



A instauração do verde e do encarnado na fabulação visual de Cícero Dias – anos 30

Profa. Dra. Angela Grando
Universidade Federal do Espírito Santo

Essa comunicação pretende ampliar discussão, lançada em etapa anterior da pesquisa, que tange o estudo dos anos 20 do pintor pernambucano Cícero Dias (1907-2003). Não tratarei aqui da rica experimentação formal do artista realizada nos anos 20 – período em que Dias instala seu atelier no Rio de Janeiro e desponta no campo da modernidade “carioca”. Nem tratarei das transformações significativas que a cultura brasileira apresentava em função das alterações nas forças produtivas e no campo político do período em foco. Mas pretendo pontuar como, nos anos 30, Cícero Dias se engaja num projeto ideológico que, segundo sua fala, deve partir do “regional para o universal”. O exame da questão permitirá abordar o forte interesse do pintor pernambucano por suas origens culturais e terá como ponto de partida a determinação que leva o mesmo pintor, em 1932, a deslocar seu atelier do Rio de Janeiro para Recife. O propósito deste texto é problematizar a “nova” visualização e a emancipação formal da obra que (para além dos limites da ideologia regionalista) solicita a liberdade do traço e a expressiva autonomia da cor.

Não houve dúvidas quanto a pouca familiaridade dos recifenses com o “estilo” modernista de Cícero Dias, exposto na primeira exposição do artista, em 1928, em Recife. Naquela mostra, a novidade formal de suas aquarelas e desenhos, foi analisada pelos “estetas” da cidade, como sendo um expressivo *blague* do pintor.¹ Como se sabe, ao longo dos anos 20, Recife foi campo de engajadas propostas de construção de uma identidade nacional. O sociólogo Gilberto Freyre ocupava, então, a posição de chefe de fila do movimento regionalista que, através de manifestos, mapeamento e demarcação de vestígios da tradição cultural nordestina, buscava afirmar a Região Nordeste, como matriz da nacionalidade brasileira.

Entre 1933 e 1934, Cícero Dias empreende com Gilberto Freyre os trabalhos preparatórios do Congresso Afro-brasileiro, cujo título esclarece bem seu propósito, e conclui a pesquisa, que vinha ocupando-o desde 1932, sobre a ilustração do mapa do Engenho Noruega,² para o livro *Casa-Grande*

¹ Cf. *P'ra você*, Recife, maio 1930.

² Cícero Dias relata, em cartas escritas a Gilberto Freyre, uma voracidade documental de recorrer aos arquivos e cartas de família, aos anúncios de jornais e revistas e mesmo depoimentos de sobreviventes, para resgatar minúcias do dia-a-dia do Engenho Noruega. Seu belo desenho, que serve de portal ao livro, reflete sua intenção de reconstruir, em cor e em desenho, a vida e o estilo do passado: plantados no verde dos canaviais, a casa grande, a senzala, as práticas sexuais, os jogos infantis, a livre associação de idéias que abolem a distância entre o popular e o erudito, entre os “senhores e escravos”.

& *Senzala* de Gilberto Freyre.³ Segundo as palavras de Freyre, uma forte amizade e um projeto comum os une nessa época: fincar a moldura da “pernambucanidade” na aventura modernista do país. E, aqui, tal sentimento tendia a se introduzir marcando presença numa empenhada revisitação e afirmação cultural nordestina, idealizada como capaz de abolir a distância entre o popular e o erudito, entre as elites triunfantes do Sul e do Sudeste e a aristocracia nordestina.⁴

