

A montagem como técnica e possibilidade de crítica à modernidade. O painel *Eu vi o mundo... ele começava no Recife*

Montage as a Technique and a Possibility for Criticizing Modernity. The Panel I Saw the World... It Began in Recife

El montaje como técnica y posibilidad de crítica a la modernidad. El panel Yo vi el mundo... comenzaba en Recife

Ana Carolina de Freitas Trindade

Universidade Federal de Pernambuco

E-mail: acarol.ftrindade@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8565-5369>

Fernando Diniz Moreira

Universidade Federal de Pernambuco

E-mail: fernando.moreira@ufpe.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1387-4036>

RESUMO

O painel *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* (1926-29) é um importante marco na história da arte moderna brasileira, não apenas por ter inaugurado o Salão Revolucionário, de 1931, mas também por apresentar diversas facetas de um mundo que Cícero Dias considerava moderno. O painel foi possível por meio da união – montagem – desses fragmentos coletados do seu cotidiano ou narrados por outros. São as luzes, cores e formas do Nordeste interiorano, dos engenhos de cana-de-açúcar, das casas-grandes e senzalas, do mar e sobrados do Recife e das tradições aristocráticas e populares que Dias representou o seu mundo. Este artigo objetiva analisar a referida obra e como, por meio da

estratégia da montagem, técnica associada às vanguardas artísticas, Dias apresentou suas impressões e crítica às imagens da modernidade benjaminiana.

Palavras-chave: *Cícero Dias; Recife; montagem; modernidade.*

ABSTRACT

The panel *I Saw the World... It Began in Recife* (1926-29) is a significant milestone in the history of Brazilian modern art, not only for having inaugurated the Revolutionary Salon of 1931 but also for presenting various facets of a world that Cícero Dias considered modern. This was achieved through the union – montage – of fragments collected from his daily life or narrated by others. It encompasses the lights, colors, and forms of the Northeastern countryside, sugarcane mills, manor houses and slave quarters, the sea and townhouses of Recife, and aristocratic and popular traditions that Dias represented his world. This article aims to analyze this work through the strategy of montage, a technique associated with artistic avant-gardes, as a critical possibility to think about the images of modernity as suggested by Walter Benjamin.

Keywords: *Cícero Dias; Recife; montage; modernity.*

RESUMEN

El panel *Yo vi el mundo... Él comenzaba en Recife* (1926-29) es un hito importante en la historia del arte moderna brasileña, no solo por haber inaugurado el Salón Revolucionario de 1931, sino también por presentar diversas facetas de un mundo que Cícero Dias consideraba moderno. Lo logró a través de la unión – montaje – de estos fragmentos recogidos de su vida cotidiana o narrados por otros. Son las luces, colores y formas del interior del Nordeste, de los ingenios de caña de azúcar, de las casas-grandes y senzalas, del mar y los sobrados de Recife, y de las tradiciones aristocráticas y populares, Dias representó su mundo. Este artículo tiene como objetivo analizar esta obra a través de la estrategia del montaje, una técnica asociada a las vanguardias artísticas, como una posibilidad crítica para pensar las imágenes de la modernidad, tal como sugirió Walter Benjamin.

Palabras clave: *Cícero Dias; Recife; montaje; modernidad.*

Introdução

Ao longo da história, a complexidade da vida urbana tem sido representada e compreendida por meio de diversas formas artísticas. Em determinados períodos, essa relação se intensificou, como nas primeiras décadas do século XX com os movimentos de arte vanguardas, quando o ritmo do processo de modernização, impulsionado pela Revolução Industrial, transformou a materialidade e a experiência nas cidades ocidentais.

As novas experiências urbanas foram fundamentais para expressão destes movimentos de vanguarda, como nas pinturas de Boccioni, em Milão, e de Delaunay, em Paris, por volta de 1910, e nos filmes dos irmãos Lumière, em 1895. A cidade moderna era um cenário de experiências inéditas: a aglomerações nas estações de trem, atividades nas fábricas, movimento frenético de pessoas e mercadorias, a constante ida e vinda dos bondes, as vitrines das lojas, os passeios lotados, a falta de moradia, os contrastes, a pobreza e o tempo meticulosamente marcado pelos relógios. Essas mudanças não só influenciaram a evolução tecnológica, mas também reconfiguraram a maneira de ver, viver, pensar, representar e planejar as cidades.

