

O Recife de Cícero Dias, 1929-1930



Gamboa do Carmo no Recife, de Cícero Dias, 1929, óleo sobre tela, fotografia (detalhe).

Ana Carolina de Freitas Trindade

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Bolsista Capes. acarol.ftrindade@gmail.com

O Recife de Cícero Dias, 1929-1930

The Recife of Cícero Dias, 1929-1930

Ana Carolina de Freitas Trindade

RESUMO

Partindo do princípio de que a produção artística de um determinado período pode contribuir para um entendimento mais rico de um momento da história de uma cidade, este trabalho oferece uma reflexão sobre as representações do Recife presentes nas pinturas do artista Cícero Dias (1907-2003), realizadas no final da década de 1920 e início dos anos 1930. Nessa época período, ele pintou uma série de quadros que revelam fragmentos e detalhes da capital pernambucana, explorando a paisagem e introduzindo cenas do cotidiano com seus elementos e personagens. As pinturas remontam a um passado e parecem propositalmente esquecer aspectos do presente, criando paisagens que transitam entre sonho, saudosismo e/ou nostalgia. Seria uma tentativa de frear os efeitos do progresso que começavam a alterar a imagem do Recife? O que impulsionaria o artista a querer preservar aquilo que ameaçava desaparecer? Para responder às questões, buscou-se estudar a trajetória de Cícero Dias, identificando suas influências artísticas e o contexto cultural que acompanhou o processo de modernização da cidade. Assim, busca-se entender que elementos o artista destaca, nega e/ou ressignifica em suas pinturas. Por meio desta análise, acredita-se poder oferecer elementos para um entendimento mais rico e diverso do Recife dos anos 1920 pela pintura.

PALAVRAS-CHAVE: Cícero Dias; Recife; transformação urbana.

ABSTRACT

Assuming that the artistic production of a given period can contribute to a richer and more complex understanding of that same period in the history of a city, this paper reflects on the representations of Recife made by the artist Cícero Dias (1907-2003) from the late 1920s and to the early 1930s. In this period, Dias produced a series of paintings that reveal fragments and details of the city, exploring the landscape and introducing everyday scenes with their elements and characters. These paintings revisit a past and purposefully forgets aspects of the present, creating dream landscapes. Was it an attempt to prevent the effects of progress which were transforming the image of Recife? What would drive this artist to desire to preserve what was threatened to disappear? To answer the questions, we sought to study the artist's trajectory by identifying his influences, the cultural context that allowed the process of modernization of the city. Therefore, we seek to understand what elements of the city the artist highlights, denies and / or re-signifies in these paintings.

KEYWORDS: Cícero Dias; Recife; urban transformation.



O intenso processo de modernização urbana nas cidades europeias a partir do começo do século XIX transformou o modo como as pessoas se relacionavam com a cidade. Em um texto clássico, Simmel¹ revelou os sinais de formação de uma nova sensibilidade na grande metrópole. Entre os diversos olhares que se lançaram sobre tal realidade, escritores como Carlyle, Dickens e Baudelaire imortalizaram a situação urbana emergente. O fenômeno também atraiu atenção de pintores, gravadores, chargistas e fotógrafos, que passaram a produzir uma imensa quantidade de registros – muitas vezes em tom de denúncia social – das paisagens, avenidas, fábricas, moradias que despontavam, incluindo outros modos de trabalho e de vivência urbana.

Atentos ao novo cotidiano urbano, os artistas sentiram o dinamismo das cidades, suas variações cromáticas, rítmicas e sonoras em contínua transformação, uma estrutura viva que reunia edifícios, pessoas, envolvendo áreas centrais e suburbanas. Observadores, narradores e críticos privilegiados, eles procuravam captar a essência dessa realidade urbana em ebulição e vislumbraram o enorme repositório de sensações e formas a ser explorado. Nesse passo, eles tiveram, obviamente, um papel relevante na configuração de representações das cidades.

A percepção do movimento formigante de pessoas e veículos, máquinas, fábricas, postes de energia e novas estruturas foi fundamental para a expressão de diversas tendências artísticas de vanguarda, como atestam as pinturas de Boccioni e Delaunay, de Milão e Paris, respectivamente, ao redor de 1910. Elas oferecem pistas sobre como a cidade foi dimensionada pelos artistas, com todo o conjunto de pressões impostas aos indivíduos, em meio a deformações e representações oníricas. Se uma cidade não pode ser compreendida sem se reconstruir ou esboçar a história de suas representações literárias, como nos lembra Marta Díaz², entendemos que ela não pode ser devidamente compreendida sem as pinturas que a retrataram, pois estas são representações que iluminam a relação do homem com o espaço urbano, seus edifícios e estruturas e as maneiras de vivenciá-los e habitá-los.

Concordarmos com Baxandall que as pinturas constituem um documento pertinente para a história e que “deve-se aprender a lê-lo da mesma forma que deve se aprender a ler um texto proveniente de uma outra cultura”³, razão pela qual sua importância é ainda mais evidente para a história urbana. Por outro lado, o conhecimento do contexto no qual as pinturas foram produzidas pode enriquecer nosso entendimento sobre determinado artista e revelar nuances de seu trabalho antes despercebidas.

¹ Ver SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

² Ver DÍAZ, Marta Llorente. Arte, literatura y ciudad: la palabra literaria frente al espacio urbano. In: CARDOSO, Selma Passos, PINHEIRO, Eloisa Pretti e CORREA, Elyne Lins. *Arte e cidades: imagens, discursos e representações*. Salvador: Edufba, 2015, p. 12.

³ BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. São Paulo: Paz e Terra, 1991, p. 225.

A nova realidade urbana logo se estendeu às cidades latino-americanas. De meados do século XIX a metade do século XX, o Recife passou por um amplo processo de modernização e transformação, especialmente na década de 1920. A cidade expandiu-se em direção a áreas suburbanas, graças à construção de pontes, avenidas, praças, palacetes, trilhos de bondes e vias pavimentadas para automóveis, ditando um outro ritmo e outros hábitos, que contrastavam com o centro tradicional e traziam um dinamismo inédito para os antigos e bucólicos arrabaldes.⁴

Souza Barros⁵ e Neroaldo Azevedo⁶ revelaram a dimensão cultural da cidade nos anos 1920; o primeiro, descortinando um quadro do ambiente cultural e social, o segundo focando o embate ocorrido no campo da literatura entre grupos considerados modernos e tradicionais. Antonio Paulo Rezende⁷ apresentou um magistral cenário da emergência de sensibilidades modernas no Recife. Daniel Vieira⁸ estudou a construção dos olhares sobre a urbe e sua paisagem por meio da percepção do ambiente citadino e das suas representações veiculadas pela imprensa. Saraiva⁹ mostrou como os cineastas do Ciclo do Recife (1923-1931) construíram um olhar sobre a cidade e seu processo de modernização. Já, Silva¹⁰, recorrendo à história das intervenções paisagísticas, evidenciou a riqueza dos jardins e praças então projetadas.

Nessa ambiência, o pintor Cícero Dias (1907-2003) nos colocou diante de um Recife que não era dado, mas que era revelado e cristalizado por sua pintura. Explorando as cores, formas, encantos e histórias suas e de outros, suas telas exibem imagens de um mundo mágico e lírico vivido entre o engenho e a cidade. O Recife, tema de muitas de suas pinturas, foi filtrado por sua memória de infância e adolescência, antes de ser submetido a profundas transformações ao longo das décadas de 1920 e 1930. Assim, acredita-se que um estudo sobre o olhar de Cícero Dias pode nos revelar outras dimensões da cidade.

No âmbito das artes, os estudos sobre Dias abordam primordialmente sua vivência no Rio de Janeiro, Paris ou sua infância no engenho da família na Zona da Mata Sul de Pernambuco. Angela Grandó¹¹ investigou o processo poético de Dias do “regional ao universal”, ou seja, a proposta de preservar

⁴ Cf. MOREIRA, Fernando e ALCANTARA SARAIVA, Kate. Dos subúrbios coloridos aos horizontes molhados: a expansão urbana do Recife nos anos 1920. *Urbana: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*, v. 12, Campinas, 2020. Disponível em <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/8655956>>. Acesso em 5 out. 2020.

⁵ Ver BARROS, Manoel de Souza. *A década de 20 em Pernambuco*. Recife: Cepe, 2015.

⁶ Ver AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. 2. ed. João Pessoa-Recife: Edufb/Edufpe, 1996.

