



Cícero Dias em Lisboa, "uma poética e imaginada visão da realidade"

Cícero Dias in Lisbon, "a poetic and imagined vision of reality"

Dra. Angela Grandó

Como citar:

GRANDÓ, A. Cícero Dias em Lisboa, "uma poética e imaginada visão da realidade". *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 4, n. 1, p.113-133, jan. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4351>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i1.4351>.

Imagem: Cícero Dias, *Sonho*, 1943, óleo s/ tela, 55 x 46,5 cm. Fortaleza, Coleção particular. Fonte: Grandó, 2017.

Cícero Dias em Lisboa, "uma poética e imaginada visão da realidade"

Cícero Dias in Lisbon, "a poetic and imagined vision of reality"

Dra. Angela Grandó*

Resumo

Com a proximidade da Segunda Guerra Mundial, dentre os artistas brasileiros que residiam na Europa, Cícero Dias é o único que não retorna ao Brasil e decide manter sua estada em Paris. Em 1942, torna-se prisioneiro dos alemães e diante disso é conduzido para Baden-Baden. Posteriormente é enviado para Vichy, e meses depois segue para Lisboa, onde permanecerá por alguns anos. Em Lisboa, sua obra vai atravessar uma outra fronteira, mas onde tudo isso a conduz? Interessou-nos analisar as transformações que se operaram no campo imagético de Cícero Dias tendo como fio condutor as exposições em que participou, as mostras individuais que organizou e a recepção da obra pela crítica, no período em que residiu em Portugal, entre 1942 e 1945.

Palavras-chave

Cícero Dias. Pintura. Arte lisboeta em 1940. Exposições. Crítica de arte.

Abstract

With the proximity of the II World War, among the Brazilian artists residing in Europe, Cícero Dias is the only one who does not return to Brazil and decides to stay in Paris. In 1942, he becomes a prisoner of the Germans and therefore he is taken to Baden-Baden. Later he is sent to Vichy, and months later he goes to Lisbon where he will remain for some years. In Lisbon, his work will cross another frontier, but where does all this lead? We are interested in analyzing the transformations that took place in the imaginary field of Cícero Dias taking as a guiding thread the exhibitions he took part, the individual exhibitions he organized and the critical reception of his work during the years he lived in Portugal, between 1942 and 1945.

Keywords

Cicero Dias. Painting. Lisbon art in 1940. Exhibitions. Art criticism.

Em um período de tensa relação entre intelectuais, artistas e Estado, reflexo da política cultural adotada no Brasil pelo regime do Estado Novo (1937-1945), o modernista brasileiro Cícero Dias¹ partiu, em 1937, com destino à França. Segundo ele, para “trabalhar ao exemplo de Cézanne”². Em 1938, já acontecia a sua primeira exposição individual em Paris, na Galeria Jeanne Castel. Na época, o crítico Pierre Descargues afirma que uma exposição poderia ser suficiente “para abrir as portas de Paris”: Blaise Cendrars, Serge Lifar, Benjamin Péret, Benjamin Crémieux, André Lhote, entre outros, tomaram conhecimento do recém-chegado, e Picasso declara que Dias “é um grande poeta, um grande pintor em cores tropicais” (Descargues, 1949).

Contudo, no contexto histórico, desde os primeiros meses da experiência parisiense de Dias, a Europa atravessava a tensão da temida perspectiva de um novo conflito mundial. O Apocalipse se situava, particularmente, na Espanha onde a Frente Republicana era pressionada: Barcelona cai em janeiro 1939, e dois meses mais tarde é a vez de Madri; Franco é o senhor do país. Seus aliados, Hitler e Mussolini, comemoram; do mesmo modo Salazar em Portugal. Para pontuar um pouco a situação da arte em Paris, cabe lembrar o impacto que a Primeira Guerra Mundial já havia provocado à conjuntura do campo cosmopolita artístico naquela cidade. A desastrosa guerra, sobre a qual Brecht afirmava que teria trazido “o grande ensinamento prático da percepção de uma nova visão das coisas” (*apud* Jameson, 2013: 17-21)³.



Fig. 1. Carta de Paul Éluard p/ Cícero Dias, 1942. Paris. Acervo da Coleção Família Dias. Foto da autora, 2001.

Dentre os artistas brasileiros que residiam em Paris, Cícero Dias é o único que não vai retornar naquele momento para o Brasil (Grando, 2004: 172). Em 1942, torna-se prisioneiro dos alemães e diante disso é conduzido para Baden-Baden (Bento, 1997:169). Posteriormente, é enviado para Vichy, e meses

depois segue para Lisboa onde permanecerá entre os anos de 1942 e 1945. Em Lisboa, sua obra vai atravessar uma outra fronteira, mas onde tudo isso a conduz? O que vai caracterizar a modernidade do pintor pernambucano para levar adiante a sua arte singular? Quais questões circularam sobre seu trabalho exposto nas mostras que teve em Lisboa e no Porto? E no decorrer de sua participação em outras exposições, em 1944/1945? Qual o teor dos seus diálogos com António Dacosta, Adriano de Gusmão, Casais Monteiro? Ou, ainda, como se deu a recepção de seus desenhos e aquarelas para o livro *Ilha dos Amores dos Lusíadas* de Luís de Camões (Dias, 1944)?

Sabemos que no plano artístico o contexto desse deslocamento para Portugal havia se mostrado adverso à intenção de Dias que, de Baden-Baden em 18 de maio de 1942, escreve para Gilberto Freyre e 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"⁴. A esse respeito declarou Paul Éluard: "Eu encontrei Cícero Dias o brasileiro frequentando Picasso o espanhol. E é Paris que lhes conservava a luz, a razão de ser: a luz do Brasil, a luz da Espanha, a exuberância, o rigor"⁵.

De fato, Dias se tornou bastante próximo tanto de Picasso quanto de Paul Éluard, e reza a história que essa amizade em comum foi uma das causas de o artista ter sido enviado, no início da Segunda Guerra, para Baden-Baden. É certo que, na complexidade de caminhos divisados em sua obra, esses seus primeiros anos em Paris alinharam seu diálogo com Paul Éluard. Com efeito, o poeta francês numa carta que escreveu para Louis Parrot, datada de 18 outubro 1942, diz: "Eu conto com vosso serviço para fazer transitar a nossa *Poésie et V.[érite] 1942* (...) Faça-a chegar ao M. Dias, aos bons cuidados da Embaixada do Brasil, em Vichy (...)" (Scheler, 1982:168), [fig. 1]. Tratava-se aí de fazer conduzir o poema de Éluard, *Liberté*, além de fronteiras para ser publicado em Londres (voltaremos a este assunto). Foi decerto nas negociações entre o Itamaraty (Ministério das Relações Exteriores do Brasil) e a Chancelaria nazista, que numerosos brasileiros foram trocados por alemães que estavam retidos no Brasil; o que possibilitou a Dias deslocar-se para Vichy e ocupar, provisoriamente, um minúsculo "quarto-ateliê". Data daí o artigo do francês Armand Guibert no qual ele relata sobre o "fato consumado da adoção" do artista pernambucano por Paris. 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 interzonal; 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, preenchendo os quatro muros, todo um cortejo de presenças inopinadas: plantadores de cana de açúcar usando grande chapéu de palha, mulheres com cara bestial e infantil, rostos sobre os quais é inserido um perfil de 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 existem 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? (Guibert, 1942: 7)

Sabe-se que é das mais variadas maneiras que a comunicação entre o mundo da obra e o mundo em comum coexiste. A organicidade do trabalho de Dias não é alheia à problemática política daquele período. Muito embora o seu campo imagético preserve na memória as raízes culturais regionais, sua obra foi ganhando uma dimensão particularmente subjetiva do real e, em virtude justamente dessa sua capacidade de transfiguração imaginária, sua pintura abarca novas configurações formais. 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 teve a possibilidade de organizar uma mostra do que havia produzido nos três últimos anos de seu trabalho.

