. No entanto, na dimensão das práticas, muitas vezes as ações e intenções

¹⁰³ DIAS, Cícero. Apud: VIEIRA, Lucia Gouvêa. Op.cit. P. 67

¹⁰⁴ Essas discussões serão abordadas mais detalhadamente no capítulo seguinte.

desses intelectuais, artistas, poetas e jornalistas, se entrecruzavam e compartilhavam de perspectivas semelhantes, talvez muito mais do que gostariam de admitir. Cícero Dias ao falar dos movimentos do Sudeste e do Nordeste refere-se aos dois construindo algumas oposições que são interessantes para compreendermos a forma como ele transitou entre os dois grupos. Para ele, a diferença estava no fato de que o movimento modernista de São Paulo, vinculado à Semana de Arte Moderna, havia sido um movimento de artes e literatura, enquanto que o movimento regionalista de Pernambuco era um movimento mais ligado à antropologia e a sociologia do que o primeiro.¹⁰⁵

Ao estabelecer esta diferença como fundamental na organização e na orientação dos dois grupos, Cícero Dias constrói uma explicação que lhe permite transitar de forma, a princípio, mais aberta e independente entre os dois meios, sem a necessidade de adesão irrestrita a uma proposta ou outra, uma vez que elas não apresentavam oposições excludentes, de acordo com sua perspectiva: um grupo dedicava-se às artes e literatura, o outro à sociologia e antropologia; poderiam ser até mesmo complementares.

Além disso, acreditamos que ao remeter o movimento de Pernambuco às preocupações sociológicas ou antropológicas, mais do que artísticas, Cícero Dias nos aponta, mais uma vez, sua aproximação com Gilberto Freyre. Percebemos, assim, um pouco de como se dava os trânsitos do artista entre as diferentes propostas modernistas, ora, destacando sua proximidade com Pernambuco e o regionalismo, ora referindo-se às renovações estéticas do modernismo no Sudeste, seu aprendizado, e seu diálogo com artistas como Ismael Nery, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Lasar Segall, entre outros.¹⁰⁶

¹⁰⁵ DIAS, Cícero. In: VIEIRA, Lucia Gouvêa. Ibidem. P. 68

¹⁰⁶ Como interessante exemplo do entrecruzamento entre discursos e práticas modernistas e regionalistas, têm-se obra de Guilherme de Almeida. Primeiramente identificado com o modernismo paulista desde a Semana de Arte Moderna de 1922, o escritor é um grande divulgador da arte moderna. No entanto, após a Revolução Constitucionalista, suas obras passam a apresentar a preocupação de construção de uma identidade paulista a partir da figura do bandeirante. Seus percursos nos demonstram as tênues fronteiras entre modernistas e regionalistas e o quanto os posicionamentos dos artistas por um grupo ou outro poderiam se dar não apenas por questões estéticas, mas por opções políticas que consideravam as alianças e lideranças dentro de um campo intelectual e artístico amplo e multifacetado. Para uma análise das obras de Guilherme de Almeida ver: ULRICH, Aline. *Guilherme de Almeida e a construção da identidade paulista*. Dissertação (Mestrado em Letras) FFLCH/USP: São Paulo, 2007. Dissertação de Mestrado. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-03042008-132431/pt-br.php>. Acesso em 03/08/2011.

A autora parte, inclusive, das considerações de Gilberto Freyre em *Região e Tradição*, para analisar os aspectos regionalistas da obra de Guilherme de Almeida e sua busca pelas raízes sociais e culturais de São Paulo.

Assim, em Pernambuco, outros artistas e intelectuais vincularam-se a figura de Gilberto Freyre, indicando-o como inspiração e como “porta de entrada” para um mundo artístico, literário e intelectual na região. Assim também se refere Lula Cardoso Ayres, artista nascido em 1910 e que em 1934, participa da mostra artística do *I Congresso Afro-Brasileiro do Recife*:

*Em fins de 1932 a crise do açúcar se acentuou muito e meu pai me chamou para vir para o Recife para que eu trabalhasse com ele (...). Comecei a freqüentar, a esse tempo, os xangôs, os terreiros das danças africanas aqui no Recife, os maracatus(...). Então fiz parte, em 1934, da exposição dos pintores no Congresso Afro-Brasileiro reunido aqui no Recife, organizado por Gilberto Freyre, Ulisses Pernambucano, Cícero Dias e outros. Desde então fiquei muito ligado a Gilberto. Realmente a obra dele, naquele tempo, abriu-me uma porta que ainda estava fechada, chamando a atenção para as coisas que estavam mais perto da gente (...).*¹⁰⁷

Lula Cardoso Ayres, artista contemporâneo de Cícero Dias, também afirma a importância de Gilberto Freyre no desenvolvimento de sua obra. E Ayres refere-se também à região, aos elementos regionais e a possibilidade de fazer deles tema e inspiração para sua arte. Como podemos perceber desde *Algumas notas sobre a pintura no Nordeste do Brasil*, publicado pela primeira vez em 1925 no *Livro do Nordeste*, e depois compilado com outros textos do autor no livro *Região e Tradição*, Gilberto Freyre estava à procura de um pintor que representasse a cultura regional em sua “essência”, de forma nova: o cotidiano popular, as vestimentas das negras, os tabuleiros de doces, as feiras e Casas-Grandes, por exemplo. Gilberto Freyre alguns anos antes da realização do *I Congresso Afro-Brasileiro* afirmava que “(...) os negros no Recife de outrora estavam em toda a parte. E é esse Recife de outrora, cheio de negros, de pretas-minas, de mulatas, que não teve infelizmente pintores.”¹⁰⁸

Buscando um artista novo, Gilberto Freyre propunha que a pintura no Nordeste deveria superar sua orientação tradicional paisagista e descritiva, da qual o pintor Teles Júnior era, segundo ele, o grande representante. Alguém que pudesse pintar o que ele mesmo escrevia, esse era seu desejo. E nos parece que, na década de 1930, dois pintores irão ocupar este lugar de forma satisfatória para Freyre: Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres, explorando, inclusive, a riqueza da cultura afro-brasileira. A edição de *Região e*

¹⁰⁷ AYRES, Lula Cardoso. Apud: CLÁUDIO, José. *Tratos da Arte de Pernambuco*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 1984. P. 42

¹⁰⁸ FREYRE, Gilberto. *Algumas notas sobre a pintura no Nordeste do Brasil*. In: *Região e Tradição*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1941. P. 96

Tradição que contém o texto de Freyre sobre a pintura no Nordeste é lançado posteriormente, em 1941 com ilustrações de Cícero Dias.

José Lins do Rego, no prefácio de *Região e Tradição* também se refere à importância de Gilberto Freyre na articulação de outros artistas e intelectuais em Pernambuco, destacando sua trajetória e o encontro dele com Freyre e com Cícero Dias em fins da década de 1920 e princípios dos anos 1930. Sobre a proximidade de Cícero Dias com Gilberto Freyre e a relação da pintura do primeiro com a obra sociológica do segundo, José Lins do Rego destaca a sintonia entre os dois e, justamente, a ideia de que o pintor viera completar em muito o trabalho de Freyre, explorando em suas imagens do Recife, da cultura popular, do Nordeste interiorano e rural, as temáticas desenvolvidas nas análises sociológicas freyreanas. José Lins do Rego afirma o seguinte sobre esta relação:

*Cicero Dias (...) chegaria logo depois como o pintor que lhe encheria as medidas, que tanto delle mesmo teria. O grande pintor que surgiu como num conto de fada para que todas as suas idéias sobre pintura se concretizassem em uma criatura humana. Cicero Dias era o pintor mais próximo de Gilberto Freyre.*¹⁰⁹

Este relato de José Lins do Rego, escrito na década de 1940 como prefácio a uma importante seleção de textos de Freyre escritos anteriormente, por volta de 1925, traduz muito da visão pessoal do autor sobre a sua própria inserção na vida intelectual e cultural da cidade do Recife, através de Gilberto Freyre. É uma fala, sem dúvida, pessoal, subjetiva e emocionada que, rememorando o princípio de sua atividade como escritor e suas primeiras inspirações e incentivos, tende um tanto a idealização, através de uma recordação positiva de um momento passado.

No entanto, o depoimento de José Lins do Rego nos demonstra, mais uma vez, a importância da atuação de Gilberto Freyre no “desvelamento” e na legitimação de novos intelectuais e artistas em Pernambuco neste momento. Assim, compreendemos o destaque de Freyre na consolidação de novas temáticas de pesquisa e abordagens, como na construção de novos olhares sobre a cidade, a cultura, a região e as tradições, por exemplo, dialogando com o que muitos jovens artistas e escritores, como José Lins do Rego, Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres e outros pensavam e sentiam acerca do seu

¹⁰⁹ REGO, José Lins. In: FREYRE, Gilberto. *Região e Tradição*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1941.p. 12

cotidiano e sua produção artística ou literária. Essa atuação abriu novas possibilidades de criação para esses jovens artistas e intelectuais, assim como consolidou uma discussão acerca da modernidade e da tradição que se colocava em debate no meio intelectual em Pernambuco de forma significativa.

Na ilustração feita por Cícero Dias¹¹⁰ para a divulgação do I Congresso Afro-Brasileiro, bem como nos desenhos de Casa-Grande e Senzala anteriormente realizados, observamos algumas temáticas caras aos artistas no desenvolvimento de sua obra em Pernambuco: o cotidiano, a cultura popular, os negros, os vendedores de rua, os sobrados e a paisagem natural, por exemplo. Elementos que compunham as temáticas de suas obras, representações de uma cultura regional tradicional.

Podemos notar na ilustração para o Congresso-Afro-Brasileiro, por exemplo, a atuação do artista que Gilberto Freyre buscava uma década antes: que pintasse o negro, que pintasse o elemento regional, que conferisse destaque a esses elementos em suas obras, ultrapassando a descrição realista da paisagem, inovando nas formas de representação. Nise de Souza Rodrigues, analisando a formação do *Grupo dos Independentes*, reunião de artistas modernos em Pernambuco, a partir de 1930, destaca uma mudança no cenário cultural do estado em princípios dessa década, com a inserção de novas temáticas como eixos para a reflexão e representação.

Na década de 30, com a ascensão de Getúlio Vargas, no período de crise econômica mundial, surgiram novas concepções temáticas: as cidades, os subúrbios, as festas populares do interior, o homem do campo, o operário e as transformações sociais, o que se observa nos trabalhos de Portinari e Di Cavalcanti, com forte influência desse período, e também do muralismo mexicano.¹¹¹

Esses símbolos aparecem nas obras de Cícero Dias desde seus primeiros trabalhos, na década de 1920, quando pinta em suas aquarelas o mundo imaginário de sua infância no Engenho Jundiá, fazendo referências a um universo rural, de forma onírica. Agora, essas temáticas continuam presentes em suas obras, e estas ocupam espaços institucionais em Pernambuco, sendo legitimadas através de um circuito intelectual que se propunha justamente a colocar em primeiro plano as discussões acerca da tradição, da região e da modernidade, como veremos adiante.

¹¹⁰ Anexo, figura 1

¹¹¹ RODRIGUES, Nise de Souza. Op.cit. P. 143

1.5.2 Algumas considerações sobre o “artista regional”

Os trabalhos de Cícero Dias se inserem neste meio intelectual modernista-regionalista em Pernambuco e ganham, além da visibilidade, maior aceitação e conquista de novos espaços. As possíveis reações negativas às suas obras parecem diminuir, gradualmente, e os traços de transgressão e ousadia ressaltados nos comentários às suas primeiras exposições vão sendo substituídos por uma acolhida bem mais entusiasmada e receptiva por parte da crítica.

Entendemos que as mudanças não se processam somente com relação às temáticas das obras de Cícero Dias, visto que o artista continua com trabalhos ligados à cultura regional, ao cotidiano popular, à rua, às cidades e às tradições do Nordeste, como já fazia antes. No entanto, essas temáticas passam a ter uma significação diferente, dentro de um contexto que as valoriza enquanto símbolos de uma identidade regional que se pretende construir e consolidar para o Nordeste e, em especial, para Pernambuco a partir do modernismo-regionalista. Portanto, o que antes era visto e entendido como estranho ou exótico aos olhos do público ou da crítica, neste momento, através de ações significativas no sentido de se instituir novos símbolos e novos valores identitários, outras temáticas entram em evidência e as obras de Cícero Dias ganham diferentes significados, valorações e importância dentro desse cenário de disputas simbólicas e afirmação de identidades.¹¹²

Passando por este momento de legitimação de seu trabalho em Pernambuco, através de sua inserção no meio modernista-regionalista, no final da década de 1930, no ano de 1937, Cícero Dias muda-se para Paris, para retornar ao Recife apenas ocasionalmente, participando de exposições, realizando trabalhos e voltando à França, onde constrói e mantém seu ateliê e vive até sua morte, no ano de 2003.

O final da década de 1930 é considerado pelo artista e escritor José Cláudio o momento de grande evasão de artistas pernambucanos para o exterior¹¹³. Devido a pressões políticas e perseguições empreendidas pelo Estado Novo, muitos se retiram do estado e do país, algumas vezes para temporadas no exterior, outras definitivamente,

¹¹² Ver as reflexões sobre imaginário instituinte de Castoriadis na primeira parte do trabalho.

¹¹³ CLÁUDIO, José. Op.cit. 1984

como foi o caso de Cícero Dias que, a convite de Di Cavalcanti, parte definitivamente para Paris.

Na França, Cícero Dias conhece diversos pintores modernistas, abrangendo novas temáticas e técnicas, dedicando-se à pintura abstrata por um longo período. Por uma questão teórica e metodológica nossa abordagem sobre a vida e a obra de Cícero Dias, especificamente, se restringirá ao período em que ele esteve no Brasil, e especialmente, em Pernambuco, abordando de forma mais detalhada sua relação com o modernismo-regionalista e suas representações da cidade do Recife na década de 1930. Assim, para este trabalho nos limitaremos a este período, não abordando, então, a atuação do artista a partir do momento em que vai para a Europa.

2. Modernização e Modernismo em Pernambuco

Este capítulo tem como objetivo principal construir uma visão geral acerca dos processos de modernização ocorridos na cidade do Recife entre as décadas de 1920 e 1930, atentando para o ciclo de transformações urbanas e importantes mudanças sócio-culturais que ganham espaço na capital pernambucana neste momento. A intenção é, basicamente, reconstruir o contexto social de surgimento e desenvolvimento das reflexões modernistas em Pernambuco e da produção artística de Cícero Dias, buscando compreender por quais mudanças importantes a cidade passava, como os projetos modernizadores vinham contribuindo para diferenças significativas na constituição física da cidade e nas práticas e representações sobre ela construídas e partilhadas pelos seus habitantes.¹¹⁴

É importante destacar a diferenciação proposta por Marshall Berman para os termos Modernidade, Modernização e Modernismo, para uma melhor compreensão dessas dimensões analisadas neste trabalho. O autor entende a modernidade como uma espécie de grande experiência partilhada no tempo e no espaço por homens e mulheres. Para Berman, ser moderno significa estar em um mesmo ambiente que promete aventura, alegria e poder, mas também ameaça as referências tradicionalmente construídas. A Modernização estaria ligada à realização prática dos projetos da Modernidade, aos processos sociais engendram e reproduzem esta experiência. Enquanto que o Modernismo é entendido pelo autor como a tentativa de homens e mulheres de se tornarem sujeitos da modernização, apreendendo e significando o mundo e suas experiências, através das linguagens artísticas e culturais, de forma geral.¹¹⁵

Esta visão de Berman nos é interessante, pois permite que entendamos essas diferentes dimensões da experiência humana, intrinsecamente ligadas, indissociáveis e difíceis de entender se abordadas de forma unilateral ou isolada. A abordagem de Berman amplia nosso olhar para além dos processos artísticos, fazendo com que busquemos entendê-los relacionados a um conjunto maior de experiências humanas compartilhadas. Dessa forma é que se torna importante para nós, neste momento, a

¹¹⁴O trabalho com os conceitos de *práticas e representações* é construído com base nas reflexões de Roger Chartier. Ver: CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

¹¹⁵BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. P. 24-25

análise relacionada dos processos de modernização da cidade do Recife, para compreendermos de forma mais ampla as elaborações artísticas e intelectuais que se desenvolvem juntamente neste processo.

Primeiramente, abordaremos os principais aspectos da modernização do Recife nos primeiros anos do século XX, bem como seu desenvolvimento nas décadas seguintes. O objetivo é compreender este momento sócio-cultural específico da cidade, onde as propostas de racionalização e modernização dos espaços públicos, bem como de higienização e disciplinarização dos comportamentos entravam na pauta das administrações públicas de forma efetiva. Juntamente com essas propostas e medidas de intervenção na cidade, ganham espaço, então, nos meios culturais e intelectuais importantes reflexões e discussões acerca dos valores a serem preservados ou não, materializados nas ruas e habitações de um Recife que parecia estar ameaçado de destruição pela voracidade das mudanças.

No segundo momento, discutiremos o contexto cultural e intelectual da cidade do Recife entre as décadas de 1920 e 1930, destacando diferentes posicionamentos com relação à modernização, ao modernismo e à tradição que ganham espaço nesses meios. O “Futurismo” identificado, principalmente, com a atuação do escritor Joaquim Inojosa, buscando um alinhamento intelectual com o Sudeste e o “Modernismo-Regionalista”, articulado a partir dos textos de Gilberto Freyre, que via na tradição e na região, elementos indispensáveis para se construir um pensamento moderno em Pernambuco. Dessa forma, acreditamos compreender de maneira mais ampla o contexto sócio-cultural da cidade e, em particular, a constituição de um campo artístico e intelectual dedicado a pensar as questões postas por este contexto específico, além de criar suas próprias representações da cidade e seu cotidiano.

Nosso interesse é o de contextualizar de forma mais ampla a produção de Cícero Dias no Nordeste, atentando para o momento histórico que a cidade do Recife vivia e os debates intelectuais suscitados por essas transformações e que acabavam, de alguma forma, dedicando-se a pensar a cidade, seu ritmo, sua identidade, seus caminhos e projetos, passados e futuros. Refletiremos, então, sobre a forma como a discussão modernista se desenvolve em Pernambuco, relacionando-se diretamente com as transformações na cidade do Recife e, também, com as produções modernistas de outras regiões do Brasil, em especial do eixo Rio-São Paulo.

2.1. A construção da cidade moderna: novas configurações, ritmos e sociabilidades

Segundo Raimundo Arrais, a cidade do Recife já havia passado por diferentes momentos em sua história por processos intensos de transformação e modernização. Detendo-se no período de 1840 a 1890, durante a administração de Francisco do Rego Barros, o autor aponta a estruturação e consolidação de um espaço público no Recife no século XIX. Neste momento, a cidade começa a tecer de forma mais constante relações capitalistas de produção e trabalho, buscando maior destaque econômico e político no Império brasileiro e num conjunto de relações econômicas internacionais mais amplas. Assim, o autor se refere à capital de Pernambuco neste momento:

Maior cidade da província de Pernambuco, capital desde 1827, o Recife mergulhará progressivamente nas relações do mundo capitalista, que têm seu núcleo nos aglomerados urbanos que crescem de maneira fabulosa a partir da Revolução Industrial.¹¹⁶

Já o historiador Antonio Paulo Rezende aponta, primeiramente, o período de permanência dos holandeses no Recife, no século XVII, como momento significativo de desenvolvimento de projetos de modernização e consolidação da estrutura urbana¹¹⁷ da cidade, com a implantação de um plano de modernização que faria do “triste burgo” do Recife, um núcleo urbano em desenvolvimento¹¹⁸. Prosseguindo na análise do desenvolvimento de projetos de modernização para a cidade do Recife, o autor, assim como Arrais, irá apontar o século XIX, notadamente o período de administração da província de Pernambuco por Francisco do Rego Barros, o Conde da Boa Vista (1835-1842), como marco importante na consolidação dos ideais do progresso e da modernização, sendo identificado como o período de “estrangeirismos” na cidade.

Segundo Cláudia Pilla Damasio, a Europa em meados do século XIX vivia suas grandes transformações urbanas com a criação do Ring de Viena (1857), as obras de saneamento de Londres (1848-1865) e as obras do Barão de Haussmann em Paris (1853-1969). De acordo com a autora, os trabalhos de Haussmann na capital francesa

¹¹⁶ ARRAIS, Raimundo. *O pântano e o riacho: a formação no espaço público no Recife do século XIX*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004. P. 12

¹¹⁷ Neste momento, segundo José Antonio Gonsalves de Mello, a população do Recife e áreas próximas chegara a 5 mil pessoas, o que teria causado sérios problemas de moradia no território. A construção dos sobrados seria a alternativa viável para minimizar a questão. MELLO, José Antonio Gonsalves. In: REZENDE, Antonio Paulo. *(Des)encantos Modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Recife: Fundarpe, 1997. P. 27

¹¹⁸ Idem. Ibidem. P. 27-28

destacaram-se pela grandiosidade e pela grande influência que exerceram em outros centros urbanos em todo o mundo, fazendo de Paris não só um símbolo da era moderna, como modelo para reformas em outras cidades. “*Seus bulevares, com amplas calçadas, seus cafés e sua ‘limpeza’, tornaram-se então o ícone do progresso na época*”¹¹⁹. Seguindo esta tendência, a administração de Francisco do Rego Barros marca profundamente a constituição urbana do Recife neste momento.

*Político ligado ao Partido Conservador, Rego Barros investia na modernização. Aliás, conservadores e liberais tinham semelhanças e proximidades (...). Construção de estradas, da Ponte Pensil de Caxangá, do Teatro de Santa Isabel, reforma total da Repartição das Obras Públicas, planejamento para o fornecimento de água potável para o Recife, foram marcas da administração de Rego Barros (...). No empreendimento contava o governante com a assessoria de técnicos franceses entre eles o famoso Louis Vauthier. A importação dos engenheiros franceses e a admiração de Rego Barros pela França causara o que se chamava de “afrancesamento”.*¹²⁰

Tanto Raimundo Arrais, como Antonio Paulo Rezende apontam este momento da história do Recife como importante na construção de projetos urbanos de modernização, que modificaram a estrutura e a dinâmica da cidade de forma significativa. Os dois autores localizam o governo de Francisco do Rego Barros na administração da província como um período em que o poder público, através de diferentes projetos reformadores, buscou reorganizar a estrutura da cidade, priorizando o progresso técnico e científico pautado na racionalização e dinamização dos espaços públicos.

Flávio Weinstein Teixeira salienta, também neste período, como importantes projetos que marcaram a modernização do espaço urbano do Recife, as obras de ampliação do Porto. O autor ressalta como empreendimentos importantes nesse sentido, o aumento da área de atracagem, a modernização dos equipamentos de armazenagem e das áreas de embarque e desembarque de mercadorias e passageiros, bem como a dinamização do acesso rodo-ferroviário ao terminal portuário, empreendidos no ano de 1908. Além disso, a reestruturação do Bairro do Recife, com destruição de diversos prédios e ruas tradicionais e os projetos de calçamento do centro comercial da cidade, levadas a cabo pela Administração Pública e pelos setores comerciais, são também

¹¹⁹ DAMASIO, Cláudia Pilla. *A construção e a imagem cidade-progresso em Porto Alegre na virada do século*. In: SOUZA, Célia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *Imagens Urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. 2ª Ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. P. 148-149.

¹²⁰ REZENDE, Antonio Paulo. Op.cit. 1997. P. 29

pontuados por Weinstein como significativos para a reestruturação do espaço urbano do Recife na época.¹²¹ Nesse sentido, é interessante o panorama dos diferentes grupos sociais apresentado por Cátia Lubambo, na sua composição da estratificação social do Recife neste momento. Vemos que a autora localiza as camadas médias da população, - comerciantes, profissionais liberais e burocratas - inspiradas nas elites, como aquelas que representavam os projetos modernizadores da cidade:

*A esta época, dois grupos compunham a elite urbana: as velhas famílias rurais e os comerciantes e banqueiros citadinos (...). Abaixo desta elite vinham os membros das profissões liberais, os comerciantes e os burocratas. A classe média, por sua vez, incluía também famílias de posses modestas (...). Toda essa gente se espelhava na elite e se dizia “gente de bem”, “de sociedade” “cidadãos merecedores de uma cidade moderna e civilizada”.*¹²²

Neste momento, nos discursos dos membros da Associação Comercial de Pernambuco –ACP-, por exemplo, aparece a frequente preocupação com a dinamização das atividades comerciais e remodelação estética da urbe. Weinstein destaca a relevância que os projetos reformuladores assumem na construção da imagem da cidade moderna. O embelezamento e a modernização aparecem, quase sempre, como soluções mágicas para os problemas da cidade, relacionados quase sempre a um atraso cultural e econômico com relação às capitais europeias. No relatório anual da ACP dirigido a Afonso Pena, no ano de 1907, salientava-se o desconforto das elites comerciais recifenses com relação ao porto acanhado da cidade, frente à visita do Ministro das Relações Exteriores dos EUA, Elihu Root à Pernambuco:

*V. Exc. foi testemunha dos dissabores, das decepções a que estão sujeitos quantos vindos do estrangeiro demandam nosso porto (...). E isso que V. Exc. deve ter sentido naquele momento, nós, os pernambucanos, sentimos constantemente, quando diante dos transatlânticos surtos no lamarão, repletos de passageiros, consideramos quanto lhes parecerá insignificante e miserável a nossa bela cidade de que, do ponto de onde se acham, não podem descortinar mais que as edificações situadas à beira do cais, e que não podem visitar, senão arriscando a vida em frágeis bâteis.*¹²³

¹²¹ TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *As cidades enquanto palco da modernidade: o Recife de princípios do século*. Dissertação de Mestrado em História. CFCH-UFPE. Recife, 1994. P. 97

¹²² LUBAMBO, Cátia. Apud: MENDONÇA, Luís Carvalheira de. *Recife Mascate: A aventura empreendedora lusa na primeira metade do século XX*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011. P. 191

¹²³ Relatório Anual da ACP, 1907. P. 38-39. In: TEIXEIRA, Flávio Weinstein. Op.cit. P. 96-97

Vemos que a preocupação com a funcionalidade do porto do Recife e com a imagem que a cidade estaria passando às autoridades ou visitantes estrangeiros era motivo de preocupação para as elites locais, e servia de reivindicação para as melhorias a serem empreendidas pela Administração Pública, a fim de dinamizar os serviços mercantis da capital pernambucana no início do século XX. O desejo de modernização se tornara tão intenso, transcorrendo os anos e aparecendo, por exemplo, nas palavras de um cronista, já na década de 1970, que se refere à grande realização do que teria sido o sonho das gerações anteriores:

No dia 15 de abril de 1922, a cidade assistiria, enfim, a uma coisa julgada um sonho pelos mais velhos. (...) um navio de 1.400 toneladas da Mala Real Inglesa Arlanza, atracando nas docas de Recife, fazendo um desembarque tranqüilo. No ano seguinte, isto seria ultrapassado com a chegada do mesmo transatlântico holandês Gelria de 1.500 toneladas. O lamarão terrível e áspero passaria afinal para tema de crônicas saudosistas. A inquietação desaparecera e se constituíra em panorama de evocações sentimentais. O Recife, afinal, ingressara no conceito das grandes cidades portuárias do mundo.¹²⁴

Há, portanto, o grande desejo de se transformar a cidade, mobilizar um conjunto de saberes técnicos específicos, desfazendo-a de seus traços coloniais e aproximando-a, cada vez mais, das grandes metrópoles europeias, dinamizadas a partir da Revolução Industrial. Observamos, através da análise dos autores que abordaram este momento específico, que diferentes interesses eram mobilizados para a execução desse conjunto de reformas e demonstravam as preocupações não só materiais com o espaço público, mas uma nova orientação de comportamentos, de práticas e de representações, construções simbólicas que reformulavam a vida na cidade. Com relação às obras de calçamento, já na década de 1920, mais uma vez a preocupação com a imagem da cidade aparece de forma preponderante, bem como um apelo à dinamização da produção comercial. Em seu discurso, afirmava o prefeito da época, Eduardo Lima Castro:

Sem o calçamento, não podemos atender nem à estética, nem à higiene, nem ao conforto, nem a intensidade da vida moderna que precisa de meios fáceis de comunicação para produzir,

¹²⁴ GUERRA, Flávio. Apud: MENDONÇA: Luís Carvalheira de. Op.cit. P. 194-195

*criar, gerar e não se estiolar no charco das coisas estagnadas*¹²⁵.

Flávio Weinstein¹²⁶ aponta para a tentativa de construção da cidade nova e destituição de sua herança colonial tradicional, principalmente no que se refere às dimensões estéticas e sanitárias. Segundo o autor, era necessário dotá-la de uma fisionomia moderna, que logo indicasse a quem nela chegasse que se tratava de uma cidade cosmopolita. Dessa forma, o autor assinala as ações das elites urbanas, representadas pela Associação Comercial de Pernambuco – ACP – no engajamento constante para a modernização, embelezamento e higienização do Recife. É neste sentido, então, que a ACP torna-se agente fundamental em diferentes projetos urbanizadores como as reformas no Porto do Recife com a ampliação dos seus equipamentos e a consequente remodelação do Bairro do Recife na primeira década do século, além das obras de calçamento da cidade, desenvolvidas por Eduardo de Lima Castro, membro da ACP e prefeito do Recife em 1920.

O engajamento da ACP, como setor privado, nas obras de remodelação do Recife possuíam, para além de interesses práticos de dinamizar as atividades comerciais, motivações de ordem simbólica, que impeliam às elites da cidade ao desejo do moderno, e aproximavam-na de valores como progresso e civilização, aliados a conceitos estéticos e higienizadores, de acordo com Weinstein. A cidade moderna deveria ser prática e sua beleza estava atrelada à higiene, o que significava um espaço urbano livre de sujeira e pobreza, de tudo que pudesse representar atraso cultural ou econômico. Segundo o autor, a modernização da cidade assume aspectos excludentes e racistas representados, por exemplo, pelas constantes guerras aos mucambos, perseguição aos cultos afro e tentativa de controle e disciplinarização da ação de mendigos e menores de rua no centro da cidade. É através dessas tentativas que se dá, por exemplo, a criação de órgãos como o Asilo de Mendicidade e o Dispensário dos Pobres, responsáveis por prover gêneros básicos aos mendigos e mantê-los afastados das áreas nobres da cidade.¹²⁷ Sobre os aspectos excludentes dos projetos e das novas sociabilidades na cidade, também aponta Cátia Lubambo:

Ricos e pobres coexistiam, mas não há dúvida de que ocupavam e viviam mundos separados. Para a “gente de bem”, o povo era anônimo. Não apenas os mendigos, pescadores de siri e

¹²⁵ TEIXEIRA, Flávio Weinstein. Op.cit. p. 116

¹²⁶ Idem; Ibidem.