⁷ Ver REZENDE, Antonio Paulo. *Desencantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Recife: Fundarpe, 1997.

⁸ Ver VIEIRA, Daniel. *Paisagens da cidade: os olhares sobre o Recife dos anos 1920*. Dissertação (Mestrado em História) – UFPE, Recife, 2003.

⁹ Ver SARAIVA, Kate Alcantara. *Recife: cidade e cinema (1922-1931)*. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – UFPE, Recife, 2017.

¹⁰ Ver SILVA, Aline Figueroa. *Jardins do Recife: uma história do paisagismo no Brasil (1872-1937)*. Recife: Cepe, 2010.

¹¹ Ver GRANDÓ, Angela. Cícero Dias ou uma aparição “sur-realista” por excelência. *Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte*. Porto Alegre, Comitê Brasileiro de História da Arte, 2002. Disponível em <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/index.html>>. Acesso em 12 out. 2020, e *idem*, Cícero Dias, matrizes para uma poética. *Anais do 26º Encontro da Anpap*. Campinas, PUC-Campinas, 2017. Disponível em <<http://www.anpap.org.br/anais/2017>>. Acesso em 10 dez. 2019.

aquilo que ameaçava desaparecer, fossem eles os bens culturais materiais e imateriais do campo ou cidade. Raquel Czarneski Borges¹², por sua vez, realiza um estudo das representações de algumas pinturas de paisagem urbana a partir das reflexões de Gaston Bachelard sobre imagem e imaginação poética, mostrando como o artista dialoga, em sua pintura, com a cidade. Este artigo, diferentemente, se propõe a analisar os elementos do Recife coletados por Dias, valendo-se, para tanto, do estudo da imagem, procurando conjugar, com base em Walter Benjamin, uma dimensão crítica e outra poética ou temporal da cidade. Nesse esforço, foram selecionadas as pinturas *Gamboa do Carmo no Recife* (1929), *Sonoridade na Gamboa do Carmo* (1930), *Porto do Recife* (1930) e *Visão romântica do Porto de Recife* (1930).

Tomando as pinturas como documentos históricos e representações passíveis de interpretação, como sustentam Roger Chartier¹³ e Ulpiano Menezes¹⁴, buscou-se interpretar as criações de Dias do final da década de 1920, identificando elementos e personagens apresentados, o contexto local vivido pelo artista, os pequenos detalhes e fragmentos (cacos) de vários tempos. Nessa perspectiva, este trabalho pretende trazer um outro olhar sobre a obra de Dias, iluminado – convém repetir – pelas reflexões de Walter Benjamin, que se dedicou a estudar tanto a experiência da modernidade na cidade como o olhar dos artistas sobre tal fenômeno. Destacamos o aporte dado ao “coleccionador”, que, assim como Dias, dirige sua paixão para o mundo das coisas velhas e ordinárias, recolhidas do cotidiano, que se entrelaçam a um lado oposto a um impulso de renovação, deslocando-as do tempo linear e cronológico. Nessa caminhada, texto foi organizado em três partes. A primeira apresenta a figura de Cícero Dias, sua trajetória de vida e carreira artística, ressaltando-se as suas principais influências afetivas e intelectuais; a segunda contextualiza os efeitos da modernização da cidade que ele vivenciou na sua infância e juventude; a terceira compreende a análise das obras mencionadas.

Cícero Dias, um percurso poético

Eu vi o mundo... Ele começava no Recife. O título de uma das mais importantes pinturas de Cícero Dias situa o Recife como o começo de uma vida consagrada à arte. Não era apenas uma referência ao início de carreira ou a seu local de origem, de nascimento ou familiar, e sim o anúncio para o mundo um Recife que continha o que ele imaginava ser o mundo.

Mas que Recife é este que Dias pintou e que permeou várias pinturas ao longo de sua existência? Cícero Dias nasceu em 1907 no Engenho de Jun-diá, um dos ricos do estado, localizado no município de Escada, na Zona da Mata pernambucana. Nele foi educado, junto com parentes e crianças locais, pela sua tia e madrinha Angelina, que, utilizando a música e coisas do cotidi-

¹² Ver BORGES, Raquel Czarneski. *Recife lírica: representações da cidade na obra de Cícero Dias*. Dissertação (Mestrado em História) – UFPE, Recife, 2012.

¹³ Ver CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. 2. ed. Lisboa: Difel, 2002.

¹⁴ Ver MENESES, Ulpiano Bezerra de. *A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico*. *Tempo*, n. 14, Niterói, 2002.

ano, lhe “apresentou o mundo”, o qual definiu como “mágico”. Angelina também era pintora e, por intermédio dela, Dias teve contato com a pintura.¹⁵

O menino cresceu influenciado pela cultura canavieira e pela luz e as cores do Nordeste interiorano, os hábitos dos engenhos de cana-de-açúcar, das casas-grandes e senzalas, das tradições aristocráticas, dos sobrados e do mar do Recife, para onde frequentemente ia. Sem abandonar a pintura e o desenho, aos treze anos (1920) mudou-se para Rio de Janeiro onde continuou os estudos no Colégio São Bento. Aos dezoito anos (1925), iniciou o curso de Arquitetura e, depois, pintura na Escola Nacional de Belas Artes, porém não os concluiu.

O boêmio Dias viveu intensamente a década de 1920: frequentou galeria, bares, restaurantes e rapidamente se integrou à cena composta por Manuel Bandeira, Jayme Ovalle, Dante Milano, Murilo Mendes, Di Cavalcanti, Dodô Barroso do Amaral, Ismael Nery, Josué de Castro e outros mais. Contatou os modernos, como Graça Aranha, de quem escutou histórias de Paris e dos modernos como Blaise Cendrars e Ferdinand Léger. Apesar do convívio nessa arena cultural carioca, Dias lembra sua obra ainda era tida como marginal, e poucos o compreendiam.¹⁶ Isso porque, a despeito do seu rápido entrosamento no meio artístico carioca, a recepção de suas pinturas e desenhos pelos modernistas Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e por Mário de Andrade foi bastante reticente, talvez pela sua excessiva liberdade e seu cunho intuitivo, como explica Mattar.¹⁷ Seja como for, indo assiduamente ao Recife, Dias aproximou-se da cena intelectual pernambucana, em particular dos integrantes do Movimento Regionalista, um projeto também moderno, à sua maneira, que acontecia em Recife, em resposta à Semana de Arte Moderna de 1922.

Utilizando aquarela e papel, Dias apresentou suas primeiras pinturas e desenhos ao grande público. A escolha dos materiais e técnicas quebrava uma tradição da produção acadêmica – ligada à Escola de Belas Artes – que hierarquizava e qualificava as pinturas pelo modo como se pintava e por seu conteúdo. Vista como menos completa ou inferior, as aquarelas de Dias rompiam duplamente esses paradigmas: o conteúdo pintado tratava do seu cotidiano ordinário, e o narrado, do cotidiano alheio (popular). Eram uma outra forma de fazer pintura que situa Dias como um dos precursores da pintura de vanguarda em Pernambuco.

O artista pintou memórias e desejos de algo que não era visível, algo aparentemente experimental, próximo a um universo de sonhos inquietantes. Eram imagens, fragmentos, de seu presente e passado, com personagens e objetos trazidos do cotidiano urbano e rural. Postos na tela, em escalas diferentes das paisagens, tais imagens primavam pela leveza, frequentemente flutuando. O aspecto lúdico e poético de sua pintura desenvolveu-se tanto nos anos 1920 que o levou à ideia do painel *Eu vi o mundo... Ele começava em Recife*: “tudo se mexia na minha cabeça. Imagens do começo da minha vida. Tantas

¹⁵ Cf. DIAS, Cícero. *Eu vi o mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

¹⁶ Ver *idem*, *ibidem*. p. 45-47.

