

**ENFRETAMENTOS DE UMA ABSTRAÇÃO CONSTRUÍDA À MARGEM DE UMA  
CONFIGURAÇÃO DE ARTE CONCRETA NO BRASIL (1948/1952)**

***FACING AN ABSTRACT BUILT IN THE MARGIN OF A CONCRETE ART  
CONFIGURATION IN BRAZIL (1948/1952)***

Angela Maria Grando Bezerra / UFES

**RESUMO**

Num período em que a arte brasileira introduzia o debate crítico em torno das noções de figurativismo e abstracionismo e organizava a exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o modernista Cícero Dias – único artista brasileiro convidado para participar daquela mostra inaugural – foi responsável por manifestações singulares do Abstracionismo. Discutiremos sobre esse processo construtivo do artista, tanto no contexto de sua recepção crítica como na abordagem de seu espaço pictórico rigorosamente articulado na relação da superfície do quadro integrando-se ao “feito mural”.

**PALAVRAS CHAVE:** Cícero Dias; arte abstrata; recepção crítica.

**ABSTRACT**

*In a period when Brazilian art introduced the critical debate around the notions of figurativism and abstractionism and organized the inaugural exhibition of the Museum of Modern Art of São Paulo, the modernist Cícero Dias - the only Brazilian artist invited to participate in that inaugural exhibition - was responsible by singular manifestations of abstractionism. We will discuss this constructive process of the artist, both in the context of his critical reception and in the approach of his pictorial space rigorously articulated in the relation of the surface of the painting integrating itself to the "mural fact".*

**KEYWORDS:** Cícero Dias; abstrac art; critical reception.

Num período em que a arte brasileira introduzia o debate crítico em torno das noções de figurativismo e abstracionismo, e organizava a exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o modernista Cícero Dias (1907-2003), único artista brasileiro convidado para participar daquela mostra inaugural, foi responsável por manifestações singulares do Abstracionismo. Não custa dizer que, já nos anos 1947, o processo abstracionista de sua obra se constrói articulado na relação da superfície do quadro integrando-se ao “feito mural” e, essa manobra poética passa a coabitar tanto os muros da *Galerie Denise René*, em Paris, como espaços expositivos referenciais das cidades do Rio de Janeiro, de São Paulo e do Recife. Contudo, nesse artista instintivo e cerebral, como ecoaria em sua obra o par antagônico refletido entre a expressão instintiva e a força propositiva ao construtivismo?

É um assunto instigante a ser examinado, pois esse antidogmatismo seria tanto uma presença latente em toda trajetória do pintor, como conferiria força ao otimismo construtivo que anima o percurso abstracionista da obra. Apesar do conhecimento que se faz do nome do artista no Brasil, capitaneado por sua arte figurativa dos anos 1920 e 1930, sua pintura nos finais dos anos 1940, numerosa e diversificada, vai ser regida por questões que sugerem discussão mais detida. Assim, caberia mencionar, por exemplo, a emulação recíproca que ocorre na luta pela supremacia oscilante entre a figura e o fundo, numa fluidez de perspectivas moventes no espaço pictórico. Não raro, o pintor mostra o apreço por uma pintura de superfície rebatida a um espaço sem volumetria, onde as formas sempre recortadas saem umas de debaixo de outras num jogo de cores alheio às noções de estática. Sua proposição visual é essencialmente tomada do alto: as linhas se cruzam numa variedade de ângulos de visão; os planos se superpõem ou se entrecortam, e a falta de precisão de entrada de fontes luminosas concorre para a apreensão de um espaço pulsante que burla uma ordem preestabelecida. O problema do espaço se faz num jogo de tensões entre um otimismo construtivo e um certo ceticismo da forma assinalado pelo abuso de cores, como os verdes muito vivos e as cores contrastadas variadamente.

