

## *Erotismo e cultura popular no modernismo brasileiro*

### *Cícero Dias( 1920-1930)*

Maria Lucia Bueno Ramos<sup>1</sup>

*Aqui, ou por outra, aqui perto no Rio, grande bulha por causa do Salão em que o Lúcio Costa permitiu a entrada de todos os modernos, e o Cícero Dias apresenta um painel de quarenta e quatro metros de comprimento com uma porção de imoralidades dentro. Os MESTRES estão furibundos, o escândalo vai grosso, ouvi contar que o edifício da Escola de Belas Artes rachou...*

Carta de Mario de Andrade à Tarsila do Amaral, datada de 28 de agosto de 1931.

Escândalo! Logo após o golpe de 1930, o ministro da Educação e Saúde Washington Pires destituiu a direção da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, colocando à frente da instituição Lúcio Costa, um jovem arquiteto de 29 anos. Em sua curta gestão, Costa aboliu as tradicionais mostras acadêmicas transformando a XXXVIII Exposição Geral num salão sem júri, sem premiação e aberto a todas as tendências. O Salão de 1931 assinalou o fim da República Velha no mundo das artes, ao retirar o debate estético moderno do circuito restrito dos salões das elites oligárquicas paulistanas e transpondo-o para um espaço público de repercussão nacional.

Um dos principais centros da polêmica suscitada pela mostra foi a exposição do painel *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* do artista pernambucano Cícero Dias. Revolucionário na concepção, na linguagem e no tratamento dos temas, a obra de Dias mobilizou a indignação dos conservadores e gerou um constrangimento, mesmo que disfarçado, de parte dos modernistas envolvidos no evento.

---

<sup>1</sup> Professora e pesquisadora em sociologia no Programa de Pos-graduação em Moda, Cultura e Arte / Centro Universitario Senac, São Paulo. Publicou, particularmente, *Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização* (Campinas/São Paulo, Editora da Unicamp, Imesp, Fapesp, 2001).

O imenso painel (quinze metros de comprimento por dois de altura) destacava-se entre os trabalhos de pequeno e médio porte apresentados pelos artistas da época. Em um contexto em que as telas de grandes dimensões eram objetos de luxo, fora do alcance do bolso dos jovens pintores, a estratégia de Dias foi recorrer a um suporte alternativo, o papel Kraft, um material barato, cuja utilização era até então impensável para uma obra a ser exposta num salão.

*E pinte sobre papel. Eu não tinha dinheiro para comprar uma tela de quinze metros. E nem havia esta possibilidade porque não havia telas deste tamanho no mercado. A única chance era um pano grande, conhecido como corpo de teatro, que tinha quarenta ou cinquenta metros de comprimento, todo ele sem emendas, um pano só. O problema é que só era fabricado no norte da França. Como é que eu podia conseguir os meus quinze metros? Foi aí que optei pelo papel.*

*Dirigi-me então à Fábrica Bangu, uma grande fábrica de tecidos no Rio de Janeiro. Ficava olhando aquele papel Kraft enrolado em bobinas enormes, e pensei: é a solução. Consegui os quinze metros de papel e pinte o painel.<sup>2</sup>*

A escolha do papel Kraft pelo artista deveu-se também à qualidade e à resistência do suporte. A preocupação com a durabilidade pesou na seleção dos materiais e graças ao cuidado a produção atravessou mais de meio século sem perder a qualidade. A base da pintura do painel exposto no Salão de 1931 foi uma mistura de tinta em pó com óleo. Mas a matéria prima principal dos trabalhos de Dias daquela fase era a aquarela, uma opção embasada tanto em motivos econômicos, quanto em função de critérios ligados à qualidade técnica.

---

<sup>2</sup> Cícero Dias, depoimento reproduzido em Luiz Olavo Fontes, *Os anos 20*, Rio de Janeiro, Editora Index, 1993.