¹⁷ Ver MATTAR, Denise. Cícero Dias, um selvagem esplendidamente civilizado. *Cícero Dias: aquarelas e pinturas, décadas de 1920-1960*. São Paulo, Simões Galeria de Arte, 2018, p. 12 (catálogo de exposição).

coisas: mulheres, histórias fantásticas, escada de Jacó, as onze mil virgens. Levaria todas essas imagens para dentro de um grande afresco?”¹⁸

Devido à ousadia da iniciativa, o tamanho e material escolhido, o papel *Kraft*, Dias teve que executar seu projeto no ateliê de Santa Teresa, enquanto organizava-se para sua primeira exposição em 1928. Por intercessão de Graça Aranha, a estreia ocorreu no *hall* da Policlínica da Urca, onde foram exibidas suas primeiras aquarelas, sem o painel, em razão da falta de espaço conveniente. O evento contou ainda com apoio de amigos e artistas como Di Cavalcanti, Murilo Mendes e Ismael Nery.¹⁹

Ainda em 1928, após a exposição, Dias seguiu para Pernambuco, onde realizou mais três exposições em 1929; a primeira em Escada, a segunda no Recife, no *hall* do recém-inaugurado Hotel Central, pois o *hall* do Teatro Santa Isabel, local de honra para exposições de arte, lhe fora negado; e a terceira novamente em Escada, esta com apoio de Gilberto Freyre.²⁰ Assim como na Policlínica, as aquarelas expostas faziam uma evocação de um mundo mágico e primitivo, construindo uma estrutura formal de espaço que jamais obedecia às leis da gravidade. Tudo flutuava, movimentava-se sem delimitações, radicalizando-se a alusão ao processo emancipatório da razão. Na contramão dos temas praticados na academia, Dias pintou memórias e desejos da infância à vida adulta, no embalo de uma visão do mundo que era sua, mas, simultaneamente, também coletiva e popular. A atenção dada ao cotidiano ordinário, com seus personagens comuns, conduzia sua pintura à prática da vida. Isso explica, ao que tudo indica, por que suas obras ocuparam um circuito alternativo de exposições, como a Policlínica, no Rio de Janeiro, e o Hotel Central, no Recife.²¹

Em 1931, sua pintura ganhou repercussão nacional com o painel *Eu vi o mundo...*, na 38ª Exposição Geral de Belas Artes. Organizado por Lúcio Costa, então diretor da Escola Nacional de Belas Artes, o Salão Revolucionário, como ficou conhecido, abrigou, pela primeira vez, artistas de perfil moderno. De acordo com Costa, “o Salão de 31 foi o canto do cisne da tentativa de reforma e atualização do ensino das artes no país”²²: ele abriu as mostras oficiais à arte moderna, até aquele momento dominadas pelos artistas acadêmicos.

O painel foi apontado como imoral e escandaloso, contudo recebeu o Prêmio Graça Aranha de pintura, no mesmo ano, reafirmando o reconheci-

¹⁸ Sobre essa exposição, ver DIAS, Cicero. *op. cit.*, p. 55.

¹⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 57-59.

²⁰ Segundo jornais da época – *A Província e Diário de Pernambuco* –, as exposições aconteceram em janeiro, março e julho. Sobre sua primeira exposição, Ascenso Ferreira, numa crítica para o *Diário de Pernambuco*, publicada em 8 de janeiro de 1929, destaca a capacidade libertadora da arte do jovem pintor, tanto pela técnica empregada quanto pela fuga da vida real para uma arte ligada à imaginação e fantasia, como fazia Marc Chagall.

²¹ Se a exposição no Hotel Central dividiu opiniões, a recepção em Escada pareceu mais amigável: “ao som de viola e cheiro de folhas de canela espalhadas no chão e foguetes espocando no céu, o povo humilde do sertão viu o mundo que um dos seus via”. Nas palavras do artista, ocorreu aí algo diferente da recepção das exposições anteriores, quando uma “burguesia com seus preconceitos invioláveis mantinha uma posição negativa. Foi uma vitória do analfabetismo, uma evocação plástica da gente do povo”. DIAS, Cicero. *op. cit.*, p. 75-77.

²² COSTA, Lúcio *apud* VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 1931: marco da revelação de arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

mento por parte dos intelectuais e artistas ligados às concepções modernas.²³ Feito em homenagem a Joaquim Nabuco, ele seguia os mesmos sonhos e devaneios de suas aquarelas. Como um colecionador, Dias reuniu peças, cenas, personagens, lugares seus ou relatados por outros, criando uma montagem de um Recife que era um mundo seu e de todos. O pintor rememorou, mas também ironizou o passado no engenho e, acima de tudo, o erotizou fortemente.



Figura 1. Cícero Dias. *Eu vi o mundo... Ele começava no Recife*, 1929, guache e técnica mista sobre papel, colado em tela, 1.200 x 198 cm.

Pelo olhar e pinceladas de Dias percebe-se a preocupação com a reinvenção da arte sob o impacto de estratégias alimentadas por novas situações culturais, econômicas, sociais e urbanas. Sua obra retrata a importância das artes frente ao processo de modernização e remodelação da cidade desde o início do século XX, quer se trate do Recife ou do Rio de Janeiro. Suas pinturas, logo, não seriam uma expressão nua e crua da realidade, e sim uma interpretação da realidade. As imagens pintadas assumem, portanto, um novo significado ao se tornarem “uma imagem presente em um objeto ausente”.²⁴

No fim da década de 1920 e início dos anos 1930, Dias mergulhou a fundo no cotidiano da sua região, propondo uma pintura de interesse literário, histórico e antropológico, imersa no mesmo ambiente que motivava no Recife as obras de Gilberto Freyre, José Lins do Rego e Ascenso Ferreira. Nas representações que construiu sobre o Recife, ele recorreu ao acervo de experiências, tanto suas como as narradas por outros (as histórias populares), para desenvolver uma série de trabalhos em paralelo: a ilustração para o livro *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre e os figurinos para o balé *Maracatu de Chico Rei*, em 1933; os figurinos e a cenografia para o balé *Jurupari* no ano seguinte.²⁵

A densidade cromática foi uma característica marcante nas suas obras, notadamente nas pinturas internas, com cores escuras e cheia de som-

²³ Tal reconhecimento, aliás, já se fizera sentir anos atrás: “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’”. BORGES, Raquel Czarneski, *op. cit.*, p. 42 (a correspondência citada pela autora se encontra em MORAES, Marco Antonio (org.). *Correspondência – Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 393).

²⁴ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, v. 5, n. 11, São Paulo, abr. 1991, p. 184. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601>>. Acesso em nov. 2019.

²⁵ O balé *Maracatu de Chico Rei* tem música de Francisco Mignone, argumento de Mário de Andrade e coreografia de Maria Olenewal. O balé *Jurupari* é de autoria de Villa-Lobos, com coreografia de Serge Lifar, e foi apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1934.

bras, nas quais Dias mostrava os detalhes de dentro das mobílias, sem perder de vista os hábitos de família, o que, conforme Mattar, “nos faz respirar a pesada atmosfera das casas-grandes”.²⁶ Nos exteriores, as cores se desenrolam mais luminosas, explorando ao máximo sua diversidade: o canavial, os coqueiros, a flora, as casas coloridas, a musicalidade das festas populares. Em 1928, Dias retornou ao Recife e passou a trabalhar no seu primeiro ateliê, na Rua do Fogo, no bairro de Santo Antônio, cuja vizinhança não era aquela esperada para um jovem de sua origem. Por esse motivo, ele mudou-se para o ateliê localizado no Cais Martins de Barros, de onde tinha ampla visão do rio, do mar e do bairro portuário, relembra o pintor.²⁷ Ainda mais lírico, Dias, utilizou a tinta a óleo e sua produção passou a ser mais narrativa, mais estática e bem construída. A paisagem rural continuava presente nas telas com a vida dentro da casa-grande; e fora dela, o canavial, os trabalhadores, as festas populares foram amplamente explorados, ao lado de cenas internas do convívio familiar e íntimo do artista. Ao mesmo tempo, o Recife, que antes parecia distante como uma referência da proximidade ou distância entre o rural e o urbano, começou a ser representado mais próximo, com vários elementos que caracterizavam a sua paisagem, como os seus habitantes, os sobrados, o mar ou o porto.

A estada em Recife, entretanto, não foi muito longa, devido às suas afinidades políticas com setores das esquerdas, perseguidos após o endurecimento político do governo Vargas, com a instalação do “Estado Novo”.²⁸ Em 1937, encorajado por Di Cavalcanti, viajou para Paris, onde estabeleceu residência até sua morte em 2003. Na França, Dias vinculou-se rapidamente aos meios artísticos, aproximando-se de Georges Braque, Fernand Léger e Henri Matisse, e fez amizade com Pablo Picasso, que marcou profundamente suas obras, que incursionaram por outras formas, algo entre o figurativo e a abstração. Apesar da geometrização a que sua produção tendeu e da distância da terra natal, a cor e forma do canavial, da vegetação, do mar e do Recife jamais abandonaram suas obras. Na Europa, Dias incorporou ao seu trabalho outros temas como a guerra, a saudade, a solidão. A abstração que se vê nas suas pinturas parece trilhar um caminho de distanciamento da temática regional, todavia Pernambuco foi rememorado nas cores estampadas desde as primeiras pinturas, que não deixavam de representar seus sobrados, sua flora e seus personagens.