Sob este ângulo, se outros representativos artistas abstracionistas se distanciaram do verde, essencialmente, por ser uma cor referencial do mundo vegetal e ter uma

propensão a recuar e oscilar no espaço pictórico; Cícero Dias, contrariamente, quebrou os preconceitos da voga abstracionista, entregando-se ao seu instinto verde, e, como escreveu o crítico francês Charles Estienne “com um gosto, com um sensualismo de que é frugal a sua pintura”. Além disso, em sua obra existe uma poética abstrata que é ao mesmo tempo viva, movente, e como ainda informa Estienne:

[...] ela é abstrata na medida em que é construída sobre a organização e o movimento das formas numa superfície dada. Mas ela é viva pelo estranho, orgânico e natural movimento das formas, por geométricas que elas sejam, a nos dar, concentrada em uma espécie de cristalização perfeita, o essencial da vida vegetal. (ESTIENNE, 1949)

Optando por residir na França, mas com estadas periódicas e exposições organizadas em Recife, no Rio e em São Paulo, Dias tem seu trabalho situado no limiar de dois continentes entre os anos 1948 e 1952: por um lado, circulando em países da Europa, nas exposições organizadas pela Galeria Denise René, e por outro, participando de exposições que presidiam a concepção da arte abstrata em plena elaboração no Brasil. Entretanto, no período em que a arte abstrata afirmava sua presença sobre o meio artístico brasileiro e no qual sua autonomia em relação à arte europeia estava na ordem dos fatos, tanto o artista pernambucano quanto sua obra passam a atuar no contexto expositivo parisiense, e esse transitar, naqueles tempos, pode acarretar uma falta de visibilidade sobre a obra desse mesmo artista no nosso cenário. É fato que, com a decalagem do tempo a ideia de um pintor restando figurativo/regional foi se impondo por meio de uma crítica ancorada na configuração pessoal da arte concreta no Brasil, advinda de Waldemar Cordeiro, e alheia ao conhecimento do processo criativo da abstração construída de Cícero Dias. Alguns textos ainda não retomados pelo viés de uma interpretação crítica, como *Ruptura*, de Waldemar Cordeiro, inferem a produção abstrata de Dias como sintomática de um desvio de sua arte figurativa.

É bom lembrar que, em 1948, Cordeiro regressa ao Brasil como delegado do *Art Club* de Roma, associação artística independente e empenhada, entre outras questões, contra o figurativismo, considerado de caráter proselitista. Além do que, tal associação traça posição em aprofundar "a consciência artística e reforçar o

problema da arte como problema social" (GALVANI, 1999). Nos dizeres de Cordeiro, a pintura de Cícero Dias trazia um "não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito" (CORDEIRO, 1987). Contudo, o que foi sendo esquecido é que esta crítica foi mais direcionada ao teor do prefácio da exposição de Cícero Dias no MAM/SP, escrito por Sérgio Milliet em 1952, do que a pintura do artista que, verdade dita, Cordeiro mal conhecia. De fato, além de seu olhar raso sobre o processo pictórico de Dias, sua tomada de valor crítico visava e combatia a posição da configuração pessoal de Milliet sobre a arte abstrata. Ou seja, o seu engajamento na vertente do Concretismo era incompatível com a fala de Milliet. E isso levou Cordeiro a olhar de fora para a obra de Dias. Mais: esquecer a resistência da época a emergência da arte abstrata no circuito da arte, as disputas de posições tomadas, é ignorar a quebra de valores que a arte abstrata de Dias implicava, tal como era conjugada, em relação aos dogmas do Concretismo de Waldemar Cordeiro.

De fato, no início da década de 1950 os elementos picturais exigiram de Dias um processo exclusivo, e seu espaço pictórico se organiza na vertente abstrata de modo etimológico, como extração de sua experiência vivida e imaginária. Já artista abstrato, sua linguagem abarca uma polifonia geométrica e uma experiência do espaço que protagoniza elementos formais como uma espécie de glosa carregada de elementos flutuantes tomados da memória, estruturando-os como se estivesse às voltas com procedimentos de colagem. Se a percepção ambivalente de Dias, provocada por um ângulo de visão do alto, alimenta a dinâmica de sua poética abstrata, e se a cor verde se faz persistente na obra do artista, vemos aí uma maneira peculiar de entender o legado construtivo, maneira que surgia na obra filtrada pela geometria sensorial de sua pintura abstracionista. Entretanto, pelo viés da crítica de Waldemar Cordeiro, a geometria sensível do processo pictórico de Dias, em grande parte, foi reduzida ao confinamento do âmbito da questão regional.