Ainda que esse interesse pela cidade se remetesse a uma arte produzida na Europa e, depois, nos Estados Unidos, no Brasil, a atenção às cidades também conduziu a arte à prática da vida.¹ O pintor pernambucano Cícero Dias (1907-2003), um importante representante da emergente cena moderna brasileira, produziu diversos trabalhos nos quais explorou as cores, personagens e elementos do *Nordeste úmido*² como arte. Apesar de ter circulado pela cena cultural carioca e paulista, consideradas centrais na arte moderna brasileira, Dias apresentou outras imagens de um Brasil que, embora ligadas a essa cena, eram distintas da arte das grandes metrópoles brasileiras.³

Com uma vasta quantidade de obras que dialogam direta ou indiretamente com os espaços rural e urbano, especialmente o de Recife, direcionamos nosso estudo ao painel *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* (1926-29). Uma de suas primeiras obras, e também a mais importante, o

painel não apenas rompeu com padrões de práticas e representações artísticas, mas apresentou várias faces da modernidade. Mas que mundo é este que Cícero Dias pintou? O presente trabalho tem como objetivo refletir sobre quais representações do Recife sua obra nos abre para pensar a imagem da modernidade.

Para atingir tal objetivo, o trabalho foi estruturado em três partes. A primeira compreende um panorama da cidade que dá nome à obra durante as primeiras décadas do século XX, englobando a infância de Dias até quando realizou a pintura do painel. A segunda parte abrange a leitura e análise do referido painel e, buscando identificar que elementos simbólicos e compositivos compõem o Recife e o mundo apresentados por Dias. Por último, a partir da experiência de analisar o painel, faremos uma reflexão sobre o processo da montagem, técnica herdada das vanguardas, como possibilidade para pensar relações entre o mundo de Dias e a imagem da modernidade benjaminiana.⁴

O Recife no alvorecer do século XX

Cícero Dias viveu poucos anos de sua longa trajetória⁵ no Recife. Ainda sim, a cidade se faz presente nas várias formas – cores, símbolos, personagens e materialidade – nas diversas fases e tempos de sua obra. Durante as três primeiras décadas do século XX, Dias pôde testemunhar uma série de ações que alteravam não apenas a forma – materialidade e fisionomia – da cidade, mas também a maneira como aqueles que lá circulavam e viviam, relacionavam-se com ela. Esse período coincide com a busca de uma imagem de modernidade e identidade nacional, na qual a arte moderna e a arquitetura foram importantes janelas de visibilidade. Assim, para entender os motivos ou “intenções”⁶ de Dias com seu painel, é preciso retroceder um pouco no tempo para compreender o contexto no qual o artista viveu. Para tanto, buscaremos entender quais mundos Dias viu e conviveu até a apresentação do painel *Eu vi o mundo*.

Dias nasceu e cresceu na Zona da Mata pernambucana, região que abrigava os mais importantes e prósperos engenhos do estado. Filho da elite açucareira, foi educado entre os engenhos Jundiá, Noruega e Contendas, por sua tia e madrinha Angelina, que, segundo memórias do artista, utilizou a música, os elementos cotidianos da cultura portuguesa e popular e, sobretudo, da paisagem e seus personagens locais, para lhe apresentar o mundo que, definido por ele, era “mágico” (Dias,

2011, p. 13-14). Dias cresceu influenciado pela cultura canavieira: a luz e as cores do Nordeste úmido, dos engenhos de cana-de-açúcar, das casas-grandes e senzalas, das tradições aristocráticas, dos sobrados e do mar do Recife, para onde frequentemente ia.⁷