O Recife em transformação, anos 1920 e 1930

Cícero Dias viveu pouco menos de um terço de sua existência no Brasil. O Rio de Janeiro foi onde passou maior parte desse tempo. Ainda assim, Pernambuco e o Recife foram fundamentais para o desenvolvimento de sua

²⁶ MATTAR, Denise (curadoria). *Cícero Dias: um percurso poético 1907-2003*. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2017, p. 59.

²⁷ Cf. DIAS, Cícero. *op. cit.*, p. 68 e 78.

²⁸ Com o início da ditadura do “Estado Novo”, em 1937, deu-se a partida, em números significativos, de intelectuais, artistas e profissionais de Pernambuco. Cícero Dias, que tinha ligações com a Liga Sindical e amizade com Josias Carneiro Leão, um elemento histórico de ligação com a Coluna Prestes, foi um dos que saiu do Brasil, assim como Luiz Nunes, Burtle Marx, Joaquim Cardoso, João Cabral de Melo Neto.

obra. Mesmo morando no Rio, ele pôde acompanhar e vivenciar um período de grandes transformações do Recife entre os anos 1920 e 1930.

Ao longo do século XX, a cidade experimentou ciclos de modernização que a alteraram profundamente, bem como as formas das pessoas se relacionarem com ela. Logo no começo do século XX, a necessidade de dotá-la de melhor infraestrutura para aumentar a circulação de mercadorias e pessoas impulsionou a modernização do porto e a remodelação do bairro portuário, o bairro do Recife. Além de possibilitar o atracamento de maiores navios e maior quantidade de bens, esse movimento modernizador não se limitou à construção de diques, armazéns, ramais ferroviários, docas e aterros; ele chegou a modelar uma nova imagem de cidade. O redesenho das ruas, lotes, edifícios, áreas livres, iluminação, praças implicou outra maneira de experiência urbana, que seduzia e encantava, ao promover a espetacularização da cidade, como define Benjamin²⁹, ao analisar a Paris de meados do século XIX.



Figura 2. Bairro de Santo Antônio e São José, 1905.

²⁹ Ver BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas, v. III. São Paulo: Brasiliense, 2000, *idem*, *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, e *idem*, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. I. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.



Figura 3. Edifícios na Praça Afonso Pena, atual Marco Zero, no bairro do Recife em 1925.

O processo de modernização compreendeu ações higienizadoras e embelezamento da cidade, bem como ações que estimulavam a circulação de ideias e pessoas. Além da chegada da luz elétrica nas ruas, bondes elétricos e veículos motorizados começaram a circular pela urbe já na primeira década do século, novidades celebradas pelos jornais e revistas. As forças da propaganda e do consumo, da implantação de indústrias impactavam o cotidiano dos recifenses: cafés, saraus e cinemas agitavam a vida urbana. O *footing* predominava no centro entre lojas e cafés. As faculdades de Engenharia, Medicina e Direito atraíam jovens receptivos à modernidade e à modernização. Como pontua Walter Benjamin, as invenções modernas seduziam, e a cidade era lugar da fabricação da utopia:

nestas imagens de desejo vem à tona a vontade expressa de distanciar-se daquilo que se tornou antiquado – isso significa, do passado mais recente. Estas tendências remetem a fantasia imagética, impulsionada pelo novo, de volta ao passado mais remoto. No sonho, em que diante dos olhos de cada época surge em imagens a época seguinte, esta aparece associada a elementos da história primeva, ou seja, de uma sociedade sem classes. As experiências desta sociedade, que têm seu depósito no inconsciente do coletivo, geram, em interação com o novo, a utopia que deixou seu rastro em mil configurações da vida, das construções duradouras até as modas passageiras.³⁰

As reformas empreendidas modificaram o perfil da antiga cidade e despertaram tensões, que “se expressavam nos debates dos seus intelectuais, nas notícias e opiniões registradas na imprensa, no cotidiano invadido por certas invenções e hábitos modernos”.³¹ O processo de modernização incentivou movimentos culturais em Pernambuco que, inspirados pela Semana de Arte Moderna de 1922, debatiam a formação da nova imagem do Brasil e o papel da arte moderna nesse processo. Por outro lado, outros defendiam a necessidade de preservar traços característicos do passado diante do desapa-

³⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 41.

³¹ REZENDE, Antonio Paulo, op. cit., p. 26.

recimento de antigas ruas, edifícios e tradições culturais. Os confrontos entre tradição e progresso estão representados no contraponto entre Gilberto Freyre, fundador do movimento regionalista (1926), e Joaquim Inojosa, simpaticista do modernismo da Semana de 22.

Tal tensão norteou, durante décadas, boa parte das discussões sobre o futuro da cidade, envolvendo intelectuais de diversos campos, como sociologia, história, arquitetura, literatura, artes e até mesmo a religião. Dias não estava alheio a isso tudo, e suas obras, como veremos, pareciam estabelecer um diálogo entre visões distintas, uma espécie de conciliação entre vertentes aparentemente antagônicas.

A convivência entre “modernidade e tradição” foi registrada nas páginas dos jornais, revistas, propagandas, a exemplo do que emergia nas novas diversões que surgiam marcadas pela presença da tecnologia, como o cinema, e anunciavam os primórdios da cultura de massa no Brasil.³² Além de sete jornais em circulação, havia boas livrarias, uma imprensa ativa e revistas que acompanhavam a movimentação social e cultural e que davam vazão à propaganda estimuladora do consumo. Pouco a pouco, novos hábitos iam sendo introduzidos no cotidiano, alterando os modos de vida considerados provincianos.

O Recife tinha pressa e principiava a encurtar distâncias, permitindo sua expansão para além da área central.³³ Enquanto o bairro do Recife era identificado como entrada da cidade e centro comercial e de negócios, Santo Antônio, era o centro administrativo e cultural, de onde se irradiou, a partir de 1927, um processo de remodelação que se estendeu por cerca de um quarto de século.

A década de 1920 foi marcada por obras de urbanização, embelezamento e expansão do perímetro urbano.³⁴ A cultura moderna encontrava um terreno fértil e rapidamente se disseminava. A vida cultural se tornava mais ativa e agitada, com peças de teatro, uma expressiva quantidade de salas de cinema. A capital pernambucana se converteria em um dos principais polos de cinema no Brasil, de mostras de pinturas, exposições de artistas locais e estrangeiros. Uma delas, trazida por Vicente de Rego Monteiro e pelo jornalista Géo Charles, diretor da revista *Montparnasse*, reuniu no Teatro Santa Isabel, em 1930, obras de Picasso, Braque, Léger, Guillaume Apollinaire, Juan Gris, André Lhote, Jean Lurçat, Matisse, sem contar as do próprio Vicente e do seu irmão Joaquim.

Pouco a pouco a arte moderna era apresentada à sociedade pernambucana. A pintura de Dias parecia agradar mais aqueles identificados com um forte desejo modernizador. Nas suas pinturas, afluía a sua tradução da imagem da cidade que transitava entre progresso e tradição, como se pode constatar nas suas pinturas.

³² Cf. SARAIVA, Kate Alcantara, *op. cit.*

³³ A área central da cidade no início do século XX compreendia os bairros do Recife (ilha do Recife), Santo Antônio, São José e Boa Vista.

³⁴ Foi no governo de Sérgio Loreto (1922-26) que ocorreram as obras de urbanização e expansão como a do parque e bairro do Derby, baseado nos princípios das cidades-jardim, a construção da avenida Boa Viagem, paralelamente à reforma de vários largos e praças nos núcleos suburbanos, que vieram a caracterizar todo um impulso de ocupação das áreas suburbanas. Cf. MOREIRA, Fernando Diniz. *A construção da cidade moderna: Recife (1909-1926)*. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – UFPE, Recife, 1994.