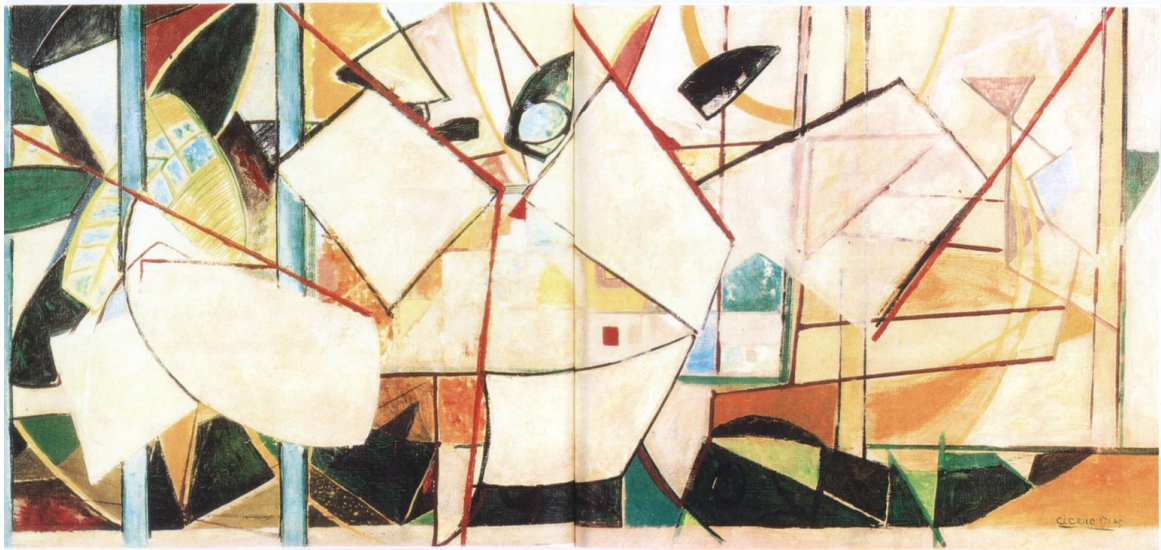


Figura 1: Cícero Dias, *O grande dia*, 1948, óleo s/ tela, 70x169 cm.

Daí, se torna elucidativo retomar a fala de Oswald de Andrade que marcou posição no contexto. Para o autor do *Manifesto Antropófago*, a obra de Cícero Dias chegou à abstração de modo etimológico, como “extração do mundo”. Ele diz: “[...] próprio Cícero não compreende seu papel, pois ele realizou, sem pretender, a síntese que eu procurei formular através de minha filosofia antropofágica, que vem a ser a ligação do técnico ao primitivo” (ANDRADE, 2002). A esse respeito cabe lembrar que uma singularidade da obra de Cícero Dias reside na presença intencional do espaço profundo da memória submetido às verdades universais do vocabulário construtivo. Sua pintura sinalizava um extraordinário amadurecimento formal, aguçava uma vocação construtiva e tratava de relativizar a ortodoxia concreta. O grande momento da síntese, da “antropofagia”, havia ocorrido no final da década de 1940. Sem abdicar totalmente da memória narrativa, a premissa da bidimensionalidade se acentua: a obra distende a estruturação linear da superfície, os alinhamentos dos mastros das embarcações do porto de Recife transformavam-se em verticais (Figura 1), as velas latinas em paralelogramos e o alinhamento serial e ritmado dos elementos submerge entre as velaturas de verde profundo e a luz branca tropical. Tal assimilação de premissas construtivas era mais que uma referência afetiva à tradição popular pernambucana, tratava-se tanto de extrair todas as possibilidades formais de uma rica constelação de imagens que aportava uma memória afetiva, como de articular uma visão do mundo que se faz rigorosamente

