

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

## O TRIUNFO DO IRREAL: A RETROSPECTIVA DE CÍCERO DIAS (1948)

Felipe Ribeiro de Melo<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho investiga um evento que movimentou as percepções e debates em torno da arte moderna no Recife do final da década de 1940, a mostra retrospectiva do pintor Cícero Dias. Causando uma grande polêmica e desestabilização nas convenções estéticas e ideológicas da época, investigamos os ecos desta mostra que foram produzidos nos jornais, sendo possível, com eles, recuperar informações e visões referentes à formação do campo artístico e intelectual deste espaço-tempo específico. Pesquisas nos periódicos em circulação no período, como o Diário de Pernambuco, Jornal Pequeno e Diário da Noite, foram mobilizadas para tal intento. Também se procurou entender como era operado o discurso nativista que encaminhava as artes para lugares específicos, apresentando-lhes possibilidades e limitações na produção – e, assim, forjando uma identidade cultural própria. Esse trabalho visa contribuir para a ampliação das investigações sobre a história da arte produzida em Pernambuco, e, consequentemente, seu corpus documental, que se encontra em estágio inicial.

**Palavras-chave:** arte moderna; regionalismo; história cultural.

Pelo custo de tentar entender um evento que marca as artes na cidade do Recife, em 1948, precisamos situar, primeiro, o pintor que aparece como protagonista do ocorrido. É por meio de uma breve apresentação de sua trajetória que conseguimos chegar numa melhor compreensão de certas escolhas e caminhos optados pelo mesmo. O sujeito a que nos referimos se chama Cícero dos Santos Dias.

Natural de Escada, interior de Pernambuco, nasce em 05 de março de 1907 e faz parte de uma tradicional família aristocrática da região. Traz consigo um sobrenome que possuía longa tradição de poder. À exemplo disso, temos a figura do Coronel Manuel

---

<sup>1</sup> Graduado em História pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE; mestrando do Programa de Pós-Graduação em História pela mesma instituição. Endereço eletrônico: felipe.ribeirom@hotmail.com

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Antônio dos Santos Dias, seu parente e uma das principais figuras fundadoras do município.

Viveu a sua primeira infância no famoso engenho Jundiá, um dos três engenhos pertencentes à família. Ele era feito todo de móveis de jacarandá, madeira nobre, possuindo três cozinhas, duas salas de jantar, vinte e seis quartos, entre outros espaços distribuídos pela propriedade. Cristais, porcelanas, louças das mais caras faziam parte do seu mobiliário. Um numeroso contingente de funcionários lá trabalhava. Nada faltava.<sup>2</sup>

Atentamos a essa descrição física do espaço para reforçar o entendimento da riqueza possuída por sua família e o lugar específico e privilegiado que o pintor se situa. Essa posição pode influir no espectro de caminhos que poderia seguir, pois uma confortável vida econômica seria um suporte para que sempre pudesse assumir trajetórias de inovação e experimentação nas artes. Se acaso não fosse bem recebido pelo público e pela crítica – como ocorreu algumas vezes – não ficaria desamparado. E é, também, por meio deste mesmo lugar social que ocupa, que irá adquirir importante rede de filiações e afetividades que se mostrarão de grande importância para sua carreira, como veremos.

Este faustoso engenho, Jundiá, vai assumir um papel importantíssimo na sua pintura, despontando como um personagem singular em suas obras, onde boa parte delas remetem a uma lembrança do tempo que viveu por lá. É de lá que vai retirar os seus referenciais, a matriz de sua poética inicial, por meio das histórias, lendas, assombrações, superstições e brincadeiras que circulavam entre os engenhos através da tradição oral e memória. “Tudo me foi contado. Desde a tenra idade vivia do que o povo contava”<sup>3</sup>. São a partir desses elementos de vivência, sua e dos outros, que irá realizar suas representações do mundo rural.

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

---

<sup>2</sup> DIAS, Cícero. *Eu vi o mundo*. 1. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2011

<sup>3</sup> DIAS, 2011, p. 15.

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

jogando pra frente. Foi a grande cúmplice de tudo o que fiz. Um produto mágico dos engenhos.<sup>4</sup>

Por conter essa atmosfera mística composta de personagens como saci-pererê, caipora, entre outros, que vamos conseguir entender o viés não tão realista de suas pinturas, com componentes mágicos, tal qual sentia ser o engenho. Também é influenciador de seu poder de abstração, como confirma o próprio pintor, a forte formação religiosa que teve presença nesse período. Afinal, foi na capela em Jundiá que realizou seu batismo e primeira comunhão. Assim, Cícero experimentava um convívio diário entre o que era irreal, imaterial, com a realidade concreta. “Sempre me entendi perfeitamente com o mistério do mundo [...] o que vivia dentro de mim era o sonho [...] vivia de costas para o realismo.”<sup>5</sup>