¹²⁷ Idem; Ibidem. P. 106

*residentes em mocambos, mas também os artesões, os caixeiros de lojas e os trabalhadores especializados de pequenas indústrias. Em sua maioria, viviam em áreas decadentes da cidade (...), em ruas sinuosas e estreitas, em casas que se desfaziam de dois a cinco andares, em cortiços, nas áreas alagadas, em mocambos, ou então, junto às fábricas que iam se implantando.*¹²⁸

Vemos que tanto a dimensão político-econômica estava em jogo, dados os processos de racionalização e dinamização de órgãos administrativos e setores produtivos para a inserção da cidade num contexto comercial mais amplo, como a dimensão sócio-cultural. Neste último aspecto, mostrava-se também necessária a transformação de hábitos e costumes da população, dos aspectos arquitetônicos da cidade, no desejo de construção de outros padrões estéticos e comportamentais, identificados, sobretudo, com as inovações e modernidades francesas. Todo este conjunto de idealizações, desejos, projetos e ações, visava transformar o espaço urbano e a vida na cidade sob diferentes aspectos, mobilizando interesses não apenas materiais, como destacamos anteriormente, mas também culturais, de ordem simbólica.

Vemos, então, que este período de transformação da cidade, durante a administração de Francisco do Rego Barros representa um marco inicial nas propostas de modernização que serão retomadas periodicamente por governos posteriores no Recife. Essas mudanças alteravam aspectos físicos da cidade, desconstruindo espaços e lugares de memória de muitos de seus habitantes. Dessas formulações modernizadoras é que veremos surgir, posteriormente, diferentes reações contra uma “descaracterização” dos espaços da cidade, bem como as posturas nostálgicas e “passadistas” que ganharão espaço na literatura e nas artes em Pernambuco. Todo um mundo em desconstrução passa a ser objeto de reconstrução a partir da literatura, das artes plásticas, da poesia e da música, por exemplo.¹²⁹

De acordo com as análises de Arrais, pode-se localizar um novo momento de revitalização dos projetos modernizadores no Recife entre os anos de 1909 e 1913. No

¹²⁸ LUBAMBO, Cátia. Apud MENDONÇA, Lúis Carvalheira de. Op.cit. P. 192

¹²⁹ Estes aspectos abordaremos posteriormente quando da análise do Modernismo em Pernambuco. Estudos importantes enfocam, no entanto, essas dinâmicas. Sobre “Destruição/ Reconstrução” na literatura ver ARRAIS, Raimundo. *A capital da saudade: destruição e reconstrução do Recife em Freyre, Bandeira, Cardozo e Austragésilo*. Recife: Ed. Bagaço, 2006. Sobre a invenção de representações sobre o Nordeste, em especial, nas artes e literatura ver ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. 4ª Ed. São Paulo: Cortez Editora, 2009.

entanto, essas propostas de reformulação da estrutura urbana da cidade intensificam-se, sobremaneira, na década de 1920. Durante o governo de Sérgio Loreto, a administração pública passa a colocar em pauta de forma preponderante as questões de organização, racionalização e modernização dos espaços da cidade. É entre os anos de 1922 e 1926 que Sérgio Loreto vai empreender uma série de medidas modernizadoras no aparato urbano do Recife, bem como nos próprios órgãos da administração pública.¹³⁰ Com relação às transformações deste momento, Fernando Diniz Moreira destaca:

Entre 1922 e 1926, o governo de Sérgio Loreto, contando com o apoio decisivo da elite comerciante, dá nova orientação à expansão urbana, com a drenagem e urbanização de áreas alagadas, incorporação de terra enxuta ao território da cidade e abertura da avenida que ligava o Recife ao arrabalde de Boa Viagem, ao sul, proporcionando um caminho até os locais que, daí por diante, passam a representar os novos estilos de vida adotados pelas classes abastadas.¹³¹

Devemos considerar, então, que de forma semelhante às reformas anteriores, de Francisco do Rego Barros em meados do século XIX, não só a paisagem urbana do Recife passava por estas transformações que lhe alteravam as feições e limites. As medidas modernizadoras incidiam, também, diretamente, nos costumes de muitos grupos, habitantes da urbe. É neste momento, por exemplo, que um grande contingente populacional desloca-se do interior para a capital, atraído pelas promessas de trabalho e sobrevivência, desenvolvendo relações nem sempre harmoniosas com o espaço da cidade.

O espaço urbano expande seus domínios e muitos desses novos moradores vão acomodando-se em áreas pouco nobres da cidade, zonas de mangues, margens de rios, áreas alagadas, em habitações insalubres, os chamados mucambos¹³². Além disso, o inchaço da cidade, somado às condições precárias de moradia e trabalho, facilitam a propagação de epidemias de diferentes tipos de doenças como a varíola, a tuberculose e a febre amarela. Todo este contexto evidenciava, aos olhos das administrações públicas, a crescente necessidade de investimentos em projetos higienizadores e campanhas de

¹³⁰ ARRAYS, Raimundo. A capital da saudade: destruição e reconstrução do Recife em Freyre, Bandeira, Cardozo e Austragésilo. Recife: Ed. Bagaço, 2006. P. 33

¹³¹ MOREIRA, Fernando Diniz. In: ARRAYS, Raimundo. 2004. P. 45

¹³² Neste momento, os mucambos serão alvo de acalorados debates e elogios veiculados na imprensa da época. Considerado por uns como o vilão da modernidade, do progresso e da higiene, o mucambo será alçado, por outros, como símbolo da cidade, marcando uma forma peculiar de vida do Recife. Ver ARRAYS, Raimundo. *O pântano e o riacho: a formação do espaço público no Recife do século XIX*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

educação sanitária, por exemplo, na tentativa de construção de espaços e hábitos considerados limpos e saudáveis.

Crescimento desordenado, industrialização, grandes contingentes populacionais, populações periféricas, sem emprego e com condições de vida insalubres. Ao mesmo tempo, medidas reformadoras, abertura de largas avenidas, políticas públicas higienizadoras, guerra aos mucambos e demais habitações populares, regramento dos costumes, construção de vilas operárias, projetos de saneamento. Construções e demolições. Ameaças e inovações. O ritmo da cidade altera-se aceleradamente. Automóveis, bondes, cinemas, cafés e teatros compõem o novo cenário urbano. A modernização confere outro ritmo à convivência social.

A cidade, neste momento, consolida-se também como lugar do consumo, aumentando na imprensa da época, os anúncios de produtos para atender às mais diferentes necessidades e desejos. Na sua edição de junho de 1924, a revista *Rua Nova*, publicação de artes e literatura que circulou no Recife de maio de 1924 a outubro de 1926, divulgava: “*Annunciar na Rua Nova é ter a certeza de que seu annuncio será lido por 30.000 pessoas*”.¹³³ Cigarros, perfumes, roupas, livros, remédios para os mais diferentes gostos e necessidades. Há um crescimento importante da atividade publicitária, conduzindo o público leitor a novos desejos e idealizações, a diferentes comportamentos. Outro anúncio da Revista *Rua Nova*, nos mostra essa mobilização dos desejos que a publicidade vinha intensificando: “*Quer ser feliz? Visite a sapataria Santo Antonio. É a única que combate a carestia e oferece vantagens a seus freguezes*.”¹³⁴ A publicação contava com sete páginas exclusivas de anúncios, antes dos textos e mais ou menos dez páginas dedicadas à publicidade ao final da revista.

Há ainda, os objetos que são celebrados como símbolos da modernidade, conferindo status diferenciado àqueles que os possuíam, como o automóvel, por exemplo. Símbolo da velocidade e do progresso, o automóvel era celebrado nas colunas jornalísticas não só como meio de transporte, como veículo que substituiria a vagareza de bondes de tração animal, mas como ferramenta de sedução, como objeto de prestígio

¹³³ Rua Nova. Recife. 19/06/1924.

¹³⁴ Idem.

e como fetiche na conquista amorosa.¹³⁵ Com relação a este novo e acelerado ritmo de vida na capital pernambucana da década de 1920, diz Antonio Paulo Rezende:

*As coisas ganham uma urgência, os anos parecem passar mais rapidamente, a população cresce e o Recife já não é a cidade onde todos imaginam se conhecer. As suas distâncias, os seus ruídos, os seus ritmos, as suas trilhas, as suas cores, os seus esquecimentos, as suas lembranças, mudam ou parecem mudar com mais velocidade. As pessoas vão se sentindo, aos poucos, aprisionadas por um cotidiano mais largado do passado, com os olhos fascinados ou intimidados pelo novo. Algumas resistem, outras assumem a tensão e deixam-se seduzir pelas representações do moderno.*¹³⁶

É interessante ressaltar, portanto, que não apenas os aspectos urbanos da cidade se modificavam, mas também as formas de vida da população, seus valores, seus hábitos, formas cotidianas de vida, de trabalho e lazer, de consumo. Muitos desejos e projetos movimentavam-se rapidamente em direção às promessas de um futuro próspero e encantador. Novos elementos são introduzidos e incorporados às rotinas de diferentes grupos da cidade, como o hábito de se freqüentar os cinemas. No ano de 1928, o jornal *A Província* publicava a programação de nove salas de cinema na cidade – *Cine-Theatro Rio, Moderno, Gloria, Helvetica, Royal, Ideal, Real, Odeon e Polytheama* – e anunciava a inauguração do *Cine-Theatro Rio* como o primeiro cinema de subúrbio do Recife, no bairro de Campo Grande, destacando a organização, comodidade e higiene de suas instalações.¹³⁷

Havia o hábito de se reunir nos cafés, como o *Café Continental*, na famosa esquina do Lafayette, à rua 1º de Março, ponto de encontro de poetas, escritores e jornalistas onde se discutiam as notícias do dia e se pensavam as pautas dos principais periódicos da cidade; as confeitarias como a *Bijou*, localizada também na Rua Nova, ponto de encontro das famílias, de moças e rapazes. Ou então, os magazines modernos da Rua da Imperatriz, onde se encontravam os mais variados produtos vindos do exterior. Além disso, havia os espaços freqüentados pelos grupos populares, os cafés-cantantes ou cafés-concertos, localizados no centro da cidade ou nos subúrbios e ainda os *cabarets*, botequins, *clubs* e casas de cômodos, locais da diversão e do prazer, vistos com desconfiança por autoridades policiais e pelas famílias burguesas, como aponta

¹³⁵ ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa. In: MENDONÇA, Luís Carvalheira de. Op.cit. P. 203

¹³⁶ REZENDE, Antonio Paulo. Op.cit. P.72

¹³⁷ A Província. 01/07/1928.

Sylvia Couceiro¹³⁸. Como podemos ver, todo um novo ritmo vem se configurando, dinamizando e fazendo com que se criem novas formas de viver o espaço urbano e as relações na cidade. O tempo parece mais acelerado, as opções de lazer, consumo e trabalho se diversificam e as informações se multiplicam e circulam de maneira mais rápida.

Diversos locais se configuram, alguns desde a virada do século XIX, como importantes espaços de sociabilidades para as elites da cidade e para os grupos populares, denotando novas formas de ver e viver o espaço urbano. O cronista João Paulistano, em sua coluna *Graça, elegancia, beleza, fealdade e maledicência na Rua Nova*, também na revista *Rua Nova*, apresenta um interessante texto, descrevendo o itinerário da Rua Nova e registrando os sentimentos e indagações dessa sociabilidade moderna na cidade, revelando também, parte das inquietações literárias da época:

*Bijou, 5 da tarde de 14 do corrente. Sozinho numa banca. (...) que pena não ser poeta da novíssima escola ...eu diria coisas ineditas (...). Mas ainda estou indeciso. Não sei se me declaro futurista, ou se não. Enfim, resolvo provisoriamente a situação: por hoje sou passadista. E' melhor ser conservador do que reformista sem plano, disse-me homem vigoroso e forte escriptor Mario Sette (...). Vamos ao Moderno? (...)*¹³⁹

Da confeitaria Bijou ao Cinema Moderno, o autor traça um percurso imaginário pela cidade em seu texto, conduzindo o leitor em sua narrativa a percorrer a Rua Nova e seus modernos espaços de sociabilidade e lazer. Enquanto isso, indaga-se sobre a melhor postura a assumir diante do debate literário que se colocava entre passadistas e futuristas no Recife da época. Revelando as sociabilidades da burguesia da capital, apresenta, também, suas inquietações enquanto escritor e como habitante da cidade. No entanto, mesmo considerando-se um passadista, no momento em que observa a cidade e que constrói sua narrativa, suas trajetórias e reflexões seguem os ritmos do *footing* da moderna Rua Nova.

¹³⁸COUCEIRO, Sylvia. *A sedução da noite nos cafés do Recife dos anos 1920: entre prazeres e transgressões*. Disponível em <http://snh2007.anpuh.org/resources/content/anais/Sylvia%20Costa%20Couceiro.pdf>. Acesso em 20/08/2011.

¹³⁹PAULISTANO, João. *Graça, beleza, fealdade, elegancia e maledicencia da Rua Nova*. Revista Rua Nova. 19/06/1924.

2.2. Modernos e Passadistas: Os debates literários e artísticos

Todas as mudanças realizadas pelos projetos modernizadores são incorporadas às freqüentes discussões literárias e apresentadas através da intensa atividade jornalística da época. A cidade do Recife contava, neste momento, com uma série de publicações periódicas, algumas de existência efêmera, outras que se consolidaram de forma mais efetiva através de atividades sistemáticas. Luiz do Nascimento, jornalista da época, destaca a existência de, pelo menos, treze importantes jornais veiculados no Recife durante a década de 1920, sendo eles: *Diário de Pernambuco*, *A Província*, *Jornal do Recife*, *A Noite*, *A Rua*, *A Notícia*, *Jornal Pequeno*, *Diário do Estado*, *O Intransigente*, *Jornal do Comércio*, *Diário da Manhã*, *Diário da Tarde* e *A Tribuna*.¹⁴⁰ A atividade literária e as discussões que ganhavam espaço nesses veículos de comunicação eram tão renovadoras, que Souza Barros, outro jornalista em atividade no período destaca:

*Não se podia admitir o intelectual se ele não aparecesse na imprensa numa atividade qualquer, nela trabalhando diretamente ou levando como colaborador as suas produções. A dificuldade dos meios editoriais, sobretudo os especializados, as revistas técnicas, etc. faziam do jornal o divulgador central de tudo o que aparecia. Raro, assim, o intelectual ou o técnico que, ao precisar de meios de comunicação, não se tornasse jornalista (...). (...) foi hábito não somente no Recife, mas também em algumas capitais de província o viés literário (...).*¹⁴¹

O autor analisa a atuação da imprensa no desenvolvimento do campo literário em Pernambuco, apontando diversos nomes que se consolidaram como lideranças jornalísticas no período, cronistas, articulistas ou panfletários. Os jornais eram a porta de entrada para os intelectuais que desejavam discutir suas ideias ou até mesmo atacar pessoalmente um opositor. A atividade jornalística conferia à época um fervor literário que abarcava diferentes manifestações de opinião e abria espaços importantes para estudantes e escritores novatos, ansiosos por comunicar seus valores e ideias a um público mais amplo.

Além dos jornais, Souza Barros afirma também a atividade importante das revistas. Concedendo um lugar especial à *Revista do Norte*, publicação de orientação

¹⁴⁰ NASCIMENTO, Luiz apud BARROS, Souza. *A década 20 em Pernambuco*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985. P. 181.

¹⁴¹ BARROS, Souza. Op. Cit. P. 180

regionalista, dirigida por José Maria de Albuquerque e Melo, o autor ressalta o papel deste periódico na divulgação das propostas modernistas, conferindo um tom regional às publicações e, de igual importância, sua ousadia técnica no tratamento tipográfico da mesma. Para Souza Barros, a *Revista do Norte*, teve em seu diretor José Maria de Albuquerque e Melo “(...) um dos mais originais esteios do pensamento para a criação de um gênero de poesia visual através da composição tipográfica.”¹⁴². Procurando aliar, assim, inovação técnica, no que dizia respeito à composição gráfica, e uma preocupação modernista no tratamento das questões regionais, Souza Barros destacará a existência da *Revista do Norte* como um eixo articulador de diversos artistas e intelectuais na década de 1920 em Pernambuco.

Além da *Revista do Norte*, podemos mencionar também, como publicação de importância considerável para a consolidação e intensificação do debate literário no Recife, a revista *Mauricéia*, editada por Joaquim Inojosa e que se constituiu como importante veículo de comunicação das produções locais ligadas ao modernismo “futurista” do Sudeste, além de outras publicações como a *Revista de Pernambuco*, revista *Rua Nova*, revista *P’ra Você*, e a revista *Recife*, por exemplo.

Enriquecendo os debates intelectuais que se davam através da imprensa em Pernambuco na época, a intensa atividade jornalística e literária não teria sido somente meio de revelação de jovens escritores, mas também de ilustradores. Estes renovaram os trabalhos de artes gráficas, conferindo um tratamento especial às capas dos jornais, revistas e livros. Dessa forma, tiveram destaque na composição dos desenhos de diferentes veículos de comunicação artistas como Manoel Bandeira e Luís Jardim nas páginas do jornal *A Província*, o chargista e caricaturista Félix, em *A Rua* e *A Notícia* e, ainda, Joaquim Cardozo, poeta, escritor e ilustrador de capa da revista *Recife*, de 1929.¹⁴³

Neste momento de grande atividade jornalística e criação intensa de revistas e jornais no Recife, o campo intelectual e literário da cidade se consolida e institui importantes debates veiculados através da imprensa. Dessa forma, na ausência de um campo artístico específico consolidado em Pernambuco, muitos artistas e ilustradores, viam nas atividades da imprensa um interessante meio de divulgação de seu trabalho,

¹⁴² Idem; Ibidem. P. 155

¹⁴³ Idem; Ibidem. P. 183

uma porta de entrada para suas atividades profissionais, acompanhando, assim, a tônica das discussões literárias da época.

Os meios de comunicação impressos tornam-se também lugar de artistas, dando espaço às obras reproduzíveis, evidenciando um movimento apontado por Walter Benjamin, da *reproduzibilidade técnica da obra de arte*, ou seja, uma capacidade de produção e divulgação em maior escala de obras artísticas, retirando delas a “aura” de originalidade que estaria viva e presente nas obras únicas. Este movimento conferiu uma dinâmica de relação interessante entre as artes visuais, a literatura e o jornalismo, na modernidade evidenciando uma interpenetração entre essas diferentes linguagens e meios de expressão que acabaram por enriquecer cada dimensão específica de criação e expressão neste momento.

Para Benjamin, a reprodução técnica de obras de arte, processo que se desenvolve através de saltos tecnológicos separados por longos intervalos de tempo, desde a xilogravura, a litografia, até o cinema e a fotografia, por exemplo, modifica as relações da arte no que tange a sua difusão. Nesse sentido, acreditamos que o processo de reprodução técnica na modernidade estabelece uma diferenciação no campo artístico, abrindo possibilidades de trabalhos diferentes aos artistas, a partir de outros instrumentos e meios.¹⁴⁴ Como aponta Haroldo de Campos, em sua análise do conceito de reproduzibilidade técnica de Benjamin, este processo, para além de desconstruir a chamada aura das obras, possibilitou também novas criações e experimentações no campo artístico, através das inovações tecnológicas deste momento.¹⁴⁵

Assim, em contraposição a um campo das artes plásticas ainda incipiente no Recife, a atividade da imprensa, alimentada por um importante desenvolvimento técnico, irá acolher e desenvolver o trabalho de artistas, priorizando um aspecto reproduzível e técnico de suas obras, demonstrando uma articulação entre atividades jornalísticas, discussões literárias e artes gráficas e plásticas. Consideramos interessante este ponto, mesmo que Cícero Dias não estivesse, neste momento, compondo este grupo de artistas que se dedicava à ilustração de jornais e revistas no Recife¹⁴⁶, para

¹⁴⁴ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica*. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Vol I - Magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

¹⁴⁵ CAMPOS, Haroldo de. Apud: SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. Op.cit. P. 20

¹⁴⁶ No final da década de 1920, como trabalhamos anteriormente, Cícero Dias encontra-se no Rio de Janeiro, sendo este o período de suas primeiras exposições. No entanto, participa de um corpo de artistas

demonstrar a importante relação entre os campos literário e artístico, observando as peculiaridades de cada um, bem como seus diálogos e trocas.

As relações entre imprensa, literatura e artes visuais no início do século XX nos mostram as interfaces e linguagens específicas de cada campo, bem como as modificações que um provoca sobre o outro em diferentes momentos de constituição de suas particularidades. Na década de 1920, o campo literário, através da imprensa ganhou notoriedade, levando consigo, além de escritores e poetas, os artistas visuais que contribuíram para o crescimento das atividades jornalísticas e o desenvolvimento das artes gráficas neste momento, articulando diferentes linguagens e formas de expressão específicas.¹⁴⁷

Dessa intensa atividade jornalística, ganham destaque na imprensa os debates literários em torno das inovações representadas pelo modernismo “futurista” na década de 1920, em oposição ao formalismo acadêmico, representado pelas letras e artes tradicionais. Assim como no campo das artes plásticas, cria-se um ambiente literário de reação às formas tradicionais de poesia e prosa, estando alguns escritores em Pernambuco preocupados com uma renovação estética e temática na literatura, por exemplo. Por acreditarmos que o campo literário e o campo artístico interpenetram-se, abordaremos de forma geral a constituição deste debate, as principais posições dos autores e seus argumentos, como um momento importante na introdução da discussão modernista em Pernambuco e na constituição de uma proposta regionalista para as artes em geral no Nordeste.

2.3. Joaquim Inojosa e o Futurismo

Um dos autores que introduz nas discussões literárias de Pernambuco as questões modernistas é Joaquim Inojosa. Estudante de Direito, inicia-se na vida jornalística a partir de um artigo em elogio à Revolução Russa, em 1917, publicado no periódico *O Radical*, da cidade de Paudalho, Pernambuco. Em 1920 publica na Paraíba seu primeiro livro de contos, *Tentames*. É, porém, a partir de 1921 que Inojosa, a convite de seu colega de turma e também jornalista José Lins do Rego, passa a escrever

que colabora com seus desenhos na imprensa, ilustrando em 1929 a *Revista de Antropofagia* publicação do grupo modernista de São Paulo, dirigida por Oswald de Andrade.

¹⁴⁷ Ana Maria de Moraes Belluzzo analisa os princípios do modernismo no Brasil a partir das suas relações com as caricaturas publicadas na imprensa nos primeiros anos do século XX. BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Voltolino e as raízes do modernismo*. São Paulo: Marco Zero, 1992.

de forma sistemática ao *Jornal do Recife*, dedicando-se especialmente às crônicas sociais e políticas e à crítica literária. Neste momento, seus textos apresentam tons de crítica social e, ao mesmo tempo, de reação contra as tendências renovadoras modernistas. Escreve um artigo defendendo o culto à língua portuguesa tradicional e dirige críticas em especial a Gilberto Freyre.¹⁴⁸

No ano de 1922, Joaquim Inojosa deixa o *Jornal do Recife*, passando a escrever no *Jornal do Commercio*. Em agosto do mesmo ano viaja ao Rio de Janeiro, a fim de participar do 1º Congresso Internacional de Estudantes. Do Rio de Janeiro, Joaquim Inojosa parte para São Paulo, no desejo de encontrar alguns dos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922. Na capital paulista, estabelece diversos contatos com modernistas, iniciando com o escritor Menotti Del Picchia na redação do *Correio Paulistano*.

Segundo Neroaldo Azevedo, é neste momento, após uma sucessão de contatos com escritores e artistas em São Paulo, que Joaquim Inojosa vê-se contagiado pela novidade representada pelo modernismo, fazendo deste momento de descobertas o ponto de partida para uma entusiasmada defesa do movimento em Pernambuco, após o seu regresso ao Nordeste. Referindo-se a seu encontro com Menotti Del Picchia, diz Inojosa que “(...) em sessenta rápidos minutos havia destruído uma literatura e erguido sobre as cinzas dos livros empoeirados um templo moderno, onde ajoelhou e rezou fervorosamente o Evangelho Novo, o Credo de hoje (...)”, concluindo que “(...) em Recife eram todos passadistas.”¹⁴⁹

A partir desse contato, convencido de que deveria divulgar as novas tendências estéticas no Recife, combatendo o “passadismo” e o provincianismo de suas tradições literárias, Joaquim Inojosa vai dedicar-se ao máximo à introdução do que passa a ser chamado em Pernambuco de “Futurismo” dentro dos círculos de debates literários da capital. De acordo com Azevedo, quando retorna a Pernambuco, Joaquim Inojosa escreve diversos artigos que inserem no debate literário as questões da renovação estética e, pouco a pouco, alimentam uma polêmica no campo intelectual do Recife.

¹⁴⁸ AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e Regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa: Secretaria de educação e cultura da Paraíba, 1984.

¹⁴⁹ INOJOSA, Joaquim. Apud: AZEVEDO, Neroaldo Pontes. Op.cit. P. 36

São artigos de destaque de Inojosa neste sentido, *Que é futurismo*, publicado no jornal *A Tarde*, em outubro de 1922; *Os sonhadores do sul*, no jornal *A Província*, em novembro de 1922; e *Convite*, também em novembro do mesmo ano, no *Jornal do Commercio*. Além disso, escreve até o ano de 1926 uma coluna na revista *A Pilhéria*, chamada *Ba-ta-clan...de emoções*, com o pseudônimo de Luis Marialva, onde dedica-se à crônica social da cidade do Recife e dos hábitos modernos. No primeiro dos três artigos, *Que é futurismo*, Inojosa dá a sua definição de Futurismo, estabelecendo de forma significativa dentro do campo literário a polêmica entre passadistas e futuristas. Não somente limitando-se à literatura, suas orientações abrangem as artes em geral, da poesia, à música e à pintura. Assim, ele define o que seria o Futurismo:

(...) em poesia, reação contra o parnasianismo, que limita a imaginação do poeta à estreiteza da rima (...); em romance o domínio da psicologia experimental; em música os arrebatamentos de Debussy contra as lamúrias de Chopin; em pintura, nada de romantismo, interpretações, “nem fotografias coloridas” da natureza; em todas as artes, atualização, criação.¹⁵⁰

Joaquim Inojosa passa a definir por ele mesmo os termos do movimento que seria chamado de futurista, em consonância com as orientações estéticas e temáticas dos modernistas do Sudeste, representando em Pernambuco uma posição de renovação estética. Neste trecho, ao definir o Futurismo com relação às artes plásticas, à pintura em especial, Joaquim Inojosa coincide com as primeiras reações ao academicismo geradas pela Semana de Arte Moderna de 1922, e que vão se desenvolver até a realização do Salão de 1931 no Rio de Janeiro, como vimos anteriormente. Colocando-se contra o *romantismo*, e às *fotografias coloridas da natureza*, Joaquim Inojosa demonstra sua consonância com o discurso modernista na crítica ao realismo e naturalismo e à tradição paisagista na pintura e às naturezas-mortas, representadas pela tradição artística da ENBA e de suas Exposições Gerais.

Seguindo esta orientação modernista, em acordo com os trabalhos do Sudeste, Joaquim Inojosa cria *Mauricéia*, revista de crítica literária, em novembro de 1923. Transcrevendo textos de escritores modernistas como Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Mário de Andrade e Menotti Del Picchia, além do futurista italiano Fillipo Marinetti, a revista *Mauricéia* contava também com trabalhos do próprio Joaquim Inojosa, textos de autores pernambucanos de diferentes orientações estéticas como

¹⁵⁰ INOJOSA, Joaquim. Apud: AZEVEDO, Neroaldo. Ibidem. P. 38

França Pereira, Lucilo Varejão, Mario Sette, entre outros, além de poemas de Ascenso Ferreira e Austro-Costa.

Do poeta Austro-Costa, a revista publica em seu primeiro número a poesia *O Recife da madrugada é um poema futurista*, onde o autor descreve um passeio noturno pelas ruas do Recife, narrando seus encontros e desencontros com os tipos misteriosos e sombrios da noite da cidade, revelando, através de seu andar como transeunte o cotidiano das prostitutas, dos *chauffeurs*, dos verdureiros do mercado, de varredores, e de animais solitários. Da Rua Nova, triste e vazia no breu da noite, à Praça da Independência, o poeta percorre seu itinerário solitário pelas ruas do Recife na madrugada até o amanhecer do novo dia.¹⁵¹ O poeta Austro-Costa nesta época também fez versos em elogio lírico e sentimental ao Recife, expressando em muitos de seus poemas um olhar nostálgico para a cidade, seus rios, suas mulheres, seu luar, suas ruas.¹⁵²

Em julho de 1924, Inojosa publica na Paraíba, na revista *Era Nova* e no Recife pelas oficinas gráficas do *Jornal do Commercio*, o texto *A Arte Moderna*, teorizando sobre a renovação artística, apresentando autores modernistas já presentes em *Mauricéia* e buscando um certo afastamento do rótulo de *futurista* que vinha marcando seus trabalhos anteriores. Nele, o autor estabelece os parâmetros da, agora, chamada, Arte Nova. No texto escrito em forma de manifesto, Joaquim Inojosa busca a adesão dos escritores paraibanos ao movimento modernista através de *Era Nova* que, segundo ele, já vinha prosperando nos estados do Rio Grande do Norte e do Pará, além de Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo. Assim se refere Joaquim Inojosa à necessidade da renovação artística:

Ora, meus amigos, que a renovação de que falo é necessária e inevitável, provo-o com esta pergunta: onde já se viu persistir, por séculos, uma escola literária? (...). A arte não tem passado, nem futuro: tem presente. Realizemos a arte da hora atual. O século não é mais de carros de bois, porém do automóvel e do aeroplano. A hora que passa, a civilização de hoje, apresenta um traço febril, nervoso, agitado (...). Guerra aos

¹⁵¹ AUSTRO-COSTA. *O Recife da madrugada é um poema futurista*. Mauricéia. Nº 1. 23 de novembro de 1923.

¹⁵² Alguns poemas de Austro-Costa que traduzem esse sentimento de admiração e nostalgia com relação ao Recife são *Coisas do Burgo*, *Moças de São José*, *A Dor – Sobre a cidade adormecida*, *Ao meu Recife de Hoje e de Amanhã* e *Poema da Tarde Enferma e Evocativa*. Ver: GUSTAVO, Paulo. *Austro-Costa na província da poesia*. In: BARBOSA, Virgínia; GASPARG, Lúcia. *Austro-Costa: 110 anos em revista*. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/geral/Catalogos/AUSTROMaio2009.pdf>. Acesso em 01/02/2012.

“almofadinhas do soneto”, aos gramáticos “ápteros”, aos regionalistas sistemáticos. Guerra ao passadismo inatualizável. Guerra à estética absoluta, à arte oficial, à pintura de cópia. Guerra ao belo como o fim da arte (...).¹⁵³

Neste texto/manifesto, Joaquim Inojosa reforça sua argumentação contra os chamados “passadistas” e às tendências tradicionais em arte. Demonstrando uma consciência da passagem do tempo e da sucessão, para ele inevitável, das escolas literárias, institui como estilo, do seu momento presente, a Arte Nova, intimamente ligada a um projeto de futuro e representante dos progressos da modernidade, da velocidade, da técnica. As artes deveriam, assim, acompanhar os ritmos da modernização.

