

(Pro)posições ou sobre Cícero Dias e Paul Éluard

Angela Grando / Universidade Federal do Espírito Santo

“UM SELVAGEM ESPLENDIDAMENTE civilizado”. Foi assim que, em 1938, o crítico francês André Salmon – face às liberdades oníricas da imaginação do pintor modernista Cícero Dias [1907-2003] – definiu o pintor brasileiro¹. Esta fórmula de Salmon, aliás já atribuída a Rimbaud, marcou a abertura da primeira exposição de Dias em Paris. Com efeito, é a partir daí que a trajetória do artista pernambucano passa a esboçar a sua dupla ligação com o Modernismo brasileiro e com a “Escola de Paris”. Elo a elo, da figuração imaginativa à abstração construída, do devaneio da memória ao puro rigor da invenção, Cícero Dias driblou o tempo e atravessou todo o século XX construindo seu mundo imagético com linguagem essencialmente própria. Conviria desde já dizer que, na complexidade de

Incipit

1. Cícero Dias (1907-2003) nasce e vive sua infância no Engenho Jundiá, situado na região do nordeste brasileiro, em Pernambuco. Em 1921, com 14 anos, transfere-se para o Rio de Janeiro, para estudar no Mosteiro São Bento e, posteriormente, na Escola de Belas Artes, onde se inscreve no curso de Arquitetura. Em 1937, viaja para Paris, onde permaneceu desde então.

caminhos divisados em sua obra, este texto discute somente os seus primeiros anos na Europa e infere sobre determinadas associações de seu trabalho em diálogo com Paul Éluard.

Sabemos que Paul Éluard, numa carta escrita em Paris e datada de 18 outubro 1942, endereçada a Louis Parrot, escreveu: “Eu conto com vosso serviço para fazer transitar a nossa *Poésie et V.[érité] 1942* [...] Faça-a chegar ao M. Dias, aos bons cuidados da Embaixada do Brasil, em Vichy [...]”². Tratava-se aí de fazer conduzir o poema de Éluard, *Liberdade*, além de fronteiras, para ser publicado. Essa mensagem de liberdade deveria ser lançada de avião sobre Paris e sobre outras cidades ocupadas pelos nazistas.

É também de Paul Éluard outra carta, tratando sobre Cícero Dias, na qual o poeta francês expunha, em abril de 1942, ao diretor do Modern art Museum de New York, Alfred Barr, uma expressiva recomendação: “[...] Dias é para mim um amigo particularmente importante. E, além disso, é um pintor no qual eu admiro, sem reservas, o grande talento. [...]”³. Esses documentos (Figura 1 e Figura 2), juntamente com um desenho elaborado por Cícero Dias (mas silenciosamente guardado no seu acervo)⁴, são o ponto de partida para esta reflexão.

2. SCHELER, Lucien. *La grande esperance des poètes 1940-1945*. Paris: Temps Actuels, 1982, p. 168.

3. Foi-nos possível fazer uma cópia desse documento que faz parte dos arquivos de Cícero Dias.

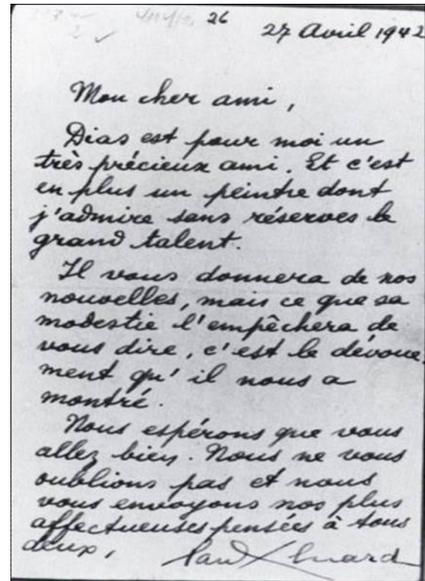
4. Esse desenho, que se encontra nos arquivos particulares de Cícero Dias, foi publicado em Lisboa no *O Primeiro de Janeiro – das artes e das letras*, “O movimento artístico em Paris – um diálogo com o pintor Cícero Dias, recém-chegado da capital da França”, Lisboa, 1942.

Figura 1



Carta de Paul Eluard para Cícero Dias, Paris, 1942.

Figura 2



Carta de Paul Eluard apresentando Cícero Dias a Alfred Barr, diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York. Paris, 1942.