O Rio de Janeiro também foi uma referência importante para a vida e obra de Cícero Dias. Aos treze anos (1920), mudou-se para a cidade para estudar no Colégio São Bento. Aos dezoito, iniciou os cursos de Arquitetura e, em seguida, Pintura na Escola Nacional de Belas Artes (Enba), mas não os concluiu. Na década de 1920, Dias frequentou galerias, bares e restaurantes, integrando-se rapidamente à cena intelectual e cultural carioca, composta por figuras como Graça Aranha, Manuel Bandeira, Jayme Ovalle, Dante Milano, Murilo Mendes, Di Cavalcanti, Ismael Nery, entre outros. Esse convívio o aproximou dos modernos brasileiros, das histórias de Paris, incluindo relatos sobre vanguardistas como Blaise Cendrars, Ferdinand Léger e Marc Chagall.

O Rio de Janeiro foi o local em que Cícero Dias passou a maior parte de sua infância e juventude; ainda assim, Pernambuco e Recife foram fundamentais para o desenvolvimento de sua obra. Mesmo morando na então capital do Brasil, ele pôde acompanhar e vivenciar um período de significativas transformações no Recife, iniciadas ainda nas últimas décadas do século XIX.

Amplamente estudado por diversos autores,⁸ esse processo teve várias fases e características específicas, seguindo o exemplo de outras grandes cidades brasileiras. Nas duas primeiras décadas do século XX, esse processo foi estruturado em três eixos: reorganização da circulação e modernização dos portos, incluindo drenagem e melhoria das conexões ferroviárias; embelezamento da cidade, com alargamento de avenidas, criação de parques e reformas de edifícios públicos; e melhoramento das condições sanitárias, com planos de saneamento, campanhas de vacinação e desinfecção de casas. Essas ações visavam impulsionar a economia e apresentar, às nações europeias, a imagem de um país próspero, civilizado, higiênico e moderno.

Dias nasceu e cresceu neste momento, no qual Recife era um importante entreposto comercial devido à sua condição portuária natural e de onde partiam variadas rotas de circulação de pessoas e mercadorias. Por isso, o porto e seu bairro – Bairro do Recife – foram o principal alvo para as primeiras reformas urbanas que visavam atender às novas demandas do comércio internacional.



Figura 1: Francisco du Bocage. Fotografia das obras do porto do Recife: demolição dos quarteirões e construção dos armazéns, 1913-14. Col. Benício Dias. Vila Digital – Fundaj.

Além de melhorar a infraestrutura para receber navios maiores, a modernização do porto do Recife incluiu a construção de diques, armazéns, novas docas, aterros e ramais ferroviários, que visavam otimizar o escoamento, sobretudo do açúcar, para o porto. Essas novas estruturas separavam o bairro da frente da água, criando uma nova paisagem urbana, como mostram registros fotográficos e postais da época (Figuras 01 e 02). A reforma também contemplou a remodelação do entorno do porto, redesenhando ruas, lotes e edifícios, e construindo praças, áreas livres, iluminação pública, um novo sistema viário e os trilhos dos bondes, que permitiram maior agilidade e velocidade às relações. Uma nova imagem e experiência de cidade criada encantava e seduzia seus habitantes e visitantes (Figura 2).

O projeto de modernização do porto e do bairro do Recife se estendeu até meados da década de 1920, e Dias provavelmente sentiu os impactos dessas mudanças em suas idas e vindas ao Rio de Janeiro, desde 1920. A demolição de grande parte do tecido urbano preexistente e dos sobrados coloniais permitiu a construção de uma nova cidade, contrastando com a antiga feição portuguesa (Figura 1). O bairro, que antes abrigava diversos usos relacionados à atividade portuária, comercial e residencial, passou a abrigar apenas usos relacionados ao porto, enquanto os bairros vizinhos – São José e Santo Antônio –, nos quais Dias manteve seus ateliês no início dos anos 1930, passaram a desempenhar a função de centralidade para cidade, para os quais diferentes perfis sociais e econômicos eram atraídos pela tradição comercial e pela presença das grandes instituições públicas.⁹