Vale dizer que o espaço imagético de Cícero Dias assumiria, no decurso dos anos 30, um passado rural, vitorioso na história e nos costumes, que ecoaria na articulação de um outro par antagônico que alimenta a dinâmica inteira da obra: a emulação recíproca entre uma visualidade decorativa da cultura de tradição popular e a disponibilidade moderna da experimentação dos meios pictóricos. A esse respeito, cabe lembrar algumas palavras de Cícero Dias a Gilberto Freyre, sobre esse período de intimismo recifense de sua pintura: “meu caro, tudo fiz sozinho; enquanto mexicanos e brasileiros mantinham laços estreitos com Paris... Quanto a mim num patamar de Casa Grande, num lanço de escadas, tinha que pintar e como um condenado a isto ... encontrar recursos próprios”⁵. Aqui tal preocupação tendia a marcar presença pelo empenho do artista em calibrar a assimilação interna do gosto local, regional, num desdobramento experimental da obra. Tal estratégia deveria amalgamar o ânimo de uma forma nova em arte, moderna, com um repertório para além dos limites da pintura: aquele da “pernambucanidade”. Ou, aquele do “estilo pernambucano”, como fala Cícero Dias comparando Recife a outras regiões: “Recife é mais pessoal, há qualquer coisa de próprio, de grande personalidade, indo mesmo das casas, das cores, ao homem e a paisagem. É por isso que eu acredito no estilo pernambucano”.⁶

Não pretendo traçar a historicidade da forte tradição cultural nordestina, nem analisar peculiaridades da arte moderna pernambucana, tais como a contaminação incessante entre o popular e o erudito, entre o mundo da imaginação e o campo real, mas colocar em evidência a estimulante capacidade dessa pintura de dialogar com os “contadores de história” da literatura de cordel, e narrar em cores e formas seus “textos imageantes”. Esse tópico de discussão pode se ligar diretamente ao instrutivo texto, resultado de um *séjour* de alguns meses em Pernambuco do francês Paul Evin, *Pernambouc et ses peintres*.⁷ Vem daí, o recorte que compara o gosto de um grupo de jovens pintores de Pernambuco com a maneira de “certos pintores franceses da Bretanha”, que constituíram um espaço imagético numa atmosfera de nostalgia pelos costumes e pela paisagem local. O crítico escreve sobre a sensibilidade ou a “inconseqüência da alma pernambucana”, o que “contribuiu para desenvolver o temperamento de alguns artistas nostálgicos, imaginativos, alimentados de espetáculos e fábulas”. Sobre os caminhos divisados na obra de Dias, o crítico francês diz: “Cícero Dias é um dos mais característicos (da escola pernambucana). Originário de Pernambuco, ele se faz conhecer no Rio, mas ele fugiu do ambiente da capital para reencontrar sua província, de onde sua obra não havia jamais perdido a lembrança.”⁸

Aqui tal citação tendia a enfatizar a estratégia do gosto local para calibrar a arte pela via da narração, pela articulação de “emoções e aventuras cotidianas”. Ainda sob o ângulo dessa tendência de desdobramento da pintura em narração do folclore e da vida local, o autor escreve: “Cícero Dias se sentiu predestinado, por uma comunhão cotidiana com ela, a pintar uma humanidade ainda admiravelmente primitiva”. Em poucas palavras, Paul Evin pontua que o elemento primordial da pintura pernambucana é “naturalmente ou voluntariamente”, ter penetrado na alma popular que é, tanto ali como fora,

³ Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*, Formação da Família brasileira sob Regime Patriarcal, Rio de Janeiro: Record, 1992, 31. ed. (1 ed. 1933)

⁴ Tanto o livro de Gilberto Freyre como a pintura de Dias causam surpresa à época. Freyre apontava uma cultura brasileira formada a partir de um “equilíbrio de antagonismos”, que se deu entre brancos e não-brancos, num complexo agrário-exportador baseado na escravidão do negro e nos canaviais, no qual a violência brutal de sua formação foi historicamente diluída na cama, amaciada por meio da miscigenação e das relações promíscuas entre senhores e escravos.

⁵ Carta de Cícero Dias a Gilberto Freyre. O documento se encontra nos arquivos da Fundação Gilberto Freyre, em Recife.

⁶ *Ibidem*, s.p.

⁷ Paul Evin, *Pernambouc et ses peintres*, Paris: *Beaux Arts*, oct. 1938 (tradução nossa).