Esta proposta de Joaquim Inojosa irá construir-se, principalmente, em oposição ao regionalismo de Gilberto Freyre e seus projetos de manutenção das tradições locais. Quando afirma que o século não é mais dos carros de boi, mas dos aeroplanos e automóveis, ou então, quando defende que o tempo de sua civilização é um tempo febril, agitado e nervoso e que a arte deve acompanhar este ritmo, Inojosa demarca sua posição diante das profundas mudanças modernizadoras que surpreendiam muitos outros poetas, escritores e artistas, nostálgicos do passado e ameaçados pela possível perda das tradições.

A proposta de Inojosa para a arte em Pernambuco, em meados da década de 1920, era a de representar os símbolos do progresso e da modernização, assumindo uma postura de incessante procura pela novidade, pelo inédito e pelo original, vendo no passado muito mais um entrave a futuras conquistas do que algo a ser preservado, mantido ou cultivado. A posição de Inojosa com a revista *Mauricéia*, o texto *Arte Nova*, além dos demais escritos publicados no *Jornal do Commercio* ou na revista *A Pilhéria*, por exemplo, em parceria com outros intelectuais, como Austro-Costa, alinha-se às posturas dos modernistas do Sudeste e representa, em Pernambuco, a proposta entusiasmada de defesa das mudanças aceleradas da modernização. Essa posição de Inojosa tem ressonâncias, e será em seu oposto que se dará a construção teórica e artística dos tradicionalistas, firmando outra posição neste campo intelectual e

¹⁵³INOJOSA, Joaquim. *A Arte Moderna*. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 16ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2000. P. 333-334

contribuindo para a riqueza e complexidade do debate entre modernistas “futuristas” e modernistas regionalistas em Pernambuco.

As ideias modernistas de Inojosa, no entanto, não estavam livres da reação dos chamados passadistas, ou mesmo da desconfiança de alguns que até se diziam simpatizantes do “futurismo”, mas que não conseguiam “aderir” à causa de forma efetiva. De acordo com Neroaldo Azevedo:

*Claro está que esse desfile de nomes de intelectuais do Sul, praticamente desconhecidos em Pernambuco e agora apontados como modelos a serem seguidos, provocaria reações. O ataque generalizado ao passado, por sua vez, feria sensibilidades afeitas ao culto da tradição como forma de sobrevivência. Por tudo isso, Inojosa será, durante um bom tempo, voz solitária a pregar a necessidade de uma arte nova.*¹⁵⁴

Diante de muitas críticas que aparecem com o desenvolvimento destas polêmicas acirradas, instituídas no meio literário recifense na década de 1920, enfatizamos aquelas que consideramos importantes para o entendimento deste cenário de disputas intelectuais e a forma como eram entendidos os argumentos dos diferentes grupos. José Lins do Rego, por exemplo, comenta sua oposição e a de seu semanário *Dom Casmurro*, às manifestações iniciais do modernismo em Pernambuco dizendo “*Eu mesmo, num jornal político que dirigia com Osório Borba, me pus do lado oposto (...) para verificar na agitação modernista uma velharia, um desfrute que o gênio de Oswald de Andrade inventara para divertir os seus ócios de milionário*”¹⁵⁵

Outros escreviam criticando o chamado futurismo, considerando-o literariamente sem importância, fruto da excentricidade e extravagância de seus autores. Como afirma José Lins do Rego, no trecho acima, sua percepção inicial era a de que o modernismo não passava de uma espécie de capricho, um desfrute, de alguns indivíduos ociosos, como Oswald de Andrade. Como ele, em tom até mais radical, escreveria Naasson Figueirêdo, nas páginas do *Diário de Pernambuco* em janeiro de 1928. Em crítica ao lançamento do livro *Poemas* de Jorge de Lima, questiona o futurismo:

Em suma, o que é o futurismo? (...) barulho desordenado e nada mais, grita o Sr. Angelo Guido. Mudaram a forma, tornando-a tumultuada; desconjuntaram os versos, viraram tudo de pernas para o ar. Uivaram, blasfemaram e pularam ao

¹⁵⁴ AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. Op. Cit. P. 39

¹⁵⁵ REGO, José Lins do. Apud AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. Ibidem. P. 40

*som das vaías e – pergunta elle, coisa que também pergunto eu – que estradas inexploradas abriram para os atormentados Bandeirantes do Sonho, que novos e miraculosos mundos descobriram, que immensidade do espírito devassaram, que abysmos profundos penetraram da nossa mysteriosa psyche? Nenhum, respondemos.*¹⁵⁶

E prossegue o autor em suas reiteradas críticas, ousando uma definição do futurismo que muito demonstra de seu julgamento moral sobre o movimento, muito mais do que uma análise crítica literária ou artística, uma vez que para Figueirêdo, nenhuma contribuição realmente importante para o conhecimento humano, o modernismo ou futurismo havia realizado. Ele radicaliza:

*Phantasia de cabeças loucas, de que passada a novidade, cessada a ação do narcotico, feito o escandalo, se despojam arrependidos como o devoto folião, que bate o mea-culpa na manhã magra de quarta-feira de cinzas, cabecceando de somno, ao pé do confessor complacente e duma risonha e irônica piedade.*¹⁵⁷

Dessa forma, se nada tinha a acrescentar intelectualmente, o futurismo poderia ser considerado, mais uma vez, como um deslumbre, um capricho, uma fantasia de cabeças loucas, como afirma o autor no trecho acima. E não apenas uma fantasia louca, mas um delírio digno de arrependimento e vergonha, fruto do abuso dos narcóticos, possivelmente. Um escândalo comparável às loucuras de Carnaval que, além de acabarem na quarta-feira de cinzas, rendem-se, tomadas de culpa, aos pés de um confessor piedoso. Esta é a apreciação que Naasson Figueirêdo faz do chamado futurismo, e este é o caminho “natural” que ele vê para o movimento. Passada a euforia, talvez ninguém mais dedicasse atenção ao futurismo e, muito menos aos futuristas e suas extravagâncias.

No mesmo tom de reação e ironia, a revista *A Pilhéria* havia publicado em setembro de 1923, crítica assinada por “um futurista”, intitulada “1469”, contendo, além de um poema chamado “Citérea Diluculosa”, outras “(...) frases desconcertantes e desconexas (...) para regalo dos discípulos de Antonio Ferro, aqui dignamente representado na figura futurista do sr. Joaquim Inojosa.”. Depois de ironizar as composições futuristas e sua suposta excentricidade, o texto sugere ainda que os artistas

¹⁵⁶ FIGUEIRÊDO, Naasson. *Ora, eu futurista!*. Diário de Pernambuco. 22/01/1928

¹⁵⁷ Idem; Ibidem.

e suas obras fossem finalmente recolhidos “(...) ao majestoso palacete da...*Tamarineira*”.¹⁵⁸

É possível analisar um pouco da forma como eram feitos esses trabalhos futuristas em Pernambuco e entendidos por artistas, escritores, poetas ou jornalistas que não compartilhavam dos códigos estéticos da Arte Nova, divulgada por Joaquim Inojosa. Como podemos observar, o teor das críticas incidia de forma direta sobre o comportamento destoante dos artistas modernistas, sua excentricidade, sua provável loucura e, em alguns momentos, sobre as composições em si. Esses argumentos da crítica acabavam conferindo maior visibilidade ao movimento e eram também incorporados às discussões intelectuais da época. Nesse sentido, influenciavam na construção de outras propostas estéticas e no pensamento de um modernismo local que pudesse se manter afastado das influências externas, muitas vezes entendidas como estranhas à realidade regional. O teor dessas críticas ao futurismo, juntamente com toda a influência de um pensamento regionalista, reforçam a posição de outros autores em Pernambuco a pensar o modernismo aliado à tradição, em especial, Gilberto Freyre.

2.4. Lugares da saudade: as considerações regionalistas

Diferente da proposta futurista de Joaquim Inojosa, o teor das ideias regionalistas e tradicionalistas era a contraposição aos projetos de modernização da cidade, do cotidiano e dos costumes pernambucanos nos princípios do século XX. Essas propostas tomam lugar nas disputas intelectuais da época, contando com a colaboração de diversos intelectuais e artistas que, ou condenavam a modernização, ou que a entendiam como um fenômeno relativamente positivo, com a ressalva de se conservar muitos dos costumes e manifestações tradicionais da região. Na sua maioria, esses intelectuais e artistas conservavam uma relação nostálgica com o passado, um passado idílico de fartura e riqueza, o passado de suas infâncias, por exemplo. Dessa forma, o sentimento da saudade transforma-se em inspiração para escritores, poetas e pintores que passam a ver na modernização uma ameaça à identidade regional e se dedicam, então, a pensar um modernismo que se complementasse com a tradição. Segundo Raimundo Arrais:

¹⁵⁸ AZEVEDO, Neroaldo Pontes. Op.cit. P.43

*A saudade, assim, não era uma singularidade de temperamento de um ou outro recifense. Tampouco foi um sentimento elaborado por Gilberto Freyre e irradiado dentro de seu círculo de prestígio. Esse era um sentimento revelado por muitos e em grande medida cultivado, tendo-se convertido em mote literário que nutriu muitas páginas de poesia e prosa que tiveram o Recife como tema.*¹⁵⁹

Manifestação específica de um grupo e de uma época, a saudade, como afirma Raimundo Arrais, converte-se em mote literário que motiva a criação de diversas obras sobre a cidade do Recife em princípios do século XX. Não só como mote literário, mas como mote artístico, de uma maneira geral, inspirando não somente poetas e escritores, mas também pintores como Cícero Dias que irá compor, neste momento de consolidação da proposta modernista- regionalista, trabalhos em diálogo com textos de Freyre, além de duas das obras que analisaremos neste trabalho que, já pelo título, nos apontam a saudade como inspiração para as composições: *Recife Lírica* e *Visão Romântica do Porto do Recife*.

As propostas regionalistas aparecem, segundo Neroaldo Azevedo, de forma constante na literatura brasileira, não existindo, portanto, uma definição de origem desse tipo de manifestação literária e artística. No entanto, na década de 1920, uma fala, em especial, se consolida no meio cultural pernambucano, tornando-se base para as futuras elaborações modernistas-regionalistas na região, sendo retomada, de acordo com Azevedo, por Moraes Coutinho e Gilberto Freyre¹⁶⁰. O discurso proferido por Oliveira Lima na ocasião de sua posse na Academia Pernambucana de Letras, a 13 de maio de 1920, aborda diretamente a questão do regionalismo, chamando a atenção dos ficcionistas para a importância e o destaque a serem dados aos costumes e tradições do Nordeste e de Pernambuco, em especial, em suas criações.

Diplomata e historiador, Oliveira Lima publica, ainda em 1895, seu primeiro livro, *Pernambuco, seu desenvolvimento histórico*, abordando a história de Pernambuco desde a colonização até o século XIX. Dedicando-se, em especial, à tradição e à vida rural, Oliveira Lima irá priorizar a descrição da paisagem da região, construindo, em concordância com relatos de viajantes como Maria Graham, George Gardner e Henry Coster, imagens da zona rural de Pernambuco e também da cidade do Recife. Assim, em seu discurso de 1920, na Academia Pernambucana de Letras, sugere Oliveira Lima:

¹⁵⁹ ARRAYS, Raimundo. Op.cit. 2006. P. 15

¹⁶⁰ AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. Op.cit. P. 98

*O senhor de engenho de outros tempos, nem sempre mau para os cativos, antes bastantes vezes mais sinceramente caridoso do que alguns donos de fábricas da atualidade; a dona de casa laboriosa que ao seu lado fazia crescer a família, cuidava da escravidão, atendia ao sustento de tanta gente, pois que eram de manufatura doméstica as farinhas, as carnes-de-vento ou de fumeiro, os requeijões, os doces e bolos, até os vinhos de caju e de jenipapo, são figuras que merecem ser gravadas com o relevo de águas-fortes.*¹⁶¹

Oliveira Lima propunha a abordagem das questões regionais, com enfoque nos costumes e personagens considerados tradicionais, para a literatura. Para ele, se deveria superar as orientações naturalistas e avançar no tratamento de aspectos locais na arte. Na sua fala há forte apelo ao passado, às figuras tradicionais da região, vistas sob um olhar um tanto idílico: o senhor de engenho que, muitas vezes, era sinceramente bondoso com seus escravos; e as senhoras, cuidadosas, trabalhadoras, zelosas pelo bem da família e dos empregados. Além disso, as comidas típicas: doces, bolos e vinhos. O Nordeste, nesta construção de Oliveira Lima, é um Nordeste tradicional, que parece afastado espacial e temporalmente do progresso e da modernização e que mantém com seu passado uma relação de nostalgia, apego e idealização, apostando na conservação de suas tradições e costumes como forma de assegurar prestígio e poder.

Essas ideias arquitetadas na década de 1920 em Pernambuco, representadas, acima, pelo discurso de Oliveira Lima, são para Durval Muniz de Albuquerque Júnior a manifestação de um novo regionalismo. Em sua análise dos discursos e práticas que criam e conferem sentido a uma ideia da região Nordeste, Durval Muniz aponta essas construções do início do século XX como diferentes do regionalismo que ele considera difuso e provinciano do século XIX. Ao contrário deste, de orientação naturalista e que buscava compreender as diferenças entre os espaços do país como reflexos do meio e da raça, o regionalismo da década de 1920 aparece como fruto de uma busca sistemática mais ampla, pela identidade nacional, passando pelo regional. Dessa forma, os novos discursos regionalistas, entre eles o de Oliveira Lima, procuram um rompimento com a visão naturalista generalizante, e expressam uma preocupação em definir, a partir de uma consolidação das identidades regionais, a própria ideia de Nação. Articulando a emergência dessas novas propostas com a crise vivida pelos estados do Nordeste, antigo Norte, e o aprofundamento de sua dependência econômica e política a outras regiões do país, ressalta Durval Muniz:

¹⁶¹ LIMA, Oliveira. In: AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. Ibidem. P. 98

*A invenção do Nordeste (...) feita por um novo discurso regionalista, e como resultado de uma série de práticas regionalistas, só foi possível com a crise do paradigma naturalista e dos padrões tradicionais de sociabilidade que possibilitam a emergência de um novo olhar em relação ao espaço, uma nova sensibilidade social em relação à nação, trazendo a necessidade de se pensar em questões como a da identidade nacional, da raça nacional, do caráter nacional, trazendo, ainda, a necessidade de se pensar uma cultura nacional, capaz de incorporar os diferentes espaços do país.*¹⁶²

O autor aponta para uma questão que abarca e, ao mesmo tempo, alarga a construção das identidades regionais e dos regionalismos: a preocupação em estabelecer parâmetros para uma identidade nacional, ressaltando aspectos de unidade e diversidade que balizavam as relações entre as diferentes regiões do país e delas com a nação. Este aspecto é importante para salientarmos que a construção dos discursos regionalistas não se deu isoladamente no Nordeste, neste momento, mas apareceu incorporada a um contexto mais amplo de relações e tentativas localizadas de se instituir culturas hegemônicas. Este panorama nos esclarece, para além da construção dos discursos regionalistas e suas motivações e propostas, quanto às disputas simbólicas que se davam entre esses discursos na tentativa de legitimação do seu lugar de fala, como um lugar legítimo e uma posição hegemônica num campo mais geral.

Outra manifestação para analisarmos a construção e a formulação das propostas regionalistas em Pernambuco é a atuação da *Revista do Norte*. Fundada em outubro de 1923 no Recife, era impressa na oficina gráfica do jornal *A Tribuna* e dirigida por José Maria de Albuquerque e Melo, contando com a colaboração de seu irmão Amaro de Albuquerque e Melo, de João Monteiro e de Joaquim Cardozo, este último na segunda fase da revista. A publicação mereceu atenção pela sua qualidade gráfica e pelo cuidado que lhe dedicava seu diretor, José Maria de Albuquerque e Melo. Ela contava com grande quantidade de ilustrações, fotografias da cidade e reproduções de trabalhos artísticos de Franz Post e Vicente do Rêgo Monteiro, por exemplo. Além disso, promovia o trabalho de diversos artistas locais, desenhistas e caricaturistas como Manoel Bandeira, J. Ranulfo, Manuel Caetano Filho, Luís Soares e também de Joaquim Cardozo.¹⁶³

¹⁶²ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. 4ª Ed. São Paulo: Cortez Editora, 2009. P. 52

¹⁶³AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. Op.Cit. p. 107

Contando com a colaboração de diversos escritores como Gilberto Freyre, Joaquim Cardozo, Luís Jardim, entre outros, a *Revista do Norte* torna-se um elemento aglutinador de diferentes propostas em torno do regionalismo e do modernismo, sendo definida por Joaquim Cardozo, não como um movimento, mas como uma escola regionalista. Segundo ele, podem-se destacar quatro aspectos interessantes da atuação da revista para o campo literário recifense do período, que marcam sua memória como colaborador da mesma.

Primeiro, a qualidade de seu aspecto gráfico, também ressaltado por Souza Barros, que viria a produzir, segundo Cardozo “(...) *as mais belas páginas da arte de impressão do Brasil.*” Segundo, seriam os passeios e excursões realizados pelo grupo da revista, muitas vezes à noite, para contemplar a arquitetura de conventos e igrejas tradicionais em Olinda e Igarassu. O terceiro e quarto aspectos estão relacionados às reuniões do grupo para a discussão dos mais variados temas a serem abordados na revista, à noite, no Café Continental, à esquina da Lafayette e aos sábados em sítio de José Maria.¹⁶⁴

Vemos que, como ressaltava Joaquim Cardozo, a revista, além de sua qualidade técnica e divulgação de belos trabalhos visuais, agregava escritores e artistas que trabalhavam em sua criação. Desde as excursões em busca da observação direta e estudo de campo do patrimônio material, aos debates e reflexões do grupo, a atuação da revista dinamizava a vida intelectual do Recife e contribuía para a consolidação de uma temática regionalista na abordagem das questões literárias e artísticas locais.

No editorial no seu primeiro número, a revista anuncia suas principais preocupações, afirmando três delas. A primeira seria relativa à postura tradicionalista que a revista deveria manter, estudando a história da região, de forma a valorizar os seus costumes. A segunda especifica as orientações da primeira: deveria-se estudar a história dos estados do Nordeste, em especial, de Pernambuco. Já a terceira aponta para uma preocupação com o novo e com o progresso, destacando o interesse da revista em estudar o desenvolvimento artístico da região, valorizando o que havia de moderno em arte.¹⁶⁵ O editorial da revista aponta para uma tentativa de diálogo entre moderno e

¹⁶⁴CARDOZO, Joaquim. *Prefácio-testemunho dos aspectos sócio-culturais*. In: BARROS, Souza. Op.cit. P. 146-147

¹⁶⁵ AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. Op. Cit. P. 109

tradicional, demonstrando uma tendência literária e artística também presente em trabalhos de outros intelectuais do período.

Souza Barros, que também atua como jornalista no período, confere grande importância à atuação da *Revista do Norte* em seu livro *A década 20 em Pernambuco*. Em depoimento para Souza Barros, outro colaborador da revista, Luís Jardim, comenta sobre a relação deste grupo regionalista de Pernambuco, com o movimento modernista, já apresentando sua contraposição com relação às idéias de Inojosa no Recife, em especial, demarcando posição neste campo de disputas simbólicas que ganhava espaço na imprensa da cidade. Nas palavras de Luís Jardim:

*Nenhum de nós jamais tomou conhecimento do movimento modernista de São Paulo, que Mário de Andrade incumbiu Joaquim Inojosa de difundir ou implantar em Pernambuco. Apreciávamos o grande Mário, mas movimento por correspondência, ler o jornal ou revista (uma Verde, suponho) que se dizia modernista – nunca. Nosso impulso era outro e o passado para nós contava. O velho barroco do Recife fazia parte das nossas preocupações, assim como as coisas típicas, a comida, os folgedos populares, o carnaval. Queríamos, e ainda queremos, o Velho Recife, com a sua expressão própria, o seu caráter (...).*¹⁶⁶

Esta construção que Luís Jardim faz de oposição às ideias do Sudeste do Brasil, será um mote importante para a consolidação de uma proposta modernista regionalista, que tinha o Nordeste como centro de suas reflexões sociais, artísticas, políticas, etc. O argumento de Luís Jardim de que, no Recife, muitos não tomavam conhecimento dos trabalhos modernistas do Rio de Janeiro e São Paulo¹⁶⁷, minimizando, de certa forma, a possível influência que tais obras poderiam ter tido em Pernambuco, tornar-se-á um enunciado significativo para a legitimação do grupo de escritores regionalistas no Nordeste, sendo argumento reiterado por outros intelectuais, em especial por Gilberto Freyre, como veremos posteriormente.

¹⁶⁶ JARDIM, Luís. In: BARROS, Souza. Op. Cit. P. 165

¹⁶⁷ Parece-nos uma tentativa de manter certa identidade de grupo e coesão de propostas ideológicas ou estéticas essas afirmações de que, no Recife não se conhecia de forma ampla o que era produzido no Rio de Janeiro ou São Paulo, na época. Da mesma forma, Cícero Dias, quando se refere ao período em que esteve no Rio de Janeiro, comenta a provável distância que existia entre o que se produzia no Brasil e na Europa, mais uma vez afirmando certas posições de legitimidade e originalidade para o que era criado dentro de seu grupo. “É preciso que se diga: na década de 1920, poucas revistas apareciam no Rio contendo informações sobre o que ocorria de moderno na Europa. E se havia, eram em preto e branco, e não informavam nada, ao contrário.” DIAS, Cícero. Op.cit. P. 45

No campo dessas disputas simbólicas, os diferentes discursos se encontram, cada um buscando legitimar sua posição e conferir-se estatutos de verdade, criando regularidades para seus enunciados. Para isso, fazia-se necessário minimizar ou neutralizar a importância dos discursos antagônicos, buscando diminuir a importância dos argumentos divergentes, questionando o status e a posição intelectual de seus autores, evidenciando, também, uma disputa entre sistemas de interpretação de diferentes grupos. Dessa forma, de acordo com Castoriadis:

*Toda sociedade é um sistema de interpretação do mundo (...). Toda sociedade é uma construção, uma constituição, uma criação de um mundo, de seu próprio mundo. Sua própria identidade nada mais é que esse “sistema de interpretação”, esse mundo que ela cria. É por isso que (da mesma forma que qualquer indivíduo) ela percebe como um perigo mortal qualquer ataque a esse sistema de interpretação; ela o percebe como um ataque a sua identidade, contra ela mesma.*¹⁶⁸

Era assim, então, que regionalistas poderiam minimizar a influência das ideias modernistas paulistas ou cariocas em Pernambuco, afirmando não terem conhecimento delas, atribuindo, assim, ao seu próprio movimento, um traço de originalidade. Por outro lado, aqueles que aderiram ao movimento modernista do sudeste, como Joaquim Inojosa, por exemplo, deslegitimavam a força que os próprios regionalistas se imputavam, relativizando o movimento e seu peso nas artes do Nordeste. Nesse processo, os sistemas de interpretação lutavam por sua hegemonia no campo cultural.

Ressalte-se, assim, que no cerne dessas disputas intelectuais estava, entre outras questões, a construção histórica do pensamento modernista em Pernambuco. Além disso, a definição de um “caráter” local, a legitimação de uma identidade para a região, que se colocava, ora voltada para o passado e as tradições, ora para o progresso e a modernização. A tentativa de articulação dessas duas dimensões paradoxais será a tarefa intelectual a ser desenvolvida por Gilberto Freyre ao longo de sua obra.

Joaquim Cardozo, como escritor que participa da experiência da *Revista do Norte* também se dedica a pensar e representar o Recife do passado em suas poesias. Ele publica, entre 1924 e 1927, oito poemas na revista¹⁶⁹. Em sua coletânea *Poemas*

¹⁶⁸ CASTORIADIS, Cornelius. Op.cit. 1987. P. 232

¹⁶⁹ Os poemas escritos por Joaquim Cardozo para a *Revista do Norte*, entre 1924 e 1927 são: *As Alvarengas, Velhas Ruas, Olinda, Recife de Outubro, Tarde no Recife, Recife Morto, Inverno e Perdão*. D’ANDREA, Moema Selma. *A Tradição re(des)coberta: o pensamento de Gilberto Freyre no contexto das manifestações culturais e literárias nordestinas*. 2ª Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. P. 39

publicada em 1947, por iniciativa de João Cabral de Melo Neto, são incorporadas composições de 1924 e 1925, entre elas *Recife Morto*¹⁷⁰. Nela, o autor dá vida às vozes do passado, às “(...) vozes da alma antiga” que, de acordo com ele, ainda vagavam pela cidade, conduzindo lembranças de outros tempos, de ruínas, de casas antigas, suplantadas pelas torres, relógios, e barulhos da vida moderna. Essas lembranças habitavam a cidade como fantasmas que o autor contemplava em seu andar pelas ruas, nostálgico. Ao final, o Recife se rende mutilado, ao progresso. Podemos perceber a lamentação por um passado morto, nas palavras do autor, neste trecho do poema:

*Recife. Pontes e canais. Alvarengas, açúcar, água rude,
água negra. Torres da Tradição, desvairadas, aflitas,
apontam para o abismo negro-azul das estrelas (...).
Falam baixo na pedra as vozes da alma antiga (...).
Vagam fantasmas pelas velhas ruas, ao passo que em
falsete a voz fina do vento faz rir os cartazes (...).
Recife, ao clamor desta hora noturna e mágica, vejo-te
morto, mutilado, grande, pregado à cruz das novas
avenidas. E as mãos longas e verdes da madrugada te
acariciam.*¹⁷¹

Neste trecho do poema de Joaquim Cardozo, há a preocupação em representar poeticamente uma cidade que, para ele, desaparece. E não só desaparece, mas é destruída, mutilada. Para o autor, o Recife das tradições morre “pregado à cruz das novas avenidas”, o passado agoniza, agora, diante dos projetos urbanizadores que vão, paulatinamente, desfazendo esta cidade “original”, vista e sentida pelos poetas saudosistas. Desse sentimento de não pertencimento a uma nova cidade que vinha suplantando o velho Recife, é que é pensada esta poesia nostálgica.

Os poetas, artistas e escritores que se dedicam a pensar e representar a cidade do passado, o fazem para que este passado não se perca, diante do furor da modernização, que vinha ressaltando a sensação de não reconhecimento do lugar. Juntamente com as construções, casas, sobrados e ruas que eram destruídas, memórias também poderiam virar ruínas e desaparecer com a passagem do tempo. E é para que essa cidade do passado continuasse a viver, tanto na memória dos habitantes, como materialmente, que esses artistas e escritores dedicaram-se a representá-la, a escrevê-la, a pintá-la.

¹⁷⁰ Para uma análise mais detalhada deste e outros poemas de Joaquim Cardozo e de sua construção poética da cidade do Recife ver ARRAIS, Raimundo. *Joaquim Cardozo e as aparições de um Recife morto*. In: *A capital da saudade: destruição e reconstrução do Recife em Freyre, Bandeira, Cardozo e Austragésilo*. Recife: Bagaço, 2006. E D'ANDREA, Moema Selma. *A cidade poética de Joaquim Cardozo: elegia de uma modernidade*. João Pessoa: Idéia, 1998.

¹⁷¹ CARDOZO, Joaquim. *Recife Morto*. In: ARRAIS, Raimundo. Op. Cit. 2006. P. 72-73

Durval Muniz de Albuquerque Júnior faz uma análise interessante dessa construção imagético-discursiva da região Nordeste por intelectuais e artistas e aponta a memória e o espaço como dois elementos importantes na construção das identidades regionais, desse conjunto de imagens, falas e práticas que dão significado e que buscam homogeneizar um todo social, econômico, político e cultural múltiplo. Segundo o autor, é através da ênfase na memória e nos processos de rememoração que os tradicionalistas buscam uma forma de prolongar o passado, instituindo narrativas contínuas, atemporais para as experiências vividas, suprimindo possíveis conflitos e rupturas e estabelecendo um elo com um tempo já vivido.

Dessa forma, a construção dos tradicionalistas assumiria uma oposição à história, uma vez que “(...) lutar contra a história é lutar contra a finitude, e é justamente a memória a única garantia contra a morte, contra a finitude.”¹⁷² Era através da memória que os tradicionalistas cultuavam o passado e faziam de suas lembranças pessoais, principalmente lembranças de infância, um elemento primordial na construção das narrativas relativas à identidade regional.

Se não se poderia apreender o tempo, e o passado era reconstituído através da rememoração e das lembranças, o espaço era entendido como lugar de inscrição dessa memória. Daí, o interesse de muitos desses intelectuais e artistas com as questões paisagísticas e urbanas. Era na materialidade dos espaços e nas relações que, nele, se estabeleciam que a memória estava posta. Através da forma, da cor, dos traços das construções urbanas tradicionais, das casas, ruas, praças, pontes e etc. é que se poderia ver e sentir o passado, entrar em contato com as experiências, valores, saberes de gerações anteriores.

Eram necessários os esforços na preservação das construções, lugares e costumes tradicionais, condenando as demolições, perpetuando as memórias. Este espaço como lugar de memória a ser preservado, deveria, também, ser representado através da arte, passando a constituir tema de interesse de muitos romancistas, poetas e pintores ligados às temáticas regionais. A construção artística e intelectual do lugar através da memória teria, para o autor, a intenção de recriar, além de tudo, referências afetivas, familiares, que sobrevivessem à ação do tempo. Segundo Durval Muniz:

¹⁷²ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Op.cit. 2009. P. 93

*Um espaço regional feito para permanecer no tempo (...). Um espaço sem claros, preenchido completamente por estes textos, imagens e sons que lhe dão espessura. Espaço onde nada é provisório, onde tudo parece sólido como a casa-grande de pedra e os móveis de mogno e jacarandá (...) região da permanência, do ritmo lento, da sedimentação cultural, da família, afetiva e infantil.*¹⁷³

Esta análise abre possibilidades para a reflexão sobre os percursos construídos pelos intelectuais que pensavam e representavam a cidade do Recife, na construção de uma proposta regionalista para o modernismo local. Faz-nos pensar em como se davam as ligações entre diferentes indivíduos que experimentavam o processo de modernização de forma semelhante. Muitas dimensões estavam envolvidas nesta construção, porém acreditamos que o sentimento de perda de referências históricas e sócio-culturais, quando do processo de urbanização acelerada da cidade, acentuava a sensação de não-pertencimento ao lugar de origem, de perda das raízes, de um exílio na própria terra, e aparece como um elemento unificador da proposta regionalista.

2.5. Gilberto Freyre e o Modernismo-Regionalista

Gilberto Freyre foi um intelectual que teve importante atuação neste contexto específico abordado. Sua vasta obra apresenta uma multiplicidade de reflexões e abordagens sobre os mais variados temas, em especial, sobre a vida sócio-cultural do Nordeste brasileiro. Da formação histórica do Brasil, sua política e economia, passando pelas artes, moda, cotidiano, culinária, arquitetura, a obra de Gilberto Freyre propõe diferentes questões, utilizando-se do trabalho com variadas fontes documentais como diários, livros de receitas, músicas, vestimentas, etc. Rompendo com uma perspectiva historiográfica tradicional e propondo novas metodologias e abordagens para o desenvolvimento das pesquisas sociais e culturais, Gilberto Freyre se propunha a apreender a cultura brasileira e nordestina em sua “essência”.