Como a maioria dos filhos da aristocracia brasileira fazia, foi mandado à capital para completar sua formação escolar, sendo levado em 1920 para o Rio de Janeiro, aos 13 anos de idade. No colégio São Bento, que o é designado, seu interesse por arte e pintura são acentuados. Lá, “nada fazia senão pintar e desenhar”.<sup>6</sup>

Porém, sua mudança para à capital assumiu um ponto fundamental para sua trajetória artística quando em 1926 inicia o curso de arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes. Não tanto pelas aulas e professores, como ele mesmo afirma ter tido uma passagem “sem sofrer da parte dos professores a menor influência. As cores, as formas, para mim, não eram as mesmas cultivadas pelos mestres ligados ao naturalismo, sem nenhuma imaginação plástica”<sup>7</sup>.

Entretanto, vai ser lá – e a partir de lá – que irá realizar importantes contatos e parcerias com o meio modernista do período ao estabelecer relação com outros “marginais” e insatisfeitos com o tipo de arte consagrada na escola. Murilo Mendes, Ismael Nery, Lasar Segall, Di Cavalcanti, Graça Aranha e Lúcio Costa são algumas das figuras que se aproximarão de Cícero nesse momento. Este último, Lúcio Costa, arquiteto, foi o organizador do futuro Salão de Belas Artes de 1931. Conhecido como

---

<sup>4</sup> Idem, p. 9

<sup>5</sup> Idem, p. 11

<sup>6</sup> Idem, p. 27

<sup>7</sup> Idem, p. 27

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Salão Revolucionário, fora o balizador da entrada do modernismo em instituições tradicionais – já que até então as mostras da escola mantinham uma continuidade com as conservadoras noções estéticas da antiga Academia Imperial de Belas Artes, ligada a uma pintura formalista e clássica – e, mais especificamente para nós, a revelação de Cícero Dias ao contexto da cidade carioca. (BORGES, 2012)

Vai ser um período da sua vida marcado pela boemia, pois era nos bares que o “espírito novo trazia a liberdade do pensamento humano”<sup>8</sup>. Irá se referir a uma atmosfera mística e quase onírica presente nesses bares afirmando assumirem eles uma importante função para a fomentação do movimento modernista brasileiro, assim como outrora assumiria, os bares, na Europa na criação do movimento dadaísta, por exemplo.

As afetividades iam sendo cultivadas pelo Bar Nacional, da Brahma e o Palace Hotel, principalmente. Por pessoas que tinham perspectivas semelhantes para as artes. Um grupo que foi tido como “bando, uma legião, defendendo novos valores. Tudo explodia, um vulcão”<sup>9</sup>, se protegendo e se apoiando. E isso vai se mostrar importante, talvez necessário, num período de cisão artística. Era nesse grupo que buscava refúgio e forças diante da crítica conservadora ou mesmo em situações mais extremas como a depredação de uma obra sua em 1928.

Como ele mesmo fala, “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”<sup>10</sup>. Acima de tudo, esse grupo foi importante para a carreira de Cícero, sua inserção na cena artística, mostrando, desde aqui, como essas relações de amizade foram fundamentais na sua trajetória.

A esse exemplo, temos sua primeira exposição no Rio que ocorre em 1928. Depois de uma série de dificuldades em arrumar um local que aceitasse expor seu trabalho, que desafiava a estética vigente com seu quê de surrealismo, conseguirá o espaço da Policlínica por causa da intermediação que Graça Aranha fez, pois este conhecia um dos importantes psiquiatras que possibilitaram a mostra.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Idem, p. 32

<sup>9</sup> Idem, p.46

<sup>10</sup> DIAS, Cícero. Cf. BORGES, Raquel. 2012, p. 50

<sup>11</sup> DIAS, 2011, p. 38

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Apesar de comentar sobre esse e vários outros “favores” que essa rede relacional-afetiva lhe proporcionou, o pintor parece esquecer o poder decisivo que essas amizades lhe proporcionaram ao comentar em sua autobiografia que “nunca precisei ser apresentado a ninguém, nem no Brasil, nem em Paris. As afinidades e o caráter humano trabalharam positivamente ao meu favor”<sup>12</sup>.

Destitui de força essas “apresentações” que tantas vezes lhe foi fundamental, jogando para um campo quase do destino, do fortuito. Aqui vale lembrar, também, que a própria figura do Gilberto Freyre lhe foi apresentada/recomendada por meio de Manuel Bandeira, sendo aquele um dos principais responsáveis para a legitimação de seu caráter regional, como será explorado mais adiante.