⁸ *Ibidem*, s.p.

essencialmente anedótica. Nesse caso, diz o mesmo autor, “Cícero Dias soube sabiamente empurrar o anedótico até a alegoria”.⁹

Ora, não há como negar, o que veremos adiante, o empenho de Cícero Dias em garantir à pintura uma “qualidade artística”, manobrando-a com a intuição necessária para com ela operacionalizar o projeto ideológico que propõe ao desdobramento de sua obra: “partir do regional ao universal”¹⁰. E, com efeito, se o artista rediz essa “intenção”, em seus depoimentos, é necessário analisar o deslizar da obra nessa rede intencional. Não seria impróprio dizer que esse processo dúplice (que quer abraçar o regional e o universal) poderia motivar tanto a pesquisa dos limites que estruturam a linguagem pictórica, como a exploração do território imagético regional e íntimo. É nessa fase, na primeira metade dos anos 30, de “entranhado pernambucanismo”, que, seguindo a fala de Mário de Andrade, o pintor permanece em Pernambuco e descobre o que possuía de mais humano e original: o espírito e a originalidade da sua região natal.

Não caberia aqui analisar o repertório imagético e os valores construtivos que marcam as conexões entre o trabalho inicial e o dos anos 30 de Cícero Dias. Muitos são os questionamentos. Mas seria um descuido interpretativo não pontuar que seu trabalho inaugural trilhou e que a obra seguiria caminho na vertente, citada por Paul Evin, da “escola pernambucana dos contadores de história”, sob a ótica da “alegoria”. Na verdade, Cícero Dias mantinha a consciência acordada para praticar sua pintura como uma atividade específica, cuja finalidade seria mais de submeter problemáticas da construção visual ao circunstancial de referências que lhe era particularmente pessoal – experiências vividas – que de solicitar à obra revelar apenas as articulações da questão formativa interna da linguagem pictórica.

É essencial não esquecer a presença de Dias, como anfitrião de Mário de Andrade, nas andanças deste modernista paulista ao encontro do repertório popular nordestino. Isso vislumbrado, pode-se compreender a malícia do pintor de construir de modo inaugural, no mundo da arte brasileira, um imaginário integrado na cor, na rudeza, e ao mesmo tempo numa certa ingenuidade “surrealisante” que exala no território Pernambucano. Daí, sua pintura refletir uma articulação interna formal singular (junção de elementos formais vindos do imaginário popular de sua região natal, com o processo de construção e desconstrução de seu espaço pictórico exposto ao desdobramento da obra) que não havia vivenciado a razão construtiva da proposta analítica cubista, como foi o caso, entre outros, do processo formal do seu contemporâneo Vicente do Rego Monteiro

De fato, Dias, “sentado num patamar de Casa Grande”, mesmo mantendo conexões, escapava à lógica de seus colegas do período e sua pintura tangenciava uma meta-crítica expressiva. De fato, se a técnica da aquarela consistiu o suporte que legitimou seu mundo onírico dos anos 20, o seu lirismo de cunho popular dos anos 30 é avivado por uma pintura a óleo, “sem requintes”, impregnada da “cor verde” dos canais e do “encarnado” da arquitetura local.

Vale dizer que a poética de Dias convoca, nesse momento, um certo “laissez aller”, produzindo um “choque poético” que externa um determinado sentido de evocação de mundo mágico e primitivo, aberto à atordoante luz tropical, a um espaço imagético que jamais obedece às leis da gravidade e se casa perenemente com uma perspectiva vista do alto: tudo ali flutua, movimenta-se sem delimitações, e radicaliza a alusão inevitável ao processo emancipatório da razão. Sob esse ângulo, quando, em 1944, Mário de Andrade lança um olhar sobre “Vinte desenhos por Cícero Dias”, ele analisa o desprezo do pintor pernambucano “pelos raciocínios fáceis da inteligência” e escreve:

⁹ Paul Evin. Op. cit. s.p.

¹⁰ Entrevista de Cícero Dias concedida à autora. Paris, 27 maio 1999. (Cícero Dias explica, em poucas palavras, que: “por esse tempo aparece pelo Nordeste o Mário de Andrade – por essa região que ele tanto ama. Pegamos o carro (um Ford) e fomos em direção ao mar. O espetáculo Universal era visível, emocionante... quando surgiu os canais em plumas (...) era mais um mar de verdes, ondulantes, confundindo seus tons de verdes, com os verdes do mar de Pernambuco...)