Recordações urbanas

Dias pintou memórias, sonhos e desejos de sua infância e adolescência, contudo não deu as costas ao seu presente. Era uma pintura tecida com linguagem própria e com uma singularidade regionalista autobiográfica e de intensa pernambucanidade, rudeza, leveza, sensualidade e ingenuidade, opostos que eram regidos por uma lógica modernista do encontro com o "novo" e liberta dos temas transformados em cânones europeus. Dias recordou e marcou a presença do Nordeste nas telas, seja com suas cores, temáticas ou elementos figurativos típicos da região e da cultura popular, um mundo que o pintor gostaria que não fosse esquecido. Por isso, sua pintura é também saudosista ou memorialista, adjetivos associados a vários momentos de sua produção, desde os primeiros desenhos e pinturas, na fase mais abstrata e distante do Brasil ou mesmo no final de sua carreira.

Contrapondo as lembranças rurais e de infância e adolescência, Dias, no final da década de 1920 e início dos anos 1930, pôs-se a explorar outros temas relacionados à vida urbana no Recife. Ele se mostrava, nesse momento, mais distante dos conteúdos das aquarelas e mais próximo dos padrões acadêmicos (sua pintura adquire um acento mais narrativo, mais estático, mais bem construída, diferentemente das aquarelas que tinham um cunho imagético e onírico e cuja técnica remetia à falta de acabamento). Nas pinturas do Recife dessa fase, que chamaremos de "recordações urbanas", Dias pinta em maiores formatos e utiliza a tinta a óleo, explorando profundidade, perspectiva, luz, características que poderiam ser lidas como um aparente distanciamento daquilo que o levou a ser classificado como um pintor surrealista.

Foi nesse período que ele se aproximou da cena moderna paulista e carioca, de um lado, e, de outro, dos regionalistas no Recife. Com exposições no Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Escada, a pintura de Dias despertou o interesse dos principais jornais do país. O pintor era tratado como pioneiro em função do conteúdo do seu trabalho e das técnicas que utilizava; sua pintura foi julgada como "a primeira manifestação surrealista no Brasil. O surrealismo é uma libertação ainda mais intensa do que o expressionismo. Esta é a arte actual de Max Ernest, Tanguy, Miró, Man Ray, Arp, que procederam de Chirico, Bracque e Picasso. A eles se junta o pintor Cícero Dias, que com extraordinárias qualidades pintoricas [sic], exprime em seus trabalhos a poesia deliciosa do seu estranho e maravilhoso inconsciente".³⁵

As associações entre a produção de Dias e o surrealismo o acompanharam desde sua emergência até o seu contato direto com as vanguardas em Paris, em 1937. Afinal, as ideias matriciais do Manifesto Surrealista, publicado em 1924, em Paris, já circulavam no Brasil em 1925, sobretudo na produção literária, como salienta Robert Ponge³⁶, com as experiências de Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, editores da revista *Estética*, cujos artigos ou "experimentos" surrealistas infelizmente não prosperaram. A recepção do ma-

³⁵ ARANHA, Graça. Pintura surrealista. *A Noite*, 18 jun. 1928 (nota sobre a primeira exposição de Cícero Dias na Policlínica).

³⁶ Ver PONGE, Robert. Notas sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950. *Alea*, v. 6, n. 1, Rio de Janeiro, jun. 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2004000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 15 out. 2020.

nifesto no país gerou críticas quanto ao conteúdo proposto por André Breton, por acalentar ideias de ruptura radical com tradições anteriores e de eliminação das forças e dos dogmas (sociais, econômicos, religiosos e morais) inibidores do homem contemporâneo, como observou Tristão Athayde.³⁷

Apesar das resistências ao movimento surrealista, foi particularmente a força desagregadora dessa arte de vanguarda que atraiu Oswald de Andrade e seus companheiros de antropofagia³⁸, tal como é evidenciado em manifesto que consta da primeira edição da *Revista de Antropofagia*, datada de maio de 1928. Na realidade, surrealistas e antropófagos nutriam um sonho comum. Acreditavam no poder revolucionário de arte e cultivavam o anseio de que a dissolução dos velhos esquemas permitisse o surgimento de formas mais justas e prazerosas de vida. Fascinava-os a possibilidade de verem descortinar-se horizontes livres e desconhecidos. A potência revolucionária surrealista, segundo Walter Benjamin, poderia habilitar a arte para enfrentar a realidade, procedendo à relativização do tempo e ao questionamento do presente vivido.³⁹

No primeiro manifesto surrealista, de 1924, Breton já era contundente: “Acredito na transformação futura desses dois estados, aparentemente contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer”.⁴⁰ Concebiam-se como indiscerníveis sonho e realidade, sonho e vigília. Quanto a Benjamin, ele acreditava num saber ainda não consciente do ocorrido. O ocorrido deixaria de ser um ponto fixo do passado do qual o tempo presente tenta se aproximar; o que se imporia seria uma reviravolta fundamental na qual o ocorrido não era mais visto como algo permanente, acabado, daí passar a ser algo vivo, numa relação dialética com o presente.⁴¹

Mais presente no Recife, em 1928, Cícero Dias começou a trocar cartas com Mário de Andrade e iniciou contato com Oswald de Andrade e o grupo antropofágico, colaborando com a *Revista de Antropofagia* em 1929. Na pintura desse período, como dissemos, a materialidade da cidade ganha protagonismo em suas telas, lado a lado com seus personagens, recordando e mantendo uma urbe que se temia que viesse a desaparecer, uma preocupação similar dos surrealistas e antropófagos.

³⁷ Tristão Athayde se pronunciou em duas edições de sua coluna “Vida Literária”, publicadas em 14 e 21 de junho de 1925, no *O Jornal*, do Rio de Janeiro, em que fez críticas incisivas ao Manifesto Surrealista. Por sinal, as propostas do “sobrerrealismo”, como era chamado o surrealismo nos seus primeiros anos no Brasil, geraram resistência inicial inclusive de Mário de Andrade, Graça de Aranha e Ronald de Carvalho. Cf. PONGE, Robert, *op. cit.*

³⁸ Oswald de Andrade escreveu o Manifesto Antropófago, cujo conteúdo deu origem à *Revista de Antropofagia* publicada entre os anos 1928-29. Ela conheceu duas fases ou “dentições”, como nomearam seus integrantes. A primeira, liderada por Oswald, teve 10 números, enquanto a segunda, sob a liderança de Geraldo Ferraz, se estendeu por 15 números acolhidos no *Diário de São Paulo*.

³⁹ Ver BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo de inteligência europeia. In: *Magia e técnica, arte e política*, *op. cit.*

⁴⁰ BRETON, Andre. *Manifesto Surrealista*. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf>>. Acesso em 12 out. 2020.

⁴¹ É imprescindível frisar o passo adiante dado pelo filósofo em relação ao movimento: a importância do despertar (histórico), ou seja, de um método novo, dialético, de escrever a história.

Ao analisarmos as pinturas sobre o Recife na virada da década de 1920 para a de 1930, as “recordações urbanas”, buscaremos elaborar uma leitura⁴² das telas e sua interpretação. Um passo inicial para análise das obras aponta para a leitura, que, na ótica de Ulpiano Meneses, visa “assinalar alguns traços morfológicos, pois eles contarão em qualquer alternativa, já que definem a especificidade da informação imediata que a imagem pode fornecer”.⁴³ Mesmo utilizando uma fotografia, Meneses sugere alguns caminhos para a análise de pinturas, como o estudo do contexto de produção e por onde as obras circularam. Propõe, por essa via, uma materialização da foto [quadro], assim como a história da arte já o faz, considerando a obra de arte também como um objeto material e não só como um abstrato emissor semiótico, ou seja, entendendo-a como “coisas que participam das relações sociais e, mais que isto, como práticas materiais”.⁴⁴

Como uma prática material, a arte articula-se com o que Roger Chartier⁴⁵ denomina “representações” de uma sociedade e de um imaginário instituído, além de apresentar potencialidade criadora, por poder instituir outros códigos e significados para o mundo. Logo, seguindo a linha de reflexão de Chartier, aquilo representado ou apresentado compreende o modo pelo qual, em diferentes lugares e momentos, uma realidade é construída e dada a ler por distintos grupos sociais. Essa imagem artística é entendida como documento histórico e como articulação entre sentimento e ideia, como comunicação e representação de um contexto social e cultural específico. Ao interrogarmos 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 equivale a tentar perceber as histórias e significações que ela pode abarcar, relacioná-las e conferir-lhes sentidos em nossa própria narrativa historiográfica.