Assim, já no mês de dezembro foi realizada a primeira exposição de Dias em Lisboa [fig. 2]. A preparação dessa mostra se deu quando o artista ainda permanecia em Vichy, e em resposta a um convite do governo português. O jornalista Paulo Osório escreve sobre o assunto: "Acabo de ver num *atelier* em Vichy, as telas que um jovem e ilustre pintor brasileiro, (...) Cícero Dias, a convite da Secretaria Nacional de Propaganda, vai expor em Lisboa (...)" (Osório, 1942).

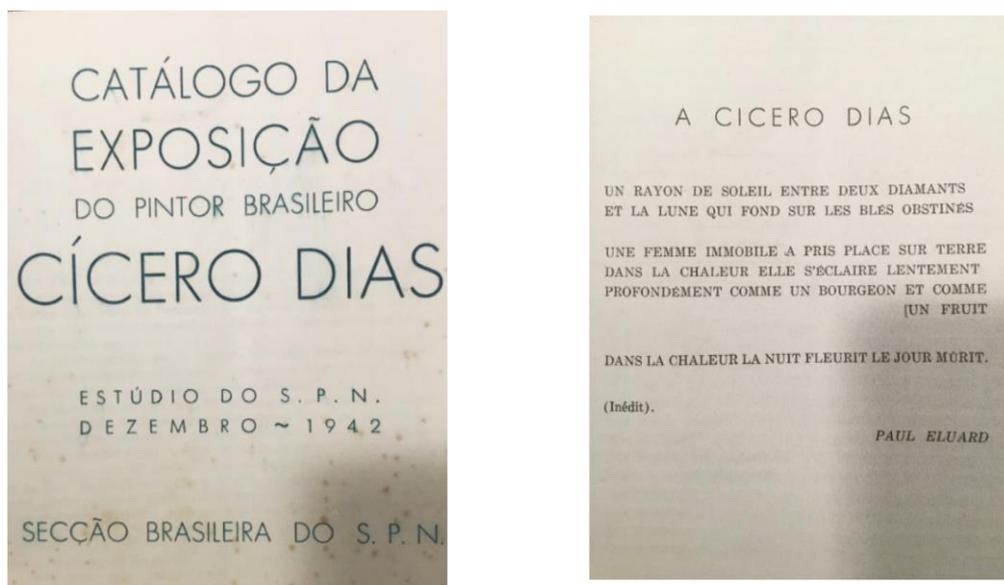


Fig. 2. Capa de Catálogo e poema de Paul Éluard, em: *Catálogo da Exposição do pintor brasileiro Cícero Dias*, Lisboa, 1942. Fonte: Acervo da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Foto da autora, 2019.

O historiador José Osório de Oliveira, na apresentação dessa exposição, coloca em relevância a necessidade do particularismo nacional na arte de um país. E pontua que:

(...) o público português começa a conhecer a literatura brasileira (...), mas pouco sabe, ainda, da música brasileira e ignoram quase tudo da pintura brasileira desse país (...). Digo brasileira, sublinhando expressamente essa palavra, para que se entenda que me refiro a

obras de Arte com características nacionais – reveladora da existência de uma visão pictural própria dos brasileiros. Não se pode, com efeito, pintar o Brasil com a noção europeia de proporções e a visão europeia das cores, como não era possível descrever esse país, literariamente, com as regras da poética ou da arte da prosa da Europa. (...) Gilberto Freyre, por seu lado, pôde falar, com razão, do primitivismo regionalista, mas de modo nenhum anedótico, e do naturalismo lírico, mas de modo nenhum etnográfico, da pintura de Cícero Dias (Osório, 1942).

Além disso, Osório de Oliveira continua sua fala especificando a descendência portuguesa de Dias, o processo de mistura de sangues e culturas – obra dos portugueses – no Nordeste do Brasil, a conexão entre os dois países irmãos: Portugal e Brasil. E afirma que, na obra de Dias, um "universalismo" eclodiu, naturalmente extraído das raízes profundas da região dos canaviais. Por sua vez o jornal *O Século* discorre sobre a "personalidade estranha e admirável de Cícero Dias" (*O Século*, 1942: 2).

Na prática, outras questões também surgiram e, segundo Adriano de Gusmão, a pintura de Cícero Dias podia "escandalizar algumas pessoas – como o Sr. Arnaldo, por exemplo ... – mas se houver um momento de reflexão, encontrarão nos seus trabalhos apenas uma *poética* e *imaginada* visão da *realidade*" (Gusmão, 1942: 94). Partindo do teor de carta de Dias escrita para Gilberto Freyre, datada de dezembro 1942 e postada em Lisboa, outras informações relativas à organização daquela exposição surgem. Diz o pintor:

Farei uma exposição de pintura sob o patrocínio da (...) Secretaria de Propaganda, (...) serei apresentado por José Osório de Oliveira, e Antônio Pedro ministrará uma palestra. (...) Paul Eluard, que hoje é considerado entre os jovens poetas franceses, como o maior de todos, fez uma poesia (...) que será lançada no meu catálogo da exposição. Picasso fez meu auto-retrato que não será reproduzido aqui por razões políticas⁶.

E, com efeito, o desenho de Picasso não faz parte do catálogo dessa exposição em Lisboa, como, também, não consta da segunda exposição organizada na cidade de Porto, meses depois. Sabe-se que na década de 1940, em Portugal, país profundamente católico, pouco industrializado e 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. E foi dentro dessa linhagem autoritária que se constituiu no país, em 1933, um organismo voltado ao controle cultural e à propaganda governamental no exterior: o Secretariado de Propaganda Nacional (S.P.N). É nessa atmosfera repressiva que o jornalista António Ferro, amigo dos futuristas dos anos 1915-17, expõe a Salazar que a arte, a literatura e a ciência constituem a grande fronteira de uma nação, o que é visto do lado de fora; ou seja: a arte encarada como um espelho, que reflete e tem função referencial de alcançar uma valorização política⁷. O jornalista cosmopolita conseguiu sensibilizar Salazar para que o regime tivesse uma organização para promover e administrar as artes. Portanto, em 1933, foi criada uma organização dedicada ao controle cultural e à propaganda favorável do governo no exterior: o Secretariado Nacional de Propaganda (S.P.N).⁸

Esse Secretariado supervisionava o apoio dado aos projetos, visando instaurar um verdadeiro estilo de arquitetura e cultura 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 (França, 1980). Dentro desse contexto, o resultado exemplar desse programa reacionário foi amplamente representado na “Exposição do mundo português de 1940”. E o caminho que pavimentava a proposta da Exposição, instituída pelo próprio Salazar, queria mostrar uma “paz” que o país havia conseguido preservar, e isso exaltado pela glória e pela riqueza conquistadas no passado, repercutiu numa triste insciência 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. Nos seus dizeres, Portugal:

(...) 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? (Saint-Exupéry, 1974: 12)

Certamente essa linhagem que se construiu em Portugal – 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 de conquistas portuguesas.

O propósito desse texto não seria contextualizar particularidades da cena artística portuguesa do início dos anos 1940, mas sim criar conexões e discutir sobre a inserção do trabalho de Dias naquela atmosfera cultural e nos critérios utilizados para a sua primeira exposição em Lisboa, particularmente na organização do catálogo das obras apresentadas.