Incipit

Acredita-se que eles pontuam sobre transformações na vida particular e artística desse modernista brasileiro que, morando em Paris desde os anos 1937, poucas vezes, possivelmente, teve reunidos num curto espaço de tempo caminhos que o solicitavam fazer escolhas essencialmente idiossincráticas. Por um lado, pelas incertezas da atmosfera provocada pela Guerra e pela mobilidade do momento no qual numerosos artistas e personagens do mundo intelectual escolhiam os Estados Unidos como terra de exílio, Cícero Dias seria tentado a partir para Nova York. E isso explica o teor da carta de recomendação de Paul Éluard para Alfred Barr.

Por outro lado, essa carta resta sem efeito e não creio que seja obra do acaso o fato de Cícero Dias decidir ficar na Europa: o desejo de estabelecer uma interação

enriquecedora de seu trabalho com o mundo da arte parisiense, particularmente proporcionada pela proximidade e amizade que mantinha tanto com Picasso, frequentando assiduamente o atelier do pintor espanhol, como também com o poeta Paul Éluard, é contíguo de sua trajetória. No plano decididamente artístico, porém, o momento era árduo. Nesse torvelinho existencial o processo criativo de Dias vinha, até então, em compasso com a afirmação de um imaginário singular (aquele ligado às experiências vividas pelo artista na sua cultura pernambucana e no mundo da arte carioca) que solicitava, de acordo com a intenção do artista, inserir-se na conjuntura do universalismo moderno (aquele oferecido pela cultura europeia). Mas o contexto se mostra adverso aos anseios do artista: em 18 de maio de 1942, Cícero Dias escreve uma carta, de Baden-Baden, na qual ele diz: “[...] eu acabo de deixar Paris e levo comigo uma parte de meus quadros, uma outra parte eu deixei no atelier de Picasso [...] Picasso se tornou um grande amigo para mim [...] infelizmente fui obrigado a sair de Paris [...]”⁵.

E é a esse ponto que queria chegar. Exatamente no momento em que Cícero Dias conseguia obter no seu processo de experimentação formal uma resposta da autonomia da imagem pictórica (problematizando as relações figura/fundo, particularmente na negação dessa dicotomia, como mostra sua tela *Mormaço* (Figura 3)⁶

5. Carta de Cícero Dias para Gilberto Freyre (esse documento faz parte dos arquivos da Fundação Gilberto Freyre, em Recife).

6. Cícero Dias, *Mormaço*, 1941, óleo s/tela, 97 x 130 cm. Coleção particular.

em compasso com a produção moderna (relacionada à realidade artística do mundo da arte parisiense que passou a frequentar), a sequência dos acontecimentos da guerra provoca em sua trajetória um desvio decididamente contrário ao de sua escolha e por razões que parecem razoavelmente claras. Nesse sentido, a decisão efetivada pelo Brasil, em janeiro de 1942, de tomar posição na linha dos aliados determinou que sua embaixada se transferisse de Paris para Baden-Baden. Também estando Cícero Dias, naquele momento, sob a proteção da embaixada de seu país, necessário se fez seu deslocamento. Em uma outra carta, o artista explica que, nos três meses passados em Baden-Baden, ele viveu “um período de privações e liberdade vigiada”. Comenta que ali recebeu cartas de Paul Éluard, alimentos e alguns livros enviados por sua noiva Raymonde Vorac, assim como os que lhe fizeram chegar Jayme Sabartés, secretário de Picasso⁷.

Incipit

7. Carta de Cícero Dias para Gilberto Freyre (Arquivos da Fundação Gilberto Freyre).

Figura 3

Cícero Dias, *Mormaço*, [1941], óleo s/ tela, 97 x 130 cm

Em sequência às negociações entre o Itamaraty (Ministério das Relações Exteriores do Brasil) e a Chancelaria nazista, numerosos brasileiros, entre os quais Cícero Dias, foram trocados por alemães que estavam retidos no Brasil; o que possibilitou a Cícero Dias deslocar-se para Vichy e ocupar, provisoriamente, um minúsculo atelier. Data daí o artigo do francês Armand Guibert no qual o crítico pontua como “fato consumado a adoção” que Paris havia feito da pintura do artista pernambucano. Sob esse ângulo, o crítico diz:

[...] Picasso, seu caro Pablo, lhe faz um desenho, com finos traços, que se encontra justamente sobre a prancha; Paul Éluard lhe enviou hoje mesmo, de sua bela escritura, uma carta inter-zonal; André Salmon evocou em relação a sua pintura ‘o selvagem esplendidamente civilizado’ do qual Rimbaud fala em alguma parte. [...] Sua pintura, de fato, onde podemos vê-la? Num quarto de hotel que lhe serve de atelier [...] Sob a claridade falsa de uma lâmpada, preen-

chendo os quatro muros, todo um cortejo de presenças inopinadas: plantadores de cana de açúcar portando grande chapéu de palha, mulheres com cara bestial e infantil, rostos sobre os quais é inserido um perfil Creta, cortadoras de canavial com as pernas feitas a golpes de foice [...] As mais estranhas invenções se sucedem sob um pincel criativo: surgem árvores das quais ele diz que existe no Brasil vinte e duas mil essências; [...] silhuetas de mulheres sem cabeças, ou mesmo cabeças angelicais separadas dos corpos; varandas suspensas no céu [...] E a cor, como dizer a personalidade desse cromatismo, desses cobaltos, desses verdes inimitáveis?⁸

Sabe-se que é das mais variadas maneiras que a comunicação entre o mundo da obra e o mundo em comum coexiste. A discussão do trabalho de Dias pode evidentemente ter várias abordagens, e não é minha intenção criticar o texto precedente, mas acontece que seria inútil tentar formular critérios para a avaliação da obra se não for estabelecido um mínimo de organicidade do trabalho de Dias com a problemática política daquele período, aquele que usava, entre outros, o mecanismo da censura e provocava um campo fértil para o recorrido valor “exibir/esconder” da linguagem formal⁹. Levando em consideração essa questão, embora o trabalho de Dias valorize a narração, a sua pintura por sinais do fazer, naquele momento, acolhia a dimensão da imagem levando-a a novas configurações: a

Incipit

8. GUIBERT, Armand. “Le plus grand peintre du Brésil Cícero Dias ou le soleil des tropiques dans une chambre d’hotel”. *TAM, L’hebdomadaire de l’Empire*. Alger, 24 out. 1942.
9. Quando falamos da censura, de um modo geral e especialmente do SPN português (Secretariado de Propaganda Nacional), nos referimos àque-la problemática que refletiu na proibição do desenho de Picasso como também do poema de Paul Eluard constarem no catálogo da “Primeira Exposição de Cícero Dias em Lisboa”.

reprodução imitativa da paisagem cede espaço a uma estilização desmesurada sob o princípio da fragmentação da forma e da opacidade do espaço raso. Como em exemplo, entre outras, a tela *Mormaço* (Figura 3) tende a aderir ao princípio do espaço autônomo e atinge uma espacialidade como que retirada à força da profundidade do espaço naturalista, construída mediante a relação com a sobrevida da concepção do espaço cubista. O que se resume como uma consequência da forte interação da obra de Dias com o atelier de Picasso.

E nesse sentido, há também muita desigualdade na resposta dada pela obra: se a imagem pictórica busca sua autonomia, comprometida com a atualidade da pintura, ela insiste, entretanto, em não se distanciar de um mundo compartilhável, aquele do aparecer das coisas. Como irá evoluir a ambivalência da significação formal de sua linguagem nesse presente no qual a guerra provoca a presença e a visão de suas atrocidades próprias?

Em Vichy, após os difíceis meses passados em Baden-Baden, Cícero Dias pôde retomar sua pintura. Mas foi somente em Lisboa, cidade que o acolheu em dezembro de 1942, que esse pintor pôde organizar uma exposição e mostrar o que havia produzido nos três últimos anos de seu trabalho.

A citação do nome Salazar torna-se suficiente para relembrar o obscurantismo cultural e político no qual “viveram três gerações de portugueses”. Também é interessante pontuar que em Portugal, país profundamente católico, pouco industrializado e, sobretudo, pouco urbanizado, a autoridade de Salazar (que, desde o golpe de Estado militar de 1926, dispunha de uma

rede bastante sofisticada para controlar as ideologias que não eram convenientes ao seu governo) era onipotente. Além disso, é conhecido que, se o salazarismo não fazia prova do zelo artístico dos fascistas italianos e alemães, ele se propunha, entretanto, a encorajar uma concepção própria das artes e a orientar a expressão artística pelo ângulo de normas restritas. E é dentro dessa linhagem autoritária que se constitui no país, em 1933, um organismo voltado ao controle cultural e à propaganda governamental no exterior: o Secretariado de Propaganda Nacional (S.P.N)¹⁰.