na transmutação pela abstração. Não por acaso, a ordem e a inteligência construtiva abstrata iriam propiciar o processo criativo de repetição e permutação entre unidades modulares, de alternância essencial entre cheios e vazios, trazendo à tona o elemento morfogenético central da pintura abstrata de Dias.

Em 1952, Cícero Dias teve duas grandes exposições individuais no Brasil: suas pinturas podiam ser vistas no Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro. À época, Mário Pedrosa discorreu sobre a tarefa histórica do pintor, tanto por ser o primeiro pintor a ter uma exposição individual organizada pelo Museu do Rio, como por nos dar, então, diz o crítico: “uma das obras mais representativas pela concepção e pelo rigor estrutural da pintura moderna do Brasil”. Entendendo que o caráter de retrospectiva dado à exposição, organizada a partir do eixo cronológico da obra não foi positivo, ele lembra que seria preciso esperar Cícero Dias chegar “aos oitenta anos, ou deixado de viver, para uma verdadeira retrospectiva sua acontecer”. Sob esse ângulo, o crítico analisa a transformação do trabalho de Dias considerando o período entre 1948 e 1951. Assim, ressalta que o artista estava “em pleno vigor e sobretudo em evolução”, pontua que as preocupações atuais do pintor pernambucano estariam ligadas, essencialmente, às realizações das “correntes ditas abstratas da arte contemporânea” e assinala que na mostra em São Paulo, organizada pelo próprio artista, não apareciam suas pinturas da fase figurativa, ou seja, as obras apresentadas refletiam o campo expressivo de sua fase abstracionista e permitiam ver uma “pintura despojada, que procura ardentemente uma linguagem puramente plástica” (PEDROSA, 1948).

O fato é que a obra, entre a passagem das décadas de 1940/50, mesmo portadora de forte substrato construtivo, refletia um processo de decantação e transmutação do espaço orgânico e sensorial de sua matriz figurativa que provocava seu navegar numa flutuação de ordens formais diversas. É exemplar que, nesse período, no cenário parisiense de disputas pela hegemonia e pelas definições das tendências abstratas, a obra de Cícero Dias tenha sido mostrada tanto pela crítica de Charles Estienne, crítico engajado pela tendência da espontaneidade de execução na arte abstrata, como pelo olhar seletivo de Léon Degand, crítico em defesa da arte abstrata geométrica “de linha dura”.

Ainda a esse respeito, é bom lembrar que o retorno de Dias a Paris vai ser marcado, também, pela volta do crítico Léon Degand (que havia deixado a direção do Museu em São Paulo) ao campo da arte parisiense. As discussões estéticas e ideológicas do pós-guerra se intensificam durante toda a década de 1950, e cada artista vanguardista tendia, mais ou menos conscientemente, a redefinir o que devia ou podia ser a arte. Cícero Dias, acreditando que “a arte se mistura profundamente ao caminhar da vida” e que “o futuro da pintura estava na arte abstrata” (SEUPHOR, 1949) participa de uma rede referencial de artistas e de atividades que balizavam marcos de uma atualidade moderna: sua presença constante nas atividades organizadas pela *Galerie Denise Renée*, sua participação na revista *Art d’Aujourd’hui*, seu engajamento no *Groupe Espace* e sua associação à *l’Art Mural* testemunham pontos de ancoragem de sua trajetória pela abstração geométrica. Desde o primeiro número da revista *Art d’aujourd’hui*, (SEUPHOR, 1949) publicação engajada pela divulgação da arte abstrata geométrica, o nome do artista consta das exposições das galerias próximas dessa vertente abstrata (*Denise René, Cahiers d’Art, Babylone*) como, também, das atividades do grupo *Espace*, ao qual Dias se liga em 1951, data da criação do grupo.