“Esse lirismo, aparentemente desordenado, que Cícero Dias manifesta o aproxima dos surrealistas. (...) O que o caracteriza é uma tal ou qual espécie de predestinação angélica, a fatalidade com que ele mais se deixa expressar, do que intencionalmente se expressa.”¹¹ E exaltando a capacidade imaginativa de suas pinturas, Andrade diz: “(...) se elas às vezes coincidem com as exigências estéticas da pintura, formando ocasionalmente (e não intencionalmente) composições fechadas, a verdade é que, concepcionalmente, estão além de qualquer princípio imediato das exigências estéticas da plástica. Se aproximam por isso do que chamamos “literatura”.¹²

Tal espécie de aproximação remete o trabalho de Cícero Dias ao diálogo com a espontaneidade e o frescor ingênuo da “literatura de cordel” e/ou com a figuração rigorosamente reduzida à lógica bidimensional das gravuras e dos ex-votos nordestinos. Na linguagem da pintura de Dias, isso implicou, entre outras coisas, assentar uma poética pessoal articulando antagonismos, numa fusão de elementos híbridos, com a vocação para acatar a condição cultural regional (instaurando estudo sobre a cor, as danças e costumes pernambucanos, como, por exemplo, o estudo que faz sobre os motivos, as cores e o uso de “xales de cabeça” pelas mulheres do Recife), mas relativizando a “influência” dessas pesquisas, recombinaando as informações em irradiações difusas sobre novas sínteses estéticas de valores significativos regionais. É, nesse sentido, que Cícero Dias, nunca se opôs a ser considerado o pintor dos “canaviais” ou das “cenas do Nordeste”, ou antes, estimulou que esses valores fossem “balizares” na sua palheta. Aqui, o termo “balizar” aparece entre aspas para assinalar esse momento da pintura de Dias, entre 1933-1937, quando o pintor assenta uma poética pessoal sobre uma técnica de mistura de têmpera e óleo que, entre outras coisas, marca o desdobramento de sua pintura sobre premissas mais gerais da ordem construtiva, numa digressão subjetiva do repertório visual nordestino.

De fato, se a transparência da aquarela foi o procedimento que, nos anos 20, deu suporte à liberdade da imaginação e a rapidez do gesto da pintura de Dias, a necessidade de intensificar a expressão pela estrutura das formas – o todo se apoiando em cores estridentes e calorosas – solicitava a pintura a óleo.

Então, pouco a pouco, o interesse de Dias em fazer pulsar em cores e formas a mitologia e os costumes de sua terra – que são ao mesmo tempo suas imagens interiores e/ou associações de recortes da memória – permite que ele manipule num mesmo campo a pulsação arbitrária de imagens, como numa espécie de procedimentos de colagem (figuras recortadas do fundo, espaço pictórico articulado por compactação de figuras e motivos) para narrar seus “textos imagísticos”. A necessidade de definir movimentos deriva, naturalmente, de procedimentos precedentes: refiro-me, aqui, a presença de elementos figurativos numa alternância essencial entre cheios e vazios, numa certa ambientação metafísica.

Essa montagem de temas num espaço orgânico e sensorial provoca um ar de “levitação” que se liga a uma espécie de estética “do sono” da qual fala Michel Covin. *Grosso modo*, o autor discute sobre o limítrofe da contradição da forma e do fundo no espaço imagístico e pontua que da unidade precária que a pintura realiza – entre esses elementos estruturais – ela é conduzida aos limites da sua própria possibilidade: provoca uma inércia e uma imobilidade da figura que a petrifica, a torna escultural.¹³ É sobre esse ângulo limítrofe da pintura que Dias vai articular o espaço imagístico de sua fabulação visual ou de suas “alegorias”: tomando partido da bidimensionalidade do quadro, mas problematizando as relações figura/fundo, particularmente na afirmação dessa dicotomia.

A concepção que, por exemplo, preside a tela *A Órfã*, provoca uma unidade precária dos elementos estruturais tanto pelo agenciamento de dois espaços planares diferenciados na escala e na orientação, como pela expressividade visual que gira em torno da confusão entre o natural e o fictício, da mistura entre o físico e o cósmico, enfim, do quadro dentro do quadro. Um caráter espectral senão onírico caracteriza a obra que se inspira em ordens formais diversas e favorece um ânimo de reestrutura

¹¹ Mário de Andrade, “Cícero Dias e as Danças do Nordeste”, *Arquivos*, Recife, 1944, p. 89.