E que cidade Dias pintou? Escolhemos quatro pinturas (figuras 4-7), em óleo, que inauguraram uma fase do artista não distante do lirismo das aquarelas anteriores. Ele constrói uma estrutura formal de espaço, na qual a cidade representada ganha realismo, pela proporção e detalhes representados num gesto que procura dar conta do que é visto. Sua pintura, todavia, vai além. Ao explorar os descompassos entre o vivido e desejado, Dias não pintou apenas o que viu: privilegiou igualmente o que desejou que fosse lembrado e guardado, radicalizando a alusão inevitável ao processo emancipatório da razão e do progresso.

Essas pinturas mostram maior proximidade do pintor com a cidade. Nelas se notam se mais detalhes de casas coloniais, sobrados e seus telhados, os jardins, as praças, os pátios, o porto, o mar, as jangadas, os navios, afora os personagens, como trabalhadores e mulheres na rua.

⁴² Ulpiano Meneses realizou um estudo morfológico da fotografia realizada em 1936 por Robert Capa de uma cena da guerra civil espanhola. Tratando-a como documento histórico, Meneses enfatiza os elementos que constroem a cena do ponto de vista técnico como compositivo da fotografia. Portanto, esse estudo da morfologia consistiria num primeiro momento na tarefa do historiador, seguida pela investigação da circulação da imagem, para, então, poder-se entender o processo de transformação da fotografia em imagem emblemática. Ver MENESES, Ulpiano, *op. cit.*

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 133 e 134.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 143 e 144.

⁴⁵ Ver CHARTIER, Roger. O mundo como representação, *op. cit.*

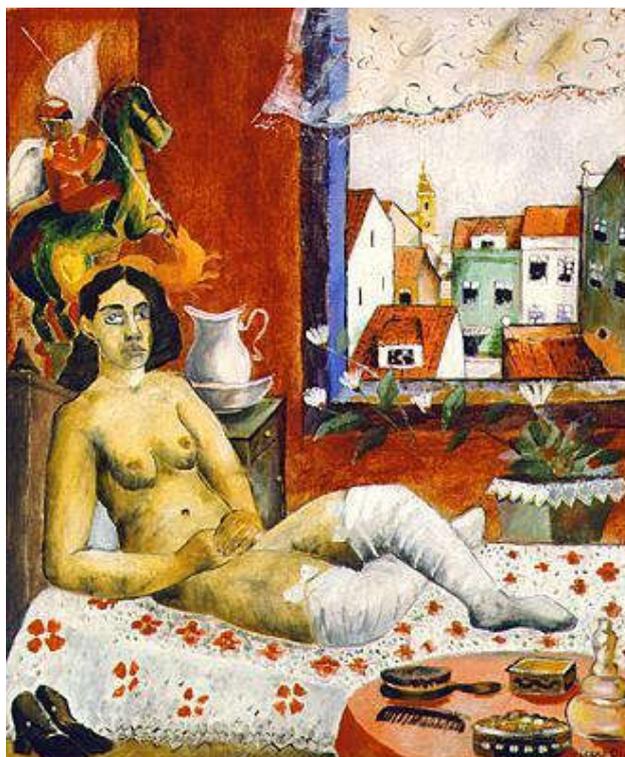


Figura 4. Cícero Dias. *Gamboa do Carmo no Recife*, 1929, óleo sobre tela, 60 x 71 cm.

Em *Gamboa do Carmo no Recife* (1929), o quadro mais antigo da série escolhida, é-nos apresentada uma cena interna, talvez de dentro de um quarto de um alto sobrado, já que da janela avistam-se telhados e empenas de sobrados típicos da região central do Recife (figura 4). Dias realiza um retrato de intimidade de uma mulher sobre sua cama, provavelmente seu quarto, a julgar pela presença de objetos tidos como tipicamente femininos dispostos em variados planos da tela.

Sua pose e a ausência de roupas remetem a um tema clássico, a Vênus, amplamente revisitado por pintores, tanto os ligados às práticas tradicionais como os modernos, a exemplo de Manet, que propôs a modernização de temas canônicos. para o presente. A Vênus de Dias não é idealizada; antes, é uma mulher real numa ambiência real – um quarto no centro da cidade –, e poderia ser ela uma amante ou uma prostituta, personagem urbana que adquiriu protagonismo nas pinturas modernas.

A obra é organizada em planos que cuidadosamente revelam a intimidade e a presença feminina no local. A cada camada, físgam-se detalhes que o atestam, como utensílios, móveis ou objetos decorativos que nos contam particularidades sobre os hábitos culturais da época. A cena é minuciosamente montada de tal maneira que nela tudo, incluído o trabalho de alternância das cores, cria linhas invisíveis que convergem para um ponto de fuga, a cidade. A mulher que nela figura, vestida tão somente com meias $\frac{3}{4}$, deitada sobre a cama e posando para o artista, tem ao fundo uma janela aberta que emoldura a paisagem do Carmo, como o título da pintura enuncia. O foco do quadro não é a modelo, que a um primeiro olhar parecia ser o objeto primeiro de interesse. A posição da modelo nos conduz, acima de tudo, a apreciar a cidade.

É patente o cuidado na composição do artista ao posicionar a modelo no canto da tela. Cria-se um primeiro plano ou uma segunda moldura que direciona o olhar do observador para o que se passa lá fora, a cidade. A cena é rica em minúcias. O ambiente vermelho aparenta ser um quarto, pela presença da cama e de objetos decorativos e de uso íntimo. Seria ele, no entanto, um ateliê ou alguma casa de tolerância? Os sapatos de salto junto à cama, o pente, a escova e algumas caixas sobre a mesa com toalha vermelha, denotam a presença feminina no local. De pele clara e cabelos pretos e levemente presos, a jovem mulher está sentada com as pernas sobre a cama forrada com colcha branca de flores vermelhas. Ela parece confortável nessa situação, embora suas mãos cruzadas sobre o ventre demonstrem, quem sabe, um certo pudor ou inibição em deixar revelar seu corpo por inteiro. A luminosidade do corpo desnudo sobre a cama se contrapõe ao ambiente encarnado. Acima da mulher, vê-se a imagem de São Jorge, que parece flutuar num ambiente de prazer e pecado que contrasta com a claridade da janela e a presença da torre de uma igreja como marco na vista. Dias expõe, delicadamente, conflitos culturais e religiosos arraigados no cotidiano.

Pela janela se avistam os altos sobrados, o casario e uma igreja, elementos típicos da cidade colonial e ainda predominantes na paisagem do bairro de Santo Antônio no final dos anos 1920. A vista é contemplativa: sem pessoas a povoar o espaço exterior, avulta a materialidade da arquitetura colonial, que estaria ameaçada nos anos seguintes. A estaticidade da pintura como que congela um tempo, um instante, uma cena do cotidiano quebrada exclusivamente pelo movimento da cortina ao vento.

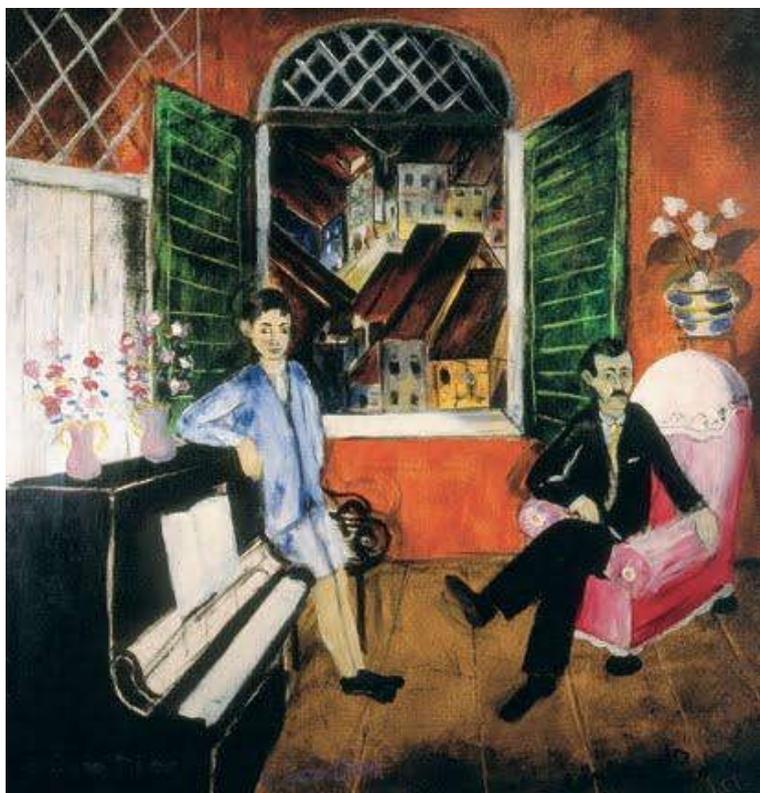


Figura 5. Cícero Dias. *Sonoridade na Gamboa do Carmo*, 1930, óleo sobre tela, 75 x 78 cm.