Esse Secretariado supervisionava o apoio dado aos projetos visando a instaurar um verdadeiro estilo de arquitetura nacional e valorizava a evolução de um gosto oficial que se reduzia, conforme informa J. A. França, a um procedimento de estilização para tratar “os motivos folclóricos e igualmente os temas, as figuras e os fatos da história nacional”. O caráter nacionalista, concentrado sobre a mística da arte popular e sobre o artesanato, conduziria a criação de um prêmio de recompensa direcionado para “a cidade mais portuguesa de Portugal”. Dentro desse contexto, o resultado exemplar desse programa reacionário foi amplamente representado na “Exposição do mundo português de 1940”.

Tanto que a proposta da Exposição, instituída pelo próprio Salazar, querendo mostrar uma “paz” que o país

10. Sobre a questão do campo artístico em Portugal, entre outras, citamos: FRANÇA, J. A. *A Arte em Portugal no séc. XX, 1911-1961*. Lisboa: Bertrand, 1974.; FRANÇA, J. A. *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.; PEDROSA, Mário. “O surrealismo em Portugal”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 08 maio 1949.

havia conseguido preservar, e isso exaltado pela glória e pela riqueza conquistadas no passado, repercutiu numa triste ignorância dos acontecimentos exteriores marcada pelo fato presente de uma Europa em guerra.

Saint-Exupéry, que passava por Lisboa em 1940, problematizou o programa de “exaltação de inteligência” daquela Exposição. O escritor francês critica o evento por mostrar um Portugal que:

[...] recusando acreditar nos agouros do tempo [...] colocava à luz do dia todas as suas maravilhas. Ousaria alguém o esmagar nas suas maravilhas? Ele mostrava seus grandes homens. Na ausência de tropas, na falta de canhões, ele havia levantado contra a espada do invasor todas as suas sentinelas de pedra: os poetas, os descobridores, os conquistadores. Todo o passado de Portugal, na falta de tropas e de canhões, bloqueava a estrada. Ousaria alguém o esmagar na sua herança de um grandioso passado?¹¹

Certamente essa linhagem que se construiu em Portugal, em grande medida, uma estética oficial nacionalista, é a que vai solicitar e receber amistosamente personagens brasileiros, filhos de um Brasil que se enquadra dentro da herança da glória da navegação e da conquista portuguesas¹². O propósito desse texto não seria contextualizar particularidades da cena artística portuguesa do início dos anos 1940, mas sim levantar a problematização de uma censura; a que, acreditamos, tenha interferido nos critérios utilizados para a primeira

11. SAINT-EXUPÉRY. *Lettre à un otage*. Paris, 1974, p. 12.

12. Gilberto Freyre (1900-1987) nasce em Recife, cursa bacharelado em ciências e letras. Em 1918 viaja para os EUA onde conclui, em 1922, mestrado na Universidade Columbia. Na década de 1930, o sociólogo pernambucano, Gilberto Freyre, amigo próximo de Cícero Dias morou em Portugal, onde estabeleceu amizades duradouras.

exposição de Cícero Dias em Lisboa, particularmente na organização do catálogo das obras apresentadas.

No momento dessa exposição, Cícero Dias já havia se empenhado em responder sim ao pedido de Paul Éluard: o de fazer transitar o *recueil Poesie et Vérité* além da fronteira francesa¹³. Decorre daí mais um fator de estreitamento de amizade entre o poeta francês e o pintor brasileiro. Mais: para sua primeira exposição em Portugal, Cícero Dias recebeu um significativo poema de Paul Éluard. Em razão disso, o catálogo de sua exposição seria organizado com o prefácio (poema) de Paul Éluard¹⁴ e contaria com o desenho de seu “retrato” feito por Picasso¹⁵.