¹² *Ibidem*, p. 90.

¹³ Michel Covin, *Une esthétique du sommeil*, Paris: Beauchesne, 1990, p. 59.

do espaço. Se a figura da órfã está disposta segundo inspiração tanto na arte popular quanto no substrato clássico, assiste-se a uma inversão do sistema do espaço, e enquanto a personagem principal é puxada para à superfície do campo representativo e o espectador se localiza muito próximo ao plano da pintura, com o fundo imaginário do espaço o tratamento é diferente: somos convidados a olhar a tela através de uma perspectiva *plongante*, o que acentua as diferenças de efeito entre figura e fundo. Este sistema de espaço diferencial enfatiza a figura em primeiro plano e sua presença domina. O pintor articula uma expressividade que se liga diretamente a natureza profunda dos ex-votos de sua região, mas a arte autenticamente popular obedece a regras herdadas, ela constitui um código que funciona em primeiro grau, enquanto que Dias joga com os códigos, com descontinuidades, para fazê-los servir a seu estilo. A “rudeza” e, ao mesmo tempo, a ternura da órfã é acentuada pela ingenuidade de seu olhar. Essa fragilidade se liga a uma certa nostalgia que é ainda evidenciada pela foto que ela segura na mão. Essa foto não tem cor, ela faz parte de um tempo passado, é como uma pequena imagem rica de sentidos que permite ao artista comunicar o que ele sabe além daquilo que vê.

O pintor pernambucano manipula a cor: se o rosto da “órfã” perde em movimento, submetido pela cor terrosa, ele ganha em materialidade pelo tratamento escultural dado pela pintura. Esta figura petrificada, tornando-se então escultura, converte-se em valor simbólico do abandono e liga-se essencialmente à atmosfera de “inércia” difusa da tela. A palheta de Dias é, incontestavelmente, inspirada das cores de Pernambuco. Segundo seu depoimento: “a cor azul e a cor vermelha vêm da arquitetura de Recife (...) “o verde vem da presença dos canaviais se juntando ao mar verde do Nordeste.”¹⁴ Não seriam essas cores um sinal de que já estava pressuposto, nessa produção do artista da década de 1930, uma experiência decisiva de verdadeiro operador da cor?

Diante das cores puras, da franqueza e da simplicidade das figuras de *Figuras, barco e canavial* (fig.2) e de tantas outras telas desse período, pode-se entender o interesse de Dias em reter e expor o espírito *naïf* do Pernambuco profundo. O conjunto de telas sobre os temas “banhos de rio”, “canaviais”, “danças nordestinas”, “paisagens”, “retratos e auto-retratos” são exemplos, entre outros, que permitem constatar o procedimento de seriação, de variações do campo visual sobre um mesmo tema, de articulação de um repertório imagístico regional com uma experiência decisiva de percepção do espaço firmado na fenomenologia da cor e no movimento de formas soltas no espaço raso. É um procedimento de linguagem visual que, de um lado, exala uma atmosfera da “terra”, de ancoragem; de outro, expõe um processo de composição, apto a transformar, não importa o que seja – figura, motivos, espaço – em função da necessidade e lógica experimental da expressividade do artista. É a marca de um processo – uma autoconsciência crítica – perante a modernidade. Liga-se aí, mais do que a qualquer contexto exterior à pintura, a sua necessidade de partir, em 1937, pela primeira vez, para um *séjour* em Paris. Era, de certo modo, um indicador de um processo assimilado, a saber: uma linguagem, pontuada de “brasilidade particularizante” e de premissas construtivas, que solicitava a universalidade das formas.¹⁵

¹⁴ Entrevista realizada para fins de doutoramento da autora. Paris, 10 fev. 1998. (Nessa entrevista, Cícero Dias explica que estudava as cores regionais para através delas – força regional – “atingir o sentido espiritual, atingir o universal das coisas”).

¹⁵ Aqui me refiro ao engajamento de Cícero Dias, no mundo da arte parisiense, na abstração geométrica do Segundo Pós-Guerra.