Considerando a importância das análises de Gilberto Freyre, para o desenvolvimento do pensamento modernista-regionalista, mas também tendo em vista a quantidade de trabalhos e a complexidade de suas discussões, optamos por abordar neste trabalho sua obra em geral de forma mais sucinta, nos detendo, especificamente, nos textos em que Freyre aborda mais diretamente a questão das artes em Pernambuco e suas relações com o regional e o moderno.

¹⁷³ Idem; Ibidem. P. 95-96

Propondo questões, acirrando polêmicas, Gilberto Freyre e suas construções teórico-metodológicas influenciarão, de forma decisiva, alguns intelectuais e artistas de sua geração e posteriores, em suas abordagens e representações da cultura brasileira, dos costumes do Nordeste, das tradições da região, entre eles o pintor Cícero Dias. As ideias sobre o Nordeste, sobre o conceito de região, de tradição e também de modernidade, foram eixos articuladores do pensamento de Freyre e de suas relações com outros intelectuais e artistas. Sua obra fala do Brasil a partir de Pernambuco, buscando sistematicamente, ao tratar o regional, atingir o universal. Como um intelectual dos paradoxos, como ele mesmo apreciava se designar, seu trabalho demonstra um desejo de conciliação de opostos, de união, seja entre passado, presente e futuro, entre tradição e modernidade ou entre regional e universal.¹⁷⁴

Gilberto Freyre nasce em 15 de março de 1900 na cidade do Recife. Tem, na infância, sua educação ministrada por professores particulares e pelo seu pai, Alfredo Freyre. Posteriormente, ingressa no Colégio Americano Batista Gilreath, protestante, onde se forma em 1917, como bacharel em Ciências e Letras. No ano de 1918, parte do Recife para os Estados Unidos para estudar nas universidades de Baylor, em Waco e Columbia, em Nova York. Contrariando seus desejos e planos iniciais de estudar na Europa, em Paris, Oxford ou Heidelberg, Freyre segue para a América do Norte, afastando-se temporariamente de sua região, de suas tradições, para entrar em contato com as culturas do chamado “mundo moderno”, ao mesmo tempo em que se apropriava dos debates acadêmicos em seu novo ambiente de pesquisas e reflexões.

Durante este período em que esteve nos Estados Unidos, nomeado por ele mesmo como *Tempo de Aprendiz*, tempo de sua formação inicial, Gilberto Freyre atua como colaborador do jornal Diário de Pernambuco, enviando artigos para a coluna chamada *A outra América*, onde relata suas experiências e descobertas intelectuais ao público leitor do periódico no Recife¹⁷⁵. Esta era uma forma de diálogo com sua terra

¹⁷⁴ Sobre sua relação com os paradoxos, Freyre afirma em entrevista de 1978: “*Creio que sou chocante, sobretudo, pelos paradoxos. Acredito muito na verdade que os paradoxos apresentam. Acho que quase todas as verdades estão em paradoxos. Sou francamente paradoxal e, com isso, tenho tendência a escandalizar os bem-pensantes. Os paradoxos chocam os bem-pensantes e chocam também os matemáticos.*” FREYRE, Gilberto. Apud: REZENDE, Antonio Paulo. Op. Cit. 1997. P. 138.

¹⁷⁵ Em um de seus textos escritos desde os Estados Unidos, Gilberto Freyre demonstra de maneira bem clara e interessada este seu desejo de elaborar textos que servissem de relatos de viagem ao público recifense. Em *Impressões sobre os onze primeiros dias em New York*, publicado em janeiro de 1921, Freyre faz um breve relato de suas vivências na cidade, destacando sua curiosidade de “provinciano”, apresentando ao leitor além de lugares específicos de Nova York, costumes norte-americanos, afirmando no início de seu texto: “*Nesta primeira carta de New York procurarei espremer o succo das impressões*

natal, de fortalecimento vínculos que se mostrarão intensos e significativos para delinear os futuros caminhos profissionais do escritor. Construindo esta “ponte” entre o Brasil e os Estados Unidos através dos artigos para o Diário de Pernambuco, Gilberto Freyre, através de comparações, análises e reflexões, permanecia pensando a sociedade brasileira e observando suas particularidades e diferenças com relação à chamada *outra América*, no que dizia respeito às tradições, à história, aos costumes e à modernização.¹⁷⁶

São, então, nesses artigos definidos por Gilberto Freyre como “*experimentos de adolescente. Adolescentismo. Aventura de um adolescente brasileiro, estudante universitário no estrangeiro (...). A procura de uma expressão literária diferente das consagradas.*”¹⁷⁷ que começam a aparecer sistematicamente as referências às tradições. Seja em artigos sobre a riqueza da culinária brasileira ou sobre as modificações da paisagem urbana do Recife, Freyre, através da permanente relação de reflexão e análise que mantém com o Brasil neste período no exterior, vai definindo alguns de seus posicionamentos teóricos, aproximando-se, também, de outro intelectual e amigo pernambucano que se torna referência para sua obra, Oliveira Lima.¹⁷⁸

Nos artigos da coluna *Da outra América* começam a aparecer as referências de Gilberto Freyre às tradições, muitas vezes através de comparações do Brasil com os Estados Unidos ou países europeus. Expressando sua admiração por lugares que demonstravam, para ele, considerável preocupação com a preservação de seu patrimônio, dos costumes tradicionais e valorização do passado, Gilberto Freyre, ao escrever sobre os mais diversos temas, desde a literatura, política, até a culinária, argumentava sobre a necessidade de se olhar para a história local de forma atenta e cuidadosa, tomando-a como tema central e referência para reflexões teóricas ou

aqui recolhidas, em onze curtos dias, pela minha gana de "mirar algo nuevo". As sensações desta semana e meia de gula intellectual - que é talvez peccado, como a do estomago - não sei como as reunir (...). O que se segue, portanto, é uma idéa vaga, toda em meias tintas, da New York que se me revelou "au premier abord". Provinciano encontrado na maior das cidades, minha situação é psychologiquement a mesma de menino guloso diante de enorme travessa de cangica ou de pudim; sem saber por onde começar.” FREYRE, Gilberto. Impressões sobre os onze primeiros dias em New York. Diário de Pernambuco, janeiro de 1921. Disponível em BVGF: http://prossiga.bvgf.fgf.org.br/portugues/obra/artigos_imprensa/onze_dias.htm. Acesso em 08/07/2011.

¹⁷⁶ REZENDE, Antonio Paulo. Op. Cit. P. 149.

¹⁷⁷ FREYRE, Gilberto. Apud: AZEVEDO, Neroaldo. Op.cit. p. 122.

¹⁷⁸ Oliveira Lima havia sido patrono de formatura da turma de Gilberto Freyre no Colégio Americano Batista, no Recife, em 1917. A partir de então, os dois tornam-se amigos e Freyre escreve um perfil intelectual de Oliveira Lima como “embaixador da cultura brasileira”, com suas atividades diplomáticas. AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. Op.cit. p. 122-123.

produções artísticas. Nessa sua defesa da tradição, Freyre não se colocava contra a modernização e o progresso de forma geral, mas via neles um grande perigo aos valores do passado, chegando a atribuir a violência da I Guerra Mundial à “*desenfreada mania de modernismo*” de uma geração.¹⁷⁹

Na escrita de Freyre aparecem, então, argumentos para se consolidar uma proposta regionalista para o Nordeste, que considerasse o passado e as tradições e não se deixasse levar pelo furor modernizante. A crítica ao modernismo está presente como forma de combater possíveis exageros na reconstrução de espaços da cidade do Recife ou na reorganização de hábitos e comportamentos. Em busca do “caráter” da cidade e da região, de sua autenticidade, Gilberto Freyre mostra-se seduzido por questões como o analfabetismo, por seu valor de pureza ou originalidade. Em sua busca por raízes culturais e defesa das tradições populares, alimenta polêmicas, apresentando uma visão idealizada e romântica da questão. Afirma que “*em toda parte é o analfabeto ser interessante (...). Eu mil vezes prefiro um menestrel dos nossos sertões a toda a legião de poetas meio-letrados cá do litoral.*”, visto que eles representam “*(...) um papel muito nobre, como elemento saudavelmente conservador.*”¹⁸⁰. A análise que Michel de Certeau faz dessa idealização da cultura popular, da busca por uma possível essência da região no povo e em suas práticas e, portanto, na folclorização da mesma por intelectuais de elite, é interessante para pensarmos este processo.¹⁸¹ Para o autor:

*Essa construção repousa inteiramente naquilo que pretende provar. Ela pressupõe que o popular seja o começo da literatura e a infância da cultura; que a pureza de uma origem social esteja enterrada na história; que uma genialidade primitiva seja incessantemente adaptada pela literatura e deva ser incessantemente preservada e reencontrada, que, enfim, a tradição popular articule as profundezas da natureza – as aspirações profundas e as perfeições da arte (...).*¹⁸²

Quando retorna ao Recife em oito de março de 1923, a surpresa de Gilberto Freyre se dá diante das mudanças na “fisionomia” da cidade na “descaracterização” dos seus aspectos mais tradicionais. Seja pelo estranhamento que ele sente ao retornar, seja pelas efetivas mudanças modernizadoras pelas quais havia passado a cidade do Recife

¹⁷⁹ FREYRE, Gilberto. In: AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. Op.cit. p.122

¹⁸⁰ FREYRE, Gilberto. 3. Diário de Pernambuco, 06 de maio de 1923. Disponível em BVGF. http://prossiga.bvgf.fgf.org.br/portugues/obra/artigos_imprensa/3_outra_america.html. Acesso em 11/07/2011.

¹⁸¹ Retomaremos essas reflexões de Michel de Certeau mais adiante, no terceiro capítulo deste trabalho.

¹⁸² CERTEAU, Michel de. *A Beleza do Morto*. In: *A Cultura no Plural*. Campinas: Papius, 1995. P. 68

nos anos em que Freyre esteve no exterior, o choque de estar de volta ao seu lugar de origem, e vê-lo transformado em diferentes perspectivas, produz no escritor o sentimento de não-pertencimento, ou de ser um estrangeiro na própria terra.

Os autores Maria Lúcia Pallares-Burke e Peter Burke observam esta fase de retorno e choque cultural de Gilberto Freyre como um momento em que ele é acometido pelo que chama de “*acídia*”, um estado de nostalgia e depressão diante do estranhamento experimentado na relação com a cidade. Nesta readaptação, Freyre condena o frenesi brasileiro de “modernizar”, “americanizar” e “europeizar” o país e ressalta a importância de um grupo de novos amigos pernambucanos que lhe recebe entusiasmado e ajuda-o na redescoberta do valor e beleza de sua região.¹⁸³ Analisando o papel de Freyre como liderança intelectual sobre este grupo específico que ele mesmo chamava de “*minha coterie*”, Maria Lúcia e Peter Burke ressaltam a presença de José Lins do Rego e Cícero Dias, para quem, dentre outros, Gilberto Freyre “(*...*) *ênfatizava a necessidade de olhar para a história e geografia do país, de modo a produzir romances, poemas e pinturas autênticas.*”¹⁸⁴

Souza Barros se debruça sobre a atuação intelectual de Gilberto Freyre na renovação cultural de Pernambuco na década de 1920. Ele atribui à chegada de Freyre, no Recife, uma dinamização na vida literária da capital, aproximando Pernambuco às tendências artísticas da Europa e da América do Norte, mantendo um ambiente intelectual que se pretendia autônomo das inovações representadas pelo Sudeste. Em sua fala, Souza Barros legitima a figura de Gilberto Freyre como liderança decisiva na construção de um modernismo que se pretendia original, localizando Pernambuco como um centro cultural inovador e, mais uma vez, estabelecendo a diferenciação entre Sudeste e Nordeste, atenuando as possíveis influências que uma região poderia ter exercido sobre a outra¹⁸⁵. Da mesma forma, como a fala de Luís Jardim, o argumento de Souza Barros aponta para a legitimação do modernismo regionalista de Pernambuco em oposição ao “futurismo” representado pelos paulistas. Argumento que passa a ser reforçado pela posição de liderança de Gilberto Freyre. De acordo com Souza Barros:

Criou, naturalmente, um impacto para esse meio quase estagnado literariamente, a chegada de Gilberto Freyre (...).

¹⁸³ BURKE, Peter; PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. *Repensando os trópicos: um retrato intelectual de Gilberto Freyre*. São Paulo: Unesp, 2009. P. 65

¹⁸⁴ Idem. Ibidem. P. 68

*Com um pensamento maduro, já revelado em trabalhos anteriores e na tese de doutorado, pôde Gilberto Freyre atrair simpatias e agitar idéias na velha província, devendo-se a ele certos passos iniciais que são indiscutivelmente o marco de mudança de hábitos literários e até das preocupações intelectuais da época.*¹⁸⁶

José Lins do Rego é outro autor que reforça a importância intelectual de Gilberto Freyre para a vida cultural de Pernambuco na década de 1920. Compondo a *coterie* de Gilberto Freyre, José Lins do Rego se identifica mesmo como discípulo de um mestre, atribuindo ao sociólogo a sua formação como escritor, o despertar de seus interesses pela cultura regional, por suas leituras, seu comportamento, enfim, não só uma formação cultural, como também moral, tamanha era a influência de Freyre em sua vida.

No prefácio do livro *Região e Tradição*, José Lins do Rego enfatiza seu encontro com Freyre, da sua autoridade intelectual e da admiração e fascínio que ele causava em outros escritores e artistas de sua época. Neste prefácio, José Lins do Rego relembra também o encontro de Gilberto Freyre com Cícero Dias, sendo este último considerado pelo sociólogo, o artista que tanto dele mesmo teria, que lhe “encheria as medidas”.¹⁸⁷ O próprio Cícero Dias, quando realiza sua exposição em Escada, momento em que aprofunda laços com Freyre, se questionava quanto às afinidades que os dois mantinham: “*Estaria eu participando de suas ideias? Ricas propostas que eu apresentava. O notável sociólogo jamais poderia encontrar uma pintura onde as afinidades literárias e sociológicas estivessem tão perto das artes plásticas.*”¹⁸⁸ Sobre esta forte influência exercida por Gilberto Freyre sobre José Lins do Rego e tantos outros de sua geração, como Cícero Dias, o autor declara:

*Conheci Gilberto Freyre em 1923. Foi numa tarde de Recife, do nosso querido Recife que nos encontramos, e de lá para cá, a minha vida foi outra (...). Pode parecer um romance, mas foi tudo de realidade (...). Para mim tivera começo naquela tarde de nosso encontro a minha existência literária (...) começou uma vida a agir sobre a outra com tamanha intensidade, com tal força de compreensão, que eu me vi sem saber dissolvido, sem personalidade, tudo pensando por ele, tudo resolvendo, tudo construindo como ele fazia.*¹⁸⁹

¹⁸⁶ BARROS, Souza. Op. Cit. P. 152

¹⁸⁷ Ver página 36.

¹⁸⁸ DIAS, Cícero. Op.cit. P. 69-70

¹⁸⁹ REGO, José Lins do. In: FREYRE, Gilberto. Op.Cit.1941. P. 9-10.

Além do lirismo das declarações de José Lins do Rego sobre Gilberto Freyre, que falam de sua admiração e de como se viu disposto a seguir Freyre como um discípulo, suas falas são interessantes para percebermos como alguns outros intelectuais próximos o viam e estabeleciam relações com ele e sua obra e construía argumentos para legitimar sua proposta regionalista no Nordeste. José Lins do Rego é um dos autores que reforça os argumentos de autenticidade e autonomia do movimento regionalista e tradicionalista de Pernambuco, em oposição ao modernismo no Sudeste, negando que seus romances tivessem influência da Semana de Arte Moderna e questionando a hegemonia que este evento tinha adquirido na história da cultura brasileira.

Mais argumentos eram somados na configuração de um modernismo regionalista no Nordeste, diferenciado por suas criações artísticas consideradas vigorosas e mais próximas da terra e da alma do povo, espontâneas, quase naturais, como a própria identidade da região.¹⁹⁰ Legitimando o modernismo regionalista e centralizando-o na figura de Gilberto Freyre, José Lins do Rego afirma que suas obras, assim como as de Ascenso Ferreira, Odilon Nestor, Aníbal Fernandes e outros, não teriam sido possíveis sem a influência de Gilberto Freyre, sem o Nordeste que ele descobriu e diz “*O Nordeste foi descoberto em mil novecentos e tanto por Gilberto Freyre.*”¹⁹¹

Esta afirmação de que Gilberto Freyre “descobre” o Nordeste é muito interessante, pois nos demonstra a força que seus argumentos sócio-antropológicos, além de suas propostas culturais, em geral, e da sua crítica de arte, em específico, representaram para o desenvolvimento de diferentes trabalhos que tinham o Nordeste como tema, como inspiração. Esta fala de José Lins do Rego reforça o argumento de Durval Muniz de Albuquerque em sua análise do processo de *invenção* do Nordeste, enquanto discurso, enquanto imagem capaz de mobilizar interesses e sentimentos em favor da definição do “caráter” de uma região. Ainda segundo Durval Muniz, esta invenção, chamada de descobrimento por José Lins do Rego, do Nordeste, realizada por Gilberto Freyre, adquire tamanha força e importância por representar uma nova proposta regionalista, que mobiliza argumentos históricos para a construção da ideia de

¹⁹⁰ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Op. Cit. P. 103

¹⁹¹ REGO, José Lins do. In. FREYRE, Gilberto .Op. Cit. 1941. P. 9

unidade regional, abandonando as perspectivas naturalistas e instituindo fatos históricos como origens da identidade do Nordeste.¹⁹²

2.5.1. O Centro Regionalista do Nordeste: a realização do I Congresso

Contribuem para a consolidação e afirmação deste Nordeste construído ou afirmado pelo regionalismo de Freyre e seus pares, dois fatos de grande importância no processo de valorização da região: a criação do Centro Regionalista do Nordeste, em 1924 e a realização do I Congresso Regionalista do Nordeste, em 1926. Com influência de Gilberto Freyre, nesses dois momentos aglutinam-se interesses políticos, econômicos e culturais dos diferentes estados do Nordeste, na busca de uma maior autonomia da região, bem como uma maior representatividade e influência políticas nos quadros do Estado brasileiro.

Fundado em 28 de abril de 1924, na casa de Odilon Nestor, o Centro Regionalista do Nordeste conta com a participação de intelectuais como Amauri de Medeiros, Alfredo Freyre, Gilberto Freyre, Antonio Inácio e Moraes Coutinho. Em suas primeiras reuniões é definido um programa de ação para o Centro, estabelecendo suas orientações ideológicas, bem como as principais tarefas a serem desenvolvidas pelo grupo. Desta forma, destacam-se como atribuições do Centro Regionalista do Nordeste: 1) Desenvolver o sentimento de unidade da região, trabalhando em prol dos seus interesses econômicos, sociais e culturais; 2) Estimular o espírito de comunhão regional, aproveitando os “bons elementos da inteligência nordestina”, excluindo-se os particularismos provincianos; 3) Apoiar políticas que visassem ao desenvolvimento moral e material do Nordeste, excluindo-se os partidarismos; 4) Defender os interesses da região frente ao governo da União. Para tanto, as atividades exercidas pelo Centro deveriam contar com a organização de conferências, exposições de arte e excursões; a manutenção de uma biblioteca e sala de leituras; a promoção de um Congresso Regional a cada dois anos; a edição de uma “revista de alta cultura”, *O Nordeste*.¹⁹³

¹⁹² Entre os fatos históricos destacados por Gilberto Freyre, estão a fundação da Faculdade de Direito do Recife, a atuação do Diário de Pernambuco, a invasão holandesa e a Insurreição Pernambucana, bem como as revoltas de 1817, 1824 e 1848. Note-se a centralidade de Pernambuco na construção dessas referências identitárias para o Nordeste. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Op.cit. 2009. P. 90

¹⁹³ COUTINHO, Moraes. *Programa de ação do Centro Regionalista do Nordeste*. In: AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. Op. Cit. P. 143-144

Congregando interesses na construção de uma proposta regionalista que conferisse unidade à região Nordeste, o Centro Regionalista reforça a proposta tradicionalista de Gilberto Freyre, servindo como um elemento de encontro de diversos intelectuais que compartilhavam dos mesmos desejos e expectativas com relação ao desenvolvimento da região. Assim como nos escritos de Freyre, percebemos a centralidade de Pernambuco neste processo de pensar e definir a identidade do Nordeste, de forma geral.

Segundo Durval Muniz de Albuquerque, a afirmação dos propósitos culturais e artísticos do Centro Regionalista do Nordeste só acontece, de fato, com a realização do seu I Congresso, em 07 de fevereiro de 1926. Apresentado por Gilberto Freyre *como “o primeiro esforço no sentido de clarificar a ação regionalista, ainda mal compreendida e superficialmente julgada.”*¹⁹⁴, o Congresso, que dura cinco dias, reúne os esforços dos regionalistas em torno dos interesses definidos no programa de atuação do Centro. Em especial, a promoção da unidade nordestina e o incentivo às criações locais, conferindo visibilidade e importância, acima de tudo, política para a região. A sessão inicial do Congresso acontece no salão nobre da Faculdade de Direito do Recife e conta com a presença de diversos intelectuais, artistas, profissionais liberais, além dos organizadores do Centro Regionalista do Nordeste. Já a conferência de abertura fica a cargo de Moraes Coutinho, seguida de um recital de poemas de Ascenso Ferreira e apresentação musical de Manoel de Lima.¹⁹⁵

Na historiografia sobre a vida e obra de Gilberto Freyre aparece, posteriormente, a menção a um Manifesto Regionalista que seria fruto das reflexões suscitadas pelo Congresso de 1926. No entanto, Antonio Paulo Rezende, em sua análise, destaca que nem nas anotações pessoais de Gilberto Freyre, nem em seus artigos, tampouco na imprensa da época, aparece qualquer referência à existência de Manifesto no período de realização do Congresso. Neroaldo Azevedo procura esclarecer a dúvida com relação à elaboração do texto, chegando à conclusão, a partir dos questionamentos de autores da época como Joaquim Inojosa e Wilson Martins, por exemplo, que contestam a criação do texto em 1926, e das próprias declarações posteriores de Freyre, que a elaboração do Manifesto Regionalista acontece em 1952. Mesmo assim, ele permanece como um texto

¹⁹⁴ FREYRE, Gilberto. Diário de Pernambuco, 07/02/1926. Apud: REZENDE, Antonio Paulo. Op.cit.1997. P. 155

¹⁹⁵ REZENDE, Antonio Paulo. Op.cit. 1997. P. 156

de apresentação e síntese das ideias regionalistas de Freyre em torno das tradições do Nordeste, onde o autor apresenta as diretrizes do movimento e suas principais atribuições, em consonância com as orientações do Centro Regionalista.¹⁹⁶

2.5.2. Notas freyreanas sobre as artes no Nordeste

Neste mesmo período, Gilberto Freyre escreve, especificamente, sobre as artes plásticas em Pernambuco, comentando antigas e novas produções dos pintores pernambucanos e dando orientações para possíveis trabalhos. Seu texto *Algumas notas sobre a pintura no Nordeste do Brasil*, aparece pela primeira vez no *Livro do Nordeste*, publicação comemorativa ao centenário do Diário de Pernambuco em 1925. Posteriormente é compilado junto a outros textos do autor no livro *Região e Tradição*, de 1941, com o prefácio de José Lins do Rego e ilustrações de Cícero Dias. Neste texto, Gilberto Freyre dedica-se a pensar de que forma as artes plásticas poderiam representar a região e contribuir para a formação de um acervo imagético sobre os costumes e tradições de Pernambuco, que pudesse logo remeter à memória e identidade do lugar. Mais uma vez, aparece Freyre preocupado com o “caráter” do Brasil e, particularmente, do Nordeste e sua representação através das linguagens artísticas.

No texto sobre a pintura no Nordeste, Freyre destaca, primeiramente, sua preocupação em ver representada nas obras plásticas de artistas nordestinos a paisagem e os costumes da região. Para ele, mais do que uma questão estética, havia a necessidade de se representar, ou antes, de se interpretar e depois representar o Nordeste e suas paisagens. Segundo as palavras do autor, logo no início de seu texto, “(...) *a paisagem e a vida do Nordeste brasileiro se acham apenas arranhadas na crosta. Nos seus valores íntimos continuam virgens.*”¹⁹⁷ Nesse sentido, Gilberto Freyre inicia seu texto revelando uma carência: a de se representar através das obras de arte a paisagem e a vida do Nordeste. Ao mesmo tempo, afirma a existência de uma essência, ainda não descoberta, passando a apontar caminhos e possibilidades aos artistas contemporâneos.

Gilberto Freyre faz uma incursão pela obra de diferentes artistas, começando por Teles Júnior e Victor Meirelles, passando pelas gravuras de Franz Post e as descrições de Tolenare e Koster, abordando também a produção dos pintores religiosos que

¹⁹⁶ Idem; Ibidem. P. 164

¹⁹⁷ FREYRE, Gilberto. Op.cit.1941. P 79

decoravam forros e paredes de igrejas coloniais, na maioria das vezes, anônimos, outras vezes conhecidos, como Aristides Tebano, João de Deus Sepulveda, e Luís Alves Pinto. Por fim, o autor centra-se nos trabalhos mais recentes, dos irmãos Fédora, Joaquim e Vicente do Rego Monteiro e de Manoel Bandeira. Todos eles, segundo Freyre, haviam contribuído de forma significativa para a história das artes no Nordeste, mas ainda não representavam de forma ideal a paisagem, os costumes populares, o cotidiano e as tradições da região. Afirmava o autor:

No Nordeste, esperam ainda pintores com a coragem e as tintas para as pintar, rudezas do alto sertão e do “agreste”, violentamente rebeldes ao acadêmico dos mestres convencionais como ao carnavalesco dos contramestres “impressionistas”; todo esse “mortífero derrame de luz” (...) esses massivos de caatingueiras, salpicadas nos tempos de chuva de vermelhos sensuais (...); salpicadas também de amarelos e de roxos espessos, oleosos, gordos, às vezes dando vida a formas que são meios-termos grotescos entre o vegetal e o humano, verdadeiros plágios da anatomia humana, do sexo do homem e da mulher.¹⁹⁸

A linguagem utilizada pelo autor para descrever a paisagem e suas cores e tonalidades possui um apelo estético e impele à idealização de uma imagem da região. O próprio Gilberto Freyre possui alguns trabalhos como pintor. Em suas obras, ele representou, entre outras coisas, casas-grandes, sobrados e paisagens do Nordeste, elementos da cultura patriarcal e escravista. No entanto, esses trabalhos, por motivos que desconhecemos, não obtiveram grande destaque em sua produção. Parece-nos que o próprio Freyre, por algum momento, buscou ser esse artista que supriria a ausência de representação do Nordeste na pintura, concretizando suas próprias orientações estéticas¹⁹⁹. Dessa forma, em 1925, o Nordeste ainda esperava seu pintor ideal que possuiria considerável sensibilidade e sentimento de pertença à região, que pudesse “*ser da sua região, do seu canto, de sua terra, para ser-se mais uma pessoa, uma criatura viva, mais ligada à realidade (...)*”²⁰⁰, como se referia José Lins do Rego aos propósitos e orientações do Movimento Regionalista.

Não é estranha a afirmação feita posteriormente por José Lins do Rego no prefácio de *Região e Tradição*, quando diz que Cícero Dias surgiria, então, como o pintor mais próximo de Gilberto Freyre, que lhe encheria as medidas, surgido como que

¹⁹⁸ Idem; Ibidem. P.81

¹⁹⁹ Algumas de suas obras podem ser vistas em LODY, Raul. *Do Mucambo à Casa-Grande: desenhos e pinturas de Gilberto Freyre*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.

²⁰⁰ REGO, José Lins do. In: FREYRE, Gilberto. Op.cit. 1941. P. 20

“num conto de fada”, para concretizar todas as suas ideias sobre pintura²⁰¹. Preenchendo as lacunas deixadas pelo texto de 1925, José Lins do Rego, em seu prefácio de 1941, ocupa com a presença de Cícero Dias o lugar nas artes plásticas de Pernambuco que parecia estar vazio no momento em que Freyre escreve. Cícero Dias aparece, então, tanto pela proximidade com Gilberto Freyre, quanto por esta legitimação de José Lins do Rego, como o pintor ideal tão almejado. Ele passa a ser visto e dito dentro deste campo intelectual e artístico de Pernambuco como “o grande pintor dos canaviais do Nordeste”²⁰² e o livro *Região e Tradição* é publicado com suas ilustrações.

2.6. Cícero Dias e o Modernismo-Regionalista

Dessa forma, essas articulações, afirmações e legitimações dentro do meio intelectual e artístico modernista-regionalista em Pernambuco acabam por ressaltar a obra e a atuação de Cícero Dias como um artista regional. Vimos que esta tentativa de significar sua produção aparece nos discursos de Freyre, José Lins do Rego, Manuel Bandeira e é retomado em análises posteriores, como a de Marcílio Reinaux, José Cláudio²⁰³, entre outros, sempre atrelando suas criações a motivos regionais, desenhando esta relação de pertencimento ao que esses autores consideram as raízes tradicionais do Nordeste. Acreditamos que essas análises dialogam, em parte, com as obras de Cícero Dias. Em compensação, acabam por naturalizar a relação do artista com o lugar, atribuindo elementos essencialistas às suas obras, reduzindo, assim, as possibilidades de interpretação das mesmas e reproduzindo argumentos que até hoje são utilizados para identificá-las e classificá-las.²⁰⁴

Muito do que Cícero Dias produziu fora de Pernambuco em sua extensa trajetória, não ganha, nessas análises, o mesmo foco que as obras consideradas regionais, talvez por não dialogar diretamente com a identidade local que se quer construir e consolidar a partir do Nordeste. As análises regionalistas muito contribuem

²⁰¹ Ver página 36.

²⁰² É dessa forma que Gilberto Freyre refere-se a Cícero Dias na dedicatória de seu livro *Nordeste*. Ver: FREYRE, Gilberto. *Nordeste: Aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. 7ª Ed. revista. São Paulo: Global Editora, 2004.

²⁰³ O artista José Cláudio possui um texto em que analisa a produção de Cícero Dias: CLÁUDIO, José. *O que não se vê em Cícero Dias*. In: MELO, Karla; TENÓRIO, Patrícia (org.). *Quatro faces de um encontro: Cícero Dias*. Rio de Janeiro: Calibán, 2008.

²⁰⁴ Mário Hélio Gomes de Lima possui um texto muito interessante de desconstrução dos estereótipos ligados à trajetória e obra de Cícero Dias: LIMA, Mário Hélio Gomes de. *Do simples e do simplético*. In: FILHO, Waldir Simões de Assis (org.). *Cícero Dias: oito décadas de pintura*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2006.

para o entendimento de um determinado percurso que o artista construiu, no entanto, fixam também sua identidade a partir da região, destacando os elementos de sua obra que contribuam para o fortalecimento dos discursos da identidade local a ser afirmada e reproduzida através de diferentes linguagens.