No momento dessa exposição, Cícero Dias já havia se empenhado em atender ao pedido de Paul Éluard: o de fazer transitar o *recueil Poesie et Vérité* além da fronteira francesa⁹. No estreitamento da amizade entre o poeta francês e o pintor brasileiro, Paul Éluard dedica a Cícero Dias um significativo poema que, como dito anteriormente, constou do catálogo da sua exposição de 1942. Esse poema inédito, “À Cícero Dias”, lhe havia sido enviado durante sua estada em Vichy. 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 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. Contudo, o poeta confunde o grafismo acentuado da cor verde que evoca o campo de cana-de-açúcar, temário da tela referencial do poema, pelo que acredita ser um “campo de trigo” [fig. 3]¹⁰. Na rede de interrelações que se formam entre o poema *À Cícero Dias* e a referida pintura deste mesmo artista é evocado 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 e, na fala do poeta: *Une femme immobile a pris place sur terre - Dans la chaleur elle s'éclaire*

lentement - Profondément comme un bourgeon et comme un fruit - Dans la chaleur la nuit fleurit et le jour mûrit (Éluard, 1942).

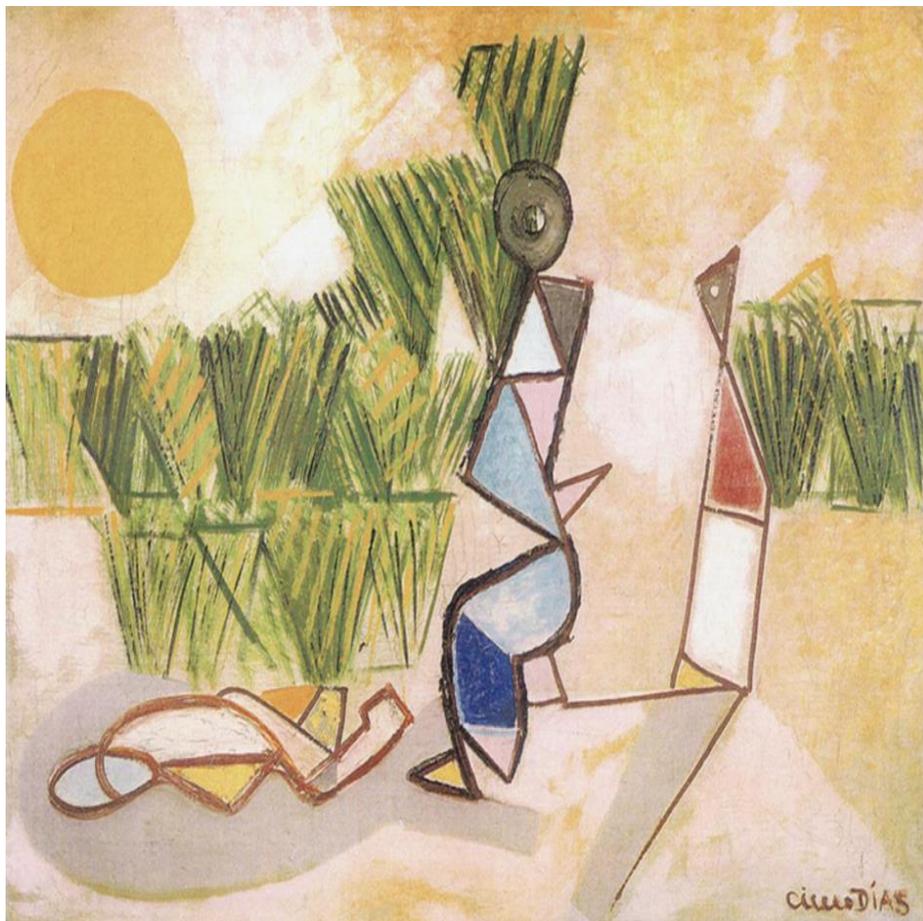


Fig. 3. Cícero Dias, *A Sesta*, déc. 1940, óleo s/ tela, 80 x 90 cm. Coleção particular. Fonte: Catálogo da exposição *Cícero Dias na Casa França-Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Icatu, 1997.

Acreditamos que a arte, como processo relacional em construção, remete-nos ao raciocínio responsável pela formulação de hipóteses. Assim, a criação associada a seu aspecto transformador pode liberar elementos que aparentemente dispersos possam estar interligados. Na tela de Dias, a aridez do espaço pictórico, habitado pela figura herética que se funde no grafismo estilizado do campo de cana-de-açúcar, abarca uma lenta força inercial 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.

A cidade de Porto recebeu, em fevereiro de 1943, a segunda exposição individual de Cícero Dias em Portugal. De forma geral, os títulos das obras remetem ao imaginário nordestino, tão caro ao artista, como Coqueiros de Olinda, Jardim de Recife, entre outros [figs. 4 e 5]. O *Jornal O Primeiro de Janeiro* reproduz parte do texto do catálogo que foi assinado por A. A. Mendes Corrêa (Professor à Universidade de Porto) e discorre sobre a personalidade artística forte e técnica independente do artista. Por sua parte, o *Jornal de Notícias* pontua que a exposição não era destinada a despertar no meio “as cómodas atitudes de fácil embasbacamento da multidão”. Grosso modo, os diversos comentários publicados pela imprensa enfatizam o caráter “regional” – a expressão profunda e humana – a alma nacional, autenticidade da arte do pintor brasileiro; há também aqueles que se surpreendem com a liberdade expressiva, isto é, sua versatilidade de estilo que desafia o estabelecimento de um vínculo com uma “escola”. Por exemplo, nos dizeres:

vê-se a obra de um pintor em plena revelação sensacional de inconformismo estético, um pintor que não procura aplausos de muitos, e certamente apreciaria a discussão de alguns. Cícero Dias é assim, perfeitamente, artista representativo dum país novo e forte de energias, na pujança dum admirável ímpeto criador (Diário, 1942).



Fig. 4. Cícero Dias, *Mulher na Janela*, 1942, óleo s/ tela, 57 x 44 cm. Coleção particular. Fonte: Catálogo da exposição *Cícero Dias* na Casa França-Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Icatu, 1997.

Fig.5. Foto de Cícero Dias, em sua exposição na cidade de Porto, Portugal, 1943. Acervo da Coleção Família Dias. (a tela *Mulher na Janela*, aparece na foto - atrás do pintor). Arquivo da autora.

Mas, a característica mais notável, e aquela que apesar da “diversidade” das obras apresentadas marca *l’empreinte* do artista é a cor da sua paleta. Em sua coluna na *Seara Nova*, Adriano Gusmão fala sobre a questão moderna da linguagem formal em Dias:

Em França, sua arte foi compreendida e louvada, porque a cultura artística no meio era completa; pelo menos, apreendiam-lhe a *forma*. Aqui, onde o espírito deveria estar mais preparado para receber a sua arte, amedrontávamo-nos com a sua *forma*, e a atitude foi das mais inconvenientes e incompreensivas, tal como sucedeu com a Exposição da Arte Francesa (Gusmão, 1943:110).

Talvez a problemática, segundo Gusmão, seria que a aparente simplicidade da pintura do artista “com seu desenho quase infantil é uma dificuldade que vários visitantes não viram. É vigorosa. E luminosamente grave. E seriamente leve. É deliciosamente bela. (...) é um artista de imaginação” (Gusmão, 1942: 95). E, de fato, seguindo o percurso poético de Cícero Dias podemos dizer que o “estilo Dias” foi sempre um meio de confrontação intuitiva com o mundo. Assim emergem algumas questões que ajudam a tecer a análise da transformação do estatuto da figura/lugar no entrecruzamento daquele presente com a intenção do artista em captar as qualidades da figura e do lugar num princípio de metamorfoses e numa certa ambientação metafísica para narrar a expressão equacionada com a memória. Na tela *Mulher na janela* [fig. 4], trata-se de um espaço sensorial que provoca um ar de “levitação” entre os elementos estruturais problematizando as relações figura/fundo, na afirmação dessa dicotomia. Daí, o campo imagético gerar uma inércia e uma imobilidade da figura que a petrifica, que a torna quase escultural. O espaço pictórico exhibe a perspectiva realista do sistema da “janela aberta”, o campo de profundidade é recortado na parte do fundo pela “veduta”, que fraciona a superfície do quadro e expande os signos-cor através da apreensão formal. A figura da mulher é apresentada com modelagem extremamente rasa e sem uma distinção aparente do seu sentido etimológico.