Por outro lado, um dos aspectos interessantes da transformação construtiva do projeto de Dias é a manipulação de sua obra como uma superfície de conversão, rigorosamente articulada nas relações formais da superfície do quadro integrando-se aos arranjos de uma arte Mural. Nesse sentido, o crítico francês Roger Bordier, em seu estudo *Cícero Dias et le fait mural*, publicado na *Revista Art d’aujourd’hui*, nos traz apontamentos essenciais sobre a ação do pintor ao elaborar o seu sistema mural ou “feito mural”. O crítico explica que: “a pintura era colocada em contato direto com o muro, pintada em função desta superfície plana, que lhe acolhia” (BORDIER, 1954). A evidência o cavalete não era utilizado no ateliê de Dias. De fato, utilizando toda uma parede de seu ateliê, Dias havia instalado um sistema de ripas, de ganchos e de cordas sobre o qual podia prender facilmente, e em todas as direções, telas de dimensões variadas. E aí, acrescenta-se que uma corda, que enquadrava o sistema, podia ser estendida facilmente na frente da tela, permitindo um controle bastante regular dos intervalos de cor e forma e do arranjo desses intervalos na superfície do quadro. Sob esse ângulo, Cícero Dias relata que: “[...] a corda tem na sua pintura a mesma função que tem a linha de prumo para o

pedreiro”. Ainda, seguindo os dizeres de Roger Bordier, a pintura de Dias se fazia numa fatura que tinha o mais vivo interesse pela prática manual, e o crítico explica: “[...] é particularmente claro que não se trata de arte aplicada sobre o muro, mas das razões que presidem a uma vontade de unidade de superfície que se concretiza numa concepção do quadro tanto como um feito mural” (BORDIER, 1954). Torna-se claro que o processo criativo de Dias declina em procedimentos de busca pela ordem essencial construtiva e responde ao “grande credo” da abstração geométrica dos anos 1950 defendida por Léon Degand e, melhor dizendo, ao princípio de forma-cor associado à equivalência forma-fundo do espaço pictórico.

Como discorrer a respeito do óleo *Continuo* (Figura 2), de 1952, ou de outras telas do período entre 1950 e 1954, período no qual Dias optou pela abstração construída e teve plena consciência do significado estético dessa experiência? Cabe lembrar que Léon Degand, em sua publicação *L'Abstraction dite géométrique*, afirma: “[...] o geometrismo o melhor calculado se desenrola em Cícero Dias num singular frescor cromático” (DEGAND, 1956). Ficava claro que o ato pictórico de Dias não abria mão das possibilidades semânticas da cor e, como discorre Degand, seus acordes de cores eram “inimitáveis”. Na opinião do crítico, a obrigação de ser pessoal era, em Dias, involuntária, congenial. Degand continua a discussão informando que ao sermos avisados das origens brasileiras de Dias seguiríamos uma falsa direção imaginar, ainda que brevemente, que o pintor faça “pintura tropical”. E enfatiza: “A lógica plástica de seus quadros é o reflexo bastante fiel da sua lógica pessoal: um rigor obstinado dentro das probalidades da fantasia” (DEGAND, 1951).