Como podemos perceber, um sentimento de pertencimento ao lugar de origem, a nostalgia e à referência ao passado e às tradições, são construídos e expressos na poesia de Joaquim Cardozo, por exemplo, nos textos de Ascenso Ferreira, nas crônicas de Mário Sette, nas propostas sociológicas e antropológicas de Gilberto Freyre e todo um conjunto de outros intelectuais e artistas. Também podemos destacar esses elementos na criação visual que representava o mundo tradicional do Nordeste, de maneira lírica e nostálgica, como as obras de Cícero Dias em um determinado momento de sua trajetória, em consonância com todas as demais criações de orientação regionalista, de maneira mais direta, ou não.

Com diferenças entre si, estes indivíduos e tantos outros que não aparecem diretamente neste trabalho, configuram uma rede de intelectuais e artistas que compartilham de uma mesma sensação de estranhamento com relação aos novos hábitos da vida moderna ou, pelo menos, parecem demonstrar isto em seus trabalhos, e expressam a vontade de manter vivo um passado que muito lhes dizia da sua cidade, do que consideram suas raízes. Eles constroem e reconstroem o Nordeste da tradição, a partir de um recorte regionalista que, muitas vezes, está traçado em suas obras, e em outras, que é reforçado pela crítica. Dessa forma, segundo Raimundo Arrais:

Esses intelectuais são levados pelo desejo de mergulhar na cidade, como uma experiência sensível e como um exercício literário de auto-conhecimento, e emergem desse mergulho respondendo de modo negativo às mudanças que ocorrem a sua volta. Caminhando dentro de um cenário de destruição e morte, lançando mão do material fornecido pela memória, eles convertem a escrita na força capaz de reconstruir aquele Recife preso a um tempo abrigado das forças da história.²⁰⁵

Ampliando as considerações de Raimundo Arrais para as artes plásticas, para além da sua análise literária dos poetas regionalistas, observamos as obras da década de 1930 de Cícero Dias que, como mencionamos anteriormente, em consonância com as criações desses poetas e escritores, constroem uma referência visual para as memórias dos tempos passados, partilhando, dessa forma, em Pernambuco, da experiência

²⁰⁵ ARRAIS, Raimundo. Op. Cit. 2006. P. 9

regionalista em diálogo com o modernismo. As construções imagéticas de Cícero Dias, em consonância com outras obras deste período falam de um momento e de um lugar específicos, de forma a expressar um sentimento mais ou menos generalizado entre um grupo de artistas e intelectuais de estranhamento com relação às mudanças do presente e referência constante a um passado tradicional. Aliado a tudo isso, sua trajetória de vanguarda nos movimentos artísticos no Rio de Janeiro e uma tendência experimental com relação às técnicas e linguagens, fazia com que seus trabalhos merecessem atenção, justamente, por falarem da tradição de forma inovadora, moderna.

Cícero Dias passa, então, a unir estas duas dimensões – tradição e modernidade - ao apresentar uma proposta estética inovadora para os parâmetros acadêmicos e conservadores até então existentes em arte e, ao mesmo tempo, representar elementos tradicionais da cultura e da vida do Nordeste. Sendo assim, Souza Barros destaca a atuação do artista com a de outros pintores e desenhistas pernambucanos que compartilharam de experiência semelhante, como Joaquim e Vicente do Rego Monteiro, Manoel Bandeira e Luís Jardim, situando-o em um grupo que não se filiou a São Paulo, *“absolutamente impregnado de modernismo não futurista”, como “(...) um dos renovadores de nossa pintura e criador de um tratamento novo dentro de aspectos tradicionais e, de certa maneira, folclóricos.”*²⁰⁶

Essa citação de Souza Barros nos demonstra, além da forma como o escritor percebia a criação artística de Cícero Dias, a maneira como ele reforça a ligação do pintor, de um lado, com as propostas estéticas renovadoras e, por outro, com os aspectos “folclóricos” e tradicionais da região Nordeste. Cícero Dias é visto, assim, como um pintor inovador com relação à estética conservadora e tradicional das Escolas de Belas Artes, aspecto este ressaltado nas análises de sua produção. Ao mesmo tempo, é entendido como alguém que se dedica a representar uma série de imagens e símbolos compartilhados por um grupo de artistas e escritores tradicionalistas, que eram entendidos como “característicos” do Nordeste do Brasil. De acordo com esta afirmação de Souza Barros, Cícero Dias une, então, o moderno ao tradicional.

Essa dualidade da sua produção, contemplando tanto os aspectos experimentais da renovação estética modernista, quanto à representação das tradições da região, será ressaltado por Gilberto Freyre e se tornará um elemento imprescindível para que ele

²⁰⁶ BARROS, Souza. Op. Cit. P. 160

considere Cícero Dias um artista regional e universal, em um só tempo, assim como sua proposta sociológica, dialogando com as propostas modernistas-regionalistas e com muitas das questões que o próprio Gilberto Freyre propõe para as artes plásticas em Pernambuco em 1925 no *Livro do Nordeste*.

Considerando o contexto de produção intelectual e artística de Cícero Dias em Pernambuco, as relações que ele estabelecia entre seus pares, as apreciações feitas de seus trabalhos, bem como a construção da ideia do “artista regional” em torno da sua figura, concluimos as discussões deste capítulo. Na próxima parte deste trabalho analisaremos as três obras de Cícero Dias que acreditamos contribuir de forma interessante e significativa para a representação do Nordeste, em especial, da cidade do Recife, a partir do olhar modernista-regionalista, aliando, como abordamos anteriormente, técnicas experimentais e elementos da tradição. São as obras: *Recife Lírica*, *Visão Romântica do Porto do Recife* e *Eu vi o mundo...ele começava no Recife*, todas produzidas entre 1926 e meados da década de 1930.

3. Representações do Recife em Cícero Dias: análise das Obras

As imagens são testemunhos de uma época. Testemunhos de sensibilidades e de experiências no tempo. Como testemunhos, são também formas de representar o real em um dado momento histórico, que chegam para nós, na contemporaneidade, carregando as marcas das experiências no tempo. Dessa forma, poderíamos dizer, também, que cada imagem e, em especial a imagem artística, é um sistema interpretativo da realidade, uma linguagem específica, que adquire valor e significado em seu momento histórico e comunica ideias, sentimentos e demais elementos que permitem ao homem se ver, se compreender e se posicionar no mundo, como propõe Pierre Francastel.²⁰⁷

Existem muitas reflexões que pretendem dar conta de interpretar de forma total as imagens e, em especial, os fenômenos artísticos, suas especificidades, suas linguagens, suas relações com o “real”. Sobre a arte, especificamente, as teorias vão desde a concepção de uma arte autônoma e distanciada da realidade, nas análises tradicionais e formalistas dos estilos de Wölfflin²⁰⁸, por exemplo, até uma noção de arte como espelho da realidade, como reflexo de estruturas econômicas, como nas análises de orientação marxista. No entanto, acreditamos que importantes reflexões no sentido de se entender a linguagem das imagens e depois sua relação com a sociedade foram desenvolvidas por Aby Warburg, em finais do século XIX e princípios do XX e Erwin Panofsky, mais ou menos a partir de meados da década de 1950.²⁰⁹

Na tentativa de especificar o campo dos estudos em História da Arte, Aby Warburg lança as bases do que seria uma “história das imagens”, entendendo-as como documentos históricos para a reconstrução da cultura de um determinado período. Falando-nos de uma “memória das imagens”, Warburg relacionava seus estudos lingüísticos e antropológicos com a vontade de construir um grande atlas iconográfico, que ele chamaria de *Mnemosyne*, uma espécie de memória visual do homem que, composta de diferentes registros imagéticos, pudesse mostrar as mudanças e relações

²⁰⁷ FRANCASTEL Pierre. In: CALABRESE, Omar. *A Linguagem da Arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987. P. 66-67

²⁰⁸ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte: o problema da evolução de estilos na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

²⁰⁹ GINZBURG, Carlo. *De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método*. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

entre os estilos artísticos. Nesse sentido, Warburg aponta para a historicidade das imagens artísticas e sua relação com a memória e o tempo.²¹⁰

Com relação à descrição e interpretação das imagens, outro passo importante foi dado por Erwin Panofsky. Desenvolvendo seu método iconológico e diferenciando-o da iconografia, Panofsky estabelece uma diferenciação entre a descrição dos signos de uma imagem e da interpretação dos significados de seus símbolos. Dessa forma, ele organiza um método histórico-crítico de interpretação da arte que busca identificar nas obras, primeiro, as formas puras, depois os temas ou combinações e, por último, os condicionantes sociais, levando em conta noções de classe, cultura e nação²¹¹. Essas análises possuem consideráveis limitações, principalmente no que diz respeito ao tratamento essencialista que propõe para as imagens, à busca de “formas puras” ou a relações um tanto rígidas dos condicionantes sociais com as obras. Porém, estabelecem de forma importante, fundamentos para pensarmos nas imagens como testemunhos históricos e como linguagens específicas que dialogam com determinado contexto sócio-cultural.

Voltando-nos para a proposição de Castoriadis, de postular outras instâncias da vida humana como paradigmáticas para a compreensão do Ser, como sonhos, poemas, ou sinfonias²¹², postulamos a imagem artística, para além de sua materialidade e seus aspectos formais, como indícios de determinados momentos históricos, de experiências do homem no tempo. Como afirmamos no início deste trabalho, as imagens artísticas podem ser compreendidas em sua relação com o imaginário instituído e, ao mesmo tempo, serem instituintes de novas configurações, de novas relações simbólicas, conferindo diferentes significados para o mundo.²¹³

*O essencial da criação não é “descoberta, mas constituição do novo; a arte não descobre, mas constitui; e a relação do que ela constitui com o “real”, relação seguramente muito complexa, não é uma relação de verificação. E no plano social (...) a emergência de novas instituições e de novas maneiras de viver, também não é uma descoberta, é uma constituição ativa.*²¹⁴

²¹⁰ CALABRESE, Omar. Op. cit. P. 26-27

²¹¹ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. 3ªed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

²¹² CASTORIADIS, Cornelius. Op.cit. Ver Capítulo I, página 02 deste trabalho.

²¹³ Idem.

²¹⁴ CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. P. 162

Diante de muitas interpretações que buscam conceder às obras de arte um lugar autônomo, para além dos contextos culturais e sociais, pretendemos entendê-las, como propõe Castoriadis, dentro dos seus domínios sociais e históricos, como produções humanas, marcadas pela historicidade das relações, como potenciais instituintes. Deslocar a arte do seu suposto lugar sacralizado de objeto único, para vê-la como mais um significativo testemunho da ação humana no tempo, como forma de compreender, interpretar e representar um dado contexto, mostra-se importante neste momento.

Como aponta Henri Zerner, a história da arte vem sofrendo uma profunda estagnação teórica, presa, ainda hoje, às concepções tradicionais que desconfiavam de qualquer tipo de interpretação e limitam-se, assim, a tentativas de “restituição do passado artístico” através da classificação de obras em inventários, das biografias de artistas e decifração de datas e autores, não tendo condições de responder às perguntas mais complexas que lhe são colocadas na contemporaneidade. Assim, questiona Henri Zerner: *“Não é verdade que toda interpretação é uma violência? Não é o respeito pela obra uma palavra pia para cobrir a violência cometida? Sem dúvida. Fechadas, no entanto, em seu silêncio, as obras de arte permanecem mudas se não se as interroga.”*²¹⁵ A imagem artística demanda, fundamentalmente, uma presença e um questionamento, tanto do artista em seu processo de criação como do observador/pesquisador em sua análise e escrita sobre a obra.

Entendendo a imagem artística como documento histórico e como articulação entre sentimento e ideia, como comunicação e representação de um contexto social e cultural específico, nos propomos neste capítulo a analisar as produções de Cícero Dias que nos apontam para a construção de narrativas visuais sobre a cidade do Recife em fins dos anos 1920 e meados da década de 1930. O objetivo é compreender de que forma o artista, observando-se suas relações com o modernismo-regionalista em Pernambuco, representa o espaço da cidade do Recife nas obras *Recife Lírica*, *Visão Romântica do Porto do Recife* e *Eu vi o mundo... ele começava no Recife*. Como Cícero Dias compreende, interpreta e representa a cidade neste momento, nos três diferentes trabalhos e, assim, institui novos significados para ela, a partir de suas experiências e referenciais, em relação com o modernismo-regionalista em Pernambuco.

²¹⁵ ZERNER, Henri. *A Arte*. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). *História: Novas Abordagens*. 4ªed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. P. 154

Interrogar uma obra de arte, como propõe Henri Zerner, não nos parece uma tarefa simples. Ela exige um olhar apurado do pesquisador e sensibilidade para compreender uma linguagem simbólica específica. Linguagem esta que mantém relações com uma dada realidade compartilhada por determinado grupo social, com as representações que este grupo cria e com os significados que ele confere às experiências, pessoas e lugares de sua vida cotidiana. Além disso, a complexidade do mundo subjetivo e íntimo do autor. Esta última instância, mesmo em permanente relação com as representações coletivas, mantém seus segredos, e sua dimensão inacessível, guarda os mistérios do próprio artista, seus mitos pessoais, suas referências, e representações, seus devaneios, afetos e desafetos. Dessa forma, tentar compreender os significados relativos a uma obra de arte é um processo complexo, que pode parecer infundável, tamanha a possibilidade de relações e interpretações possíveis a serem pensadas através dos símbolos e referências que uma obra propõe.

Além disso, buscamos nesta pesquisa trabalhar com certa aproximação afetiva das obras, uma empatia, que possibilitasse uma melhor compreensão, a nosso ver, tanto dos processos de criação do artista como do produto final de seu trabalho, neste caso, as três obras analisadas. Tratando das obras como imagens poéticas, construções intelectuais e afetivas do artista, atentamos para a dimensão subjetiva delas, não as entendendo somente como uma dimensão insondável ou incerta na construção de um caminho historiográfico possivelmente seguro. Mesmo dada a distância no tempo e no espaço, compreendemos que as imagens, ao falarem de determinada experiência humana no tempo, trazem consigo elementos que podem ser compartilhados, vistos, e sentidos por quem as observa e interroga. As obras de arte expressam suas “verdades”, e nossa tentativa neste capítulo é a de buscar construir uma narrativa que, historicamente, possa resignificá-las em um diferente contexto, afastando-nos do julgamento puramente crítico ou da leitura “imparcial”. Segundo Bachelard:

*Sempre um impulso sincero, um pequeno impulso de admiração é necessário para receber o lucro fenomenológico de uma imagem poética. A menor reflexão crítica estanca esse impulso quando coloca o espírito em posição secundária, o que destrói a primitividade da imaginação. Nessa admiração que ultrapassa a passividade das atitudes contemplativas, parece que a alegria de ler é o reflexo da alegria de escrever, como se o leitor fosse o fantasma do escritor.*²¹⁶

²¹⁶ BACHELARD, Gaston. Op.cit. 1974. P. 348

Compartilhamos, então, neste capítulo da “alegria do leitor”, como aponta Bachelard ao falar da cumplicidade que se estabelece de maneira direta não só entre o leitor e o escritor, mas entre o artista e o observador, quando o primeiro comunica através da sua linguagem, verdades que lhe são primordiais e o segundo as recebe de forma sincera e empática, em uma relação de transubjetividade²¹⁷. Para além da análise objetiva ou crítica, a imaginação é posta em primeiro plano, respeitando a subjetividade e a dimensão onírica da criação humana como paradigmáticas, aproximando-nos também das considerações de Castoriadis sobre a imaginação radical e a necessidade de se postular como instâncias primordiais do ser humano e pontos de partida da pesquisa, as criações artísticas, subjetivas, as dimensões do imaginário.

Dessa forma, buscar articular essas dimensões a que nos referimos acima exige do pesquisador e do historiador, especificamente, acostumado a outros tipos de fontes e narrativas, uma disposição do olhar, da observação e da sensibilidade e, além disso, um tratamento da imagem enquanto narrativa sobre um determinado tempo e lugar, com uma linguagem específica. Se não estamos preparados para lidar com as motivações subjetivas de um artista, seus desejos ou impressões pessoais, de forma segura, clara ou completa, o que nos parece inalcançável, podemos, através do entrecruzamento de outras fontes, nos aproximarmos delas, conhecer suas disposições e compreender suas narrativas. Assim, coletivo e individual podem se encontrar e, como pesquisadores, tentaremos traçar percursos entre essas dimensões e narrá-las, como forma de contar e recriar histórias. Ao interrogar uma obra de arte, sabemos que não ouviremos uma única resposta, mas uma variedade de possibilidades expressas em uma imagem complexa. Interrogar uma obra de arte é perceber as histórias e significações que ela pode abarcar, relacioná-las e dar-lhes sentidos em nossa própria narrativa historiográfica.

Neste sentido, construir uma narrativa a partir de imagens e, em nosso caso, de imagens artísticas que representam uma cidade imaginada, seria, primordialmente, procurar compreender e narrar as trajetórias de Cícero Dias pelos espaços da cidade do Recife que ele vivia, sentia, compreendia e idealizava, e da relação dela com outras cidades presentes em suas referências, como Escada ou o Rio de Janeiro, por exemplo. Por este motivo, buscamos, por diferentes caminhos, nos aproximarmos de suas experiências, para buscar compreender como esta cidade do Recife era imaginada e

²¹⁷ Idem. Ibidem. P. 343

construída por ele como referência afetiva e intelectual e que sentidos lhe poderiam ser atribuídos e compartilhados a partir das obras que produz. Desde suas memórias das vivências na Zona da Mata pernambucana, suas lembranças de menino, tão intensas e marcantes em seu processo artístico, sua partida para o Rio de Janeiro, a consolidação de vínculos no Recife, amizades, parcerias, trabalhos, e a aproximação teórica com o modernismo-regionalista. Fatores estes que nos possibilitaram a aproximação mencionada acima e também serviram como uma espécie de “lentes” para observarmos o Recife poeticamente construído pela arte de Cícero Dias.

Por fim, é importante considerar a relação entre a palavra escrita e a imagem, especialmente a pintura. Pontuamos a questão da interrogação à obra de arte como imprescindível, neste trabalho, como propôs Henri Zerner, acreditando que as obras, sem esse questionamento, permaneceriam fechadas em seus silêncios. No entanto, é importante ressaltar que a dimensão da linguagem escrita não consegue abarcar em sua totalidade a experiência simbólica da imagem. Isto seria uma ilusão. A reflexão sobre uma obra de arte é, de certa forma, limitada e limitante. A palavra, ao mesmo tempo que explica, esclarece e nomeia, reduz aquilo que a arte tentou expressar de outra forma, através de outra linguagem. Dessa forma, devemos manter certo respeito às diferenças entre linguagens. É sempre um desafio ao pesquisador da arte afastar-se do reducionismo e deixar que a obra fale através da narrativa do historiador²¹⁸. Por isso, a vontade da “leitura feliz” ou da empatia proposta por Bachelard, pressupõe que o pesquisador, como leitor/observador respeite e receba o processo do artista em sua verdade mais íntima tendo, então, o cuidado com o que diz e com o que nomeia para, ao mesmo tempo em que questiona a obra de arte, não responder definitivamente por ela.

Dessa forma, seria arbitrário querer impor interpretações definitivas, ao mesmo tempo em que, como pesquisadores, não podemos nos furtar de almejá-las, de buscar criá-las. De qualquer forma, qual seja o caminho narrativo escolhido para ser o fio condutor desse trabalho pelas trajetórias de Cícero Dias, gostaríamos de deixar clara a questão dos limites da palavra com relação às imagens artísticas, limitações próprias

²¹⁸ Neste momento, nos remetemos a um diálogo inspirador, proposto n’ *As Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino, entre Marco Polo e o imperador Khan, onde se reflete sobre o limite das palavras ao nomear lugares, coisas e experiências: “(...) claro que as palavras serviam melhor do que os objetos ou gestos para apontar as coisas mais importantes de cada província ou cidade – monumentos, mercados, trajes, fauna e flora -; todavia, quando Polo começava a dizer como devia ser a vida naqueles lugares, dia após dia, noite após noite, as palavras escasseavam, e pouco a pouco voltava a fazer uso de gestos, caretas, olhares.” CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. P. 42

deste texto que busca, por um momento, apresentar perspectivas e indagações, limitadas, parciais e contextualizadas com relação a algumas das obras do artista. O Recife analisado neste trabalho é o Recife que nós, como pesquisadores, vemos e nomeamos, a partir do que consideramos ter Cícero Dias visto, vivido e expressado. O nosso fio condutor busca, assim, seguir o fio condutor dele para apreendermos esta experiência de cidade. Dessa maneira, inspirando-nos em Ítalo Calvino:

*As cidades também acreditam ser obra da mente ou do acaso, mas nem um nem o outro bastam para sustentar as suas muralhas. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.*²¹⁹

Dessa forma, metodologicamente, convém esclarecer de que forma nos aproximamos dessas imagens e fomos compondo um conjunto de informações e detalhes específicos que nos auxiliaram a enxergar melhor este Recife de Cícero Dias. As duas primeiras imagens a serem trabalhadas *Recife Lírica* e *Visão Romântica do Porto do Recife* permitiram, por se tratar de paisagens sobre a cidade, tecermos um olhar comparativo com outras imagens produzidas sobre o Recife, especialmente fotografias disponíveis no acervo iconográfico da Fundação Joaquim Nabuco²²⁰ e cromolitografias, não somente do período em questão - porque a memória do artista representada nas obras pode referir-se a diferentes tempos em uma mesma imagem -, mas a momentos anteriores. Em especial, algumas cromolitografias e aguatinas produzidas no século XIX por Luís Schlappriz, Emil Bauch e Frederico Salathé, sobre os bairros do Recife foram de grande auxílio no entendimento das imagens que compõem uma espécie de memória visual sobre a cidade.²²¹

Além dessas imagens, também alguns trechos de diários, cartas e textos de viajantes que passaram pela cidade do Recife e registraram suas impressões do lugar, do cotidiano e das pessoas ao longo dos séculos de sua história nos auxiliaram na percepção de algumas memórias em torno da cidade, de forma mais profunda e abrangente. Assim, relatos de viajantes como Henry Koster, Louis-François de

²¹⁹ Idem. Ibidem. P. 44

²²⁰ http://digitalizacao.fundaj.gov.br/fundaj2/modules/busca/listar_projeto.php?cod=16&from=5#. Último acesso em 23/05/2012.

²²¹ Estas imagens estão disponíveis em MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (orgs.). *O Recife: quatro séculos de sua paisagem*. Recife: FUNDAJ/Editora Massangana, 1992.

Tollenare e Maria Graham²²² foram de fundamental importância para nos aproximarmos de narrativas sobre a cidade e compormos um panorama imagético sobre o Recife de anos anteriores ao período especificamente trabalhado nas obras de Cícero Dias.

Já a terceira obra, *Eu vi o mundo...ele começava no Recife*, nos demandou outro tipo de aproximação com as narrativas da cidade, não somente descritivas ou que buscavam ser o mais próximas possíveis da realidade observada, como paisagens ou crônicas de costumes, feitas para registrar o cotidiano, mas também, registros de uma apreensão sensível do Recife, poética, que nos são dadas a conhecer através de diferentes indivíduos que se voltaram para o espaço da cidade de forma lírica. Dessa forma, a poesia de Manuel Bandeira²²³, Austro-Costa e Joaquim Cardozo²²⁴, por exemplo, a prosa de José Lins do Rego²²⁵, entre outros, foram importantes para acercarmos-nos de uma cidade imaginada e imaginária, construída pelas vozes e cores de seus poetas e pintores. Por fim, percorrer a cidade do Recife através do *Guia Prático, Histórico e Sentimental da cidade do Recife*, nas narrativas de Gilberto Freyre²²⁶ foi importante na percepção de um modo de ver, sentir e viver esta cidade em seus diversos tempos, porém, principalmente, voltada para seu passado.

3.1. Recife Lírica

A obra Recife Lírica²²⁷, óleo sobre tela, pintado na década de 1930 e medindo 140x260 cm, pertence a uma série de obras de Cícero Dias, dedicada não só às paisagens da cidade do Recife, como ao seu cotidiano, bem como o imaginário rural de Pernambuco, as pessoas e suas tradições, trabalho, festas e cenas domésticas. Produzida durante a década de 1930, quando o artista já está vivendo no Recife e produzindo em seu ateliê, localizado em um dos pontos tradicionais do centro da cidade, o cais Martins de Barros. As obras desse período representam uma nova fase de experimentações para o artista que vive e observa a cidade e que passa a trabalhar de forma mais sistemática com a técnica de óleo sobre tela, afastando-se de uma das principais nuances de seus primeiros trabalhos: a leveza das pinturas de aquarelas. Essas obras são marcadas pela

²²² Os textos especificamente trabalhados foram KOSTER, Henry. *A vila de Santo Antonio do Recife*. TOLLENARE, L.F. *Sob o céu do Recife*. GRAHAM, Maria. *O Recife em tempo de revolução*. In: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (orgs.). *Ibidem*. PP. 77-88; 89-104; 121-142.

²²³ BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa & Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986

²²⁴ BARROS, Souza. Op.cit. 1985

²²⁵ REGO, José Lins do. Op.cit. 2010

²²⁶ FREYRE, Gilberto. Op.cit. 2007

²²⁷ Anexo. Figura 2.

expressão e representação do imaginário rural e urbano de Pernambuco, construindo cenas interessantes a serem exploradas no entendimento das significações construídas pelo artista sobre a cidade do Recife²²⁸.

Esta obra apresenta uma imagem da cidade que aponta para diferentes caminhos interpretativos e possibilita diversos olhares, não só sobre o desenvolvimento das técnicas e a poética de Cícero Dias, mas como sobre a própria cidade do Recife, observada, vivida e representada por ele. Repleta de símbolos que falam da e sobre esta cidade que serve de passagem, de travessia e de porto aos caminhos de Cícero Dias, a tela *Recife Lírica* nos fala de como um homem em particular viveu e expressou sua experiência através da arte. Porém, essa experiência que é única e subjetiva, se conecta em um nível mais amplo às memórias e experiências de uma coletividade, a partir do momento em que se utiliza de símbolos comuns e compartilhados por diferentes indivíduos e grupos nesse momento, para falar de situações e percepções que podem se aproximar, falando de memórias e experiências sociais.

É interessante ressaltar que a forma como Cícero Dias representou a cidade do Recife muito carrega da forma como ele se apropria dela e a resignifica em um nível simbólico, buscando compartilhar sua experiência subjetiva com outros indivíduos de sua geração que partilham de experiências e sensibilidades próximas, que vivem e percebem a cidade de forma semelhante, construindo, assim, referenciais próximos. Mais do que uma maneira de apreender ou registrar as vivências na cidade, intervenções no seu cotidiano e na sua fisionomia, a composição de Cícero Dias é uma proposta de lugar imaginário onde se pode, através da linguagem artística e simbólica, recriar o real e abrir espaços de sonho e criatividade no, muitas vezes, áspero cotidiano.

A obra *Recife Lírica* representa uma paisagem da cidade do Recife, tomada a partir do mar. Do primeiro plano, onde estão os personagens em destaque, um casal de noivos, pode-se observar a cidade do Recife surgindo ao longe. Para quem chega de navio pelas águas do mar, para além dos arrecifes, desvela-se num plano geral a imensidão de casarios coloridos e prédios, no Bairro do Recife e nas Ilhas de Santo Antonio e São José, núcleo central da cidade, naquele momento, centros de efervescência econômica, social e cultural. Lugares de intenso trânsito de pessoas,

²²⁸ Podem compor esta fase do pintor as obras *Sonoridade da Gamboa do Carmo*, *Canavial*, *Gamboa do Carmo no Recife*, *Pastoril*, *Procissão de Ramos*, entre outras, todas produzidas no mesmo período e a partir de processos semelhantes.

informações, mercadorias. A paisagem construída neste quadro apresenta muitos símbolos que identificam a cidade do Recife, sua arquitetura, seu cotidiano, suas cores e formas, aliados à cena principal composta por Cícero Dias, de um casal de noivos chegando à cidade pelas águas.

Reafirmando uma vocação marítima natural do Recife, a paisagem da cidade expande-se após o extenso banco de pedras que forma o ancoradouro natural dos navios que chegam. Para além do casal, grande destaque é conferido ao Porto da cidade e à quantidade de navios ancorados, demonstrando, mais uma vez, a relação íntima do Recife com suas águas e as atividades que se desenvolvem a partir delas, e conferem o tom da ocupação da cidade e configuração do seu espaço urbano ao longo dos séculos. Pode-se ver desta configuração geral, além da predominância do mar, do Porto e das diversas embarcações, o casario tradicional, sobrados e casarões, duas pontes sobre o rio, aquela que seria a ponte Buarque de Macedo, ligando o Bairro do Recife ao Cais Martins de Barros, e a Ponte Giratória, construída no ano de 1923, após as obras de modernização do Porto do Recife, localizada próxima a antiga “Barreta”, passagem natural que servia de entrada para as embarcações aos cais internos, fluviais da cidade.²²⁹

A construção dessa paisagem composta por Cícero Dias se aproxima das narrativas de Gilberto Freyre sobre a cidade do Recife, quando busca descrevê-la em seu possível “caráter” e sua vocação natural. Para Freyre, o Recife é uma cidade acanhada, que esconde seus encantos daqueles que chegam por suas águas, revelando-se aos poucos aos visitantes que desejam mais do que um encantamento imediato, mais do que a sedução do exuberante. Diferente de outras cidades que despertam admirações passionais, o Recife seria, para Gilberto Freyre, uma cidade de enamorados, mais do que de apaixonados, uma “(...) cidade sem saliências nem relevos que dêem na vista, toda ela num plano só, achatando-se por entre as touças de bananeiras que saem dos quintais dos sobrados burgueses.”²³⁰ Por diferentes caminhos e narrativas, as visões de Cícero Dias e de Gilberto Freyre se encontram, construindo e formando representações de uma cidade, para eles, lírica, poética e nostálgica que encanta aos poucos por suas belezas a revelar. E é interessante perceber o quanto imagem e texto se entrecruzam

²²⁹ BARBOSA, Virgínia. *Ponte Giratória*. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br>. Último acesso em 23/05/2012.

²³⁰ FREYRE, Gilberto. Op.cit. 2007. P. 23

nesse momento, na formação e refinamento de um olhar sobre a cidade e na expressão do que se entendia por seu caráter mais profundo, sua natureza, seu íntimo. De acordo com Gilberto Freyre, sobre os viajantes que chegam ao Recife:

*A nenhum, porém, a cidade se entrega imediatamente: seu melhor encanto consiste mesmo em deixar-se conquistar aos poucos. É uma cidade que prefere namorados sentimentais a admiradores imediatos. De muito oferecido ou saliente, ela só tem o farol. Ou as torres das igrejas como a do Espírito Santo, outrora célebre pelas cores vivas que anunciavam aos recifenses navios à vista, vapores a chegar: da Europa, do Sul, das Áfricas, de outras Américas.*²³¹

Na construção dessa cidade poética e na busca pelo seu tom, por sua natureza, nas narrativas de Gilberto Freyre, nas imagens de Cícero Dias, assim como no imaginário modernista-regionalista de forma geral, o Recife aparece tanto como uma cidade que conserva seu provincianismo, sendo acanhada e revelando-se pouco a pouco, quanto como um lugar cosmopolita, que recebe influências de diversas partes do mundo, aberta ao novo, moderna. Essa alternância de elementos tradicionais e modernos na construção de narrativas sobre a cidade do Recife é algo que vai estar presente nas representações modernistas-regionalistas, como vimos, e aparece também nessa obra de Cícero Dias. Ao focar tanto um universo de tradições, de lirismo e nostalgia, representado na figura dos noivos, símbolos da tradição e a grandeza e cosmopolitismo do lugar, que se oferece amplo ao observador e onde pode-se ver os vapores que chegam “(...) da Europa, do Sul da África, de outras Américas.”, Cícero Dias apresenta sua visão lírica de uma cidade que se constrói e se transforma a partir dessa dinâmica e complexa relação entre tradição e modernidade.