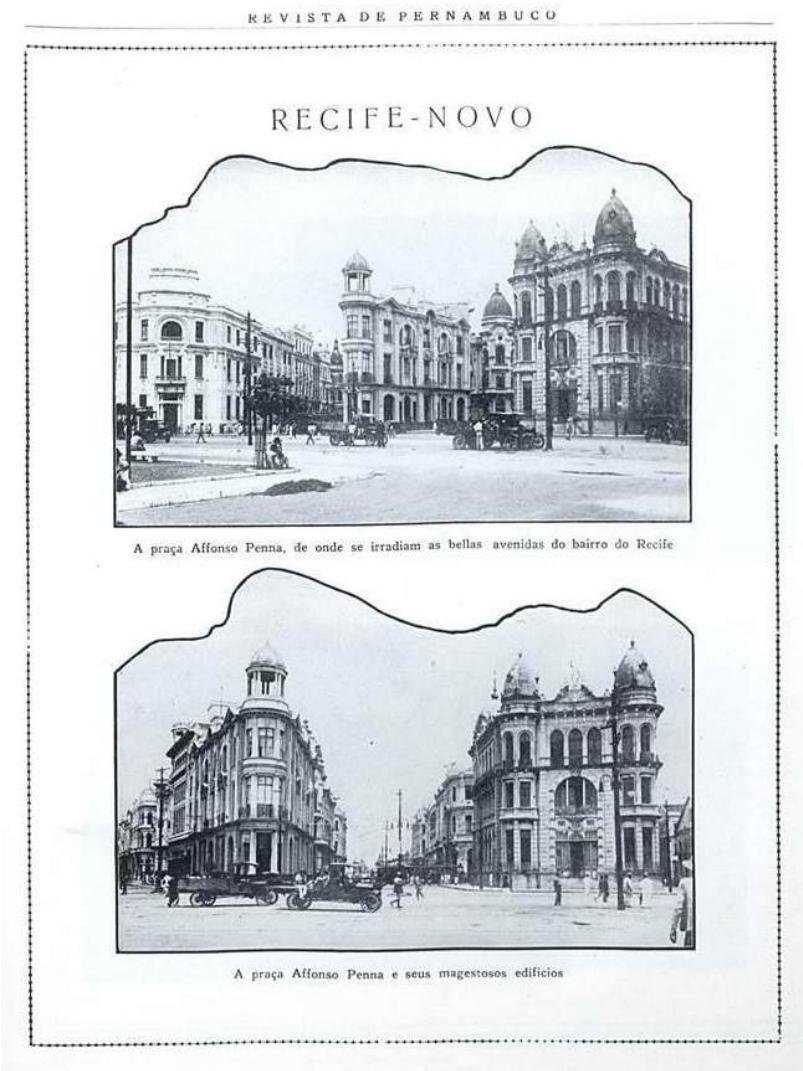


Figura 2: Propaganda do traçado e edifícios da Praça Afonso Pena, atual Marco Zero, no Bairro do Recife. Revista de Pernambuco, abr. 1925.

Embora necessárias para melhorar a salubridade e o crescimento da cidade, as ações que moldaram o “novo” Recife buscavam romper com a imagem da cidade anterior, desconsiderando e eliminando quase tudo o que preexistia. A cidade preexistente, reconhecível nos bairros de São José, praticamente intocada, e Santo Antônio, que já contava com edifícios ecléticos, mantinha a fisionomia colonial, com suas ruas tortuosas e altos sobrados com telhados e empenas à vista. Essas imagens eram vistas como um fantasma que assombrava o desejo de progresso defendido pela elite econômica.¹⁰ A nova imagem de uma cidade planejada, com edifícios e ruas cuidadosamente

desenhados, representava a fantasmagoria dos efeitos da modernização, uma alegoria dos sintomas da modernidade analisados por Benjamin (1929; 1935; 2009) nas estruturas criadas em Paris, no século XIX; portanto, uma alegoria dos efeitos da modernização. É em meio a essas várias imagens, que, conforme veremos, Dias mergulhou para montar seu mundo (pained).