De fato, se o retrato do artista feito por Picasso fazia parte da bagagem de Dias durante sua estada em

13. Foi em novembro de 1942 que Cícero Dias conseguiu recuperar, na cidade de Clermont Ferrand, com o editor francês Louis Parrot, o exemplar de *Poesie et Vérité 1942* de Eluard. O pintor brasileiro passa em condição semi-clandestina a fronteira espanhola e faz chegar às mãos de Roland Penrose, na Embaixada Britânica, a obra de Eluard. Penrose faz traduzir, em inglês, a *Poesie et Vérité 42* que vai ter uma poderosa repercussão no mundo livre. Os serviços de propaganda britânica jogam, por avião, milhares de exemplares da poesia *Liberté* nos países ocupados e particularmente em Paris esse poema de liberdade causará grande emoção naquele momento dramático da Segunda Guerra. Obs: Em 27 de maio de 1998, Cícero Dias recebe do Governo Francês *les Insignes de Commandeur de l'Ordre National du Mérite*.
14. Esse poema de Eluard faz parte do acervo particular de Cícero Dias. Nos anexos de nossa tese de doutorado é reproduzida uma cópia desse poema. Cf. Angela Maria Grando BEZERRA. *Cícero Dias: figuration imaginative et abstraction construite [1928-1958]*. Thèse de doctorat de Troisième Cycle, Paris, Université de Paris I, 2002.
15. Referimo-nos ao desenho que foi citado pelo crítico Armand Guibert quando de sua visita a Cícero Dias, durante o *séjour* forçado de Dias em Vich. Cf. GUIBERT, A. “Le plus grand peintre du Brésil Cícero Dias ou le soleil des tropiques dans une chambre d’hotel”, in *TAM, L’hebdomadaire de l’Empire*. Alger, 24/10/1942. Também em relação à fortuna crítica do artista, por várias vezes levantou-se essa dimensão biográfica.

Incipit

Baden-Baden, o poema “À sa place”, que Paul Éluard dedica a Cícero Dias, é datado de 31 de outubro de 1942 e foi enviado ao pintor, através dos cuidados da embaixada do Brasil, no período em que Cícero Dias se encontrava em Vich¹⁶. Também em relação a esses fatos, numa carta de Dias para Gilberto Freyre, postada em Lisboa (1942), o pintor explica ao amigo sociólogo que Paul Éluard lhe havia preparado uma poesia que estaria no catálogo da exposição. Explica, ainda, que o desenho que levava a assinatura de Picasso (o retrato de Dias feito por Picasso) havia sido censurado pelo S.P.N (Secretariado de Propaganda Nacional).

No entanto, essa situação tem traços mais paradoxais e foi provavelmente para responder ao espírito “nacionalista” do S.P.N que o poema de Éluard também recebeu o crivo da censura, e a apresentação da obra de Cícero Dias, obrigada a se abstrair do poema de Éluard, recebeu o “estudo” do historiador José Osório de Oliveira para prefácio do catálogo. O texto desse historiador pontua a necessidade dos “particularismos nacionais” dentro da arte de um país e exalta o valor de grande “colorista” do pintor brasileiro. Ele diz:

[...] Eu conhecia as ilustrações de Cícero Dias através de dois livros de Gilberto Freyre [...] por razões próprias esse pintor se colocou a escrever um romance autobiográfico, “Jundiá”, que toma o nome do engenho de cana-de-açúcar onde ele nasceu e onde ele passou sua

16. O poema “À sa place” foi publicado em junho de 1943 na revista *Confluences*, n. 20, Lyon (acervo particular de Cícero Dias). Foi retomado na publicação *Le Lit la table*, seção “L’aube dissout les monstres”, O.C.I., p. 1217. Citado em: Jean Charles GATEAU, *Eluard, Picasso et la peinture*. Genève, 1983, p. 122.

infância como neto de “aristocratas dos engenhos” [...] essa “civilização do açúcar” [...] hoje conhecida de nosso público graças aos romances de José Lins do Rego e aos volumes de história social de Gilberto Freyre [...]¹⁷

Sem dúvida, o tempo tornaria um tanto ingênua essa maneira de centrar na obra as correspondências de uma ideologia política, como a relevância colocada por Oliveira na “ascendência portuguesa de Dias”, resultado da mestiçagem e “da ligação entre os dois países irmãos: Portugal e Brasil”. E penso que a reversão dessa visão, que imobiliza o trabalho do artista de carga “nacionalista”, solicita uma abordagem fora desse contexto relacional e ligada à natureza do percurso criador do artista. Entretanto, por maior que seja o mal-estar produzido pela questão de “nacionalismo” e/ou “regionalismo” interagindo com a obra, o que pode derivar para colocar em segundo plano as exigências da própria pintura, não se pode deixar de considerar a cultura nordestina, terra natal do artista, como uma rede de inferências que causam possíveis modificações de rumo no imaginário e no desenvolvimento da obra desse artista.