*Não pintava a óleo naquele tempo. As tintas eram o maior problema. (...) o que havia na década de 20 no Rio era isso; ou você pintava com tintas péssimas, ou então teria que encomendar tudo na Casa Cavalieri, na rua São José, uma casa de material de pintura que mandava buscar tudo em Paris.*

*A aquarela é diferente, é uma tinta rica, sempre foi. A diferença da aquarela para o óleo é uma coisa imensa. A conservação da aquarela é simples. (...)*

*A aquarela naquele tempo era sempre aquarela inglesa. Por isso os ingleses eram tão bons aquarelistas, tinham boas tintas. Já as tintas a óleo eram um problema: você não sabia como misturá-las: faltava uma, faltava outra... Daí a minha preferência pelas aquarelas.<sup>3</sup>*

Essas opções técnicas influenciaram a evolução do estilo e da linguagem do artista. A aquarela sobre papel propiciava uma agilidade na produção que resultou em obra volumosa. Favorável ao desenvolvimento de um estilo livre e espontâneo, esses materiais devem ter contribuído para a criação da atmosfera irreverente e ao mesmo tempo madura da série dos anos 20 e 30, que realizada por Dias com menos de 25 anos de idade.

As aquarelas de Cícero Dias expostas pela primeira vez em 1928, na mostra organizada na Policlínica no Rio de Janeiro, representam uma das primeiras incursões plásticas pelo universo erótico, implementada no interior do circuito modernista brasileiro. A produção farta, quase toda sobre papel, onde a imaginação e a fantasia corriam soltas, teve grande repercussão em um ambiente em que a maior parte das expressões pictóricas inovadoras vinham ainda marcadas por uma certa timidez. A mentalidade conservadora das elites oligárquicas, que imprimiam o tom na vida intelectual em São Paulo e no Rio de Janeiro, parecia exercer um certo constrangimento sobre a produção dos modernos. A exposição acolhida com entusiasmo pela maior parte dos artistas, encontrou também manifestações de

---

<sup>3</sup> Cícero Dias, em Luis Olavo Fonte, op.cit..

repúdio da parte de alguns visitantes. *“Os modernistas exultaram com o extraordinário talento do pintor. Enquanto isso o ambiente reacionário existente no Rio, reagiu contra o que lhe parecia uma manifestação artística insólita e intolerável. Visitantes queriam destruir os trabalhos. Um mais ousado, com uma enorme navalha, ameaçava-nos os quadros”*<sup>4</sup>

O erotismo, para George Bataille, é uma expressão transgressora que se configura como ameaça à estabilidade social. Na passagem do estado de natureza para a cultura, a domesticação da primeira desponta como um dos fundamentos na ordenação da vida social. Os interditos, as proibições, forjam uma nova dinâmica, cujo sentido ancora-se no estabelecimento de uma descontinuidade com relação ao estado natural anterior. A experiência erótica, ao restabelecer a continuidade no domínio do descontínuo, operando por meio da violência e da transgressão, promove a desagregação e a desordem. *O mais violento para nós é a morte que, precisamente, nos arranca da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que somos*.<sup>5</sup> A separação do ser, anunciando uma ruptura com o todo, sempre prefigura o fim.

Toda concretização erótica tem por princípio uma destruição do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo.

*A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, isto é, o estado da existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade de ser para além do voltar-se sobre si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade por esses canais secretos que nos dão o sentido da obscenidade. A*

---

<sup>4</sup> Antonio Bento. “Abertura concertante”, em Antonio Bento e Mario Carelli, *Cícero Dias*, São Paulo, Icatú, 1997, p.32.

<sup>5</sup> Georges Bataille, *O erotismo*, Porto Alegre:LP&M, 1986, p.16.

*obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada. Há, ao contrário, o desapossamento no jogo dos órgãos que se derramam no renovar da fusão, semelhante ao vaivém das ondas. Esse desapossamento é tão completo que, no estado de nudez, que o anuncia e que é o seu emblema, a maior parte dos seres humanos se esconde, mais ainda se a ação erótica, que acaba de desapossá-los, acompanha a nudez.*<sup>6</sup>

Porém nem toda nudez remete à obscenidade e ao erotismo. A nudez neoclássica, que reinava nos domínios acadêmicos, na harmonia do seu isolamento no mundo da arte, apontava para uma direção inteiramente oposta, da descontinuidade e da ordem.