Eu vi o mundo... ele começava no Recife

Profuso, confuso, dramático, erótico, infantil, saudosista, moderno e revolucionário.¹¹ Variados são os adjetivos que tentam dar conta do painel *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* (Figura 3). Considerado uma das obras-primas de Cícero Dias e do modernismo brasileiro, o painel não se destaca apenas por suas dimensões e técnicas, mas também pela riqueza do seu conteúdo, que expressa as percepções e as experiências de um mundo em que o pintor viveu e que lhe fora narrado.

Utilizando meios geralmente não convencionais – aquarela – em obras destinadas a salões e galerias de exposição, Dias pintou seu painel entre os anos 1927 e 1929, em um de seus ateliês, localizado no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Porém, sua apresentação apenas aconteceu em 1931, durante a 38^a Exposição Geral de Belas-Artes, a convite de Di Cavalcanti. Apesar de já ter havido uma exposição de Dias no salão da Policlínica, em 1928, seu painel causou inúmeras reações. Mário de Andrade relatou essas reações em carta a Tarsila do Amaral:

Aqui, ou por outra, aqui perto no Rio, grande bulha por causa do Salão em que Lucio Costa permitiu a entrada de todos os modernos e Cícero Dias apresenta um painel de quarenta e quatro metros [quadrados] 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, o que é eminentemente "freudiano" (Andrade, 1931, p. 116-117).

Organizado pelo jovem arquiteto Lúcio Costa, o "Salão Revolucionário" abrigou, pela primeira vez, artistas de perfil moderno. Isso refletia seu esforço em renovar o ensino de arte no país e abrir as mostras oficiais, até então dominadas por artistas acadêmicos, à arte moderna. Se a ideia inicial da comissão organizadora pretendesse romper com a escola clássica e abrir o Brasil para a arte moderna, Cícero Dias foi além, graças à dimensão e ao conteúdo de sua pintura, como ele próprio relatou:

tudo se mexia na minha cabeça. Imagens do começo da minha vida. Tantas coisas: mulheres, histórias fantásticas, escada de Jacó, as onze mil virgens. [...] Decido colocar tudo num painel, onde o imaginário se espalhasse para todos os lados. O mais representativo seria a realidade onírica. Eu pintaria a própria vida numa superfície de mais de cinquenta metros (Dias, 2011, p. 55).

Fragmentado, *Eu vi o mundo...* reúne diversos elementos do cotidiano que o pintor coletou: pessoas, animais, objetos, cenas urbanas e rurais. Esses elementos se misturam na tela como desenhos infantis, caracterizados pela desordem e ausência de hierarquia, algo que muitos associavam à falta de acabamento ou técnica. Dias não apenas rompeu com essa prática, mas também explorou diferentes escalas e distorções, quebrando a rigidez das perspectivas. Sua cidade é apresentada como uma colagem de pequenos fragmentos. Stierli (2018) e Jacques (2018, 2018b) explicam que essa abordagem, além de constituir uma nova forma estético-expressiva que rompe com a tradição clássica de representação, pode ser vista como um “contramodelo” ao regime escópico monocular de perspectiva. Assim, ela oferece novas maneiras de ver e representar – narrar – a experiência na cidade.

Pode-se entender a obra de Dias como um documento histórico passível de leitura e interpretação, conforme defendeu Chartier (1991), considerando-a como um objeto material e não só um abstrato emissor semiótico. Isto porque a obra de arte, mesmo a pintura, não pode ser entendida como algo mimético, uma cópia pura e simples, como substituição ou como a realidade, mas deve incluir os vários modos de pensar e de sentir, inclusive coletivos, mas não se restringir a eles (Chartier, 1991, p. 184). Pode-se entendê-la como “coisas que participam das relações sociais e, mais que isto, como práticas materiais”, defendeu Meneses (2002, p.143-144).

Feito em homenagem ao político-abolicionista Joaquim Nabuco, também um menino de engenho, o painel que, inicialmente media 15 x 1,98m,¹² rompia com a ordem ou hierarquia típica das pinturas de painéis clássicos. Mas que mundo é este que Dias pintou? Que Recife interessou a Dias?