Data daí transformações ocorridas na imagística de sua pintura, na medida em que uma nova dialética de relação entre o imaginário da cultura pernambucana e uma espécie de princípio imanente de presença, por vezes, toca a uma “sobre-realidade” e ficciona uma dimensão suscitando figuras híbridas (humano x vegetal) ou quase o informe [fig. 6]. Inevitavelmente, pela sua capacidade de repor em circulação o sentido da imaginação, bem como de uma atitude antropofágica que absorve muitas referências, em seu ateliê em Lisboa um mamoeiro se torna dançarino, um galo abacaxi, uma mulher castanha de cajú e sua arte incorporando elementos de formalização, esboça a raiz que estabeleceria a dimensão abstrata da obra já nos anos 1946 (Grando, 2010: 1150).

É nesse contexto que, nos dizeres de Gusmão, tomou lugar em sua pintura “uma obsessão dos verdes, da vegetação luxuriante e envolvente do homem e das habitações” (Gusmão, 1942: 95). É possível encontrar nesta reflexão de Gusmão um reconhecimento das articulações contextuais com as quais a arte se organiza em Dias: “partir do regional para o universal”, dizia ele sempre (Grando, 2017). Sua obra está profundamente enraizada nas experiências vividas no seu campo regional, na vida pernambucana; contudo, sua permanência em Paris o fez refinar certa aspereza associada as significações simbólicas que o servira tão bem na época de sua primeira exposição em Paris, na Jeanne

Castel em 1937. E, ao fazê-lo, intensificou sua pesquisa formal, criou um espaço pictórico marcado pela sensação de fragmentação da realidade – novas formas e visões do saber ser “moderno”.



Fig. 6. Cícero Dias, *Distante*, 1942, óleo s/ tela, 51,4 x 40,0 cm. Paris, Coleção Família Picasso. Fonte: Catálogo da exposição *Cícero Dias* na Casa França-Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Icatu, 1997.

Nesse processo, o vanguardismo de Dias tomou direções que justificam a reflexão de Gusmão quando afirma sobre este artista ser “totalmente brasileiro pelo sentimento e amplamente europeu pela forma” (Gusmão, 1942: 94). É o caso, por exemplo, de *Distante* [fig. 6], tela que pertenceu a Picasso e que atualmente faz parte da coleção particular da família de Picasso. Sabemos que figuras femininas olhando para a praia circulam no repertório de Dias, entretanto nessa tela o pintor corrompe qualquer efeito de vínculo da paisagem ou das figuras com o mundo visível. Melhor dizendo, seu pensamento visual é estruturado em função da materialidade da pintura: a tradicional relação figura-fundo é substituída por campos de superfícies, construídos na alternância de pinceladas das cores com o branco sobrepintado e desintegrando as formas, o que provoca criação de figuras possuidoras de uma energia intemporal. Tudo é tratado em superfície e em deslocamentos, uma espécie de “totem” multiforme

preenche toda a altura da tela e enfatiza relações inesperadas: as metamorfoses se sucedem, os contrastes se acentuam com a aparição de uma segunda figura que se desloca e dispersa-se como um signo de passagem. Essa estrutura deliberadamente ilógica adapta-se admiravelmente ao que Georges Didi-Huberman (1995: 38) afirma sobre os signos abstratos que possuem valor de deslocamento, de associação, e não de definição. Em se referindo ao pensamento próprio às imagens, este autor pontua que o pensamento imagético é essencialmente “o associativo, translato, o pensamento que se estrutura deslocando-se”.

Por um lado, este nível de consciência em Dias se reflete na sua pintura pelo seu apego em escavar na sua experiência vivida elementos para seu campo imaginário e, por outro, a diversidade formal de seu trabalho faz compreender que a obra se expõe à transformação progressiva da arte como matéria estética e objeto de investigação.



Fig. 7. Ilustração da tela de Cícero Dias, *Janela*, 1944, óleo s/ tela, 53 x 44 cm. Fonte: *Panorama - Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, Lisboa, n. 19, fev. 1944.

O texto de Tomaz de Figueiredo é um indício da recepção que a pintura de Dias recebeu em Lisboa, em 1944, durante a 8ª *Exposição de Arte Moderna* (Figueiredo, 1944). O autor começa o relato dizendo de sua admiração pelo pintor António Dacosta e lamentando que, dado ao espaço limitado disponível no Salão do S.P.N, os artistas participantes somente podiam ser representados com um único trabalho. Além disso, afirmava que o prêmio do Salão só poderia ser concedido aos pintores de nacionalidade portuguesa. E, de forma objetiva discorre que:

Cícero Dias é um pintor com P maiúsculo, em que pese aos amadores do bonitinho e a um senhor que não conhecemos e que em tempos nos escreveu, com mais indignação que gramática, informando-nos, entre várias coisas, de que não era burro - carapuça que entendeu enfiar por livre e muito legítimo alvedrio que não lhe contestamos. **Janela**, de Cícero Dias, se vai a lembrar-nos Picasso - e qual pintor de hoje que logre furtar-se ao genial malaguenho - também logo nos afasta essa lembrança, para logo concluirmos, simplesmente, por Cícero Dias, originalíssimo. E cá esperamos, em qualquer futura exposição, visto que depois de todos comerem não faltam colheres, o *reflexo acadêmico* da iluminação de **Janela**, duma janela brasileira transportada de cor para Portugal. Em Cícero Dias muito poderão realmente aprender os nossos pintores-aspirantes. Mas aprendam sem despersonalização, como ele soube (Figueiredo, 1944).

No encadeamento dessa fala de Figueiredo, o crítico e historiador Adriano de Gusmão faz uma análise desta mesma pintura *Janela* e aproxima esta tela de uma estética modernista da fragmentação, também encontrada em Picasso, ele diz, e pontua a diferença: “Cícero Dias dá a sua presença através duma curiosa 'Janela' em que a simultaneidade dos perfis da figura feminina não cria uma imagem monstruosa, como tantas de Picasso, mas se dispõe num hábil arranjo, cheio de cor e luz” (Gusmão, 1944:31). De fato, em outros artigos, Gusmão já havia expressado sua admiração pelo trabalho do pintor brasileiro e no texto em questão, ele não hesita em enfatizar que era “flagrante” a presença da influência da poética de Cícero Dias sobre o pintor português Paulo Ferreira. Além disso, observa que para a valorização do Salão era necessário ser relativista, pois os pontos de referência para formular juízos deveriam estar em harmonia com o ambiente circundante, e este, não se mostrava “um ambiente livre e expressivamente evoluído” (*Ibidem*).

Dizendo-o brevemente, a imagem da pintura *Janela* de Cícero Dias, foi publicada pela revista *Panorama* ao lado de obras dos principais artistas participantes dessa 8ª Exposição (Queiroz, 1944). É assim que, pode-se perceber na referida tela uma estrutura formal de platitude expressiva que deforma a realidade tal qual a conhecemos criando uma figura que causa estranhamento em sua representação, metade frontal e outra metade de perfil, ou seja, representa no plano uma figura em três dimensões. Na prática, o espaço pictórico trabalhado sugere sensações táteis que provocam a visão de uma figura fixada em ângulos diferentes ao mesmo tempo e projetada para a superfície da tela, em *close up*.