Os críticos dos anos 30 se mobilizaram em busca de rótulos que dessem conta das irreverências de Dias. “Surrealista” e “ingênuo” foram as denominações mais utilizadas. Mas à maior parte dos intelectuais sulistas escapou a percepção das verdadeiras matrizes da obra do artista. Elas não eram resultantes de rupturas importadas da Europa, nem expressões da adequação de um olhar vanguardista sobre a cultura local. As imagens de Cícero Dias nasciam de uma continuidade. Elas começavam além do Recife, no engenho Jundiá e no litoral pernambucano onde o verde do canavial se misturava com o verde do mar.

O teor explosivo de suas imagens tinha origens mais transgressoras que as teorias psicanalíticas e a arte dos surrealistas. Afloravam do cotidiano fantástico das propriedades rurais do período colonial, onde a vida na Casa Grande evoluía numa relação estreita com a vida da senzala. As elites nordestinas, como as elites européias do Renascimento<sup>7</sup>, eram biculturais, uma vez que cresciam entre a cultura letrada, apreendida, e a mistura de tradições

---

<sup>6</sup> George Bataille, *O erotismo*, op.cit., p.17.

<sup>7</sup> Ver Peter Burke, *Cultura popular na Idade Moderna*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

populares correntes na região, estruturando seu universo imaginário entre as duas esferas. Em suas aquarelas e pinturas, por exemplo, é recorrente o aparecimento aqui e ali de figuras extraídas das gravuras do cordel. Esse trânsito entre a cultura popular e a cultura culta é um traço extremamente moderno da obra de Cícero.

*(...) O Jundiá era um engenho que, como todos os outros vivia do imaginário E era um imaginário riquíssimo este do nordeste brasileiro. (...)Nos engenhos mais antigos, tudo era importado da França. Até a manteiga do café da manhã vinha da França. Sem falar nos móveis, no enxoval das mulheres, lençóis, toalhas de linho, vestidos fino s- tudo era francês. Até mesmo os copos em que bebíamos eram de cristal Baccarat.*

*Havia então esse mundo fantástico, imaginário, que percorreu toda a minha infância no Jundiá. Nada mais rico do que o folclore do nordeste: as festas religiosas, as mitologias indígenas e africanas se misturando ao cristianismo. As danças típicas da região: o maracatu, o bumba-meu-boi, o cavalo-marinho – tudo isso deve ter penetrado em mim de algum modo, e isso se refletiria na minha obra futura. Sempre conservei esse mundo mágico da minha infância na minha pintura. Era a grande riqueza que havia ali – uma região pobre, porém cheia de histórias fantásticas e lendas mágicas.<sup>8</sup>*

Outra matriz desse olhar livre para o mundo, dessa postura moderna do artista, foi a estreita ligação de sua obra com este mundo do engenho. Mas a cultura do engenho que alimentou as obras modernas de Cícero Dias, José Lins do Rego, Gilberto Freyre, não foi a do apogeu da cana de açúcar, mas justamente a do desaparecimento, da morte desse mundo. Se em São Paulo e no Rio de Janeiro a intelectualidade estava profundamente envolvida no projeto de transformação da província em metrópole, Gilberto Freyre e Cícero Dias, como

---

<sup>8</sup> Cícero Dias, op.cit..

outros modernos, já eram desterritorializados. O território mágico de suas infâncias permanecia ativo apenas nos domínios da memória.

Dias começou a exercitar a pintura ainda criança em Jundiá. Aos treze anos deixou o engenho para estudar, interno, no colégio São Bento no Rio de Janeiro. A viagem de navio, do engenho direto para a Capital Federal, é mais uma das experiências fantásticas que irão reaparecer em sua obra, particularmente no trabalho que apresentou no salão de 1931. No painel de fundo verde misturou lembranças de sua ida para Rio, com as vividas e relatadas por outro pernambucano ilustre, Joaquim Nabuco.