Boa parte da trajetória narrada se baseia na autobiografia que Cícero Dias escreveu e que veio a ser publicada no ano de 2011. Acolher esta narrativa como fonte historiográfica pressupõe assumir certos cuidados e entender os riscos aqui presente. Principalmente a partir da década de 70, documentos desse tipo vem se mostrando fecundo para a historiografia. (AURELL, 2014)

Uma compreensão necessária consiste em perceber o intervalo de tempo entre suas produções e a análise escrita a que se propõe. Ela irá ser realizada nos anos finais da vida do pintor, muitos anos antes do processo aqui investigado, que se situa entre o começo e o auge da sua produção. À exemplo disso, a pintura-referência de sua carreira artística “Eu vi o mundo... Ele começa no Recife” foi exposta, pela primeira vez, em 1931. Falamos aqui, então, de uma distância de mais de setenta anos para a confecção de sua biografia. Esse tempo decorrido possibilitaria um esforço de memória – sobretudo quando são narrativas referentes a si – em que se costuma projetar no passado uma imagem que se quer cristalizar no presente e projetar no futuro. Isto não implica dizer que a provável distorção seja dada por má fé ou mesmo de maneira consciente, onde comumente se dão “naturalmente”, com a própria pessoa convencida de que tudo corra como lembrado. À exemplo dessa situação é o convencimento que Cícero tem de não ter sido apresentado a ninguém, contraria às outras narrativas aqui constatadas.

---

<sup>12</sup> Idem, p. 26

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

É necessário se considerar essas nuances para concluir, como Jaume Aurell (2014) atenta, que as autobiografias são textos referenciais, podendo nos fornecer informações confiáveis sobre o passado, mas que essa referencialidade deve ser abrandada ao levar em conta a fragilidade biológica da memória humana. Pode haver uma atuação da imaginação que transforma fatos em ficção, ou a utilização dela para preencher lacunas não vívidas da memória. Autobiografias são atos de seleção, descrição e análise de uma trajetória individual a partir de diferentes enfoques que permitirão a construção de um romance histórico.

É o resultado de memórias (ou mesmo esquecimentos) coletivas, individuais e sociais, constantemente negociadas e processadas, com vínculos com mitos, saberes, fazeres e tradições que se corporificam a partir de relações particulares com o tempo e o espaço, que não são simplesmente atos de resgate, mas de reconstrução do passado a partir de referenciais atuais.<sup>13</sup>

Assim sendo, podemos imaginar que a seleção proposta por Cícero Dias nos seus anos finais, vinha carregada de concepções já formalizadas sobre o seu altíssimo lugar no que se refere à pintura regional pernambucana. É possível que suas escolhas discursivas se empenhem em traçar uma linearidade desse aspecto das suas composições, a fim de sacralizar, ainda mais, seu papel, constantemente reforçado pelos críticos e intelectuais, de pintor da terra. Alerta-se para o papel ativo da linguagem e das estruturas narrativas na criação e descrição da realidade histórica. O que não fará com que se invalide tal fonte, pois, através dela, conseguimos compreender como Cícero constrói seu acesso ao regionalismo e às suas próprias representações no pictórico.

Assim, apesar de sempre sentir em sua vida “a frescura desse poço insondável da infância”<sup>14</sup>, fazendo parecer ter mais influência de Jundiá – ou mesmo despontando como exclusiva – na sua pintura do que suas trocas com os modernistas do Rio e de Paris, argumento também repetido pelos críticos de arte, apenas um dos nove capítulos

---

<sup>13</sup> AURELL, Jaume. 2014, p. 425

<sup>14</sup> DIAS, 2011. p.19

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

de sua autobiografia lhe foi dedicado a essa primeira infância. É possível, então, que outros momentos lhe sejam mais vívidos e determinantes.

Voltando à sua trajetória, em 1939 Cícero fixará residência em Paris, onde permanecerá até a sua morte. Lá ele logo será acolhido na cena artística, virando, inclusive, amigo do mestre Pablo Picasso. Devido ao seu reconhecimento no exterior, acabou ganhando grande prestígio no Recife - que parecia precisar de uma autorização da cidade “mãe das artes” para tornar legítima a composição do pintor.<sup>15</sup>

Mas como agora era um pintor legitimado internacionalmente, a falta dos patrocínios governamentais ou interesse/atenção dos jornais sobre tendências modernas mais atualizadas parece ser redescoberta quando é anunciada a sua volta ao Recife, vinte anos depois, em 1948.

Em um telegrama que foi repassado ao governador da época, Barbosa Lima Sobrinho, o embaixador do Brasil na França fala que seu funcionário foi liberado para fazer exposições. Depois de uma longa temporada na França, o pintor, que tanto admiradores havia conquistado aqui e afora, voltaria à cidade para mostrar o que lá aprendeu e desenvolveu.<sup>16</sup>

Agora estaria de volta com uma exposição que cobria toda a sua carreira, o que deixava os jornalistas e intelectuais atentos e curiosos, posto que sua “evolução pictórica ainda é um segredo”<sup>17</sup>. Não sabiam o que teria decorrido com sua pintura depois de tantos anos vivendo em Paris.