Sob esse ângulo e retomando o poema de Paul Éluard, é interessante destacar um aspecto que auxilia na apreensão de elementos expressivos interagindo entre esse poema e a pintura de Dias, numa ação de um elemento sobre o outro, uma “ação geradora”. O pintor

17. OLIVEIRA, José Osório de. “Cícero Dias, Pintor Brasileiro”. Temos uma cópia desse documento, que faz parte dos arquivos pessoais de Cícero Dias.

Incipit

nos informa que Paul Éluard, em sua poesia, refere-se aos “campos de trigo” buscando referência nos “campos de cana-de-açúcar”, essencialmente presentes no imaginário de Dias, mas estranhos à visualidade de Éluard (nesse sentido, nos dizeres de Cícero Dias, o poeta confunde o grafismo acentuado da cor verde que evoca o campo de cana-de-açúcar, temário de sua tela “A Sesta”, pelo que acredita ser um “campo de trigo” (Figura 4)).¹⁸

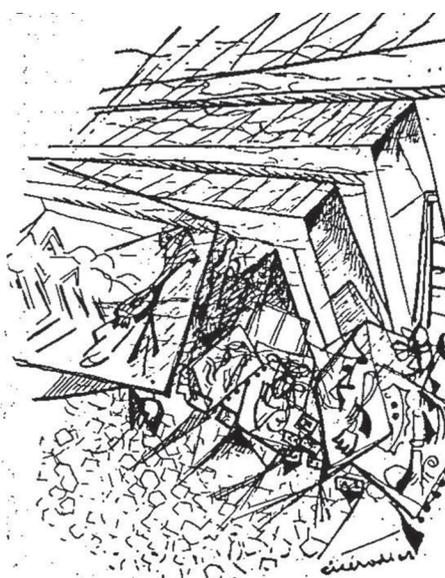
É importante pensarmos nessa expansão do pensamento criador, como meio de refletir sobre a “qualidade intencional” que caracteriza “tanto o ator quanto o objeto”.¹⁹ Observamos que data da mesma época do poema *À sa place* e do quadro “A Sesta” (pintura que possivelmente constava da exposição em Lisboa e que nos dizeres de Cícero Dias materializa uma série de associações expressadas no poema que recebeu de Éluard) o desenho criado por Cícero Dias “o interior do atelier de Picasso” (Figura 3), ao qual nos referimos no início desse texto. Esse desenho permaneceu “esquecido” nos arquivos particulares de Dias; entretanto esse desenho poderia ser revisto na sua relação com o percurso formal do artista naquele período. É nesse sentido que

18. DIAS, Cícero. *A Sesta*, [1942], óleo s/ tela, 80 x 99 cm. Coleção Particular. Vale ressaltar que numa entrevista concedida a autora, Cícero Dias (em Paris, dezembro de 1999) afirma que o título dessa obra surgiu posteriormente à execução do quadro e, também, que esse título “A Sesta” não foi escolhido por ele, mas pelo organizador de uma de suas exposições.

19. Como lembra Baxandall, a “intenção é a peculiaridade que as coisas têm de se inclinar para o futuro”. Cf. BAXANDALL, Michael. *Formes de L'intention, sur l'explication historique des tableaux*. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 1991. p. 80.

Dworecki fala da “possibilidade de as intenções se manifestarem, se explicitarem, no fazer”²⁰ e, assim, um desenho, aparentemente parcial, poderia estar estreitamente ligado à composição geral de um quadro ou à investigação artística que leva à tomada de decisão do artista. Como afirma Baxandall, a intenção é a “peculiaridade que as coisas têm de se inclinar para o futuro”.

Figura 3



Cícero Dias, No Interior do Atelier de Picasso, 1942, desenho.

Devemos ressaltar que desde um primeiro olhar sobre o desenho “interior do atelier de Picasso”, o que chama necessariamente a atenção é a presença da reprodução de um grande quadro que se destaca no meio dos outros ali desenhados e espalhados sobre o chão.