Fica compreensível que em sua análise sobre as obras apresentadas na exposição, Gusmão tenha colocado em destaque o trabalho de Dias e discutido sobre especificidades da obra em relação ao trabalho de outros artistas participantes. Sem dúvida, nesse período de estadia em Lisboa o pintor pernambucano havia acentuado transformações no tratamento da figura (estilizadas, fragmentação acentuada, pinceladas fortes, etc.) e criado uma estrutura formal que se abstraía do que é possível reconhecer como real. Essa tendência à irreverência do tema e audácia de cores vão se acentuar na singularidade de sua paleta. E, sob esse eixo, a posição crítica de Gusmão em relação ao vanguardismo de Dias reafirma-se ainda mais no ano seguinte, na 9ª *Exposição de Arte Moderna*, em Lisboa, em 1945. Nesse sentido, diz:

A presença mais surpreendente e extraordinária nesta Exposição é a do pintor brasileiro Cícero Dias, não tanto pelo que este pintor também exhibe, interessante como veremos,

mas especialmente por essa presença se verificar com toda a nitidez noutros pintores, um dos quais, António Dacosta, obriga a que nos detenhamos no seu caso.

António Dacosta é um artista com distinta e independente personalidade, com notáveis qualidades natas de pintor e duma inteligência que penetra lúcida e profundamente no fenómeno plástico. Por consequência, um pintor com esta soma de valores a seu crédito, que se deixa influenciar por outro, até ao ponto de inteiramente assimilar o estilo alheio, merece que meditemos em tão estranho acto de aparente sujeição. (...) A assimilação chega a deixar-nos, no primeiro instante em que se olha para os quadros, confundidos. A compreensão da forma de Cícero Dias é perfeita. (...) Porque se arriscou Dacosta a que os seus trabalhos fossem interpretados como um pastiche? (Gusmão, 1945: 83)

Em seguida, e ainda sobre esta questão em foco, Gusmão escreve:

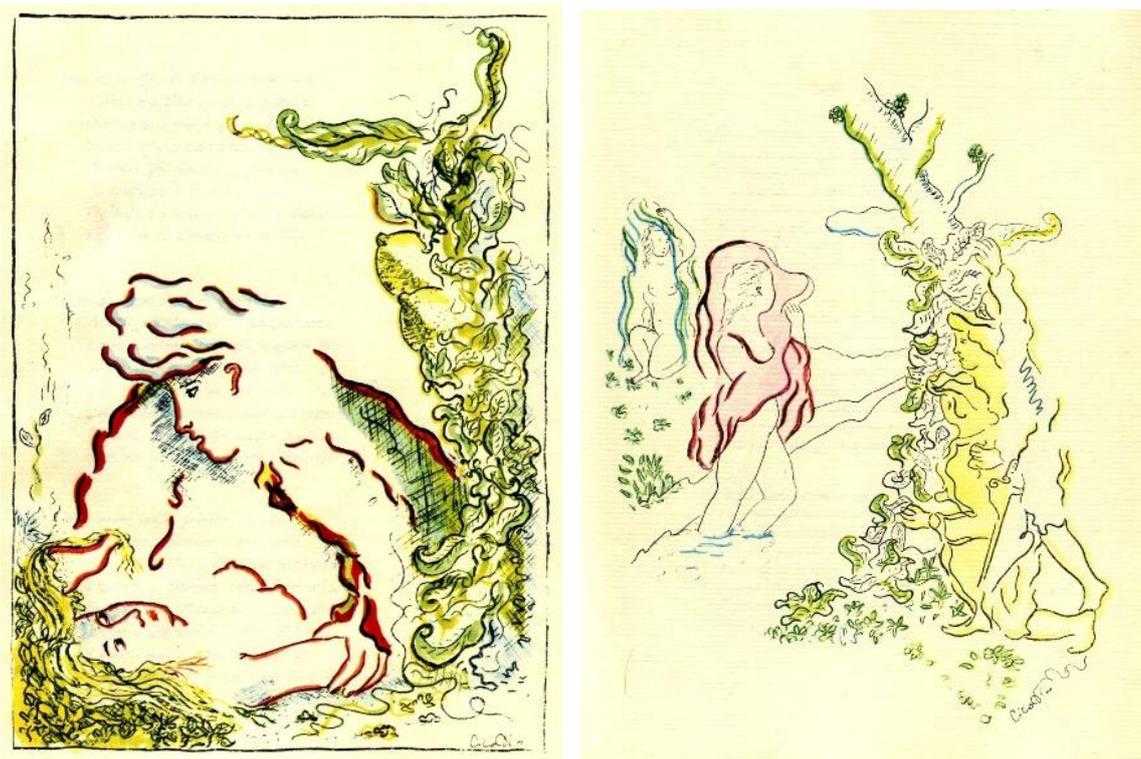
Tendo vencido num meio onde um Picasso e um Matisse irradiam universal prestígio, Cícero Dias, distinto de todos os grandes nomes da Escola de Paris, com uma mensagem pessoalíssima, plena de sugestões e sedutora, aberta e viva expressão, não é de estranhar que tenha provocado profundo abalo no artista português de maiores possibilidades expressivas e formais dentro do movimento estético mais avançado da pintura atual, em que demais ambos se irmanam (Gusmão, 1945: 84).

Mais adiante, ao descrever sobre o trabalho de outros participantes na exposição, Gusmão enfatiza a força de expressão em Almada Negreiros, e retoma a abordagem da questão expressiva da "paleta luminosa de Dias". Não custa lembrar que, se Gusmão considerou Dias como a figura emblemática desta exposição de arte moderna de 1945, o próprio Dacosta, quando teve contato com o "estilo Dias" no momento da primeira exposição do artista em Lisboa, em dezembro de 1942, ele tanto manifesta sua forma de pensar e seu posicionamento defronte a criação Dias, como traça sutilmente o estado de sonolência do sistema lisboeta vigente. Vem daí seus dizeres: "Para todos nós que sabemos e sofremos deste estado de intoxicação e lhe procuramos o remédio, Cícero Dias dá, enormemente, que pensar". Nesse eixo, anos mais tarde, ele diz: "Cícero Dias, faz tudo da pintura e pela pintura. Que bela (que me desculpem os puristas) imaginação tem aquele artista! Criar formas é o caso da arte, e o seu (Dacosta, 1945:15).

Na prática, seriam os escritores e artistas que engendrariam os meios de oposição ao "estado de intoxicação" artístico (citado por Dacosta) consequente das diretrizes pesando nesse campo, sob o regime português. No plano cultural, segundo J. A. França, a *Exposição do Mundo Português*, 1940, "apoteose do regime e sua imagem embelezadora (...) marca (...) o fim de um processo do modernismo em Portugal" (França, 1980: 37). Além disso, movimentos de importância capital vão decolar ao longo da década de 1940. Sabemos que os pintores António Pedro e António Dacosta organizaram, em 1940, uma exposição em Lisboa que marcou a eclosão do surrealismo em Portugal. Eles desempenharão um papel de relevância no que será chamado o segundo modernismo português. Assim, as verdadeiras manifestações surrealistas, com a formação de grupos e uma compreensão dos objetivos do movimento, ocorrerão em Lisboa no momento do pós-guerra. Na controvérsia estética possivelmente podemos assinalar que o trabalho de Dias, campo imagético povoado de estranhas criaturas, lega elementos poéticos ao devir do campo artístico lisboeta.