É interessante perceber, assim, a confluência das duas narrativas, na configuração desta imagem da cidade lírica e nostálgica, dada a relações mais demoradas e pacientes, que não encanta admiradores apaixonados de forma imediata. Que não é exuberante, mas conserva seu charme discreto. Podemos, então, nos perguntar, se seriam esses viajantes enamorados que chegam pelo mar, o casal de noivos da obra de Cícero Dias, vendo a “cidade acanhada” ao longe, com seu casario colorido, seus sobrados magros e altos que, para Gilberto Freyre, são marcas da influência burguesa européia e ao mesmo tempo tão recifenses, pontes - heranças dos

²³¹ FREYRE, Gilberto. Op.cit. 2007. P. 23.

holandeses -, igrejas achatadas, os vapores modernos no mar, juntamente com as jangadas modestas e a saliência do farol?

Um detalhe curioso a ser ressaltado na composição dessa cena, é com relação à existência de um buquê de flores, não somente nas mãos da noiva do casal, mas, também, do noivo. Brincando com os símbolos da tradição, Cícero Dias romantiza a cena e confere a ela um tom irreverente e lúdico, a destoar da suposta formalidade de uma cena de casamento. O rapaz da composição, ornamentado para a cerimônia, ao lado de sua amada, volta-se para a cidade do Recife e o mar, oferecendo as flores na direção de uma jangada que passa. Podemos pensar na própria relação do jovem com a cidade, com suas águas, com suas ruas, com seus ares líricos e românticos a lhe despertar o encantamento. O Recife dos “namorados sentimentais”.²³²

Assim, constrói-se uma cidade imaginária, através de narrativas que ressaltam o lirismo e a beleza singular do lugar. Através dessas narrativas, vão se tecendo caminhos e formas de ver e viver este lugar que se tenta perceber e apreender de forma sentimental. A própria escrita do *Guia Prático Histórico e Sentimental da cidade do Recife*, de Freyre, com sua primeira edição em 1934, vem ao encontro desse desejo de apreensão sensível do lugar, construção e delimitação de seu possível “caráter”. Seus textos procuram ser caminhos para o viajante ou mesmo para o morador da cidade, condensando experiências nas narrativas ou nas imagens, delineando caminhos poéticos de um lugar imaginário.

A cidade que Cícero Dias narra poeticamente nesta tela é uma cidade nostálgica, banhada pelas águas verdes do mar, com seu casario, sobrados coloridos tão expressivos da formação urbana do centro antigo do Recife. Além disso, o porto, onde se podem ver grandes e modernos navios, dividindo espaço com pequenos barcos a vela, navegando pelas águas que banham a costa da cidade, entre os rios e o oceano, resistindo, talvez, aos apelos modernizadores. Sobre este aspecto, expressando a convivência de elementos tradicionais e modernos na história do Recife, Gilberto Freyre, mais uma vez, encontra-se com a narrativa de Cícero Dias, deixando mais clara esta aparente contradição que permeia toda a construção do modernismo-regionalista em Pernambuco, quando, ao escrever sobre o Porto, ressalta, justamente, a convivência do que ele chama dos vapores modernos com as jangadas “de uma simplicidade tal, que só sendo de povo

²³² Idem; Ibidem. P. 23

primitivo”²³³. A cidade do Recife, como um cenário, parece se descortinar a frente do casal de noivos e do observador. A presença de cortinas que parecem grossas e pesadas peças de um teatro, no canto esquerdo da tela, parece demonstrar essa construção lírica, dando um tom nostálgico à cena que se apresenta ao casal e ao observador.

Transcendendo a pura descrição de um espaço geográfico, físico, essas narrativas modernistas-regionalistas, que trabalhamos de forma mais detalhada no capítulo anterior, condensam um espaço poético de uma cidade imaginária e encantadora, como as cidades invisíveis de Ítalo Calvino.²³⁴ Através da narração poética, da construção da imagem artística, diferentes discursos se formam sobre a cidade, buscando expressá-la em suas verdades mais íntimas e articular passado, presente e futuro, no tempo da experiência, da memória e do desejo de quem narra. Segundo Calvino:

*A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que refluí das recordações e se dilata (...). Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.*²³⁵

Esta articulação entre os tempos do passado, do presente e do futuro nas narrativas que se constroem sobre a cidade, seja textual ou visualmente, acabam configurando a própria noção de espaço e significando as vivências no lugar. Vemos de que forma, então, a imaginação radical de Castoriadis faz sentido na experiência humana no tempo e no espaço, fazendo com que, através da poesia, da arte, da literatura, por exemplo, construam-se novas maneiras de se experimentar o cotidiano de uma cidade, de vivê-lo e resignificá-lo de formas diversas.

Voltando-nos à obra de Cícero Dias, percebemos ainda a dimensão que o mar ocupa na cena. A cidade “acanhada” é disposta toda num plano só ao fundo da cena. Ela aparece aos poucos, ao longe. O destaque da composição, além do casal de noivos em primeiro plano à esquerda, encontra-se, em grande parte, no verde do mar que ocupa praticamente metade da tela, com o farol e os arrecifes como linha divisória da mesma. Um verde azulado, verde do mar de Pernambuco, assim como o verde dos canaviais,

²³³ Idem. Ibidem. P. 81

²³⁴ CALVINO, Ítalo. Op.cit. 1990

²³⁵ CALVINO, Ítalo. Op.cit. 1990. P. 14-15

ligação tão viva e direta feita por Cícero Dias ao evocar suas lembranças de infância entre o litoral e a Zona da Mata, expressando que o verde era a cor da sua memória. Vemos a dimensão plástica que este verde tão significativo, cor de lembranças importantes, dos canaviais e do mar, assume na composição dessa obra, *Recife Lírica*, mais uma vez afirmando a relação da nostalgia, da saudade e do pertencimento a um lugar de origem, à terra natal, à Pernambuco.

Este mesmo sentimento de pertencimento é expresso na sua série de obras sobre Pernambuco e, especificamente, Recife, mas também sobre o Rio de Janeiro. Além disso, transcendendo os espaços e fronteiras, Cícero Dias consegue abarcar sentimentalmente esses lugares, transpondo para o espaço da tela, lugares imaginários que muito contém dessas duas cidades afetivamente e intelectualmente tão importantes na sua experiência e nas suas trajetórias. A obra de arte é o lugar da transcendência, espaço onde o artista se permite romper com os limites de espaço e tempo e construir em imagens, lugares afetivos, símbolos próprios. A arte permite ao artista construir sua própria mitologia.

Nesse sentido, podemos pensar a partir das reflexões de Gaston Bachelard quando faz uma analogia entre os espaços da casa e os espaços íntimos afetivos, como lugares de proteção do devaneio e do sonho²³⁶. Mesmo que sua análise específica seja relativa às habitações, às moradas do homem, podemos pensar esta obra de Cícero Dias como um lugar de origem, espaço afetivo que remete às lembranças de infância e juventude, ao mesmo tempo em que dialogam com uma idealização da cidade, um sonho, uma projeção, que abrem ao artista e ao observador uma dimensão poética da vida, através da narrativa composta na obra. O espaço das obras é o espaço onde o artista realiza artisticamente seus sonhos e devaneios, onde ele organiza e expressa seus afetos, onde ele constrói recantos para suas memórias, podendo ser entendidas, então, também a partir da metáfora da casa, ou do lugar de origem, como propõe Bachelard. Dessa forma, partiremos para a análise da segunda obra, *Visão romântica do Porto do Recife*.

²³⁶ BACHELARD, Gaston. Op.cit. 1974

3.2. *Visão romântica do Porto do Recife*

A obra *Visão Romântica do Porto do Recife*²³⁷, óleo sobre cartão, com 124x228 cm, também da década de 1930, como o próprio nome já diz, tem no porto do Recife seu principal elemento de inspiração e construção. Parte importante na constituição do cenário urbano do Recife, elemento propulsor da economia local, o porto, mais uma vez, aparece de maneira significativa em sua composição, apontando para aspectos da história local que destacam a vocação marítima e comercial da cidade, evocando as diferentes experiências sociais e culturais que a dinâmica de um porto proporciona ao desenvolvimento de um centro urbano, desde a convivência de variados tipos humanos, constantes trocas comerciais, efervescência cultural econômica e social, conferindo ares cosmopolitas à cidade.

Nesta tela, percebemos também a tentativa de construção nostálgica da cidade, carregada de lirismo e poesia. Como o próprio nome da obra nos diz, ela é uma *visão romântica*, não só do porto do Recife, mas, também, do cotidiano do centro da cidade e de seus moradores. A cena representa uma visão do Bairro do Recife visto do bairro de Santo Antônio, juntamente com a paisagem do porto ao fundo, a partir da perspectiva de alguém que observa a cidade ao longe, talvez de algum de seus sobrados. Alguém que observa poeticamente o cotidiano da cidade do Recife mostrar-se despretensiosamente, num de seus dias comuns. À vista deste observador, a cidade mostra-se de forma acanhada e discreta, com sua luz tropical, suas cores e seus personagens cotidianos em uma cena que envolve o espectador em uma atmosfera bucólica.

Começando pelo porto, propriamente dito, mal podemos percebê-lo, visto que não tem grande destaque no centro da composição. Ele aparece no fundo da cena, apenas como um elemento coadjuvante na construção. O enfoque da composição predomina sobre a fisionomia da cidade, suas construções, o interior de sobrados e casas, enquanto a área portuária que aparece ao longe se apresenta pequena e discreta, representando um porto modesto, onde também predominam as pequenas jangadas. Nada mais romântico para uma representação do porto do Recife nos anos 1930. Como observamos anteriormente, os elementos principais que compõem a tela, são os tradicionais sobrados coloridos, próximos, com suas portas e janelas grandes e

²³⁷ Anexo. Figura 3.

receptivas, dividindo espaço com o rio, as árvores típicas, moradores e vendedores de frutas.

O rio, aliás, é um elemento que confere muito sentido à cena construída, mais do que o próprio porto, que dá o nome à obra. O rio e o mar aparecem e, mesmo que não tenham o destaque que é conferido às construções urbanas, ao casario tradicional, acabam significando de forma interessante a cena construída. Aqui, mais uma vez ressaltando a relação da cidade do Recife com suas águas, fonte de sustento, meio de transporte, elemento de devoção e de crenças, percebemos que a construção da cena não diria tanto do cotidiano da cidade se não fosse representada envolvida pelo rio e pelo mar, como aparece aqui. Na elaboração dessa cidade romântica, seria imprescindível relacioná-la com suas águas, cidade “quase-ilha” ou cidade “quase-arquipélago”, como ressalta Gilberto Freyre em seus escritos sobre a relação da cidade do Recife com suas águas.²³⁸

Dessa cidade quase-ilha ou quase-arquipélago, emergem os personagens que vão dar sentido, cor e vida ao cotidiano do lugar. Personagens discretos, porém importantes na construção da cena, são os jangadeiros. Simples e rústicas, as jangadas são as personagens que tomam as águas recifenses, de rio e de mar e se lançam oceano adentro em busca dos mais variados tipos de peixes e frutos do mar, do sustento diário de diversas famílias que dessas águas vivem. Nada de navios modernos, os vapores estrangeiros que nesse momento entram e saem do porto do Recife carregados de mercadorias. Nada do cosmopolitismo, dos símbolos da modernidade. Na visão romântica do porto construída por Cícero Dias, as embarcações nativas, as jangadas, é que conhecem e dominam as águas da cidade. Mais uma vez, de acordo com a narrativa de Freyre e a construção do imaginário modernista-regionalista, vemos a valorização desse tipo de embarcação como algo tipicamente recifense e, ao mesmo tempo, de uma simplicidade primitiva, própria da região. Sempre se remetendo ao passado, Freyre busca elementos do cotidiano tradicional recifense dos séculos anteriores para instituir essas pequenas embarcações como símbolos de algo marcadamente regional, construindo o que Durval Muniz de Albuquerque Jr. chama de “*história regional retrospectiva*”²³⁹

²³⁸ FREYRE, Gilberto. Op.cit. 2007. P. 75.

²³⁹ Esta *história retrospectiva* a que se refere Durval Muniz seria uma história em que a memória do passado serve como elemento indispensável para se construir a identidade regional que se quer no

*O bote ou a canoa foi uma instituição caracteristicamente recifense. Muitos dos nossos avós, que moravam na Madalena, ou passavam a festa em Monteiro, no Poço, em Caxangá, em Apipucos, quando vinham à cidade era de bote, chapéu-de-sol aberto, os negros nus da cintura para cima remando (...). Pelo rio ainda descem pirogas quase iguais às dos indígenas de 1500. Também barcas, umas gordas, enormes, que vêm dos engenhos cheias de açúcar, de madeira, de abacaxis ou das olarias, cheias de tijolos.*²⁴⁰

Percebemos a constante volta ao passado para a reafirmação de certos símbolos culturais instituídos como tradicionais na narrativa modernista-regionalista de Freyre. No mesmo sentido, vemos esta construção plástica de Cícero Dias, como narrativas em consonância com o imaginário modernista-regionalista. O tempo desta imagem é o passado. Nela, não se constrói uma narrativa linear e causal, onde se podem identificar claramente as ordens temporais, como no discurso de Freyre, até porque a linguagem da imagem é outra e específica. Mas na análise da obra em suas especificidades, notamos que o olhar voltado para o passado torna-se imprescindível para a composição da cena como um todo, demonstrando a confluência desse discurso visual com a narrativa modernista-regionalista. Por que a escolha de determinados símbolos para representar a cidade em detrimento de outros? Porque a valorização das jangadas e não dos navios modernos? Navios estes que Cícero Dias já bem conhecia e já havia tomado em viagens para o Rio de Janeiro em momentos anteriores. Acreditamos que tudo isso representa escolhas simbólicas que afirmam, reafirmam ou negam certas construções imaginárias para o lugar e seus habitantes. Neste caso, uma visão romântica da cidade que preserva, cultua e vive o seu passado não dá lugar aos possíveis símbolos de modernidade.

É interessante observar, a partir dessa confluência das perspectivas de Gilberto Freyre e Cícero Dias, uma afirmação que Freyre faz no seu texto *O Recife e o Mar*, sobre o porto do Recife: *“O porto do Recife, sendo um dos mais modernos, continua, no seu aspecto comercial e humano, um dos mais românticos do Brasil.”*²⁴¹. Vemos que o discurso modernista-regionalista nunca chega a um termo comum sobre o elogio à modernidade ou a tradição. Esses dois elementos não se excluem, pelo contrário,

presente. Recorre-se ao passado para reafirmar a pertinência de certas escolhas simbólicas do contexto presente. Segundo o autor, *“olha-se para o passado e alinha-se uma série de fatos, para demonstrar que a identidade regional já estava lá. Passa-se a falar de história do Nordeste, desde o século XVI, lançando para trás uma problemática regional e um recorte espacial, dado a saber só no início do século XX.”* ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. Op. cit. 2009. P. 89

²⁴⁰ FREYRE, Gilberto. Op.cit. 2007. P. 84

²⁴¹ FREYRE, Gilberto. Ibidem. P. 76

acabam significando um ao outro e é esta a tentativa do movimento que podemos perceber aqui, tanto nos textos quanto nas pinturas: a busca por reunir numa mesma imagem de cidade ou num mesmo discurso a tradição, o antigo, o passado, que mesmo “primitivo” é “autêntico” ou “típico” e a modernidade “cosmopolita”, elo com o mundo “desenvolvido” e que colocaria o Recife nas rotas das relações internacionais, do progresso e da “civilização”.

As construções dessa cidade representada por Cícero Dias são simples, as ruas estreitas e parecem tranquilas, os sobrados agrupados e abertos à rua, nos passam a impressão de uma cidade interiorana, calma, onde o tempo parece passar sem pressa. Se considerarmos o contexto urbano do Recife na década de 1930, vemos que a cidade estava passando por períodos de grandes transformações na sua estrutura e no seu cotidiano, no sentido da racionalização e modernização do espaço público, sensação de aceleração do tempo, mudança nas relações sociais. Portanto, entendemos que a cena representada pelo artista nesta obra faça referência a tempos anteriores, ou mesmo faça um elogio saudoso à cidade que o Recife poderia ter sido ou está deixando de ser. Sobre esta relação da pintura modernista-regionalista com o tempo passado e a tradição, Durval Muniz de Albuquerque Júnior, ressalta que a busca por representar este espaço da cidade de forma harmônica passava pela própria tentativa de mostrar o espaço social como um todo coerente e organizado:

*Uma pintura que constrói, na harmonia de linhas, formas e cores, uma harmonização do próprio espaço social (...). Uma pintura que constrói, feita por meio da colagem expressionista de cenas regionais, fragmentos imagéticos do cotidiano da vida rural, aliadas a imagens históricas que são como que coladas, justapostas, formando paisagens onde o espaço surge como produto de um encontro não-coflitivo entre temporalidades.*²⁴²

Essa idealização e representação de forma romântica, como o próprio título da obra expressa, passaria por uma busca, para além do registro dos personagens e cenas típicas regionais, como forma de preservar na memória, criar ou recriar tempos e situações que, aos poucos, estavam se perdendo nas experiências dos habitantes da cidade. A visão romântica do Recife muito diria também de uma visão idílica e idealizada das relações sociais e das relações com o espaço urbano, onde os elementos que poderiam representar conflito, desarmonia, caos, velocidade, barulho ou desordem

²⁴² JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. Op. cit. P. 167

não aparecem na cena, contribuindo para a formação de uma imagem e instituição de um imaginário do lugar que remetesse à harmonia, ao tempo lento das tradições, a partir da criação de “*uma visão saudosa e feliz de um passado colorido, feito de figuras típicas, folclóricas.*”²⁴³ Inclusive no que tange a escolha das cores utilizadas em suas obras, o próprio artista elabora um discurso em que concilia suas opções cromáticas à própria estética da cidade e de Pernambuco, de forma geral, elaborando uma harmonia entre o que representa e o que considera autenticamente regional. Segundo o artista: “*a cor azul e a cor vermelha vêm da arquitetura do Recife (...) o verde vem da presença dos canaviais se juntando ao mar verde do Nordeste.*”²⁴⁴

É interessante ressaltar, com relação a esta tentativa de preservação de uma cultura popular representada por personagens e cenas típicas regionais do Nordeste, na busca de instituição do passado como elemento de identidade e coesão social no presente, a pertinência das reflexões de Michel de Certeau acerca dos termos folclore e cultura popular. Em seu texto *A beleza do morto*, Certeau chama a atenção para os processos culturais e intelectuais que buscam instituir um lugar para o passado, de forma que ele, cristalizado, pretensamente preservado, passe a significar não mais uma experiência real, mas um patrimônio. Esclarecendo o que ele chama de *cuidado folclorista*, Michel de Certeau define esta prática:

*O cuidado folclorista, no entanto, não está isento de segundas intenções: ele deseja localizar, prender, proteger. Seu interesse é como que o inverso de uma censura: uma integração racionalizada. A cultura popular define-se desse modo como um patrimônio, segundo uma dupla grade histórica (a interpolação dos temas garante uma comunidade histórica) e geográfica (sua generalização no espaço atesta a coesão desta) (...). O folclore garante a assimilação cultural de um museu desde então tranquilizador (...).*²⁴⁵

Ao retirar da cultura popular sua dimensão de experiência para incorporá-la à memória social de forma institucionalizada, aqueles que se dedicam a pensá-la ou representá-la artisticamente, fazem um elogio justamente à *beleza do morto*, fetichizam determinados elementos culturais, isolando-os de seu contexto espaço-temporal, produzindo, como vimos, discursos e imagens em que predominam a harmonia e a

²⁴³ Idem; Ibidem. P. 169

²⁴⁴ DIAS, Cícero. Entrevista concedida à Angela Maria Grandó Bezerra em fevereiro de 1998. BEZERRA, Angela Maria Grandó. *Anos 30, Cícero Dias, seu verde e encarnado, seu “realismo”*. In: CORTÉS, Gloria; GUZMÁN, Fernando; MARTÍNEZ, Juan Manuel (orgs.). *Arte y Crisis en Iberoamerica: segundas jornadas de Historia del Arte*. Santiago: RIL editores, 2004. P. 178

²⁴⁵ CERTEAU, Michel de. *A Beleza do Morto*. In: *A Cultura no Plural*. Campinas: Papiurus, 1995. P. 63

ausência de conflitos. Para Michel de Certeau, “*o popular aí está associado ao natural, ao verdadeiro, ao ingênuo, ao espontâneo, à infância.*”²⁴⁶

Esta prática encontra consonância nas ações e narrativas dos modernistas-regionalistas, nas preocupações de Cícero Dias, nas proposições de Gilberto Freyre. Há um elogio dos elementos populares na medida em que eles, isolados dos seus contextos de experiência, assumem outros significados, para grupos diferentes daqueles que os vivenciaram. Além disso, há ainda a relação clara dessas construções e representações com a identificação e busca nessas culturas populares de elementos identificados com origem, pureza, essência ou caráter, como podemos notar no desenvolver das proposições de Freyre e dos modernistas-regionalistas e, de forma explícita, na realização do Congresso Regionalista e, principalmente, no Congresso Afro-Brasileiro na cidade do Recife nas décadas de 1920 e 1930, este último organizado com a colaboração de Cícero Dias.²⁴⁷

Observamos nesta obra, mais uma vez, a sintonia da arte de Cícero Dias com as manifestações e narrativas modernistas-regionalistas e a consonância de sua expressão plástica com os textos de Gilberto Freyre. Este último, ao escrever sobre as ruas e pontes da cidade do Recife, em seu *Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade do Recife*, busca descrever a fisionomia da cidade, sempre recorrendo ao passado como fonte de inspiração e comparação, como referência intelectual e afetiva, para mostrar uma cidade que se perde e outra que se constrói. Gilberto Freyre ressalta que a “essência”, ou o “caráter” do Recife poderiam ser percebidos nos quatro principais bairros em que a cidade se dividia: Ilha do Recife, Santo Antônio, Boa Vista e São José.

Ao abordar os aspectos particulares de cada um desses bairros, Freyre lhes confere sentido e condensa experiências a partir de suas descrições. Ao falar das vivências desses lugares, ele destaca de forma poética as práticas sociais e culturais que lhes conferem sentido e lhes dão vida e forma. Assim, não podemos deixar de perceber e salientar a consonância de seus discursos com a criação plástica de Cícero Dias na forma de perceber a cidade do Recife e construir sua imagem romântica. Para Freyre, as ruas do bairro de Santo Antônio possuem uma graça feminina, rua das perfumarias, modistas e confeitarias; Na Boa Vista os jardins de palmeiras; A Ilha do Recife seria

²⁴⁶ Idem; Ibidem.

²⁴⁷ Sobre o Congresso Regionalista ver o tópico 2.5.1 do capítulo 2; e sobre o Congresso Afro-Brasileiro ver o tópico 1.5.1 do capítulo 1.

masculina, grave e européia, rua dos bancos, grandes casas comerciais e consulados; por fim, o bairro de São José refletiria o Recife oriental que muito se aproxima da imagem construída por Cícero Dias na pintura *Visão Romântica do Porto do Recife*:

*(...) a vida que as ruas refletem é hoje a da pequena burguesia, mais sociável que a grande; e gente que vem de noite conversar, sentada em cadeiras de vime e espreguiçadeiras de lona, à calçada, à porta de casa; e aí toma sorvete, come tapioca, os homens de pijama, chinelo sem meia. (...) ruas que cheiram a comida e a café se torrando; a temperos; a coentro; a incenso que vem de dentro de igrejas que dão para a rua; a munguzá se comendo dia de domingo; a alfazema em casa que tem menino novo.*²⁴⁸

Vemos ainda na obra de Cícero Dias, além do porto singelo, do casario com seu colorido tradicional, dos pequenos barcos ou jangadas como meio de transporte pelo centro da cidade, nas águas do Capibaribe, das ruas estreitas e da vegetação típica ou das casas com palmeiras, os tipos humanos que compõem esse cenário idílico. Eles estão todos destacados na cena, como se tivessem saído deste cenário liricamente construído para mostrarem-se ao observador, como figuras típicas do cotidiano recifense. Vemos, então, uma mulher sentada em sua cadeira de vime e uma criança, talvez mãe e filha, no canto esquerdo da tela, em frente a um casarão tradicional, um violeiro junto a um cachorro, abandonado aos prazeres de sua música, e no canto direito, senhoras conversando debaixo de suas sombrinhas, vendedores ambulantes de frutas sobre um pequeno barco, os sobrados magros e coloridos. Um cotidiano pacato e tradicional, onde há tempo e espaço para as conversas de rua, para relações mais demoradas, para vendedores pelas águas do Capibaribe, para os encontros casuais nas ruas tranquilas e vazias. Um lugar onde a surpresa e o inesperado parecem não amedrontar, onde se conhece o lugar das coisas e pessoas, onde a modernidade não assusta, não irrompe, não surpreende. Enfim, uma cidade idílica e nostálgica, um lugar da tradição, representado por seus símbolos e seus personagens.

Com uma linguagem muito plástica e viva, Gilberto Freyre narra em seu *Guia* a existência dos tipos populares recifenses, frequentadores das feiras e mercados, destacando, como anteriormente fez com os jangadeiros, o primitivismo dessas figuras. Primitivismo este que seria o responsável por conferir a esses personagens e suas atividades o “caráter típico” da região, a particularidade, tornando-os, assim, a partir dessas narrativas, símbolos de todo um contexto cultural, emblemas. A força dessa

²⁴⁸ FREYRE, Gilberto. Op.cit. 2007. P. 171-172.

linguagem descritiva de Freyre é tão significativa que não deixamos de estabelecer comparação com as imagens pintadas por Cícero Dias e a presença e permanência desses elementos tradicionais nas duas composições:

*Além dos mercados, o Recife tem nos seus arredores feiras pitorescas. Muitos dos vendedores são matutos, que trazem a cidade seu milho, suas frutas, suas cuias, farinheiras e colheres de pau, seus chapéus de palha, seus tamancos; negras gordas, de vestido engomado com suas bonecas de pano ou suas rendas, baianas de fogareiro que assam milho, fritam peixe no azeite (...). Produtos de uma simplicidade primitiva, indígenas e africanos.*²⁴⁹

Desses tradicionais vendedores de mercadorias que perambulavam pelas ruas do Recife em tempos passados, oferecendo os mais variados produtos, desde frutas e verduras, peixes e frutos do mar, vassouras, farinhas, doces ou mel, Gilberto Freyre registra a existência quase poética, divulgando em seu *Guia*, os chamados “pregões”. Os pregões eram as cantigas que anunciavam aos fregueses as mercadorias oferecidas e davam um tom poético ao trabalho cotidiano pelas ruas da cidade. Nesta tela de Cícero Dias, os vendedores ambulantes aparecem de barco, pelas águas do Capibaribe, levando frutas. O sol ilumina a cena e a expressão é de contentamento. Toda a atmosfera construída, mais uma vez, reforça a harmonia de um cotidiano, tomado como que pelo acaso das ruas da cidade, flagrando o todo pitoresco e lírico do dia-a-dia tradicional do lugar. Como forma de narrar um tempo e uma experiência que vinham desaparecendo do cotidiano recifense, esta cena plasma de forma significativa, através deste personagem em específico, toda uma gama de atividades que pouco a pouco entravam para a memória dos habitantes da cidade, cedendo espaço a novos ritmos, novos sons.

*Outros pregões recifenses desapareceram porque a venda dos doces ou dos artigos que eles anunciam tornou-se melancolicamente silenciosa na capital de Pernambuco. Abafados pelas buzinas dos automóveis e dos alto-falantes: duas pragas terríveis. Dois inimigos de morte dos pregões vindo dos velhos dias coloniais. Felizmente há quem anuncie munguzá cantando: - É munguzá! Tá quentinho o munguzá!*²⁵⁰

Estes são, portanto, os elementos que compõem o cenário urbano do Recife neste momento para Cícero Dias, é a cidade a qual ele se remete de forma romântica, além da cidade que ele vê, aquela que está em sua memória e em suas representações. Moças e senhoras em seus passeios e conversas cotidianas, violeiros e vendedores de

²⁴⁹ Idem; Ibidem. P. 51

²⁵⁰ Idem; Ibidem. P. 61-63

frutas. Nenhum automóvel, nenhuma construção moderna, nenhuma grande e larga avenida, cinema, teatro, café, bondes. Nem as ruas de Santo Antônio, nem mesmo as casas comerciais de que Gilberto Freyre fala de forma tão descritiva quando se refere às atividades comerciais populares do bairro de São José, por exemplo. Até mesmo a Ilha do Recife, descrita por Freyre no seu *Guia* como lugar das casas de alto comércio e o porto e o Cais do Apolo com suas movimentações cotidianas de carga aparecem de forma secundária na obra²⁵¹. Nenhuma agitação, nenhum símbolo que represente a velocidade, a modernização, as mudanças aceleradas pelas quais a cidade passava neste momento.

Nem mesmo algumas grandes construções, símbolos da modernidade da época, como o prédio do jornal Diário de Pernambuco, o café Lafayette e sua movimentação cultural e intelectual, o prédio da Assembléia Legislativa, o teatro de Santa Isabel e o entorno da Praça da República, a Rua Nova e seus cinemas e confeitarias, a Rua da Imperatriz e seus magazines, por exemplo, aparecem na cena. A cidade romântica que Cícero Dias elabora remete-se ao passado e nela não aparecem muitos dos elementos da modernidade, eles não dialogam com ela, em última instância, não existem, porque não estão ali representados. Ela representa um tempo que parecia não querer esvair-se da memória, nem mover-se acelerado, no ritmo da modernização. O tempo/espço que Cícero Dias representa é nostálgico, é o tempo/espço da permanência, das tradições, muito em consonância com a sua experiência do espaço rural e das suas vivências de infância no interior de Pernambuco, que seguem como referência às suas memórias e ao seu processo criativo durante toda a sua trajetória artística, como veremos também na análise de *Eu vi o mundo...ele começava no Recife*.