20. DWORECKI, Silvio. *Em busca do traço perdido*. São Paulo: Scipione Cultural; Edusp, 1998, p. 133.

Incipit

Num segundo olhar, torna-se claro que o quadro ali desenhado se apropriou da tela *L'Aubade*, de Picasso: as características altamente pessoais do espaço raso, comprimido, a geometria implacável das figuras e dos motivos e, particularmente, a posição herética da tocadora de bandolim²¹.

De fato, ao calcar-se sobre *L'Aubade* para elaborar o desenho “o interior do atelier de Picasso”, Cícero Dias apontava, na mobilidade complexa das formas, a confrontação de uma obra com todas as possibilidades que a compõem (tanto em relação ao que vem antes, quanto ao que vem depois). Colocava em jogo uma variação de estados, uma série de associações relacionadas ao ambiente experimental e à tensão emocional do pintor espanhol nesse limiar da Segunda Guerra. A *L'Aubade*, de Picasso, recolhe a imagem da desumanidade da ocupação nazista.

Em outras palavras, quando um desenho “deixado na sombra” é revitalizado, tal documento, de modo geral, está inevitavelmente relacionado a outro e aponta para descobertas sobre o ato criador. Sob esse ângulo, ressalta-se que o desenho, por ser uma atividade exploratória em aberto no processo criativo de Dias, em certa medida faz parte de um ato criativo em ação e leva à materialização de um processo que resulta naturalmente na operação de um fazer pictórico; solicita a pintura.

Daí a possibilidade de estabelecer nexos desse material estudado com a visualidade da tela de Cícero Dias,

21. PICASSO, *L'Aubade*, óleo s/ tela, 195 x 265,4 cm, Paris, maio de 1942. *Zervos* XII, 69, Paris, Musée National d'Art Moderne.

aquela solicitada no poema de Éluard, “A sesta”. De fato, o interesse de Cícero Dias pela alegoria vem de longe e remete à figuração mítica encontrada na produção visual do nordeste brasileiro. A série de metamorfoses que forma o tom alegórico de seu trabalho (tratando do temário dos canaviais) mostra o exercício significativo de romper com o ponto de vista psicológico da representação, para atender à transformação, apriorística, que solicita à tradicional relação figura/lugar se deixar substituir pelos jogos de superfície, o que exhibe a experimentação perseverante de criar²².

A tela “A sesta” apresenta uma superfície irregular na qual os cruzamentos de perspectiva e a justaposição de campos de luz e sombra não permitem acompanhar uma fonte de luz precisa, mas provocam uma sensação de *secura* e de imobilidade. Essa atmosfera é reforçada pela presença sólida e invasora de um elemento “solar” e/ou “lunar” que pontua uma estrutura plástica próxima do cubismo. A composição horizontal organizada em três partes dispõe uma primeira figura que, em pé, parece se deter na indecisão de uma direção a seguir: o caminho se divide e sugere um espaço triangular que se abre em direção à segunda figura que toma sua *place* próxima a uma massa verde – plantação de cana-de-açúcar – na qual ela parece se fundir²³. O corpo de uma terceira figura aparece como em metamorfose, encurvada em posição fetal. Apesar do caráter gráfi-

Incipit

22. No trabalho de Cícero Dias, o temário “dos canaviais” é essencialmente revisitado, o que levaria a uma lista exaustiva de citações de obras. Sob esse ângulo, ver nossa tese de doutorado, que faz parte das citações de referência bibliográfica neste texto.

23. Interação cognitiva possível entre o poema e a pintura citados.

co definido pela precisão dos contornos, sua forma arredondada se funde com a forma oval da sólida sombra que a envolve, unificando-se para não serem desvendadas. As cores planas das figuras – indo do vermelho ao azul e ao amarelado – buscam a criação de uma tênue distância entre os seres; talvez busquem simbolizar o caráter cíclico da existência, em meio à qual surgiria o interminável remoer de culpas sem expiação da guerra daquele presente. Nada pode ser esquecido, e o mundo da infância do artista, o da decadência dos engenhos de cana-de-açúcar, pesa também sobre o presente. É uma colagem de tempos, construída de tal forma que se unificam e vergam sob o peso da carga do destino dos seres, tanto no teor inevitável da morte, como na possibilidade de uma epifania.