*Mario de Andrade e Gilberto Freyre falavam muito sobre o verde que eu pintava. Eu dizia a eles que esse verde vem do mar, o verde mar de Pernambuco, e esse verde penetra pelo canavial adentro. Em Pernambuco há muitos canaviais que chegam até a beira do mar. É um verde contínuo, terra e mar se confundem numa só cor.*

*Na minha formação, lendo o livro de Joaquim Nabuco, lembro que ele pegava um barco para deixar o engenho. O barco ia pelo rio e então entrava no mar. Joaquim Nabuco se abismava com a enorme variedade de verdes do mar, a mesma variedade que havia no canavial.*

Em 1925 Dias começou o curso de arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes. Mais tarde mudou para o de Belas Artes e 1928 abandonou definitivamente a Escola para se dedicar inteiramente à pintura. Viveu intensamente a efervescência urbana carioca. Mais jovem, com uma trajetória diferente dos outros modernistas, evoluiu distante das propostas vanguardistas européias. Rechaçou todas as aproximações que atribuíram entre seu trabalho e o dos surrealistas, assim como sempre negou qualquer identidade com a pintura mística de Chagall. Em algumas circunstâncias chegou a reconhecer que sofreu influências do meio artístico brasileiro, particularmente da pintura Pau-Brasil de Tarsila do Amaral. Mas fazia

questão de enfatizar a singularidade de sua experiência pessoal naquele período, assim como a sua estreita ligação com o universo da cultura popular pernambucana.

*O Di Cavalcanti, naquele tempo, já estava fazendo uma pintura construtiva. Já eu não fazia construção nenhuma, meus desenhos eram muito mais à vontade. Aquilo espantava os pintores modernos como o Di, Tarsila e Segall. Creio que os meus desenhos perturbavam um pouco aqueles sistemas rígidos que eles traziam da Europa.*

*Eu pintava por força dos instintos. Isto porque acredito mais na força dos instintos do que em qualquer outra coisa. Acho que primeiro vem o instinto, não há como negar isso.<sup>9</sup>*

O artista transitava com a mesma desenvoltura entre os redutos intelectuais e os bordéis da Lapa. Entre o mundo culto e a marginalidade dos nichos populares. Levava toda essa atmosfera para suas aquarelas, assim como para aquela pintura sobre papel, que tanto escândalo provocou no Salão, em grande parte porque no Rio de Janeiro dos anos 20, ao contrário do que acontecia em Pernambuco, as referências culturais das elites jamais se misturavam com as das classes populares.

Seu projeto inicial para o painel *Eu vi o mundo ...ele começava no Recife* era o de conceber uma obra épica, uma pintura sinfônica, a partir das experiências de Joaquim Nabuco. Mas no meio do processo, outras interferências foram se impondo, e a pintura foi conduzindo-o para outros caminhos. Entre eles a imagem de um Rio de Janeiro profundamente carnal que sua experiência como artista, foi pouco a pouco desvendando. O teor erótico da obra surpreendeu os Modernistas e atiçou a ira dos conservadores.

Na inauguração do salão, um grupo de fanáticos se atirou sobre o painel, rasgando um pedaço de três metros, a seqüência mais erótica da obra, que nunca mais foi recuperada. O

---

<sup>9</sup> Cícero Dias, op.cit.



painel ficou mutilado até os anos 1970 guardado nos depósitos da Fábrica Bangu, quando foi retirado pelo pintor para ser restaurado.

Os modernistas elogiaram e destacaram a participação do artista, mas mantiveram-se reticentes com relação ao caráter muitas vezes explícito das imagens eróticas do painel, que revelavam a estreita intimidade do pintor com a iconografia da cultura popular. Ou seja, as críticas de um modo geral, refletindo a mentalidade ainda provinciana do meio, não fizeram referência as *imoralidades* que Mario de Andrade mencionou em sua carta para Tarsila. Anos depois, no texto do catálogo de uma exposição retrospectiva Cícero Dias, o crítico Antonio Bento apresenta sua leitura do episódio.

*.... o fato culminante da exibição foi a presença do enorme painel de Cícero Dias. Causou violento impacto. O próprio Mario de Andrade não se referiu a essa obra preferindo falar de outros quadros do jovem pintor, a quem denominou de “anjo místico” juntamente com o surrealista Ismael Nery . (...) Na arte de vanguarda brasileira não fora feita até então obra similar(...)*

*Cícero Dias fez uma composição telúrica, cheia de desvarios e animada de uma convulsão subjetiva de enorme intensidade. Figuras voam no alto. Mostrou o universo visto a partir do Pernambuco ou do Brasil. Tanto que o nome era este: Eu vi o mundo ...ele começava no Recife. Uma denominação, ao mesmo tempo, regional, nacional e internacional.*