3.3. *Eu vi o mundo...ele começava no Recife*

*Sempre me entendi perfeitamente com o mistério do mundo (...). O que vivia dentro de mim era o sonho. Contradições que a natureza criava: o invisível e o visível. As raízes da infância, profundas mesmo, inseparáveis de mim. Vivia de costas para o realismo. Ao encontro da poesia.*²⁵²

²⁵¹ FREYRE, Gilberto. Op.cit. 2007. P. 171

²⁵² DIAS, Cícero. Op.cit, 2011. P. 17-18

Escolhemos deixar a obra *Eu vi o mundo...ele começava no Recife*²⁵³ por último em nossa análise. Por sua dimensão especial e particular, acreditamos que ela exigiu de nós, uma aproximação diferente, buscando analisar as diversas dimensões representadas na obra, atentando sempre para a peculiaridade da carga onírica, fantástica que ela expressa, articulando de forma íntima experiências sócio-culturais e afetivas do artista, em uma linguagem visual. A aproximação com *Eu vi o mundo* deu-se de forma mais poética do que analítica, visto que a empatia criada com a obra tentou buscar caminhos para percorrê-la sem, no entanto, diminuí-la ou reduzi-la a descrições frias, estereis e definitivas. Esta obra parece ser a síntese da narrativa de Cícero Dias, acima reproduzida, uma representação própria do mistério da vida, a partir do contato com o surreal, com o mundo dos sonhos, enraizado nas experiências de infância, que abrem caminhos para a criação artística e uma ação poética no mundo.

Eu vi o mundo...ele começava no Recife é uma obra ímpar, narrativa síntese, resultado de um processo criativo complexo e demorado, envolvendo reflexões, sentimentos e desejos profundos. Por isso mesmo, é uma obra de difícil compreensão. Num primeiro momento, encanta, surpreende e, depois, não cessa de apresentar-nos questões, dúvidas, caminhos possíveis, interpretações dissonantes. Dessa forma, a compreensão desse trabalho pode ser também, limitada e fragmentada, busca por organizar uma narrativa que possa contemplar a experiência poética expressa em *Eu vi o mundo*. Esta análise é, assim, um ponto de partida diante dos possíveis caminhos a que esta obra pode nos conduzir.

O próprio processo de construção de *Eu vi o mundo...ele começava no Recife* já nos faz atentar para suas particularidades, tanto materiais como simbólicas. Painel originalmente com quase 15 metros de comprimento, pintado com aquarela sobre papel Kraft, a obra possui hoje em torno de 12 m x 2m e compõe coleção particular, no Rio de Janeiro. Fora pensada e elaborada em momento de intensa efervescência criativa de Cícero Dias e em um momento de grande atividade artística e intelectual nos círculos modernistas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Esta grande obra que sintetiza muito das experiências e da produção artística de Cícero Dias foi pintada durante três anos, de 1926 a 1929, no jardim de sua casa no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro. Ao narrar o princípio de elaboração deste trabalho, o artista refere-se ao seu processo criativo e às

²⁵³ Anexo. Figuras 4, 5, 6 e 7. A Obra aparece fragmentada neste trabalho pela dificuldade encontrada em reproduzi-la inteira, com resolução satisfatória.

dificuldades e desafios enfrentados para a elaboração do painel, ressaltando quase sempre a presença da fantasia e do delírio em um processo de quase êxtase na criação de *Eu vi o mundo...ele começava no Recife*.

*Não me foi fácil dar início a essa proeza. Também não queria correr. Enfim, para me ajudar contava sempre com a presença cotidiana do meu amigo Carlos Leão, grande arquiteto. Como um náufrago emergindo das águas, todo ensopado, ia enxugar-me ao sol carioca. Os motivos e a matéria fantástica corriam-me pela alma. Estendia o painel pelo muro com a ajuda de um jardineiro (...). Ao escurecer do dia, recolhia o painel para dentro de casa, com receio de sereno. Muitos amigos apareciam e davam suas opiniões. Continuava o trabalho, alheio às opiniões.*²⁵⁴

Diferentemente das duas obras analisadas anteriormente, que trabalham com aspectos da cidade de forma mais realista, mesmo considerando sua dimensão lírica e poética, *Eu vi o mundo* nos traz a questão da cidade como ponto de partida, como origem para algo mais amplo, para uma transcendência dos espaços e limites, ao invés de definir e especificar de maneira delimitada regiões específicas, prédios, praças e ruas da cidade. Dessa forma, percorrer este espaço fluído criado por Cícero Dias no grande painel representou muito mais uma incursão no seu próprio mundo de sonhos e inspirações, nas narrativas de sua vida, nas suas experiências, do que propriamente na observação dos aspectos cotidianos de uma cidade.

A dimensão poética dessa obra exigiu que a observação também rompesse com os limites espaço-temporais e buscasse compreender de que maneira todos os símbolos ali articulados falam de um lugar e uma paisagem que podem ser muito mais interiores do que exteriores. Ao mesmo tempo, podem tecer fios condutores para o observador, narrativas que apontem a ele, caminhos a se percorrer num espaço “real”, o Recife do início do século XX. Nesse sentido, a dimensão que poderia ser mais “evidente” do “real”, a dimensão mais paisagística e realista é deixada de lado na observação dessa obra, em especial, para que possamos mapear espaços de intimidade, como forma primeira de compreender a obra.²⁵⁵

²⁵⁴ DIAS, Cícero. Op. Cit. 2011. P. 56

²⁵⁵ Nesse sentido, nos inspiramos em uma reflexão de Gaston Bachelard, que acreditamos ser adequada para a análise dessa obra específica de Cícero Dias. Segundo ele, em alguns momentos “mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços de nossa intimidade.” BACHELARD, Gaston. Op.cit, 1974. P. 361

O Recife é o ponto de partida da narrativa de Cícero Dias; é ponto de partida para sua observação de outros lugares, é uma matriz afetiva, de onde ele retira todas as significações para perceber, avaliar e viver outros espaços. Nesse sentido, esta obra possui a dimensão de um mito de origem, localizado na infância do artista, de onde busca toda a sorte de inspiração para criar e recriar mundos imaginários em seus trabalhos. A dimensão da origem presente nesta obra dialoga de forma interessante com as reflexões de Bachelard sobre as ligações afetivas e criativas que se estabelecem a partir das vivências e memórias da casa, especialmente da casa de infância. Para o autor, a primeira morada de um homem, sua casa natal, permanece sempre como uma memória inesquecível, inscrita em sua mente e em seu corpo, como uma matriz de significação para outras futuras casas e moradas ao longo da vida.

Consideramos tanto a casa de infância de Cícero Dias, o engenho Jundiá em Escada, como a cidade do Recife, de maneira simbólica, como essa casa natal, esse ponto de partida de onde o artista se desloca, sai e volta, se abriga, se protege e ao mesmo tempo vê e percebe o mundo. Esta casa é o lugar de seus sonhos e devaneios, um lugar de origem, constante no seu trabalho, e a matriz de significações para as demais experiências e composições do artista. Assim, consideramos esse ponto e entendemos esta obra a partir da metáfora da casa natal proposta por Bachelard, esta morada afetiva, física e simbólica do artista, como centro da sua criação poética, geradora e guardiã de suas memórias e sonhos.

*A casa natal, mais que um protótipo de casa, é um corpo de sonhos. Cada um desses redutos foi um abrigo de sonhos. E o abrigo muitas vezes particularizou o sonho. Nela aprendemos hábitos de devaneio particular (...). Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida como nós sonhamos.*²⁵⁶

O grande painel de Cícero Dias, *Eu vi o mundo...ele começava no Recife* nos apresenta uma rica elaboração visual, composta de elementos variados que representam de forma peculiar o espaço pitoresco do Recife, de Pernambuco e de suas tradições e modernidades, de seu cotidiano, como o artista os percebia, além de fazer referências a outros espaços e tempos, mesclando referências diversas com relação a lugares e experiências do artista que fazem sentido quando observadas no conjunto da obra. Muitos elementos são como chaves para o entendimento de diferentes referências a

²⁵⁶ BACHELARD, Gaston. Ibidem. P. 365

memórias e histórias presentes nas composições e narrativas do artista ao longo de sua vida.

O espaço representado por Cícero Dias nesta obra se apresenta multifacetado, rico, complexo, com uma sobreposição de elementos poéticos que articulados formam um conjunto colorido e vivo. Quando olhamos pela primeira vez, de forma superficial para a obra, temos mesmo a impressão de que o artista “jogou” os elementos da composição, que são agrupados um tanto que “por acaso” acabando por formar um conjunto ao mesmo tempo caótico e harmônico. Como em uma brincadeira, de forma lúdica e despretensiosa. No entanto, nem os elementos, nem o conjunto são formados “ao acaso” e ingenuamente. Começemos a analisá-lo.

Cícero Dias elabora um espaço fluído. Nele, não existem limites ou contornos definidos. Todos os elementos parecem flutuar no grande espaço do painel e se relacionar entre si. Parecem muito próximos. Este lugar representado em seu painel, em semelhança com outras de suas obras, parece ser fruto de um sonho, um lugar de sua imaginação e os elementos obedecem a um movimento específico como de flutuação e dança. E como em um sonho ou na imaginação, as fronteiras não são claras e seus elementos ou personagens podem se mesclar, sem imposições.

Diferente das outras duas obras de Cícero Dias que analisamos, o espaço em *Eu vi o Mundo* não se compõe de forma ordenada, onde podemos identificar cada elemento em seu lugar, possuindo uma relação mais direta com a materialidade da cidade. No painel, os elementos se sobrepõem, estão muito próximos e articulados, não necessariamente demonstrando uma correspondência direta com o referente “real” da cidade. O Recife desta obra não é somente uma cidade, é o lugar de onde todos os outros elementos do mundo se originam, é um Recife imaginário. A fonte da sua inspiração e imaginação, o lugar de onde as memórias e sonhos são criados. Podemos pensar, então, este lugar representado em sua obra, como um lugar mítico, um lugar de referência em sua memória para tantos outros espaços e elementos diferentes. Dessa forma, percebemos ele como, primeiramente, um lugar surreal, para, depois, estabelecer as referências com a cidade “real”.

Como abordamos anteriormente, no estudo das representações, não nos importa tanto estabelecer possíveis limites entre real e imaginário, mas, sim, percebê-los em permanente comunicação e diálogo. Nesse sentido, quando vemos a representação de

um lugar, podemos percebê-lo como um lugar imaginário e constituinte da memória do artista, mas em diálogo com o lugar “real”, ou com o que entendemos por “real” ou mais próximo disso, a materialidade do espaço, suas construções, sua geografia, seus habitantes, etc.

Na obra de Cícero Dias, podemos perceber, primeiramente, vários elementos que nos remetem a um espaço rural, lugares referenciais de sua infância que se tornam lugares míticos e apontam para a importância poética que as suas experiências de menino de engenho tiveram na organização de suas memórias e de seus afetos, aparecendo na sua criação artística: carros de boi, casas-grandes, árvores, animais, riachos, mulheres. Símbolos que servem como ponto de partida para nos remeter, observadores, a todo um universo de histórias mágicas que cercaram Cícero Dias e o Engenho Jundiá, em Escada. Nas palavras do artista:

*A atmosfera do engenho era mágica. Eu não podia fugir ao meu destino. Surreal, latente, vivo, real. Boi voando em época flamenga. O bumba meu boi ritmando, penetrando pela noite afora até o raiar do dia. Sonoridade rara e misteriosa: os carreiros, os chiados das rodas, as rodas d'água dos engenhos. Os mitos todos percorriam uma atmosfera de espaços encantados. Os emblemas voando – Olinda, Itamaracá, Pernambuco – voando nesses espaços siderais, sobre marés e campinas verdes.*²⁵⁷

Notamos a força poética que essas imagens apresentam, articulando sonhos e memórias de infância a vivências do artista em diferentes épocas e lugares. Percebe-se a força lírica e afetiva dos símbolos ligados ao mundo rural de Pernambuco que marcaram a experiência de Cícero Dias e de toda uma geração que, assim como ele, vivenciou de maneira significativa o processo de modernização dos engenhos e transição para uma vida urbana considerada moderna. Ao mesmo tempo, aparecem de maneira considerável os elementos da cidade, constituintes do espaço urbano que significam outras experiências e, juntos aos elementos tradicionais, formam um conjunto indefinível de referências relativas às experiências de transição, compondo uma cena de transformação, de passagem. A fluidez e o movimento dessa obra já parecem indicar que ela é a narrativa de um – grande - percurso.

Nesse sentido, acreditamos que umas das principais construções dessa obra está colocada na mescla, na interlocução que Cícero Dias estabelece, em um só plano, entre

²⁵⁷ DIAS, Cícero. Op.cit. 2011. P. 20

o mundo rural e o mundo urbano neste seu espaço imaginário. Ao mesmo tempo, esta inter-relação também se dá entre o mundo “real”, seus espaços, figuras, personagens e símbolos e seus espaços internos de sonho e devaneio. Podemos ver, por exemplo, ao lado de um carro de boi, um avião espalhando fumaça pelos ares. Ao lado das casas-grandes e engenhos, um aglomerado de prédios, fumaça, a “desordem” urbana. A partir disso, podemos pensar: que Recife é este que Cícero Dias representa nesta obra? Um Recife que ele cria, mas que mantém profundas conexões com a cidade que o artista viu e vivenciou. Este Recife é muito mais uma cidade da memória, do tempo subjetivo e desordenado, do caos e do emaranhado de lembranças e experiências que marcam a imaginação do artista.

O Recife que o artista representa é o da composição: um lugar onde tradição e modernidade estão presentes nos mesmos espaços. Onde se pode facilmente encontrar elementos do mundo rural convivendo com símbolos da modernidade. Onde não se pode estabelecer com clareza o que é predominante. É o Recife do passado vivendo e convivendo com as inovações do presente que projetam o futuro. Por outro lado, essa obra é a própria transcendência do tempo e dos limites do espaço. Não há linearidade, os tempos convivem harmonicamente, passado, presente e futuro, tempos subjetivos, tempos da memória e tempo social que se confundem e formam uma grande narrativa poética. Com relação ao espaço, como vimos anteriormente, não existe limites definidos. *Eu vi o mundo...ele começava no Recife* pode falar tão bem do Recife, como também pode ser uma narrativa sobre o Rio de Janeiro, ou mesmo sobre Escada ou qualquer outra cidade, revelando-se como a cartografia de um espaço imaginário.

Vimos anteriormente de que forma a cidade do Recife passava por intensas e constantes transformações, durante as primeiras décadas do século XX, e o quanto as reformas na estrutura e no cotidiano da cidade foram motivação para um grupo de intelectuais – modernistas- regionalistas - pensar no “caráter”, na “essência” ou mesmo na possibilidade de transformação da cidade. Diante do risco de perda de uma identidade relacionada com as tradições rurais, as inovações da modernidade impeliram esses intelectuais e artistas a imaginarem definições para si mesmos e para o lugar que viviam. Diante das mudanças, era necessário afirmar a “vocação” do lugar.

Portanto, essa falta de definição clara dos limites e contornos que percebemos na obra de Cícero Dias, nos remete não somente às construções imaginárias e aos

meandros das suas memórias, como também, ao próprio momento que a cidade do Recife vivenciava. A convivência de elementos tradicionais e modernos não é exclusiva daquele momento histórico no Recife, mas podemos observar que a tensão entre eles é fortalecida e introduzida de forma significativa na pauta nas discussões intelectuais no momento. Dessa forma, moderno, tradicional e regional eram termos correntes e que vinham sendo pensados, construídos e definidos por intelectuais daquele período para dar conta de suas questões no momento.

Também percebemos que a obra apresenta o colorido e a luz semelhantes a outras de suas composições sobre a cidade do Recife. As casas, as pessoas, os lugares, todos eles, além de construídos a partir de um traço leve, são coloridos e banhados de uma luminosidade específica. Esses elementos nos dão a ideia de um grande jogo de cores e luzes, de um universo lúdico, onde não se pode levar nada a sério, pois, assim como em uma brincadeira, todas as coisas podem mudar e se transformar em outras, ou mesmo podem ser vistas de outra forma. De acordo com algumas regularidades percebidas em outras obras de Cícero Dias, vemos a possibilidade de representar este espaço relacionado à cidade do Recife como um lugar colorido e luminoso. A presença da luz e das cores nos remete a sensação de um lugar alegre, acolhedor, quente que, juntamente, com os elementos pitorescos representados formam uma cena típica: o Recife da tradição, dos animais nas ruas, das casas-grandes, da paisagem natural, ao mesmo tempo o Recife dos aglomerados, prédios, amontoados de gente, poluição, é um Recife caótico e harmônico e ao mesmo tempo em que parece um lugar acolhedor e alegre.

Podemos afirmar que este lugar é produto da memória do artista e se relaciona com suas vivências subjetivas na cidade. É claro que existe esta dimensão e não podemos esquecê-la. No entanto, não podemos deixar de notar, que esta composição realizada por Cícero Dias, de um lugar de onde se originam tantos elementos, se parece muito com a representação construída pelos modernistas regionalistas: O Recife que não perde o compasso da modernização, mas que não abandona a tradição, ao contrário, a valoriza. Um Recife quente e alegre, tropical. Rural e moderno, tradicional e cosmopolita. O Recife das memórias de infância de muitos artistas e intelectuais e, ao mesmo tempo, o lugar que estes mesmos artistas e intelectuais buscam instituir a partir de seu saudosismo com relação ao passado e suas dúvidas com relação ao presente, juntamente com suas expectativas e entusiasmo diante do futuro.

Aliás, o próprio nome da obra já nos remete a esta dimensão de coexistência entre o regional e o cosmopolita. O Recife de Cícero Dias é o Recife das tradições, de sua juventude, é acolhedor e apresenta aspectos do mundo rural. Ao mesmo tempo, é uma cidade cosmopolita, aberta, pois, é a partir dela que o artista vê o mundo. Portanto, podemos entender que ela não é uma cidade fechada em si mesma. Dela, podem-se alcançar todos os lugares. É uma cidade aberta ao novo e ao diferente, ao mesmo tempo que possui suas raízes e referências tradicionais bem demarcadas.

Uma das partes mais expressivas deste painel é a composição de um auto-retrato de Cícero Dias²⁵⁸, imerso neste conjunto de referências culturais. Seu rosto é delineado traço a traço por duas figuras femininas que lhe dão os contornos e cores. Sua expressão parece a de um assombro melancólico. Nostálgico e atordoado, o artista vê-se surgir aos poucos em sua obra, traçado por mãos femininas, com um número – 28448 - na testa, lágrimas no rosto e uma estrela no queixo.²⁵⁹ Representação poética de si mesmo que remonta à carga expressiva de auto-referência que Peter Gay identifica na construção dos auto-retratos modernistas, principalmente na arte de Van Gogh e Paul Gauguin²⁶⁰. Segundo o autor, a confecção de auto-retratos representou de forma mais explícita a maneira pela qual os modernistas expunham os recônditos do seu ser aos espectadores e, como olhares no espelho, essas criações eram próprios monumentos à subjetividade de momentos de intensa criação artística, introspecção e, muitas vezes, confusão emocional.²⁶¹

Dessa forma, essa construção nos remete a uma elaboração poética e subjetiva da auto-imagem do artista, de sua identidade, sua sensibilidade e de sua forma de estar no mundo naquele momento. Percebemos que não é somente a imagem de uma cidade, de um espaço que esta obra trata. Ela trata também da construção da subjetividade do artista, e da definição de sua auto-imagem, de seu olhar sobre os elementos que o cercam, suas histórias reais ou fantásticas e experiências. Elaborada em um momento de

²⁵⁸ Anexo, Figura 5.

²⁵⁹ Além desse auto-retrato composto em *Eu vi o mundo...ele começava no Recife*, Cícero Dias também possui uma série de auto-retratos da década de 1930, sendo dois intitulados *Auto-Retrato*, onde o artista se representa também de forma melancólica e dois onde ele representa a infância em uma atmosfera pesada e sombria, *Auto-Retrato na Biblioteca* e *As Primeiras Notas*. Ver SIMÕES DE ASSIS, Waldir. Op. cit. pp. 106-109

²⁶⁰ É interessante que, para o autor, um dos trabalhos mais eloquentes construídos por Van Gogh nesse sentido não é um auto-retrato literal, mas uma representação de Saint-Rémy à noite, de maneira perturbada e perturbadora, que revela mais do seu estado de espírito do que um auto-retrato de rosto, por exemplo.

²⁶¹ GAY, Peter. Op.Cit. p. 118

intensa criação e de uma vida pelos universos artísticos e boêmios do Rio de Janeiro, esta obra parece condensar toda a inquietação do espírito de Cícero Dias em um momento que ele percebe como um dos mais efervescentes de toda a sua vida. Referindo-se ao impulso de criação e aos sentimentos que esta obra lhes despertara, o artista expõe, em suas palavras:

*Nessa época, já estava às voltas com o meu painel Eu vi o mundo...ele começava no Recife. Toda hora andava para baixo e para cima, de Santa Teresa para o Bar Nacional. Tudo se mexia na cabeça. Imagens do começo da minha vida. Tantas coisas: mulheres, histórias fantásticas, escada de Jacó, as onze mil virgens. Levaria todas essas imagens para dentro de um grande afresco?*²⁶²

Vemos, assim, a força que algumas referências culturais adquirem na obra de Cícero Dias e da carga afetiva que elas despertam. Para além de existirem no mundo “real”, material e objetivo, elas existem na sua imaginação e na sua memória e necessitam de meios de expressão, de realização plástica. Esta construção subjetiva da identidade do artista, por si só, poderia render uma análise detalhada específica, por se tratar de um recurso extremamente importante e criativo, mas não será o principal foco de interesse neste trabalho. Porém, achamos importante ressaltar a existência dessa composição auto-referente na obra, para percebermos o quão tênues podem ser as fronteiras entre às identidades individuais e as representações coletivas e que uma dimensão direta ou indiretamente perpassa e se refere à outra, de forma mais superficial ou de forma mais íntima durante o processo de criação.

O mundo subjetivo do artista está presente nesta obra, assim como diferentes referências culturais compartilhadas por experiências semelhantes, de forma coletiva. O desafio está justamente em expressar este mundo em formas e cores, ao mesmo tempo em que se compõe, se transforma, se realiza, o próprio olhar do artista sobre o mundo em que vive. A auto-referência de Cícero Dias nesta obra pode ser uma forma de assinatura, de marca do olhar de quem está vendo e experimentando, construindo e reconstruindo um espaço próprio, subjetivo/objetivo, imaginário/real, ao mesmo tempo individual e coletivo. Mais uma vez, com relação à composição de auto-retratos pelos modernistas, Paul Gauguin refere-se a esta construção como uma tentativa de liberação

²⁶² DIAS, Cícero. Op. cit. 2011. P. 55

das limitações impressionistas, preocupadas que eram com a verossimilhança²⁶³. Sobre este tipo de expressão, Peter Gay salienta:

*Era uma fronteira que ele [Gauguin] e outros partidários estavam decididos a atravessar. Pintariam cavalos azuis, cristos amarelos, rostos verdes, e dedicariam uma grande dedicação a motivos “não-artísticos” como sapatos e cadeiras (...). (...) o que lhes interessava era captar suas reações pessoais mais íntimas ao mundo, e não representar esse mundo com a maior precisão que lhes fosse possível.*²⁶⁴

Um dos símbolos constantes nas composições de Cícero Dias e que aparece neste painel de diferentes formas, inclusive na composição do seu auto-retrato é a mulher. Em suas aquarelas da década de 1920, os corpos femininos aparecem de forma expressiva em suas composições. Corpos livres e soltos no espaço, corpos nus, de traços finos e leves que quase se mesclam aos outros elementos, à natureza: flores, pássaros, rios ou mar. As mulheres nas aquarelas de Cícero Dias assumem posições quase angelicais, de um erotismo um tanto ingênuo e inocente, às vezes adormecidas, outras vezes, flutuando por sobre a cidade, como em *O Sonho* de 1920, *O Sono* de 1928, ou *Amizade*, de 1929, por exemplo. Mário Hélio Gomes de Lima, ao analisar o conjunto da obra do pintor, destaca a presença dessa sexualidade liberta, de certa libertinagem e da naturalidade do sexo em suas composições como inspirações de suas vivências como menino de engenho e da intimidade que era alimentada entre o homem e a natureza.²⁶⁵

Sobre esta intimidade, Cícero Dias fala da liberdade de sua vida no engenho e sintetiza toda a história do Nordeste no corpo de sua primeira paixão, de seu primeiro alumbramento, como ele chamou, referindo-se ao poema de Manuel Bandeira, ao ver as moças nuas no banho²⁶⁶: Anita, ou Aanita, musa dos meninos do Jundiá. Ao falar desse seu primeiro deslumbre diante do feminino, Cícero Dias fala da tradição e da cultura do interior de Pernambuco, através do fogo do corpo de Anita e da natureza que lhe emprestava ainda mais encantamento e beleza:

²⁶³ GAUGUIN, Paul. In: GAY, Peter. Op.cit. p. 119

²⁶⁴ GAY, Peter. Op.cit. p. 119

²⁶⁵ LIMA, Mário Hélio Gomes de. *Festa do corpo, exaltação da vida*. In: SIMÕES DE ASSIS, Waldir (org.). Op.cit. P. 98

²⁶⁶ No poema *Evocação do Recife*, Manuel Bandeira fala do hábito das moças se banharem no rio e de seu encantamento com a nudez: “(...) um dia eu vi uma moça nuinha no banho. Fiquei parado o coração batendo. Ela se riu. Foi o meu primeiro alumbramento.” BANDEIRA, Manuel. *Evocação do Recife*. In: *Poesia completa & Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. Cícero Dias, na década de 1930, muito provavelmente inspirado neste poema de Bandeira pinta *Retrato de Manuel Bandeira*, onde ele apresenta o poeta à sombra das árvores, com flores em uma das mãos, à suas costas uma casa-grande e meninos brincando, a contemplar uma moça nua. DIAS, Cícero. *Retrato de Manuel Bandeira*. In: FILHO, Waldir Simões de Assis (org.). Op. cit. P. 71

*Anita de cócoras com seu corpo desnudo, à beira do riacho, lavando roupas, como embalado pelas copas das palmeiras, somente Anita e nada mais (...). Mostrava o ardor de seu corpo, ao jogar pelas águas do riacho suas roupas (...). Só seu corpo poderia transmitir o divino (...). Nada mais que os engenhos para possuir uma força da natureza igual. Uma magia a mais pelas várzeas. Passava pelo seu corpo toda a história de um Nordeste. Os dias mais cruéis dessas terras. A seca se alastrando por toda a parte. O cangaço, seus profetas, suas cantorias. Das visões carnavais aos cânticos dos cânticos (...) figura límpida de um anjo, satanás em fogo, um trovão.*²⁶⁷

Vemos nessas referências, que Cícero Dias expressa em sua narrativa alguns dos elementos que fazem parte do seu imaginário, de sua história pessoal e que ele articula com a história de todo o Nordeste. De certa forma, é como se o artista tivesse como ponto de partida suas próprias memórias e experiências, seus afetos, para, assim, reconstruir todo um imaginário coletivo relacionado à cultura nordestina. É como se a história do Nordeste se confundisse com sua própria história e vice-versa. E não se poderia entender a história do Nordeste sem se estar imerso nessas histórias, estórias, mitos e fantasias das casas-grandes, senzalas e engenhos; nos alumbramentos de menino, na vida próxima da natureza, nas brincadeiras, danças, comidas, trabalhos, etc. Retomando as reflexões de Bachelard, a casa, como ponto de referência dos afetos e das lembranças aparece como elemento instituinte das memórias do artista e como articulador de sua narrativa neste momento. O corpo de Anita não é só o corpo de Anita, é a metáfora de todo um território que abriga as mais diferentes histórias, como marcas na pele, como a composição de uma cartografia pessoal e íntima.

Na fala de Cícero Dias e nos elementos a que ele se refere, podemos compreender o que ele entende como significativo quando se refere à sua história e à história do Nordeste. O artista elege determinados elementos que carregam uma força simbólica expressiva e falam de sua formação e de suas experiências, assim como de toda uma geração de meninos de engenho nos primeiros anos do século XX. Ao falar do Nordeste, ao mesmo tempo em que ressalta a magia e a natureza, fala também dos dias cruéis, referindo-se à seca e ao cangaço. Suas palavras, assim como sua pintura, buscam articular alguns extremos de intensa beleza e lirismo e ao mesmo tempo violência e dor. Suas referências são sensuais e apaixonadas, ao mesmo tempo, buscam um êxtase quase espiritual. Assim, o artista alia suas visões carnavais ao Cântico dos Cânticos. Anita é anjo, é satanás em fogo, é um trovão.

²⁶⁷ DIAS, Cícero. Op.cit. 2011. P. 83

Esta conciliação de opostos é analisada por Ângela Maria Grando Bezerra na obra de Cícero Dias, que a articula também com a teoria sociológica de Gilberto Freyre e sua busca de “equilíbrio de antagonismos”, num elogio e conformação do que ela chama de “estética da miscigenação”²⁶⁸. A procura em conciliar antagonismos aparece nas obras modernistas-regionalistas na tentativa de uma caracterização mais homogênea do Nordeste e de Pernambuco, na busca incessante por suas raízes e origens e instituição de um imaginário específico sobre a região. Diferentes elementos são articulados nesta obra de Cícero Dias, assim como no conjunto de seus trabalhos, de forma geral, conformando uma imagem do que seria a cultura pernambucana, a configuração de um *espaço metafórico da realidade local*²⁶⁹, inspirado pela nostalgia de um passado supostamente ideal e de um futuro que se quer projetar. Para a autora:

*A matriz do “estilo Dias” nasce moderna, disponibilizando um sem número de polaridades, uma montagem e desmontagem de elementos da tradição culta e da tradição popular, um onirismo profundo que quebra convenções e mistura os gêneros. O discurso imagético de Cícero Dias (...) ecoaria na articulação de um outro par antagônico que alimenta a dinâmica inteira da obra: emulação recíproca entre uma visualidade decorativa da cultura de tradição popular e disponibilidade moderna de experimentação dos meios pictóricos.*²⁷⁰

Voltando-nos para o elemento feminino, vemos que ele aparece de diferentes formas na obra *Eu vi o Mundo*, porém, conservando alguns elementos presentes nas aquarelas anteriores. A leveza, a fluidez dos traços, as formas um tanto difusas. São duas mulheres que compõem o retrato melancólico de Cícero Dias. Duas moças estão às voltas do seu rosto. Uma, com pincel à mão delineia os traços da sua fisionomia, enquanto a outra recolhe suas lágrimas. É como se elas fossem responsáveis em compor a identidade, o rosto, os sentimentos e expressões do artista. Em suas mãos estão seus traços, suas lágrimas. São às mãos femininas que o pintor confia a sua própria imagem nesta obra de forma simples, lírica e melancólica.

Outras três figuras femininas ganham destaque nesta cena. São três grandes mulheres que retiram leite de três vacas que flutuam pelos céus. De pés descalços e na terra, elas tocam nos animais que voam. Cena surreal, do seu imaginário fantástico das

²⁶⁸ BEZERRA, Ângela Maria Grando. *Anos 30, Cícero Dias, seu verde e encarnado, seu “realismo”*. In: CORTÉS, Glória; GUZMÁN, Fernando; MARTÍNEZ, Juan Manuel (orgs.). *Arte y Crisis em Iberoamérica: Jornada de História Del Arte em Chile*. Santiago: RIL Editores, 2004.