Ao estabelecer nexos a partir de um material estudado, procuramos refazer e compreender a rede do pensamento do artista. Ao tentar responder essa questão, estabelecemos relações “entre o objeto e suas circunstâncias”, o que nos leva ao pleno campo das associações²⁴. De fato, como explica Hubert Damisch, para expressar uma questão um pintor não precisaria recorrer nem a teoria, nem a matemática ou, melhor dizendo, “um pintor pode muito bem expressar pelos seus meios próprios uma problemática que poderia em seguida ser traduzida em outros termos e num outro registro”²⁵. Esta reflexão teórica aponta para questões

24. Como situa Baxandall, em seu livro “Formes de l’intention”, não se trata de delinear as intenções psicológicas que regem a mente dos artistas, mas, sobretudo, de comparar relatos e observações de um sujeito com a trama de relações do objeto e das “condições em que foi produzido”.

25. DAMISCH, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1984, p. 288. Tradução do autor.

de relevância na articulação de associações como, por exemplo, a que emerge entre a imagem e a palavra, a que se apoia sobre a escrita e a visualidade.

Nessa sua reflexão, Damisch nos aponta, essencialmente, para problemas que concernem a quem escreve. Ele lembra que o problema para “quem escreve sobre pintura não deveria ser tanto escrever *sobre* ela, como de fazer algo *com* ela, sem pretender, de fato entendê-la melhor do que os pintores, mas antes com a intenção de discernir mais claramente [...] graças à pintura, o domínio dos problemas que lhe ocupam [...]”. A ideia aqui é pontuar a possibilidade do sentido da obra expandir-se a partir da diversidade de mecanismos associativos empregados no processo de construção de uma possível interpretação. É daí que no acompanhamento de desenhos ou de documentos portando sobre uma obra pode-se inferir de uma maneira aparentemente parcial, mas essa intervenção pode resultar num interessante trabalho de relação entre fragmento e todo, ainda, entre obra e cultura. E a densidade de uma possível rede de inferências está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a construção de uma obra vai estabelecendo ao longo de seu percurso.

Nesse caso, poderíamos induzir que a pintura “A Sesta” dialoga com experiências de outra ordem: com aquela que se presentifica no poema que Éluard dedica a Cícero Dias. Como exemplo, *À sa place* evoca um mundo vegetal em que o clima tropical deixa livre curso a um estado de transformação da natureza: assim é que a noite se encadeia ao dia, uma mulher se mistura à atmosfera, *à sa place*, para “florescer e morrer”. E o poeta indica que: *Voir, c’est comprendre, juger, transformer, imaginer, oublier ou s’oublier, être ou disparaître*.

Incipit

Figura 5

Cícero Dias, *A sa Place*, 1942 óleo s/tela, 80 x 99 cm

A obra, como processo relacional em construção, nos remete ao raciocínio responsável pela formulação de hipóteses e poderíamos, também, sugerir que o desenho de Cícero Dias, “o interior do atelier de Picasso”, é uma peça de uma rede de ações bastante intrincadas e densas que impulsionariam o artista à construção de sua tela “A Sesta”, o que a ligaria, conseqüentemente, à *L'Aubade*, de Picasso²⁶. Assim, a criação associada a seu aspecto transformador mostra que elementos aparentemente dispersos podem estar interligados, como a aridez do espaço habitado pela figura herética que se funde no grafismo estilizado do campo de cana-de-açú-

26. Apontamos aqui, essencialmente, a apropriação estilizada que o desenho de Cícero Dias, “o interior do atelier de Picasso”, faz do quadro *L'Aubade* de Picasso.

car (“A Sesta”) poderia estar relacionada ao hermetismo do campo visual da tocadora de bandolim (“L’Aubade”). Tudo se resume a uma lenta força inercial (poderosíssima força de um tempo/espço em suspensão), que é, entre muitas coisas, uma tentativa de agregar conteúdos simbólicos que resistiam à mobilização de um campo cultural que estava sendo, de muitas maneiras, desmontado. Uma possibilidade (talvez) de um pensamento visual, construído ao longo do percurso de criação, anular o mecanismo da censura, no caso, aquele associado ao limiar da Segunda Guerra.

REFERÊNCIAS

- BAXANDALL, Michael. *Formes de l’Intention*. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 1991.
- CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception. Attention, Spetacle, and Modern Culture*. Massachusetts: The Mit Press, 1999.
- DAMISCH, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, Ce qui nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.
- _____. *Devant le temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 2000.
- PARENTE, André (Org.). *Tramas da Rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

Incipit