Assim, desde do dia do recebimento do telegrama que anunciava sua chegada que, quase diariamente, os jornais da cidade lançavam notas e matérias sobre as

---

<sup>15</sup> Em 1928, Cícero havia realizado sua primeira exposição em Pernambuco, logo após sua exposição na Policlínica do Rio. Não foi bem recepcionado pelo público, já que desde desse momento demonstra ao público daqui seu alinhamento com as escolas vanguardistas da Europa, não representando a natureza tal como era, mas permitindo a sua fantasia e percepção subjetiva das coisas adentrar na tela. Essa sua atitude causou um choque imenso no período, chegando a escutar recomendações de amigos para que fosse internado em clínica psiquiátrica. É possível imaginar dois motivos para que sua pintura não fosse tão bem recebida. A primeira é que nesse período ele se aproximava de uma tendência surrealista, o que ultrapassava os limites imaginários que a pintura acadêmica impunha e o público apreciava. O segundo é que seus quadros eram repletos de nus femininos, incomodando a moral e o pudor daquele espaço-tempo, as famílias burguesas se horrorizaram.

<sup>16</sup> Jornal Pequeno, 4 de jun. 1948.

<sup>17</sup> Diário de Pernambuco, 1 de ago. 1948, p.6.

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

preparações para seu regresso que estava sendo organizado pela Diretoria de Documentação e Cultura e pelo Diretório Acadêmico da Faculdade de Direito<sup>18</sup>.

Intelectuais e artistas de todo o país viriam prestigiar a exposição, através até mesmo de aviões particulares especiais. Chegariam ao Recife figuras como: Aníbal Machado, José Lins do Rego, Rubem Braga, Murilo Mendes e Michael Simon.<sup>19</sup> A DDC ainda prepararia um catálogo da exposição pelo valor de Cr\$100,00 com cem desenhos feitos a mão pelo artista como forma de ajudar na Campanha da Criança, além de conter um poema inédito de seu amigo Paul Eluard, com tradução de Manuel Bandeira.<sup>20</sup> Seria um verdadeiro acontecimento na cidade.

O mistério de sua “evolução pictórica” foi aos poucos sendo revelada. Em 16 de julho o Diário de Pernambuco anuncia: “Cícero Dias realiza, pela primeira vez, na América Latina, pintura de tendência não-objetiva”. Já não trazia o mesmo estilo pelo qual ficara famoso e conhecido em 1928, o qual foi batizado por Freyre de *sur-nudisme*, um surrealismo com elementos de nudez que não era comum nessa escola europeia, ou seja, tocando no universal sem deixar de ser regional<sup>21</sup>. Apresentava uma nova faceta, não era mais o “Nosso Cícero”.<sup>22</sup>

Ousava experimentar – nas paredes do último andar da Secretaria da Fazenda – aquilo de mais contemporâneo no mundo das artes europeia: o abstracionismo. E esse foi o argumento que o mesmo procurava para legitimar seu trabalho: “na Holanda os mais modernos cedem à tendência que aí está”. Era apenas uma “evolução da forma”, afirmava, mostrando estar embebecido por aquilo que viveu, sentiu e viu por lá.<sup>23</sup>

Para aqueles que não haviam internalizado os códigos que Cícero havia entrado em contato ao longo dos onze anos de moradia no exterior, aquilo parecia uma confusão sem sentido. O Diário de Pernambuco, para exemplificar esse sentimento diante do novo inesperado, recolhe as impressões de Ascenso Ferreira, escritor de destaque e seu

---

<sup>18</sup> Dimitrov (2013) nos aponta que essa encabeçada da Faculdade de Direito do Recife em realizar a exposição era devido a um grupo interessado em arte moderna que por ora passava em seu corpo discente, figuras como: Ariano Saussuna, Aloísio Magalhães, Hermilo Borba Filho, Joel Pontes, entre outros.

<sup>19</sup> Jornal Pequeno, 27 de jul. 1948.

<sup>20</sup> Jornal Pequeno, 20 de jul. 1948.

<sup>21</sup> Diário de Pernambuco, 23 de mar. 1958, p.4.

<sup>22</sup> Diário de Pernambuco, 16 de jul. 1948.

<sup>23</sup> Diário de Pernambuco, 16 de jul. 1948.

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

amigo próximo, que lastima pelo abandono de seu antigo estilo e a adoção desse novo modo de fazer.