Dias pintou um mundo que não é dado, que não é visível, mas que é seu e que ele quer mostrar a todos. Foi nesse mundo de suas origens de menino de engenho que encontrou a essência do que também a arte de vanguarda se propunha afirmar. O seu mundo começava no Recife, mas, nele, havia fragmentos do Rio de Janeiro, Olinda e da Zona da Mata pernambucana. Um mundo da magia, do mito e do sonho, mas que tem regras, modos, leis e sentidos próprios.



Figura 3: Cícero Dias. *Eu vi o mundo... ele começava no Recife*, 1926-1929. Guache e técnica mista sobre papel, colado em tela, 198 x 1.200 cm. Enciclopédia Itaú Cultural.



Figura 4: Cícero Dias. *Eu vi o mundo... ele começava no Recife*, 1926-1929. Guache e técnica mista sobre papel, colado em tela, 198 x 1.200 cm. Marcação (nossa) dos fragmentos para análise.

Devido à dimensão do painel e à quantidade de elementos presentes, a análise foi dividida em dois momentos. No primeiro, buscou-se compreender a estrutura geral do painel, sua organização morfológica, conforme sugeriu Baxandall (2006), identificando como o mundo de Dias foi disposto, bem como os personagens, objetos e paisagens apresentados. No segundo momento, fragmentamos o painel de acordo com as temáticas organizadas e montadas pelo pintor (Figura 4).¹³

Utilizar papel kraft e aquarela (guache), materiais menos nobres para o mundo da pintura, que não permitiam, ao pintor, improvisos ou erros, mas que imprimiam leveza e delicadeza, parece ter sido fundamental para Dias construir seu mundo. Muito longe de estático, o seu Recife parece estar em movimento, como se fosse um balé, ou melhor, uma festa de carnaval, como os carnavales que já agitavam as ruas do Recife, nos anos 1920. Era um mundo que desafiava as leis da gravidade; levitava, flutuava ou parecia voar, como cenas de uma novela que não seguem uma cronologia, que podem acontecer na terra, no céu ou em meio às águas, que podem ser do rio ou do mar, como em um sonho em um terreno labiríntico e instável.

Labiríntico, o mundo representado por Dias têm, na água, um elemento conector, especialmente nas paisagens do Recife, Rio de Janeiro, Escada e Olinda. A água aparece em diferentes pontos do painel, seja serpenteando e misturando-se aos canaviais, encontrando-se com o céu, servindo

como horizonte ou sobreposta a outros elementos da tela. Nela, também há a presença humana, sugerida pelos barcos a vapor, jangadas e pequenos barcos à vela, tipos comuns da paisagem portuária recifense.

A arquitetura também está presente em diversos pontos da tela, ora isolada, ora formando conjuntos. Sem preocupação com um realismo formal, essas representações sugerem ruas coloniais, como as do centro do Recife ou do Rio de Janeiro. Há diferentes elementos e tipologias que remetem a diversos lugares e tempos: a casa-grande, a senzala, o moinho e as usinas de cana de açúcar, os sobrados do Recife com suas empenas, os palacetes de Santa Teresa ou dos arrabaldes recifenses, além das pequenas casas populares típicas da paisagem canavieira.

São representados também edifícios altos e arranha-céus que já faziam parte da paisagem carioca (fragmentos 05 a 08), como o Rio Palace Hotel (1910), em estilo *art déco*, inspirado nos primeiros arranha-céus de Chicago e Nova York, contrastando com a arquitetura colonial e as colunas jônicas que sustentam um terraço com piso de tabuleiro de xadrez, evocando o piso do Colégio São Bento, no qual Dias estudou, no Rio de Janeiro. Desta urbanidade carioca, também nota-se a referências ao Pão-de-Açúcar com o bondinho, cercado por colinas e pelo verde da Mata Atlântica; que remetem tanto à paisagem carioca quanto à zona-da-mata pernambucana.