*(...)Era obra inesperada, não apenas pelo porte, como pela crueza de seus significados. Viam-se figuras vindo do mais profundo da vida subjetiva do artista. Uma verdadeira explosão vulcânica. Na parte esquerda da composição, encontravam-se nus femininos, com*

*grandes sexos, pintados vigorosamente. Um erotismo cheio de violência, que seria chamado hoje de arte pornô. Era natural que a obra despertasse pasmo generalizado.*<sup>10</sup>

Entre a mostra de 1928 e o salão de 1931, Cícero realizou duas exposições em Escada, sede do município pernambucano que abrigava o engenho Jundiá. A obra que suscitou tanta polêmica no Rio de Janeiro, foi recebida com entusiasmo e tranquilidade no Pernambuco. As controvérsias, que ocorreram na primeira exposição, ficaram por conta do texto de apresentação do catálogo, escrito por Gilberto Freyre, que foi censurado em algumas passagens. Já José Lins do Rego acolheu as imagens de Dias como uma espécie de registro de um universo em extinção:

*Os homens e as mulheres de seus quadros são de uma verdade nordestina de tocar o coração. A nossa tristeza, a nossa melancolia, a paz de servos dos trabalhadores do eito, o ar grandioso e ridículo dos senhores que estão virando sombras, tudo o que havia de particular, de restos de uma civilização em agonia. Cícero Dias pegou, arrumou em suas telas, com o desleixo, a desordem de quem prepara um leilão.*<sup>11</sup>

Cícero cresceu num mundo que estava acabando, cuja sobrevivência esteve ligada à condição de isolamento, fundamento da força e da magia do universo do engenho, que alimentou a sua arte nos anos 20 e início dos 30. Um mundo a beira do desaparecimento, ameaçado pelo ritmo da vida moderna. Anacrônico, desmoronava junto com as paredes das velhas sedes dos engenhos.

*A Casa Grande do Jundiá era uma Casa Grande clássica. Ainda existe, se bem que bastante danificada pelo tempo. Caíram paredes, partiram-se telhados, a casa está hoje em ruínas.*

---

<sup>10</sup> Antonio Bento, op. cit., p.54.

<sup>11</sup> José Lins do Rego, citado em Antonio Bento, op. cit., p.58.

*Eram casas enormes, verdadeiros palácios do trópico. O assoalho era feito com tábuas imensas de madeira- de- lei. Um proprietário não tinha condições econômicas para substituir aquelas tabuas. E como restaurar telhados e paredes podres carcomidas por cupins? Seria como construir de novo a casa, uma coisa absurda. Afora que os materiais utilizados, como a taipa das paredes, são cada vez mais difíceis de encontrar. Então as casa iam ficando abandonadas, arruinadas, habitadas somente por fantasmas, espíritos e assombrações.*<sup>12</sup>

Nos primeiros anos entre o Rio de Janeiro e os canaviais pernambucanos, o artista experimentou intensamente as fronteiras entre a vida moderna da cidade e o mundo mágico do engenho, em uma vivência entremeada por longos dias no mar. Essa vida de fronteiras pode ter contribuído para acentuar a atmosfera irreverente e fantástica de seus primeiros trabalhos.

O exílio em Paris colocou um ponto final nesse trânsito. Ali encontrou os interlocutores que o acompanhariam, dali em diante, por toda vida. Foi impregnado pelo cotidiano europeu, seduzido pela vida nos círculos de vanguarda parisienses.

Com o Estado Novo, o exílio, foi-se uma certa irreverência. Alguma coisa se partiu, quebrou, perdeu-se para sempre. No artista ficou uma cisão: de um lado, um projeto intelectual culto e consolidado; de outro, a tentativa sempre frustrada de resgatar a energia erótica, que a intimidade com a cultura popular insuflou no seu trabalho.

O mundo do engenho ficou para trás. Transformou-se em lembrança, passado, saudade, nostalgia... Cícero Dias não era mais o jovem artista em trânsito, de fronteiras, olhando o mundo. Havia encontrado o seu lugar. Iniciava-se um outro movimento, abria-se uma nova etapa em seu percurso. Vida e arte passam a ser compreendidas a partir de outro registro. O

---

<sup>12</sup> Cícero Dias, op.cit.

jovem Cícero passou a acompanhá-lo a vida inteira, mas sem jamais conseguir interferir no curso de sua obra.