Ascenso fala lamentosamente da ausência do traço simultâneo de Cícero nos murais. Onde anda aquela simultaneidade de Cícero? Eram tão puros e poéticos aqueles traços... Ascenso se acostumou com o Cícero que tem pendurado à parede do quarto e não o concebe fora do traço simultâneo, fora do que ele julga ser o homem que realizou em pintura o que escreveu no “Catimbó”.<sup>24</sup>

Apesar do estranhamento ocasionado, a confiança e lealdade de seus amigos, muitos deles figuras famosas e respeitadas da intelectualidade, dava firmeza ao novo projeto do pintor. A sólida construção de laços afetivos de Cícero garantiria a defesa perante o “olhar desacostumado” daqueles que o criticavam, acabando por ser um dos principais vieses para a legitimação de suas obras.

Percebemos já isso com a declaração de José Lins do Rego sobre os quadros abstratos de Cícero, antes mesmo de seu contato com algum deles. Tinha certeza de que iriam transparecer sua identidade, já que ele “será eternamente o menino Cícero de Jundiaí, filho de Pedrinho, o irmão de Rominho, o mágico Cícero Dias, homem de gênio”.<sup>25</sup> Ou seja, pouco importava como aqueles quadros pareceriam, o conhecimento daquele sujeito para além do artista, perpassando o íntimo da sua família, notabilizaria seus quadros de credibilidade.

A polêmica de seus quadros abstratos vai ganhar um novo grau quando da abertura de sua exposição no Recife – que tanto havia sido anunciada e comentada nos jornais – no dia 5 de agosto de 1948. Eram 134 quadros exibidos<sup>26</sup> que iam do início de sua carreira, até sua fase atual que foi desenvolvida na França, com a aproximação da arte não-figurativa.

---

<sup>24</sup> Diário de Pernambuco, 16 de jul. 1948.

<sup>25</sup> Diário de Pernambuco, 18 de jul. 1948, p. 2.

<sup>26</sup> Diário da Noite, ago. 1948.

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

E a despeito do escrito em matéria daquele dia – que a arte moderna não espanta mais ninguém, graças a sua infiltração nas revistas, museus etc.<sup>27</sup> – O modernismo exibido por Cícero ultrapassou os limites do que era aceito na sociedade pernambucana e assustou.

Olhei... Olhei... E não vi nada. Quanta tinta e quantas telas perdidas naquele pandemônio de gravetos. É inconcebível um artista pior, só a gente vendo acredita. [...] Que andou fazendo esse homem em Paris? Será que a 'cidade luz' inspirou o pintor-doutor a descer ao nível intelectual de uma criança imbecil?<sup>28</sup>

Apesar de alguns comentários desse gênero por grande parcela do público, a imprensa e a intelectualidade pernambucana – no qual, como havia sido comentado, ele possuía amigos próximos – se prontificou de sair em defesa de Cícero. Foi preciso um certo esforço no sentido de deslocar o olhar para esse novo tipo de arte e tentar acabar com o dissenso que a mostra tinha ocasionado na cidade.

A primeira estratégia utilizada por esses “protetores” de Cícero foi a aplicação de uma retórica de que a arte seria uma matéria escatológica, isto é, o fazer artístico possuiria evolução e progresso que levariam a um determinado fim. Desse modo, era argumentado que aqueles que desgostaram da mostra não estavam atualizados no processo de ascensão da arte, estando atrelados ao passado. Precisariam de um melhor desenvolvimento dos processos cognitivos para alcançar esse novo tipo de arte. Estaríamos na “infância da compreensão”.

"A capacidade de raciocínio evoluiu para uns, ao passo que involuiu para os adeptos da cópia da natureza."<sup>29</sup> Não levavam em consideração os aspectos históricos que construíram a percepção do público, não conseguiam enxergar uma realidade diferente daquela que haviam importado da Europa.

---

<sup>27</sup> Diário de Pernambuco, 5 de ago. 1948, p. 6.

<sup>28</sup> Em coluna que apresenta a opinião dos leitores do jornal, Rômulo Petrônio Ramos, expõe sua visão. Para ele, o que Cícero tentava fazer atrapalhava até mesmo o próprio movimento modernista. In: Diário da Noite, 20 de ago. 1948.

<sup>29</sup> Diário da Noite, 16 de ago. 1948, p. 1/6.

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

O problema estava, então, para eles, no público e na percepção que eles tinham da arte, pois aqueles que desgostavam dessa arte abstrata estavam acostumados com uma leitura fácil e não sabiam valorizar a sensibilidade de vanguarda que os artistas possuem.<sup>30</sup> Afinal, “em arte não há lugar para mediocridade”.<sup>31</sup> E isso, aparentemente, não diferia muito entre São Paulo e Recife, de acordo com o crítico Mario Pedrosa, também defendendo a arte de Cícero ante ao despreparo do público.