²⁶⁹ Expressão de Ângela Bezerra.

²⁷⁰ BEZERRA, Ângela Maria Grando. *Op.cit.* PP. 171-173

lendas e histórias do engenho. Cena que reforça o elemento feminino na sua composição, a dimensão que ele parece ocupar nas suas memórias mais remotas. A ligação da mulher com a terra, com a natureza, mulheres enormes que flutuam e que dançam com os animais, verdadeiras musas e mulheres reais, como Maria Bernarda, negra, bisneta de escravos, responsável pela criação dos meninos do Engenho Jundiá, dona do dom da música e da cozinha; como a tia Angelina, a primeira professora, iniciação no mundo das letras e artes; como a mãe, Maria, calor e segurança, ponto de partida e chegada na Casa-Grande, e como Aanita, primeiro alumbramento de Cícero Dias.²⁷¹

Ao lado da representação de Cícero Dias, um pierrô tocando sanfona. Mais uma referência às tradições? Ao carnaval do Recife? Mais um elemento lúdico a brincar na composição e por que não, nos alertar de que tudo não passa de um grande sonho? Podemos ver tudo isso ao mesmo tempo e, talvez, muitas outras coisas mais, dependendo do olhar do observador e do momento. Não podemos afirmar com clareza o que representa cada elemento da obra, mas podemos buscar adentrar em seu jogo, desvendando ou dando significados para cada um deles. E podemos dizer que, assim como Cícero Dias transita entre o real e a fantasia, este o espaço que ele constrói e identifica com a cidade do Recife, também caminha entre essas duas dimensões e é povoada por figuras líricas e nostálgicas que passeiam em mundos surreais construídos pelo artista. O Recife de *Eu vi o Mundo* parece ser, portanto, uma cidade que transita sem limites precisos entre o que chamamos de fantasia e realidade, um espaço de transição, um grande percurso por suas memórias e afetos, espaço de mitos e experiências.

²⁷¹ DIAS, Cícero. Op.cit. 2011. P. 83

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao escolhermos analisar as obras de Cícero Dias como representações da cidade do Recife, optamos por dar destaque às suas composições visuais na construção de um discurso historiográfico sobre um espaço e um cotidiano, a partir de suas obras artísticas. Nesse sentido, tratamos de suas composições artísticas como narrativas sobre a cidade do Recife que, para além de representá-la, criaram novos significados para suas experiências, construindo símbolos e elaborando representações imaginárias sobre as culturas locais e as experiências de homens e mulheres em princípios do século XX, nesta cidade.

Se retomarmos algumas questões que pontuamos no início deste trabalho, lembraremos de Castoriadis quando afirma que toda sociedade é uma construção, uma constituição a criação de um mundo, sendo que sua identidade seria o próprio sistema de interpretação que ela cria sobre si mesma e suas experiências²⁷². Sendo a sociedade construção e interpretação, escolhemos neste trabalho, tentar compreender de que formas, Cícero Dias, como artista, buscou representar e, assim, interpretar sua sociedade e sua cultura em suas obras, articulado com uma rede de outros intelectuais e artistas que vinham pensando sobre a cidade do Recife, seu desenvolvimento, sua possível identidade, sua vocação ou seu suposto caráter, suas transformações, para se chegar, assim, no que era entendido e buscado, em diferentes experiências e reflexões, como a essência ou origem do lugar. No caso analisado, a busca pela cidade do passado tomou corpo e orientou muito do que se construiu sobre o Recife moderno, dos primeiros anos do século XX, atentando para a tensão existente entre a modernidade e a tradição e para formas de se ver e viver a cidade de maneira nostálgica, com o olhar voltado para trás.

Neste sentido é que podemos considerar que, dentro de um contexto específico pelo qual passava a cidade do Recife em meados da década de 1920 e princípios de 1930, as obras que Cícero Dias constrói sobre o cotidiano e a história da cidade, baseado em suas visões, experiências e memórias, dialogam com o imaginário de um grupo específico de intelectuais e artistas denominados de modernistas-regionistas e que viam em Gilberto Freyre um elemento articulador e agregador, projetando uma

²⁷² CASTORIADIS, Cornelius. Op. cit. 1987. P. 232

determinada significação para as experiências na cidade, que muito dialogavam com seu passado colonial tradicional.

Amigos desde a primeira exposição de Cícero Dias em Escada, Freyre e Dias apresentam uma articulação entre suas propostas para se ver e representar não só o Recife, mas o Nordeste de forma geral, apresentando afinidade e confluência de propostas no sentido de pensar as experiências na cidade, valorizando o passado, preservando-o da destruição que a modernidade poderia representar aos costumes tradicionais, valorizando determinados aspectos da história e das vivências do lugar, onde os elementos da cultura popular regional assumiam significados preponderantes e eram instituídos como emblemas da cultura regional de forma geral, passando a representar o lugar de maneira específica.

Articulando símbolos e criando representações não só para a cidade do Recife, como para Pernambuco e o Nordeste, de forma geral, Cícero Dias cria como alguém que narra a própria cidade, instituindo, assim, para ela, diferentes significados a partir de seu olhar sobre o cotidiano e de suas vivências neste espaço e tempo. Através de diferentes formas de expressão e técnicas de pintura, Cícero Dias buscou dar vida aos elementos da cultura regional, tentando dar forma artística a diversas experiências nos percursos da cidade, configurando o que Ângela Grando Bezerra chamou de uma “fabulação visual da memória”²⁷³. Configurando-se como narrador de uma cidade, de tempos, espaços e experiências, Cícero Dias elege, valoriza e ressalta diferentes elementos culturais como singulares, configurando uma cidade imaginária específica que, neste caso, mostra-se voltada mais ao passado e às tradições, uma cidade lírica, que vive nas memórias do artista, mas que, de certa forma, busca instituir-se no presente, como memória legítima do lugar, compartilhada através das experiências coletivas.

Segundo Ângela Bezerra, Cícero Dias é um artista que buscou aliar de forma interessante as tradições locais com o experimentalismo na arte, buscando construir pontes e relações entre seus espaços íntimos e as experiências sociais, coletivas. Nesse sentido, ele seria não apenas um artista que buscou criar e representar espaços do Recife do passado, mas alguém que, através de sua pintura, tentou construir formas artísticas que dessem conta de articular suas experiências subjetivas à história da cidade, como experiência de grupo. Dessa forma, o artista pôde aliar um olhar voltado para o passado

²⁷³ BEZERRA, Ângela Maria Grando. Op. cit. P. 171-173

e as tradições com um comportamento questionador e uma prática experimental em arte que se mostraram significativos em sua trajetória desde as primeiras experiências e trabalhos na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro e que influenciaram e marcaram sua visão sobre as experiências no Recife e ajudaram-no a olhar, viver e representar a cidade.

A partir dessa consideração da autora e das análises elaboradas neste trabalho, podemos considerar que Cícero Dias, ao buscar criar representações para a cidade do Recife que dialogassem suas memórias e experiências com as vivências e trajetórias de diferentes grupos sociais, instituiu signos que acabaram por dar novos significados ao lugar. Além disso, ao transitar por diferentes espaços e buscar articulá-los em suas narrativas visuais, Cícero Dias conectou suas experiências no interior de Pernambuco, através das lembranças de infância em Escada, com o Recife e o Rio de Janeiro, por exemplo, construindo paisagens imaginárias que transcendem os limites de espaço e tempo, mergulhando nos tempos subjetivos e conectando diferentes experiências a partir de um ponto que nos parece específico em sua poética: sua relação com Pernambuco e, em especial, com a cidade do Recife.

Momento de intensas transformações tanto no espaço físico da cidade como na dinâmica das relações sociais e na cultura, as décadas de 1920 e 1930 representaram um tempo de diferentes deslocamentos, questionamentos e reconstrução de sentidos para as experiências vividas na cidade. Dessa forma, as atividades artísticas e intelectuais compreendiam e expressavam de forma significativa as tensões, dúvidas e reflexões sobre o que poderia mudar e o que permaneceria no cotidiano do lugar. Buscando pensar sobre diferentes dimensões das experiências sociais, este trabalho buscou refletir sobre a cidade que se vivia naquele momento, a cidade que se desejava, a cidade que se representava, a partir das elaborações artísticas de um indivíduo e de um grupo intelectual e artístico que dava valores e significados específicos às experiências vividas naquele espaço e tempo.

Como alguém que transitou entre diferentes universos, Cícero Dias foi um pintor não só de uma realidade dada e específica, mas alguém que construiu, através de sua poética, lugares imaginários que, de certa forma, conferiram significados poéticos aos lugares vividos e experimentados, constituindo, segundo Ângela Bezerra um *espaço*

*metafórico da realidade local*²⁷⁴. Espaços poéticos que instituem lugares imaginários e, assim, constroem novos significados para as experiências humanas, articulando, como propõe Cornelius Castoriadis, a história vivida como construção humana, suas interpretações e elaborações imaginárias, como instâncias primordiais.

Considerando as trajetórias de Cícero Dias, podemos considerar que a cidade do Recife, aliada às memórias de infância e juventude do artista, menino de engenho no interior, representou de forma preponderante um ponto de partida para a consolidação de uma poética visual. Ao elaborar seus quadros de maneira a representar o cotidiano e as experiências da cidade, Cícero Dias escolhe um lugar como origem e fim da sua narrativa, seguindo, nem sempre o tempo linear dos acontecimentos históricos, mas os caminhos por vezes indecifráveis das suas memórias. Mesmo assim, o que ele constrói e mostra ao público não deixa de dizer muito de uma cidade que, além de vivida, era pensada e imaginada, construída através de percursos poéticos e artísticos que lhe deram vida e significado. Através desses percursos, ou dessas narrativas visuais, construídas por Cícero Dias, também tentamos compreender as formas de uma cidade que, mais do que vivida e experimentada, era pensada, imaginada ou sonhada, para além dos seus limites possivelmente reais, em suas dimensões de delírio e poesia, em suas formas líricas, nostálgicas ou oníricas.

No momento de encerrar o trabalho, pensamos e consideramos todos os caminhos que pudemos traçar e percorrer e, além do mais, as possibilidades que são abertas pela pesquisa. Se nenhum trabalho se encerra em si mesmo, mas deixa trilhas inexploradas para um futuro ainda incerto, podemos dizer que a pesquisa sobre arte em Pernambuco, em seus diferentes momentos e expressões ainda requer muita dedicação intelectual. A reunião de fontes, a sistematização do conhecimento, a reflexão acerca de um campo ainda pouco conhecido e explorado na região, mostram que muito ainda há por fazer no que se refere à pesquisa sobre arte, especialmente na cidade do Recife. Como nos deparamos com um conjunto grande e rico de obras de Cícero Dias, que abriram caminhos e fizeram-nos dialogar com outros artistas e intelectuais, especialmente do período modernista, além de outros tipos de fontes que não nos foi possível explorar neste trabalho, pela sua dimensão limitada, como poesias, textos

²⁷⁴ Idem; Ibidem.

críticos, fotografias e correspondências, acreditamos que muitas possibilidades se abrem diante do pesquisador de arte em Pernambuco, especialmente neste período estudado.

Para além das reflexões sobre história da arte em Pernambuco, acreditamos que as pesquisas que têm a cidade como temática principal, também podem ser exploradas pela abordagem cultural, considerando as dimensões imaginárias de suas vivências e mais, suas dimensões estéticas, que perpassam qualquer experiência humana, em qualquer espaço ou tempo. Refletir sobre a cidade do Recife, a partir das suas representações artísticas nos possibilitou enxergar de que forma o homem pode construir e reconstruir seu presente e seu passado, projetar ou imaginar seu futuro, ultrapassando os limites da racionalidade e do que se convém chamar realidade, para abarcar, através da experiência da arte, dimensões mais profundas e significativas da sua existência, significando-a, dotando-a de sentido, buscando penetrar os mistérios da vida e da morte, para, assim, transcender o humano e alcançar o divino. Essa parece ter sido a busca de Cícero Dias. Transcender a experiência do trivial e do comum e buscar no cotidiano da cidade aquilo que ela carregava de mágico, de lírico, de louco. Transcender os limites da razão e, assim, criar outra cidade dentro da cidade “real” que se apresenta aos olhares menos atentos e mais superficiais e materialistas, talvez.

Sendo assim, acreditamos que este trabalho pôde percorrer e traçar caminhos no sentido de compreender a criação artística de Cícero Dias e algumas experiências na cidade do Recife em princípios do século passado. Momentos da vida do artista, suas obras, suas motivações e inspirações, junto com a percepção do que se vivia na cidade do Recife, nos anos de 1920 e 1930 como experiências estéticas. Dessa forma, o entendimento de como se construíram alguns desses caminhos foram imprescindíveis para reafirmarmos, inspirados pela proposição de Castoriadis que aparece no princípio deste trabalho e que, mais uma vez, aqui evocamos, a importância da dimensão imaginária na construção da história humana. Mito, sonho, arte, poesia e devaneio estiveram neste trabalho como instâncias primordiais para o entendimento do que era ver e viver o Recife nos primeiros anos do século XX. Em nenhum momento este mundo surreal pretendeu suplantar nenhum tipo de realidade material, objetiva. Simplesmente, tomou o lugar de proposição inicial e inspiração. Assim, acreditamos ter dado o lugar devido a dimensões tão fundamentais da vida humana, percebendo que os caminhos do historiador são tão múltiplos e infinitos quanto às possibilidades de construção da história: plurais, criativas, misteriosas e surpreendentes.

Encerramos este trabalho com a perspectiva de novos caminhos e possibilidades na construção de nossas narrativas como historiadores que pretendemos ser. Construindo discursos sobre o passado das experiências humanas que possam articular tanto a razão como a sensibilidade, sem desconsiderar as dimensões estéticas dessas vivências, entendendo que a riqueza do pensamento está na multiplicidade de caminhos a que ele nos conduz, nas possibilidades que abre para repensarmos nossa própria história e nos reconstruirmos como sujeitos.

ACERVOS

Acervo da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro – EBA/UFRJ

Acervo da Fundação Joaquim Nabuco - FUNDAJ

Acervo Digital do Museu Oscar Niemeyer – MON

Acervo do Museu de Arte de São Paulo – MASP

Acervo do Museu Murillo La Greca

Acervo do Museu do Estado de Pernambuco

Acervo J. Carlos em revista, disponível em <http://www.jotacarlos.org/>

Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano - APEJE

Acervo da Fundação Gilberto Freyre

Biblioteca Pública Estadual de Pernambuco

Biblioteca e Centro de Documentação Pintora Lúcia Celeste - MAMAM

Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP

FONTES

Fontes Primárias

DIAS, Cícero. *Recife Lírica*. Óleo sobre tela, 140x260 cm. Década de 1930. Coleção Sylvia Dias, Paris. Reprodução em SIMÕES DE ASSIS, Waldir. *Cícero Dias: oito décadas de pintura*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2006.

DIAS, Cícero. *Visão Romântica do Porto do Recife*. Óleo sobre cartão, 124x228 cm. Década de 1930. Coleção Hecilda e Sérgio Fadel, Rio de Janeiro. Reprodução em SIMÕES DE ASSIS, Waldir. *Cícero Dias: oito décadas de pintura*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2006.

DIAS, Cícero. *Eu vi o mundo...ele começava no Recife*. 1926-1929. Técnica mista sobre papel colado em tela, 194x1180 cm. Coleção particular. Rio de Janeiro. Reprodução em

SIMÕES DE ASSIS, Waldir. *Cícero Dias: oito décadas de pintura*. Curitiba: Museu Oscar Niemayer, 2006.

Fontes Secundárias

Periódicos

Diário de Pernambuco, 1921, 1923, 1928, 1930, 1933, 1934

Jornal do Commercio, 1930

A Noite, 1928

A Província, 1928

O Jornal, 1928

O Globo, 1930

Revista de Antropofagia, 1928, 1929

Revista Moderna, 1933

Revista Para Todos..., 1928, 1930

Revista P'ra Você, 1930

Revista Rua Nova, 1924

Catálogos

Catálogo II Exposição Cícero Dias na Escada, 1929

Imagens

BAUCH, Emil. *Rua do Crespo*. 1852. Cromolitografia, 290x540 mm. Reprodução em: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (orgs.). *O Recife: quatro séculos de sua paisagem*. Recife: Fundaj/Editora Massangana/Prefeitura da cidade do Recife, 1992

SALATHÉ, Frederico. *Detalhe do panorama circular da cidade do Recife*. 1826-1832. Aquatinta. 240x1500 mm. Reprodução em: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (orgs.). Op.cit. 1992

SCHLAPPRIZ, Luís. *Vista da ponte nova do Recife*. Século XIX. Reprodução em: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (orgs.). Op.cit. 1992

Obras Literárias

BANDEIRA, Manuel. *Evocação do Recife*. In: Poesia completa & Prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986

FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. 5ª Ed. São Paulo: Global, 2007

FREYRE, Gilberto. *Região e Tradição*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1941.

REGO, José Lins do. *Usina*. 20ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

Relatos de Viajantes

GRAHAM, Maria. *O Recife em tempo de revolução*. In: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (orgs.). *O Recife: quatro séculos de sua paisagem*. Recife: Fundaj/Editora Massangana/Prefeitura da cidade do Recife, 1992.

KOSTER, Henry. *A vila de Santo Antonio do Recife*. In: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (orgs.). *O Recife: quatro séculos de sua paisagem*. Recife: Fundaj/Editora Massangana/Prefeitura da cidade do Recife, 1992.

TOLLENARE, L.F. *Sob o céu do Recife*. In: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (orgs.). *O Recife: quatro séculos de sua paisagem*. Recife: Fundaj/Editora Massangana/Prefeitura da cidade do Recife, 1992.

Livros de Memórias

DIAS, Cícero. *Eu vi o mundo*. São Paulo: CosacNaify, 2011.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. 4ª Ed. São Paulo: Cortez Editora, 2009.

AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. 5ª Ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp/ IEB, 2001.

ANDRADE, Mário apud ANAN, Sylvia Tamie. *Crônica da Vida Inteira: Memórias da infância nas crônicas de Manuel Bandeira*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) FFLCH/USP. São Paulo: Maio, 2006.

- Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-21052007-161100/pt-br.php>. Acesso em 19/05/2011.
- ANJOS JR, Moacir dos; MORAIS, Jorge Ventura. *Picasso “visita” o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930*. Revista Estudos Avançados (online).1998.Vol.12.Nº34.PP.313-335.Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v12n34/v12n34a27.pdf>. Acesso em 23/05/2011.
- ARRAIS, Raimundo. *A capital da saudade: destruição e reconstrução do Recife em Freyre, Bandeira, Cardozo e Austragésilo*. Recife: Ed. Bagaço, 2006.
- _____. *O pântano e o riacho: a formação do espaço público no Recife do século XIX*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.
- AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e Regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Coleção Os Pensadores. Vol. XXXVIII. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1974
- BARBOSA, Virgínia; GASPAR, Lúcia. *Austro-Costa: 110 anos em revista*. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/geral/Catalogos/AUSTROmaio2009.pdf>. Acesso em 01/02/2012.
- BARROS, Souza. *A década 20 em Pernambuco*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.
- BATISTA, Marta Rossetti; LIMA, Yone Soares de (orgs.). *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas*. 2ª Ed. São Paulo: IEB/USP, 1998.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Vol. I - Magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BITTENCOURT, João Batista de Menezes. *O pensamento social como ferramenta de transformação política: um diálogo entre Pierre Bourdieu e Cornelius Castoriadis*. CSOnline. Revista Eletrônica de Ciências Sociais. Ano 2. Vol. 5. Dezembro de 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *O Poder Simbólico*. 13ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- BURKE, Peter; PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. *Repensando os trópicos: um retrato intelectual de Gilberto Freyre*. São Paulo: Unesp, 2009.

- CALABRESE, Omar. *A Linguagem da Arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto II: os domínios do homem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- _____. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- _____. *O Mundo como Representação*. Estudos Avançados: São Paulo: USP, vol. 5, nº 11, 1991.
- CLÁUDIO, José. *Tratos da Arte de Pernambuco*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 1984.
- CORTÉS, Glória; GUZMÁN, Fernando; MARTÍNEZ, Juan Manuel (orgs.). *Arte y Crisis em Iberoamérica: Jornada de História Del Arte em Chile*. Santiago: RIL Editores, 2004.
- COUCEIRO, Sylvia. *A sedução da noite nos cafés do Recife dos anos 1920: entre prazeres e transgressões*. Disponível em <http://snh2007.anpuh.org/resources/content/anais/Sylvia%20Costa%20Couceiro.pdf>. Acesso em 20/08/2011.
- D'ANDREA, Moema Selma. *A Tradição re (des)coberta: o pensamento de Gilberto Freyre no contexto das manifestações culturais e literárias nordestinas*. 2ª Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- DIAS, Cícero. *Eu vi o mundo*. São Paulo: CosacNaify, 2011.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.
- FONSECA, Maria Augusta. *Revista de Antropofagia (1928-1929)*. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/node/438>. Acesso em 21/05/2011.
- FONTES, Luís Olavo. *Cícero Dias: anos 20*. Rio de Janeiro: Index, 1993.
- FORTE, Graziela Naclério. *CAM e SPAM: Arte, Política e Sociabilidade na São Paulo Moderna, no início dos anos 1930*. Dissertação (Mestrado em História Social) FFLCH/USP. São Paulo: fevereiro de 2011.
- FREYRE, Gilberto. *Cícero Dias, seu azul e encarnado , seu “sur-nudisme”*. In: Dias, Cícero. II exposição Cícero Dias na Escada. Recife: Oriente 1933. P.1-6. Disponível em Biblioteca Virtual Gilberto Freyre. Acesso em 02/02/2011.

- _____. *Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. São Paulo: Global Editora, 2006.
- _____. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. 5ª Ed. São Paulo: Global, 2007.
- _____. *Impressões sobre os onze primeiros dias em New York*. Diário de Pernambuco, janeiro de 1921. Disponível em BVGF: http://prossiga.bvgf.fgf.org.br/portugues/obra/artigos_imprensa/onze_dias.htm. Acesso em 08/07/ 2011.
- _____. 3. Diário de Pernambuco, 06 de maio de 1923. Disponível em BVGF. http://prossiga.bvgf.fgf.org.br/portugues/obra/artigos_imprensa/3_outra_america.html. Acesso em 11/07/2011.
- _____. *Nordeste: Aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. 7ª Ed. revista. São Paulo: Global Editora, 2004.
- _____. *Região e Tradição*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1941.
- GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOMES, Arilson dos Santos. *Congressos em debate: Primeiro Congresso Nacional do Negro realizado na cidade de Porto Alegre no ano de 1958: organização, programação, participantes e temas*. Disponível em http://www.Eeh2008.na.puh-rs.org.br/resources/content/anais/1214577013_ARQUIVO_NOVO_ARILSON_anpuhrs_2008.pdf. Acesso em 25/05/2011.
- GUERRA, Lúcia Helena Barbosa. *Xangô rezado baixo. Xambá tocando alto: a reprodução da tradição religiosa através da música*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) CFCH/UFPE. Recife, 2010.
- LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). *História: Novas Abordagens*. 4ªed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- LODY, Raul. *Do Mucambo à Casa-Grande: desenhos e pinturas de Gilberto Freyre*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.
- MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (orgs.). *O Recife: quatro séculos de sua paisagem*. Recife: Fundaj/Editora Massangana/Prefeitura da cidade do Recife, 1992.
- MELO, Karla; TENÓRIO, Patrícia (org.). *Quatro faces de um encontro: Cícero Dias*. Rio de Janeiro: Calibán, 2008.

- MELO, Normando Jorge de Albuquerque. *Josué de Castro antes da fome*. Aurora: Revista dos Discentes da Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unesp/Marília-SP. N° 07, 2010.
- MENDONÇA, Luís Carvalheira de. *Recife Mascate: a aventura empreendedora lusa na primeira metade do século XX*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- MORAES, Marcos Antônio (org.). *Correspondência - Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000.
- NETO, José Bezerra de Brito. *Entre o espaço e a moldura: as representações pictóricas do Recife na década de 1920*. Monografia de Conclusão de curso (Graduação em História). DLCH/UFRPE. Recife, 2007.
- _____. *“Educar para o belo”: Arte e política nos Salões de Belas Artes de Pernambuco. 1929-1945*. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura Regional). UFRPE. Recife: 2011.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. 3ªed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PATRIOTA, Rosangela; PESAVENTO, Sandra; RAMOS, Alcides Freire (orgs.). *Imagens na História*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- RAMOS, Maria Lúcia Bueno. *Erotismo e cultura popular no modernismo brasileiro: Cícero Dias (1920-1930)*. Disponível em http://www.revuesilene.com/images/30/extrait_111.pdf. Acesso em 25/05/2011.
- REGO, José Lins do. *Cícero Dias em 1929*. In: www.cicerodias.com.br. Acesso em 20/05/2011.
- REINAUX, Marcílio. *Cícero Dias: o Sol e o Sonho*. Recife: Editora da UFPE, 1994.
- REZENDE, Antonio Paulo. *(Des)encantos Modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Recife: Fundarpe, 1997.
- RODRIGUES, Nise de Souza. *O grupo dos Independentes: arte moderna no Recife – 1930*. Recife: Editora da autora, 2008
- SANTOS, Marcelo Burgo dos. *O Turista Aprendiz: breves notas e observações sobre a viagem de formação de Mário de Andrade*. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/viewFile/4175/2825>. Acesso em 20/08/2011.
- SIMÕES DE ASSIS, Waldir (org.). *Cícero Dias: oito décadas de pintura*. Curitiba: Museu Oscar Niemayer, 2006.

- SOARES, Paulo Marcondes Ferreira (org.). *A Arte Brasileira*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Ed. Massangana, 2010.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 16ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *As cidades enquanto palco da modernidade: o Recife de princípios do século*. Dissertação de Mestrado em História. CFCH-UFPE. Recife, 1994.
- ULRICH, Aline. *Guilherme de Almeida e a construção da identidade paulista*. Dissertação (Mestrado em Letras) FFLCH/USP: São Paulo, 2007. Dissertação de Mestrado. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-03042008-132431/pt-br.php>. Acesso em 03/08/2011.
- VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 31: Marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte: o problema da evolução de estilos na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ANEXOS



Figura 1²⁷⁵

²⁷⁵ Ilustração de Cícero Dias para a divulgação do I Congresso Afro-Brasileiro do Recife, 1934²⁷⁵



Figura 2²⁷⁶

²⁷⁶ DIAS, Cícero. *Recife Lírca*. Década de 1930. Óleo sobre tela. Coleção Sylvia Dias, Paris. Reprodução em SIMÕES DE ASSIS, Waldir. *Cícero Dias: oito décadas de pintura*. Curitiba: Museu Oscar Niemayer, 2006.



Figura 3²⁷⁷

²⁷⁷ DIAS, Cícero. *Visão Romântica do Porto do Recife*. Década de 1930. Óleo sobre cartão, 124x228 cm. Coleção Hecilda e Sérgio Fadel, Rio de Janeiro. Idem; *Ibidem*. P. 96-97



Figura 4²⁷⁸



Figura 5²⁷⁹

²⁷⁸ DIAS, Cícero. *Eu vi o mundo...ele começava no Recife* (fragmento 1). 1926-1929. Técnica mista sobre papel colado em tela, 194x1180 cm. Coleção particular. Rio de Janeiro. Idem. Ibidem. P. 26-31

²⁷⁹ DIAS, Cícero. *Eu vi o mundo...ele começava no Recife* (fragmento 2). 1926-1929. Técnica mista sobre papel colado em tela, 194x1180 cm. Coleção particular. Rio de Janeiro. Idem. Ibidem. P. 26-31



Figura 6²⁸⁰

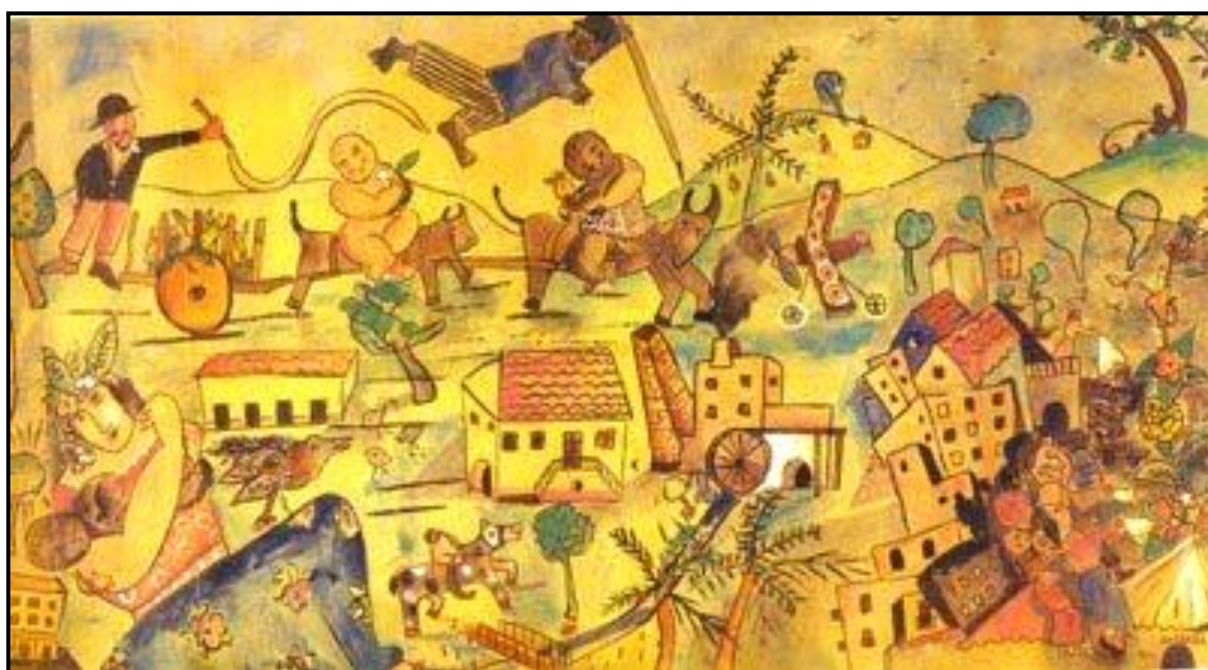


Figura 7²⁸¹

²⁸⁰ DIAS, Cícero. *Eu vi o mundo...ele começava no Recife* (fragmento 3). 1926-1929. Técnica mista sobre papel colado em tela, 194x1180 cm. Coleção particular. Rio de Janeiro. Idem. Ibidem. P. 26-31

²⁸¹ DIAS, Cícero. *Eu vi o mundo...ele começava no Recife* (fragmento 4). 1926-1929. Técnica mista sobre papel colado em tela, 194x1180 cm. Coleção particular. Rio de Janeiro. Idem. Ibidem. P. 26-31



Figura 8²⁸²

²⁸² Reprodução do painel *Eu vi o mundo...ele começava no Recife*. Fotografia de Raquel Czarneski Borges durante a exposição *Zona Tórrida*, realizada no Santander Cultural, com curadoria de Clarissa Diniz e Paulo Herkenhoff. Recife, março de 2012.