Retomando o início da estadia de Cícero Dias em Lisboa, sabemos que muito embora tenha sido a instabilidade daquele tempo caótico da guerra o que provocou sua decisão de morar em Portugal, posteriormente cremos que a boa recepção recebida, desde sua chegada, e a possibilidade de organizar suas duas exposições individuais foram muito relevantes para a sua decisão de residir na cidade. Concomitante a isto, Dias aluga um ateliê na rua das Praças, no início do ano 1943. Sobre este momento ele escreveu a seu amigo Gilberto Freyre: "Portugal é muito interessante para mim: é um país adorável para pintores e eu não entendo porque são tão poucos, há alguns como António Dacosta, Almada Negreiros e António Pedro"¹¹. Esta afirmação, supomos, estaria ligada ao fato de Dias ter tido uma vivência recente no meio artístico parisiense e possivelmente estar a mapear contextos. Contudo, no decorrer de sua estada em Portugal, o artista brasileiro vai ter um convívio amigável com um crescente grupo de artistas e escritores.

Tais considerações levam a compreender a quantidade considerável de desenhos de Cícero Dias em revistas, livros e publicações de imprensa lisboeta editadas no período. As revistas *Panorama*, *Litoral*, *Seara Nova*, por exemplo, quer nos textos que se mantinham atualizados face ao campo artístico, quer na publicação de desenhos e telas do artista brasileiro, colocaram em relevância um conteúdo de material imprescindível para dar visibilidade ao processo criativo de Dias. Sob esse ângulo, é exemplar a abordagem pictórica de Dias para o texto ilustrado de um episódio dos *Lusíadas* de Camões, a Ilha dos Amores¹².



Figs. 8-9. Cícero Dias, 1944, litografias, 26 x 19 cm. Fonte: Litografias que ilustram a obra de Camões, Ilha dos Amores, publicada pela Ed. Montalvor, Lisboa, 1944. Foto da autora.

São quatro litografias trabalhadas em traço caligráfico, por vezes contornados por pinceladas rápidas que acolhem campos de cor aquarelados [Figs.8-9]. Em um longo ensaio, na *Seara Nova*, Adriano Gusmão se empenha na descrição da representação pictórica do artista. Ele diz:

Cícero Dias, o notabilíssimo artista brasileiro, que tão bem tem convivido com os seus amigos portugueses – artista de tão original personalidade e admirável paleta, cuja pintura é um deslumbramento de cor, cor viva de todas as resplandecências do novo mundo e sábia de toda a ciência secular da pintura - Cícero Dias, pois, sentiu-se atraído para um episódio dos *Lusiadas*, exactamente aquele passo camoneano que melhor podia falar à sua sensibilidade e temperamento. A *Ilha dos Amores*, formoso canto da *Epopéia*, inquietou criadoramente a imaginação de Cícero. Mas, mais do que a paisagem, o artista visionou a doce carnagem, a amável luta e o saudável e inocente sensualismo que percorrem as estâncias inolvidáveis, camoneaníssimas no espírito e na letra (Gusmão, 1945: 28).

No decorrer de seu texto, cheio de diversos sentidos e muitos subentendidos disseminados, Gusmão nos mostra que:

O banho descuidado das ninfas, a surpresa dos nautas ao verem tão belas e perturbantes formas despidas, o arrebatamento dos mais jovens fugindo com elas nos braços, tudo isso nos é deliciosamente oferecido com graça inédita através dos desenhos tão característicos de Cícero Dias. Que delicadeza a daquela composição, em que uma ninfa jaz por terra, sem resistência, com rosto expectante, debruçando-se um jovem, admirado e como que estrangulado de comoção! Tudo neste belo desenho é alusivo (*Ibidem*).

Ainda, e à guisa de descrição sobre como as ilustrações de Dias poderiam ser vistas, escreve:

A presente ilustração de Cícero Dias demonstra cabalmente como se podem irmanar em expressiva harmonia o bem vincado desenho da descrição clássica com a leve e espiritual interpretação dum pintor modernista. Nada nas suas interpretações ultrapassa aquela fronteira em que se perde o contacto definitivo com a realidade; nada de estranho, nem de extravagante se intromete nas suas luminosas composições. E respeitando a força de racionalidade do poeta, o Pintor não se trai um instante, de tal modo ele aqui transparece reconhecível pelo seu estilo e firme largueza da execução (*Ibidem*).

Entre outras reflexões encadeadas na sua fala, Gusmão discute sobre a singularidade e o espírito de metamorfose sensual que emanam da obra de Dias. E talvez, aludindo a um provável mal-entendido por parte do público, em frente às liberdades paradisíacas feitas pelo pintor, ele diz: "Muitas pessoas ainda protestarão, talvez, contra esta aparente sem-cerimónia com que o artista pega em Camões. Os mais tímidos e atrasados não-de-clamar: Profanação!" (*Ibidem*).

Sobre seus anos passados em Lisboa, Cícero Dias dirá mais tarde ao seu amigo Antônio Bento: "Nessa época nós vivíamos numa espécie de vácuo ou em suspenso. Tínhamos a intuição de que se operariam modificações radicais no domínio assim que a guerra terminasse (...)" (Bento, 1997:13). De fato, muitas coisas agitaram as mentes e sentimentos dos pintores nesses momentos dramáticos para a

humanidade. Pode dizer-se que esse período fértil em emoções trouxe transformações consideráveis no processo pictórico de Dias. E, em consequência, no uso incansável da apropriação de uma estrutura formal que se afasta cada vez mais do modelo natural – o espaço pictórico gera imagens em metamorfoses e reforça a presença do imaginário. É no ateliê da rua das Praças que o “mundo vegetal”, presente na pintura do artista, até então apresentado e subtendido à realidade visual vai ascender a outra dimensão.

A tela *Mormaço* [fig. 10], por exemplo, é um espaço vegetal produzido pela matéria pictórica, no qual elementos híbridos pulsam na constituição de um campo imagético que procura energicamente um mapeamento sobretudo plástico. A pintura se inclina a uma estilização desmesurada sob o princípio da fragmentação da forma e da planaridade do espaço raso que tende a aderir à autonomia da forma – o naturalismo cede a uma concepção estilizada em cores vivas, formas em movimento, traços agitados.



Fig. 10. Cícero Dias, *Mormaço*, déc. 1940, óleo s/ tela, 97 x 130 cm. Paris, Coleção particular. Fonte: Catálogo da exposição *Cícero Dias* no Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2017.

Dias continuaria nesse caminho com uma série de pinturas usando a tela como superfície para exercer uma presença plástica de figuras híbridas, como no magnetismo visual da tela *Sem Título* [fig. 11]. Além disso, haveria uma espécie de animismo, campo imagético em que figuras se mostram em plena metamorfose, embrionárias de uma morfologia cujos componentes não humanos – animais, plantas, ou outros elementos do meio natural – por vezes adquirem formas que fazem com que encarnem uma

espécie híbrida entre vegetal e humano. É o caso, por exemplo, da estranha figura da tela *Moça ou castanha de caju* [fig.12] construída com uma grande cabeça (formato de castanha de caju) em um corpo estendido por formas geométricas triangulares e metamorfoseadas.

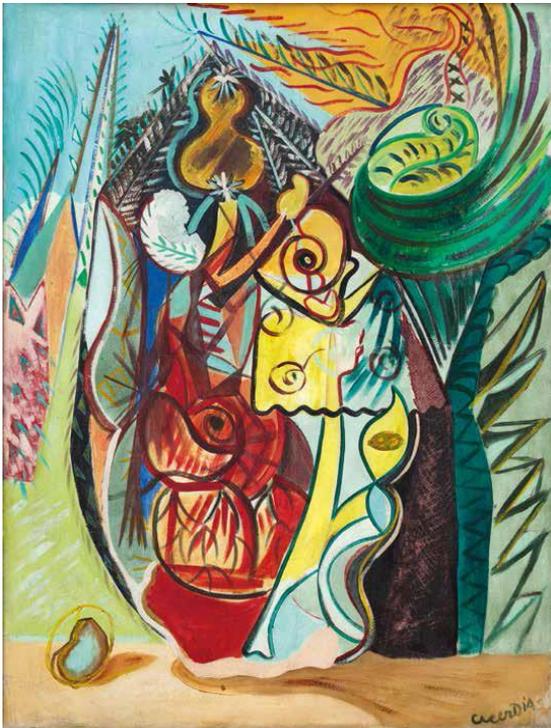


Fig. 11. Cícero Dias, *S/título*, 1944, óleo s/ tela, 127 x 97 cm. Fortaleza, Coleção particular. Fonte: cf: Grando, Angela.