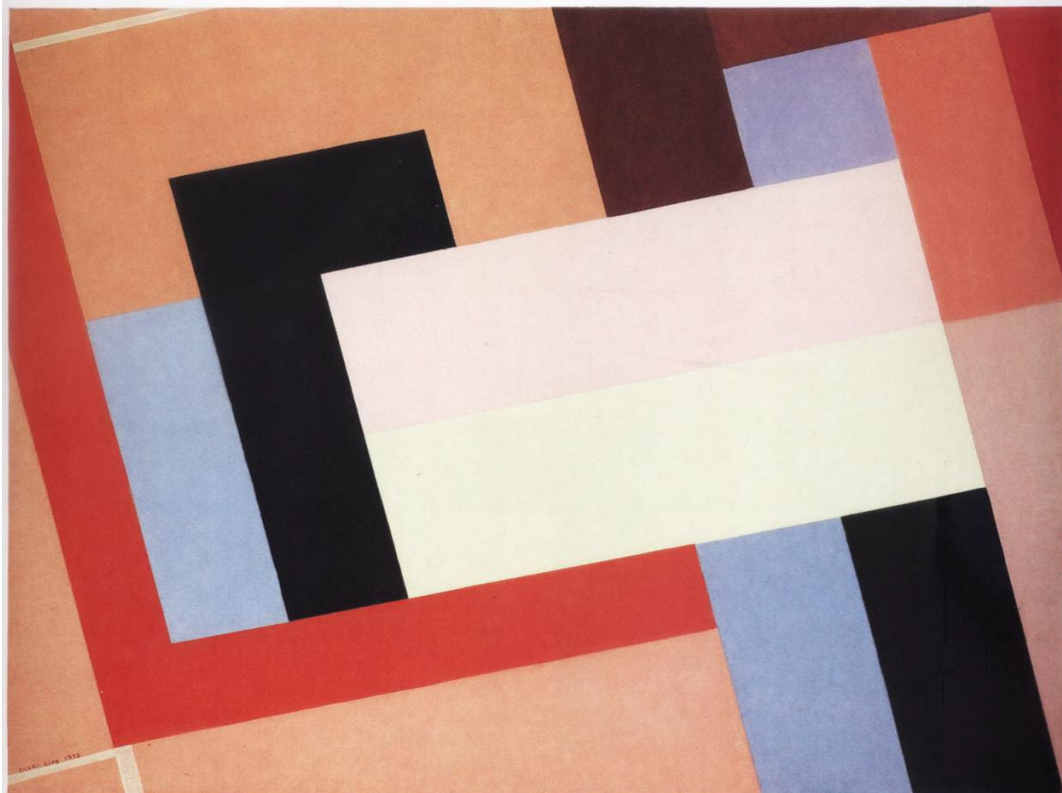


Figura 2: Cícero Dias, *Contínuo*, 1952, óleo s/tela, 97x139cm. Coleção Particular, Paris.

Destaque-se, que era decerto uma pintura com quase três décadas de produção, portadora de forte substrato erudito e de procedimentos assimilados ao modernismo europeu, que, sem se fixar em nenhuma escola, portava uma ordem essencial e estrutural da forma pela decantação de fontes cultas e populares que acumulara numa decisiva experiência de percepção construtiva do espaço.

### Referências

- ANDRADE, Oswald de. *Jornal de Letras*. São Paulo, dez. 1952.
- BORDIER, Roger. "Cícero Dias et le fait mural". *Art d'aujourd'hui*, n.6. Paris, setembro 1954.
- CORDEIRO, Waldemar. *Ruptura*. In *Abstracionismo: geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p. 220-223.
- DEGAND, Léon. "Do Figurativismo ao Abstracionismo", Catálogo da exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1949.
- GALVANI, Alessandra. "Art Club 1945 - 1964 a Parma alla Galleria Niccoli", *Titolo*, n.28.
- GRANDO, Angela. "Por uma poética relacional ou um pintor da forma vegetal", in *Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, 2008, p. 686-695.
- PEDROSA, Mário. "Pernambuco, Cícero Dias e Paris". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 agosto 1948.
- SEUPHOR, Michel. "Le Mur", *Art d'Aujourd'hui*, n. 1, Paris, junho 1949.

**Angela Maria Grando Bezerra**

Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA/UFES); Doutorado em Historia da Arte e Arqueologia pela Universidade de Paris I – (Pantheon Sorbonne); Mestrado em Historia da Arte e Arqueologia pela Universidade de Paris I – (Pantheon - Sorbonne); Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes/UFES; É editora da Revista Farol; Membro da AICA, da ABCA, da ANPAP e do CBHA.