Província ou metrópole, o público de lá ou de cá está ainda em grande parte impermeável à arte, precisamente pela cultura adquirida e não pela ausência dela. No domínio estético, essa cultura está anacrônica de três séculos. Ela se rege ainda pelos cânones da Renascença, consagrados à glorificação dos sentidos imediatos, do materialismo burguês triunfante. [...] São os preceitos intelectualistas e acadêmicos que levam um escritor, um ministro, um cientista a admirar a contrafação pictórica de um Osvaldo Teixeira ou de um Manoel Santiago, e a torcer a cara para uma tela de Pancetti ou de Portinari (PEDROSA, 1948, p. 8–9 in DIMITROV, 2012).

Uma outra via de defesa de Cícero foi o argumento de que sua nova fase não era assim tão diferente do que fazia antes. Eram quadros tidos como subjetivos, mas que, na verdade, seriam bem objetivos, por ainda se ligar com a sua terra. "Paris não lhe tirou coisa alguma", diz Bernardo Ludermir<sup>32</sup>, afirmando que a essência regional de sua pintura ainda permanecia. Por mais que se valorizasse esse novo tipo de arte sendo feita, não era uma celebração de uma autonomia da arte, do movimento de liberação do artista entre representação e realidade, mas sim um caminho oposto. Não havia uma defesa da arte abstrata em termos formais e artísticos, mostrando que mesmo círculos e quadrados, eram figurações – por sua associação com as “coisas da terra”.

Rubém Braga chega a eufemizar a sua inserção nesse estilo, afirmando que ele tenta, mas “não chega lá”. Talvez o nome causasse mais medo e incompreensão. Para

---

<sup>30</sup> Diário da Noite, ago. 1948.

<sup>31</sup> Diário da Noite, 16 de ago. 1948, p. 1/6.

<sup>32</sup> Diário da Noite, 16 de ago. 1948, p. 1/6.

## ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

ele, poderia ser um abstrato simples para um olhar de fora, mas quem é da terra saberia de onde vem as cores de Cícero – de Jundiá. "Essas composições não são sintéticas, mas extraídas do vegetal, da saudade, das amáveis formas naturais e da ampla luz pernambucana".<sup>33</sup>

Com comentários dessa natureza conseguimos verificar uma ideia já reparada por Dimitrov (2013), a noção de que a obra de Cícero não seria valorizada por sua relação de proximidade com as vanguardas europeias, por sua busca por uma inovação na forma, mas sim pela sua ótica nativista, sendo capaz de apresentar a essência pernambucana, se não de forma figurada, ao menos pela utilização das cores fortes da terra: azul, verde e encarnado. A construção subjetiva da obra pelo pintor era descartada.

Era esse o argumento também levantado por seu amigo Freyre – talvez, na verdade, a base seja de tal. Sua opinião tinha uma potência grande na época, proporcionando uma hegemonia nessa visão. Acreditava que as marcas de sua infância no engenho jamais foram apagadas, por mais que pareça ter ficado afastado, por exemplo, ao ser influenciado pelo abstracionismo. Não precisaria pintar canaviais de maneira fidedigna, mas sim a simbolização deles. Símbolos carregados com o drama e as cores dos canaviais e suas águas – aspectos que só seriam possíveis de captar por meio dessa vivência que Dias teve – que qualquer indivíduo, da terra ou não, com sensibilidade, entenderia e apreciaria (FREYRE, 1948).

Cores do próprio Cícero Dias. Do próprio desenhista que hoje, em Paris, na sua arte abstrata, conserva-se fiel às cores pernambucanas [...] ninguém mais sensível ao que na pintura de então de Cícero tornou-se interpretação poética do passado rural de Pernambuco.<sup>34</sup>

Afinal, a trajetória de Cícero praticamente não foi pernambucana, como visto, diferente de outros artistas lidos como regionalistas e representativos da terra, como Lula Cardoso Ayres. Entretanto seu retorno à cidade natal termina em 1939, quando

---

<sup>33</sup> Diário da Noite, ago. 1948.

<sup>34</sup> DIMITROV, Eduardo. Soc. estado. vol.33 no.3 Brasília set./dez. 2018. P. 733

## **ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021**

decide morar em Paris e, desde então, não tornaria a residir mais em Pernambuco. Ou seja, sua trajetória de vida e seu repertório de influência pictórica, claramente, estaria “infectado” por pressupostos europeus e cariocas. Pela ótica nativista, esse cosmopolitismo seria um perigo, descaracterizaria sua arte enquanto verdadeiramente pernambucana. E por isso que foi preciso se utilizar desse elemento discursivo para o filiar a um projeto regionalista, ressaltando o laço telúrico do artista, o qual Freyre parece ter manejado muito bem e desde cedo (DIMITROV, 2013).