Cícero Dias, 1907 – 2003. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2017.

Fig.12. Cícero Dias, *Moça ou castanha de caju*, 1945, óleo s/ tela, 100 x 81 cm. Curitiba, Coleção Flávia e Waldir Simões de Assis Filho. Fonte: Catálogo da exposição *Cícero Dias* no Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2017.

É um campo imagético impregnado de sua latência, que transcende a estilização, pela audácia de irreverência, sensualidade, cores inusitadas, tonalidades intensas e títulos provocativos, como: *Galo ou Abacaxi?*, *Mamoeiro ou Dançarino?*. Nessas pinturas, a ambiguidade dos títulos vai a par com a intencionalidade da obra de se afastar da realidade aparente em favor da pintura como cor, forma, espaço, ou seja, da natureza e autonomia do meio. O título poderia ser uma espécie de aviso irônico do pintor: o tema ou o título não importa, veja o que você quer ver; o que vale é a sugestão formal. Por conseguinte, Dias se envolve de uma maneira muito singular em criar uma imagem poética e intrigante: joga na liberdade da cor e as formas passam por uma estilização cada vez maior - figuras híbridas que sem perder totalmente atributos humanos se imbricam em elementos orgânicos parecem nascer do mundo vegetal e flutuar num espaço plástico sem profundidade. O tema gira em torno da confusão do natural e do artificial, na mistura do vegetal e do humano, como é o caso, por exemplo, da tela *Mamoeiro ou Dançarino* [fig. 13]. Nesta, a figura apoiada em duas pernas em forma de fósforo é o resultado do acaso controlado, conduzido pela experimentação do artista numa liberdade crescente em relação à

fidelidade ao real. Um *savoir faire* no qual a obra é susceptível para elaborar um campo pictórico onde a platidade se insere

Se, em *Mamoeiro ou Dançarino* o fundo é trabalhado com manchas irregulares, amorfas, em *Galo ou Abacaxi* [fig. 14] esse espaço apresenta um jogo sutil de foco de luz que cria uma luminosidade completamente irreal. A composição cria uma superfície sobre a qual se registra a força de uma forma híbrida em cores estridentes. Pela sensação matérica, tátil, ondulante, a figura move-se, flutua e atrai o olhar.

Nos anos que Cícero Dias permaneceu em Lisboa (1942-1945), por um processo etimológico, na extração do real, sua poética realiza uma travessia do imaginário que conduz, quando de seu regresso a Paris, em 1945, a afirmar rapidamente a sua vocação para a pintura abstrata. A participação nos debates, a partir de 1946, da galeria Denise René, a articulação de uma arte claramente não figurativa, ligada às propriedades puras dos meios pictóricos e, posteriormente a execução de murais abstratos em Recife, em 1948, (primeiros na América do Sul) colocam o artista pernambucano em lugar de destaque no impulso da historicidade da arte abstrata no Brasil.

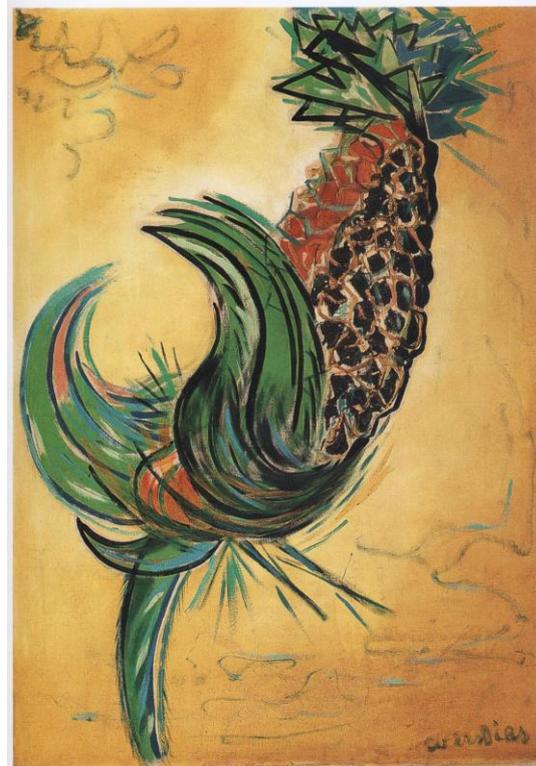
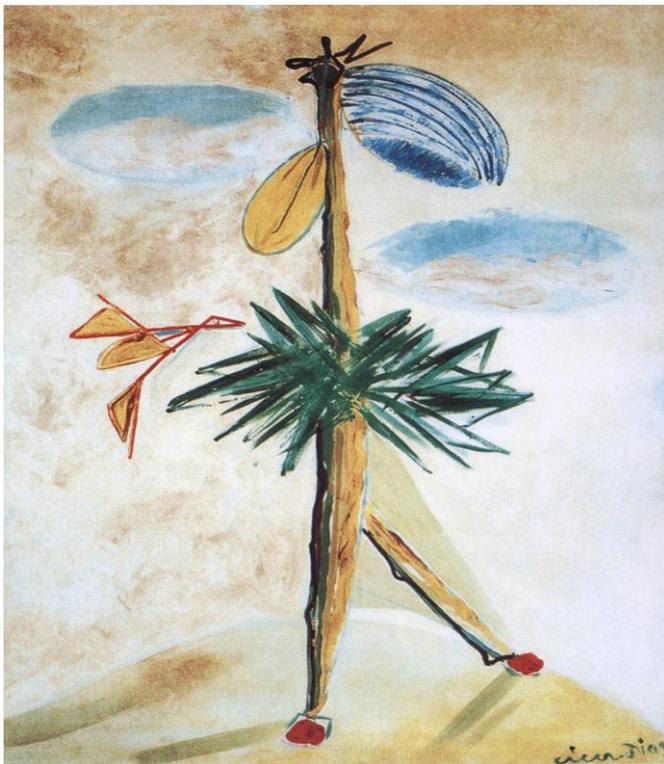


Fig. 13. Cícero Dias, *Mamoeiro ou dançarino*, 1945, óleo s/ tela, 128 x 96,5 cm. São Paulo, Coleção Fundação José e Paulina Nemirovsky, em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: Catálogo da exposição *Cícero Dias* no Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2017.

Fig.14. Cícero Dias, *Galo ou Abacaxi*, 1945, óleo s/ tela, 100,0 x 80,0 cm. Curitiba, Coleção Flávia e Waldir Simões de Assis Filho. Fonte: Catálogo da exposição *Cícero Dias* no Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2017.

Enfim, nos anos passados em Lisboa, entre outras muitas questões, Cícero Dias, na instabilidade provocada pela Segunda Grande Guerra, instalou seu ateliê na rua das Praças, e ali construiu um eixo imageante que – possivelmente, não imune as desgraças da guerra e defronte à instabilidade do que pode ser captado de um real percebido – vai conduzir a obra em direção à abstração.

Certas peculiaridades que naqueles anos Dias manipulou com tanta intuição e concretizou na obra, como cores estridentes e tonalidades luminosas, as metamorfoses engendrando o “transreal” ou, ainda, a grande liberdade e a ambivalência dos meios formais, imprimiram seu rastro em um processo que se tornava presente no campo da arte lisboeta. De fato, referenciais artistas portugueses seguirão essa tendência, incluindo Dacosta, pintor emblemático do segundo modernismo português. Mas, aí é um outro retrospecto da arte, uma outra história.