Em outra cena interna, *Sonoridade na Gamboa do Carmo* (figura 5), produzida no seu ateliê na Rua do Fogo, em Santo Antônio, Dias mostra um homem sentado em uma poltrona e um menino apoiado sobre um piano preto, separados por uma janela aberta que dá para a cidade. As paredes também são vermelhas e instalam uma ambiência mais sombria que a representação da tela anterior. A presença de jarros de flores indica que aquele lugar é frequentemente utilizado, talvez o ambiente social do ateliê.

Com janela centralizada, a composição é construída seguindo as linhas da perspectiva e reforça a distância entre os personagens. Pela fisionomia, o homem sentado assemelha-se ao artista; seria o menino uma representação sua enquanto criança? Seria a mesma cidade de menino e de adulto? Aquela cidade conteria o tempo de menino e adulto? A posição dos corpos guia o olhar do observador para a janela; o Recife parece querer entrar naquele ambiente. Os telhados inclinados recebem maior atenção e escurecem a tela, em contraste com o colorido das fachadas e da luminosidade ressaltada pelo que seria, talvez, um pátio. Na rua estreita, típica do traçado colonial, há pessoas que despontam em meio aos telhados escuros, despertando a curiosidade sobre o que acontece no chão. Assim como a pintura anterior, mesmo com a riqueza de detalhes do ambiente privado, a cidade é a grande protagonista, um elogio a esta que estaria prestes a desaparecer.



Figura 6. Cícero Dias. *Visão romântica do Porto de Recife*, 1930, óleo sobre cartão, 228 x 124 cm.

Em *Visão romântica do Porto de Recife* (figura 6), pintada em 1930, Dias retrata a paisagem do Porto de Recife. Como um panorama, com a linha do horizonte bem demarcada, a visão do artista é diferente das clássicas imagens panorâmicas que dividem a cidade em duas metades. Aqui, ela vai se revelando, são fragmentos, telhados, os ornamentos da arquitetura, a praça, as jangadas, o mar, a geografia, trabalhadores, músicos, mulheres. Dias vai mais além e remonta o cotidiano das ruas com seus personagens e detalhes.

Ele pinta do íntimo ao coletivo, aproximando-os. O íntimo do quintal privado da mulher e da criança que distraidamente conversam, sentadas no banco e de costas para a cidade, é também o local do trabalho dos homens

que transportam bananas num barco, ou do músico sob às árvores, com a viola nos braços, e ainda das mulheres que conversam na rua e dos que observam, elementos que representam a vida nos subúrbios, traços de uma Recife suspensa no tempo. Percebe-se uma compressão de planos que fazem partes da cidade próximas. Vê-se um esforço do artista em aproximar realidades distantes de uma mesma cidade, na medida em que as cenas em primeiro plano sugerem acontecer nos arrabaldes do Recife. Num segundo plano, alinham-se os sobrados coloridos que delimitam o desenho das ruas e uma quadra da cidade, mesmo cortada pela água de um rio, tudo dando ritmo ao horizonte até encontrar o mar. A concentração de jangadas ou barcos à vela ao fundo quebra a dança dos telhados e anuncia a presença do porto do Recife. Assiste-se a uma exaltação à vocação marítima e comercial da cidade, numa evocação de diversas experiências sociais e culturais que a dinâmica de um porto proporciona ao desenvolvimento de um centro urbano, desde a convivência de variados tipos humanos, as constantes trocas comerciais e a efervescência cultural, econômica e social. Na visão romântica, os sobrados e a vista do porto preenchem parte da tela, porém sobra lugar para o verde do quintal, o muro colorido com os guardiões de pedra, elementos comuns dos casarões distantes da área central.

A pintura é uma representação dos bairros do Recife e Santo Antônio bem diferente do que seriam eles nos anos que foi pintada. Dias expõe uma paisagem bucólica e, como o título propõe, romântica do cotidiano ou do que o gostaria que fosse, uma vez que, nos anos 1930, a região já sofria acentuada remodelação. O bairro portuário apresentado pelo pintor remontava ao Recife de outros tempos, como se pode verificar nos registros fotográficos de Manoel Tondella (figura 2) ou de Francisco du Bocage, ao apreender a região entre os últimos anos do século XIX e primeiras décadas do século XX, cuja materialidade arquitetônica e urbana são ainda do período colonial.

Dias congela na sua pintura hábitos, personagens e cenas do cotidiano de uma cidade que se modernizava. Suas pinturas podem ser consideradas uma imersão da prática artística no ordinário e, assim, um convite à cidade. Ela expressa aquilo que Michel de Certeau⁴⁶ designou de “artes do fazer”, “astúcias sutis”, “táticas de resistência”, que alteram a disposição de objetos e os códigos, estabelecendo uma (re)apropriação do uso do espaço ao jeito de cada um. Trata-se, ainda nas palavras de Certeau, de maneiras de “caça não autorizada”, que escapam silenciosamente da conformação a uma determinada ordem das coisas, o que configura uma abordagem crítica sobre a cidade moderna.

Nesse quadro não nos deparamos as máquinas, as chaminés das fábricas, as vitrines, o movimento turbulento da multidão e dos bondes. Não vemos o caos, a falta de serviços públicos, a pobreza, mas, sim, uma cidade cujas ruas são estreitas e tranquilas, as casas, simples, pequenas, agrupadas, passando a impressão de uma cidade pequena, onde tempo não é ditado pelo compasso das máquinas. Portanto, a nosso ver, tal representação constitui um elogio saudoso à cidade que o Recife vinha deixando de ser.

⁴⁶ Ver CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, v. 1: Artes de fazer. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2001, *passim*.

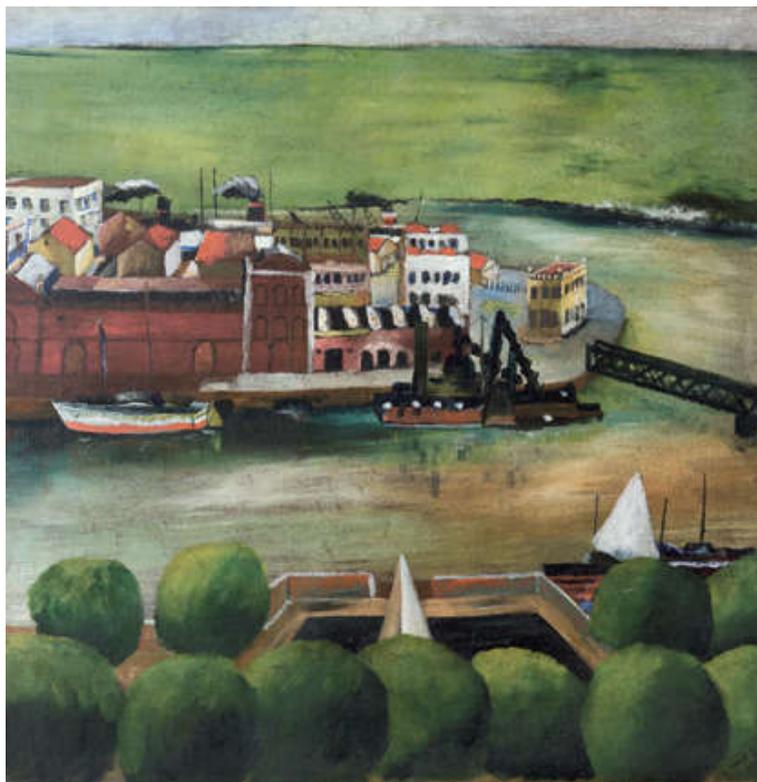


Figura 7: Cícero Dias. *Porto do Recife*, 1930, óleo sobre tela, 105 x 105 cm.