Muito difícil seria alguém ir de encontro a concepção e argumento de Freyre sobre a pernambucanidade de alguém naquele período, quando já estava vastamente reconhecido, tanto aqui, como fora, pela sua obra *Casa Grande & Senzala* e quando já estava bem delineado que projeto de Nordeste queria e lutaria para ver emergir.

Essa preocupação de fazer emergir uma imagem do Nordeste se dá quando da acelerada reforma urbanística que o Recife presenciou nas primeiras décadas do século XX. Via a lógica da modernidade, pautada numa racionalidade e progresso, como ameaçadora das tradições e culturas ricas da região. Procura, então, junto com intelectuais e artistas – como o próprio Cícero Dias – fazer um trabalho saudosista, afirmador de um Recife arraigado à tradição e à memória da cultura popular.

Entretanto, ao manter esse viés tradicionalista, corria o risco de assumir para o Nordeste uma postura de atraso, que já vinha sendo estigmatizada pela ótica centralista do sul-sudeste. O desafio era, então, conseguir inserir o Nordeste no contexto nacional moderno, já que estavam de fora desse jogo, justamente por serem considerados “atrasados”. Dava-se voz a um novo caminho possível: o modernismo tradicionalista, encabeçado por Freyre e que misturava o local com o universal – apontava, também, para o fato de estar fazendo um modernismo diferente daquele produzido no eixo Rio-São Paulo que sabia apenas copiar o que se estava acontecendo na Europa, de acordo com o mesmo.

Cícero pareceu ser capaz de demonstrar essa cidade imaginada, misturando sua origem com aquilo que aprendera, em técnica e forma, com as vanguardas europeias. Freyre chegou mesmo a se mostrar como orientador de seu trabalho, apontando que deveria ser no engenho e sua experiência lá vivida que o pintor deveria ir buscar inspiração. Nesse processo ele acabava por direcionar um outro caminho que deveria ser

## **ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021**

interpretada as obras de Dias, uma nova chave de leitura que devia ser seguida pelo público e pelos críticos. Foi um trabalho quase catequético para colar às representações de Dias aos aspectos telúricos (DIMITROV, 2013).

Assim, a estratégia discursiva fez com que se fosse estabelecida e cristalizada uma relação entre cores e a região. Não importaria se a produção artística dele fosse abstrata ou figurativa, se desenho ou pintura, se surrealista ou baseada em figuras geométricas. A luz e as cores da terra sempre seriam invocadas para proteger do perigo do cosmopolitismo desvirtuador da pintura pernambucana.

Como o Cícero de mil novecentos e vinte e tantos, o de hoje continua da sua terra e do seu povo, sem que isto o venha impedindo de ser um dos pintores brasileiros de mais pura universalidade de expressão e de mais arrojada modernidade de técnica: uma modernidade que, nele, nunca parou em qualquer modernismo sectário. Que não cessou até hoje de ser modernidade. Mas nem essa sua modernidade nem aquela sua universalidade fizeram secar em artista tão complexo e, ao mesmo tempo, tão simples, sua condição de brasileiro de província, nascido e crescido numa das regiões também mais complexas do Brasil: aquela em que, na gente, mais se vem misturado ao sangue europeu o do indígena e o do africano; e nas artes, nos costumes, nos alimentos, à cultura vinda da Europa, a encontrada nas populações nativas e trazida da África pelo negro. (FREYRE, 1962)

E isso, também, serviu de trilha para que outros pintores pegassem carona nesse projeto. Afinal, era um caminho muito confortável para os pintores, que poderiam permitir-se experimentar e acompanhar a vanguarda europeia, sem perder a vinculação com a sua terra natal, sua legitimação no campo artístico da cidade. Conseguiram mais facilmente aceitação tanto num lado, como noutro do atlântico. Mas também era uma leitura interessada a de Freyre, pois com ela, o mesmo poderia expandir sua ideia regionalista para o mundo das artes plásticas, criando um repertório imagético (DIMITROV, 2013).