Referências

- BENTO, A.; CARELLI, M. (orgs.). *Cícero Dias*. Rio de Janeiro: Icatu, 1997.
- DACOSTA, A. 9ª Exposition de Arte Moderna - No estúdio do S.N.I. *Diário Popular*, Lisboa, 18 jan. 1945.
- DIAS, C. Litografias e aquarelas originais de Cícero Dias. In: *Ilha dos Amores*, texto dos *Lusíadas* de Luís de Camões, litografias e aquarelas originais de Cícero Dias. Lisboa: Edição Montalvor, 1944.
- DESCARGUES, P. Quelques artistes d'Amérique Latine. *Arts*, Paris, 2 dez. 1949.
- DIÁRIO. A exposição de Cícero Dias foi inaugurada ontem. *Diário de Notícias*, Lisboa, dez. 1942.
- DIDI-HUBERMAN, G. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.
- ÉLUARD, P. À Cícero Dias - *Catálogo da Exposição do pintor brasileiro Cícero Dias*. Lisboa, Estúdio do S. P. N., dez. 1942.
- FIGUEIREDO, T. A 8ª Exposição de Arte Moderna, *Jornal Acção*, Lisboa, 20 jan. 1944.
- FRANÇA, J. A., 1940: Exposição do Mundo Português. *Colóquio Artes*, Lisboa, 1980.
- FRANÇA, J. A. *A Arte em Portugal no séc. XX, 1911-1961*. Lisboa, Bertrand, 1974.
- GATEAU, J. C. *Éluard, Picasso et la peinture*. Genève, 1983.
- GRANDO, Angela. *Cícero Dias, 1907-2003*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2017.
- _____. Anos 30, Cícero Dias, seu verde e encarnado, seu realismo. In: F. GUSMÁN, F.; CORTÉS, G. (orgs.). *Arte y crisis em Iberoamérica*. Santiago: RIL editores, 2004.
- _____. Por uma abstração construída: fluxos da obra (1948/1952). In: Conduru, R.; SIQUEIRA, V. (orgs.) *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 2010.
- GUIBERT, A. 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, out. 1942.
- GUSMÃO, A. No S. P. N. Exposição de Cícero Dias. *Seara Nova*, Lisboa, 28 dez. 1942.
- _____. Síntese duma conversa com Cícero Dias. *Seara Nova*, Lisboa, 02 jan. 1943.
- _____. 9ª Exposição de Arte Moderna. *Seara Nova*, Lisboa, jan. 1945.
- _____. A Ilha dos Amores ilustrações de Cícero Dias. *Seara Nova*, Lisboa, 1945.
- LITORAL. *Revista Litoral*, Lisboa, n. 4, ago. 1943.

MACEDO, Diogo de. O Pintor Cícero Dias. *Litoral*, Lisboa, set. 1944.

OSÓRIO, P. O pintor Cícero Dias. *Jornal de Notícias*, Lisboa, 20 nov. 1942.

O SÉCULO. O artista brasileiro Cícero Dias. *O Século*, Lisboa, 11 dez. de 1942.

QUEIROZ, C. 8ª Exposição de Arte Moderna no S. P. N. *Panorama, Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, n. 19, Lisboa, fev. 1944.

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

SCHÉLER, Lucien. *La grande esperance des poètes 1940-1945*. Paris: Temps Actuels, 1982.

Notas

* Professora Titular do Centro de Artes/UFES e membro do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: <angelagrando@yahoo.com.br>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7884-7322>.

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. Nos primeiros anos da década de 1930 retorna a Recife e ali organiza seu ateliê nas margens do rio Capibaribe. Sua amizade e objetivos em comum com o sociólogo Gilberto Freyre faz com que organizem, em 1934, o 1º Congresso Afro-Brasileiro (1º CAB), em Recife. Em 1937, viaja para Paris, onde permanece com residência fixa até sua morte em 2003. É sepultado no cemitério de Montparnasse.

² Segundo dizeres de Cícero Dias em carta que escreve para Gilberto Freyre de Paris (s/d) e que faz parte do acervo de arquivos da Fundação Gilberto Freyre em Recife, Pernambuco.

³ Situamos aí o ponto de vista do dramaturgo Bertold Brecht, em tanto que um grande espectador da guerra e que dela armazena um laboratório de experimentações que produz o encontro com uma nova visão das coisas.

⁴ Carta que Dias escreve, de Baden-Baden em 1942, para Gilberto Freyre (Arquivos da Fundação Gilberto Freyre em Recife, Pernambuco).

⁵ O texto de Paul Éluard refere-se ao seu encontro com Cícero Dias no atelier de Picasso a Paris. O documento fazia parte do "acervo de Cícero Dias", que consultamos em seu apartamento na Rue de Longchamps em Paris, 1998.

⁶ Carta de Cícero Dias para Gilberto Freyre, datada de dezembro 1942, Lisboa. O documento faz parte do acervo da Fundação Gilberto Freyre, em Recife.

⁷ Em relação ao campo artístico em Portugal nos anos 1940 consultamos especialmente: J. A. França, *O Modernismo na Arte Portuguesa*, Lisboa, 1979; J.A. França, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980; Mário Pedrosa, *O surrealismo em Portugal*, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 mai 1949; Pierre Rivas, *Le surréalisme portugais, trente ans après*, *Bulletin de Liaison*, 1978, 10, p.2-17 (Paris, C.N.R.S., RCP n. 402) ; *Dicionário da Pintura Portuguesa*, direção de M. Tavares Chicó, A. Vieira Santos et J.A. França, Lisboa, 1973; *Catalogue de l'exposition Le surréalisme portugais*, Montréal, Galerie UQAM, 1984.

⁸ O Secretariado Nacional de Propaganda (SPN) é posteriormente transformado em Secretariado Nacional de Informação (SNI). O controle desse órgão sobre a disseminação de informações variou desde o direito de monitorar a rádio até a possibilidade de outorgar ou não a permissão de publicação à mídia impressa.

⁹ Foi em novembro de 1942 que Cícero Dias conseguiu recuperar, na cidade de Clermont Ferrand, com o editor francês Louis Parrot, o exemplar de *Poésie et Vérité 1942* de Eluard. O pintor brasileiro passa em condição semi-clandestina a fronteira espanhola e faz chegar as mãos de Roland Penrose, na Embaixada Britânica, a obra de Éluard. Roland Penrose faz traduzir, em inglês, a *Poésie et Vérité 42 – Liberté* – que vai ter uma poderosa repercussão no mundo livre. Os serviços de propaganda britânica jogam, pelos aviões da Royal Air Force, milhares de exemplares da poesia *Liberté* nos países ocupados, e particularmente em Paris esse poema de liberdade causara 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*, por ter cumprido o presente ato.

¹⁰ Cícero Dias. *A Sesta*, [1942], óleo s/ tela, 80 x 99 cm. Coleção Particular. Vale ressaltar que em uma das entrevistas que Cícero Dias me concedeu no período de meu doutoramento (gravada em Paris, dez. 1999), este artista afirmou 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.

¹¹ Carta de Dias a Gilberto Freyre, datada de Lisboa, 1943 (Arquivos da Fundação Gilberto Freyre).

¹² As litografias de Cícero Dias que ilustram a obra de Camões, *Ilha dos Amores*, são litografias originais e coloridas manualmente aquarela pelo pintor. O livro foi realizado pela Editorial Ática, foi composto e impresso sob a direção gráfica de Luis de Montalvor, em Lisboa, 1944 (Tiragem limitada de 180 exemplares).

Artigo recebido em outubro de 2019. Aprovado em dezembro de 2019.