Em *Porto do Recife* (1930), novamente o bairro portuário é pintado a partir de um ponto de observação similar ao da pintura anterior; nela, contudo, a representação nostálgica e colorida do passado cede espaço à modernização e à função econômica do porto. Na figura 7, as jangadas e barcos a vela dão lugar aos navios com chaminés expelindo fumaça. Sem a mesma diversidade cromática das outras telas, a vista de parte do porto divide atenção com o protagonismo concedido ao encontro do Rio Capibaribe com o mar, e o pintor exalta a função econômica do bairro como local de circulação de mercadorias. Atracados no porto, navios e barcos a vapor com suas chaminés ativas indicam movimento. Nesse porto de Dias, a fisionomia da cidade fica segundo plano. Ele destaca as novidades tecnológicas como a ponte giratória⁴⁷, que permitiu a navegação entre o rio e o mar.

O quadro explora a relação do Recife com suas águas, como fonte de sustento e meio de transporte. Nele a presença humana está ausente: não se veem os personagens que habitam e dão vida e sentido ao local, ao contrário de suas telas anteriores. São os navios, os vapores e a infraestrutura portuária os personagens que dominam a paisagem, por mais que persistam as tradicionais jangadas. Afinal, a cidade moderna, proposta por Dias, também seria um acúmulo de tempos.

⁴⁷A ponte giratória ligava o bairro do Recife ao bairro de São José. Inaugurada em 1923, a ponte integrou o projeto de modernização do Porto do Recife nos anos 1920, quando se sentiu a necessidade de construção de uma ponte rodoferrviária de vão central giratório para favorecer a passagem das embarcações veleiras entre o porto e os cais próximos e favorecer ao transporte ferroviário para o porto.

A vista do porto Recife foi feita a partir do Cais Martins de Barros, próximo do segundo ateliê de Dias. A arborização densa abaixo esconde o que seria a Praça Dezesete, construída em meados do século XIX em homenagem à Revolução de 1817 e que abriga importantes monumentos históricos. O Recife pintado é a cidade da fluidez, do comércio, da circulação de mercadorias, do trabalho. Daí por que nela a presença da figura humana é substituída pelas invenções modernas: o navio, os passeios públicos ajardinados, edifícios altos, cenário quebrado apenas pelas jangadas que enaltecem o trabalho braçal.

O artista colecionador

Como assinalamos, Dias foi um artista de vanguarda, e sua pintura propunha um reencontro e fazia emergir certas singularidades seja pela sua arquitetura, personagens ou hábitos cotidianos, características que o aproximam dos princípios do surrealismo. De acordo com Walter Benjamin, a atitude surrealista trilhava um caminho que, desde suas origens, destinava-se ao enfrentamento no sentido de “transformação de uma postura extremamente contemplativa em uma oposição revolucionária”.⁴⁸ O filósofo capta algumas pistas das “energias revolucionárias” que os surrealistas deixam transparecer “no ‘antiquado’, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores compreenderam melhor que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução”.⁴⁹

Foi por meio de personagens ordinários que Benjamin buscou capturar a essência da experiência da cidade; não a cidade dos grandes monumentos, mas a cidade vivida ao nível do chão. Ele elegeu certos personagens anônimos como o *flâneur*, o dândi, o trapeiro, o detetive, o colecionador, a prostituta, como aqueles capazes de desafiar as regras do jogo social. Tais figuras representavam a contradição e o espírito da modernidade e permitiam uma outra maneira de compreender os sujeitos no espaço da cidade, uma chave de leitura desse novo tempo. Benjamin pensou a cidade como uma extensão da casa e, quiçá, da existência; a “rua como *intérieur*”.⁵⁰ Sim, a rua era igualmente *intérieur* por ser vista como o lugar em que mora o coletivo, a massa, as pessoas em conjunto. Elas se identificam e se formam nessa paisagem: a dos corredores, das ruas, das empresas, dos automóveis, das praças, do asfalto. Esses são lugares que ecoam, reverberam a condição de vida das cidades e de seus moradores.

Nas pinturas, Dias coletou das ruas e da vida íntima elementos que pareciam contrastar com o ritmo que o processo modernização imprimia à cidade. O pintor apropriou-se do passado com a intenção de trazê-lo de volta ao presente e identificá-lo por meio da reconstrução de outras imagens como emblema, dotando os fragmentos de outros tempos de novos significados, a exemplo do que faz com os objetos o colecionador, que, segundo Benjamin⁵¹,

⁴⁸ Ver BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, op. cit., p. 28.

⁴⁹ *Idem, ibidem*. p. 25.

⁵⁰ *Idem, Passagens*, op. cit., p. 462.

⁵¹ Ver *idem, ibidem*. p. 240.

compreende o verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (em vez de nos representar no espaço delas). O ato de colecionar está, portanto, relacionado à memória e à história. Para esse autor, “é decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. [...] É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção.”⁵²

O colecionador, “para quem as coisas se enriquecem através do conhecimento de sua gênese e sua duração na história”, luta contra a dispersão promovida pelo progresso, ressalta Benjamin.⁵³ O ato de colecionar está, portanto, relacionado à memória e à história. O colecionador benjaminiano possui os objetos quase que como peças de quebra-cabeças, que se relacionam entre si e que, juntas, “montam” algo: “o colecionador [...] reúne as coisas que são afins; consegue, deste modo, informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo”.⁵⁴ Ele retira os objetos de suas relações funcionais, tal como Dias retira elementos do cotidiano, uma vez que eles, para o pintor, são para o mundo. Além do mais, “o grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas do mundo”.⁵⁵

A imersão no ordinário ou o encontro com a vida são as maneiras como Benjamin visualizou a modernidade. Como um sonho coletivo ou um modo de opressão e poder, ele buscou apresentar os encantos e desencantos da nova condição. Ao revelar essas outras histórias e outros personagens anônimos, o filósofo induz à desconfiança dos feitos burgueses que na arquitetura se materializam em construções em ferro, estações de trem, vitrines, passeios e praças ajardinadas. Esse processo, como argumenta Willi Bolle⁵⁶, abarca o despertar de um sonho, visto que muitos desses feitos repercutiam no imaginário coletivo na defesa de uma emancipação social ou de uma fantasmagoria idealizadora.

É a noção de imagem criada, ou a percepção dela, que Benjamin consegue captar nas expressões da fantasmagoria na modernidade.⁵⁷ É a negação dessa imagem criada para o Recife, que tinha a Paris haussmaniana como modelo, que Dias sustenta ao recorrer a imagens do passado como forma de frear o descolamento entre sujeito e cidade. Ao questionar as novas estruturas, a pintura do artista pernambucano envereda não só por um apelo saudosista; ele critica o processo de modernização que alterava de vez as relações sociais e culturais do Recife.

Dias descortina Recifes que vão além do discurso modernista-regionalista que nunca chega a um termo comum sobre o elogio à modernidade ou à tradição. Esses dois elementos não se excluem, pelo contrário, acabam emprestando significado um ao outro, e é esta a tentativa do movimento que

⁵² *Idem, ibidem.* p. 239.

⁵³ *Idem, ibidem.* p. 245.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ Ver BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin.* São Paulo: Edusp, 2000, p. 64.

⁵⁷ Ver BENJAMIN, Walter. *Passagens, op. cit.*, p. 56.

se pode perceber nas pinturas: a busca por reunir numa mesma imagem de cidade ou num mesmo discurso a tradição, o antigo, o passado – concebido como primitivo, autêntico ou típico – e a modernidade cosmopolita, elo com o mundo desenvolvido que colocaria o Recife nas rotas das relações internacionais, do progresso e da civilização

Dias pintou uma cidade afetiva que povoava sua memória de infância e adolescência. Uma cidade da magia, do mito, do sonho, a despeito das suas regras, modos, leis e sentidos próprios. Uma cidade cristalizada na memória, resultante de uma soma de elaborações que, embora se referissem ao “real”, à sua materialidade histórica, criavam um discurso transformador sobre ela.

Como um grande colecionador, Dias voltou seu olhar para aquilo que resistia ou que gostaria que sobrevivesse, o mundo das coisas velhas, como quem cava uma brecha no presente ou em um futuro iminente, no qual o passado esquecido é libertado e renasce com uma nova face, a face da recordação. Foi no cotidiano ordinário, com seus personagens anônimos e elementos destituídos de valor, que o artista encontrou as imagens da modernidade, cuja representação transpunha o debate entre tradição e progresso.

Artigo recebido em 22 de outubro de 2021. Aprovado em 20 de fevereiro de 2022.