E mesmo o próprio Cícero, que nunca parecia se importar com a sensibilidade do outro, de acordo com Olívio Montenegro, despendeu um empenho em se fazer

# ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

entender e validar seu trabalho. Isso já sendo notado pela disposição da organização de seus quadros, estando estes submetidos a um determinado plano pedagógico e orientados em uma ordem de como o público deveria caminhar pelo espaço. Além disso, na exposição eram encontrados títulos, cartas e fotos como elementos de autenticação de sua carreira e suas pinturas. Ou mesmo, em algumas ocasiões, esteve presente no espaço para conversar e explicar seus quadros para os visitantes.<sup>35</sup>

Nesse mesmo empenho, ele convida em torno de cem intelectuais, artistas e jornalistas para a exposição de um único quadro em sua propriedade familiar, no engenho de Jundiá. Uma receptividade bastante acolhedora que é “retribuída” com uma série de discursos elogiosos de seu imenso quadro – 15 metros de largura e 2 metros de altura – e com o resultado de um maior estreitamento de laços com a elite cultural que garantiriam a defesa de Cícero em outros espaços.<sup>36</sup>

Assim, com as opiniões mais diversas sobre seu trabalho, em que os opostos não chegavam a um consenso, foi marcada uma “mesa redonda” no dia 18 de agosto de 1948 na Faculdade de Direito do Recife. Um espaço aberto em que todos poderiam conversar e expor suas impressões e considerações sobre a exposição, sendo positivo ou negativo. O público foi composto, em sua maioria, por universitários, jornalistas e intelectuais. Foi um debate acalorado. Um dos estudantes chega a propor um plebiscito sobre quem era contra ou a favor da exposição.<sup>37</sup>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

<sup>35</sup> Diário de Pernambuco, 15 de ago. 1948, p. 4/10

<sup>36</sup> Dimitrov irá ter acesso ao folheto que funcionaria como um pequeno catálogo dessa exposição. Curioso fato é que o mesmo não havia contido a fotografia da obra exposta ou sequer o nome que era intitulado o quadro – que, por outras fontes, se descobre se descobre ser a famosa obra “Eu vi o mundo... ele começa no Recife”. Estava presente nessas folhas apenas uma pequena lembrança de biografias de seus familiares, nomes fortes e de importância do município de Escada. Era um “instrumento performático de criação, ou a atualização de uma identidade ancorada numa genealogia” (DIMITROV, 2013). Ou seja, isso vai rememorar ao espectador quem é Cícero, de que lugar social ele vem. Talvez seja mais um mecanismo de legitimação e distinção que deve ser reconhecida antes de entrar em contato com seu trabalho e julgar sua estética, mostrando que ele não é um “qualquer um”. Vai ser também um lembrete de que a vivência em Paris não retira aquilo que ele verdadeiramente é, pernambucano de Escada. Garantiria sua filiação com a terra. Como se sua posição social justificasse ou mesmo legitimasse suas posições estéticas.

<sup>37</sup> Diário da Noite, 19 de ago. 1948, p. 1-2.

## **ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021**

ANJOS JR., Moacir dos; MORAIS, Jorge Ventura. Picasso 'visita' o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930. *Estud. av.*, São Paulo, v. 12, n. 34, p. 313-335, Dez/1998.

AURELL, Jaume. Textos autobiográficos como fontes historiográficas: relendo Fernand Braudel e Anne Kriegel. *História, Franca*, v. 33, n. 1, p. 340-364, Jun./2014. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-90742014000100016&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742014000100016&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 20 de jan. 2020

BORGES, Raquel Czarneski. Recife lírica: representações da cidade na obra de Cícero Dias. 2012. 180 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Recife, PE. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/11079/1/Disserta%20Raquel%20%28vers%20final%29.pdf>. Acesso em: 15 de dez. 2019.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. Hemeroteca Digital. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 27 jan. 2020.

DIAS, Cícero. *Eu vi o mundo*. 1. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

DIMITROV, Eduardo. Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano. 2013. 331 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, SP. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08052014-104648/publico/2013\\_EduardoDimitrov\\_VCorr.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08052014-104648/publico/2013_EduardoDimitrov_VCorr.pdf). Acesso em: 25 de mai. 2020

DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly; SOARES, Paulo Marcondes. *Crítica de Arte em Pernambuco: escritos do século XX*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2012.

LABORATÓRIO DE HISTÓRIA ORAL E DA IMAGEM. Entre a renovação e o esquecimento: As artes plásticas em Pernambuco nos anos 1950. Disponível em: [https://www3.ufpe.br/lahoi/index.php?option=com\\_content&view=article&id=334&Itemid=264](https://www3.ufpe.br/lahoi/index.php?option=com_content&view=article&id=334&Itemid=264). Acesso em: 25 mai. 2020.

## **ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021**

MELO, E. C. D. Rubro Veio: o Imaginário da Restauração Pernambucana. 3. ed. São Paulo: Alameda, 2008.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. Gilberto Freyre e a valorização da província. Soc. estado, Brasília, v. 26, n. 1, p. 117-149, abr./2011. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922011000100007](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922011000100007). Acesso em: 25 mai. 2020.

SILVA, Josefa Juany Leda Nunes da. “Entre enquadramentos e rupturas”: um olhar sobre o campo artístico em Pernambuco (1948-1959). 2017. 207 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Recife, PE. Disponível em: < <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/34556> > Acesso em: 20 mai. 2020.