O mundo de Dias inclui signos de transporte e locomoção de pessoas e mercadorias, tanto no campo quanto na cidade: carros de boi (fragmentos 02 e 07), cavalos (fragmentos 02 e 06), bicicletas, barcos (fragmentos 02 e 05), automóveis e até um avião (fragmento 07). A vegetação é um elemento presente em todo o painel, aparecendo como evidência de paisagens específicas ou como parte de uma crença, em formas variadas como flores nas mãos, jarros, jardins ou árvores, pontuando a paisagem e a arquitetura. Animais como bois, cavalos, mulas, aves (gaivotas, galinhas, galinhas da angola, passarinhos e pavões) e gatos (fragmento 03) também estão presentes. Há um aspecto fetichista na separação de certos objetos, como partes do corpo humano, objetos populares ou utensílios domésticos, que ganham maior destaque (fragmento 01).

A tela é construída a partir de tensões e choques entre os diversos cenários e contextos sociais, econômicos e culturais: do público ao privado e do rural ao urbano, por exemplo. Dias apresentou fragmentos que revelam as relações entre o privado e o público, com elementos da vida privada e

íntima, que cada cenário preserva ao longo do tempo (Figura 4). Esses ambientes parecem cada vez mais próximos ou condensados, gerando uma relação de conflito ou assombração, evidenciada pelas sombras das altas edificações com empenas e telhados que se projetam sobre a multidão reunida, evocando cenas de velórios, cortejos fúnebres e festas populares, típicas do Nordeste.



Figura 5: Fragmentos 01 a 04.

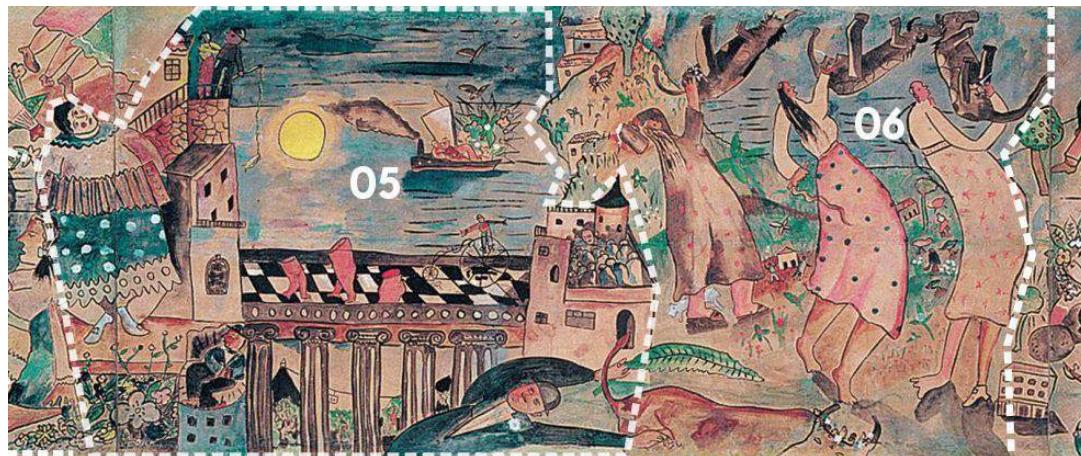


Figura 6: Fragmentos 05 e 06.

O campo e a cidade misturam-se e chocam-se, dispostos na tela de modo intercalado; peças antagonicas que se encaixam como um grande quebra-cabeça. Há diferentes fisionomias da cidade, fragmentos que lembram o traçado e arquitetura colonial (fragmento 02 e 05), os palacetes cariocas, as casas populares típicas da paisagem no Nordeste úmido (fragmento 03 e 06), o sobrado, a casa grande, o engenho com sua chaminé (fragmento 07), como a cidade moderna mais densa com seus edifícios quase todos iguais (fragmento 08). Já o rural – praia e campo – serpenteiam

esses fragmentos urbanos. No campo e na cidade, há pessoas isoladas e reunidas, a multidão, mas não cenas de um ir e vir típico do ambiente urbano moderno, mas sim de festas populares, como o carnaval, festas religiosas ou cortejos fúnebres, que movimentavam tanto a vida no campo como na cidade.

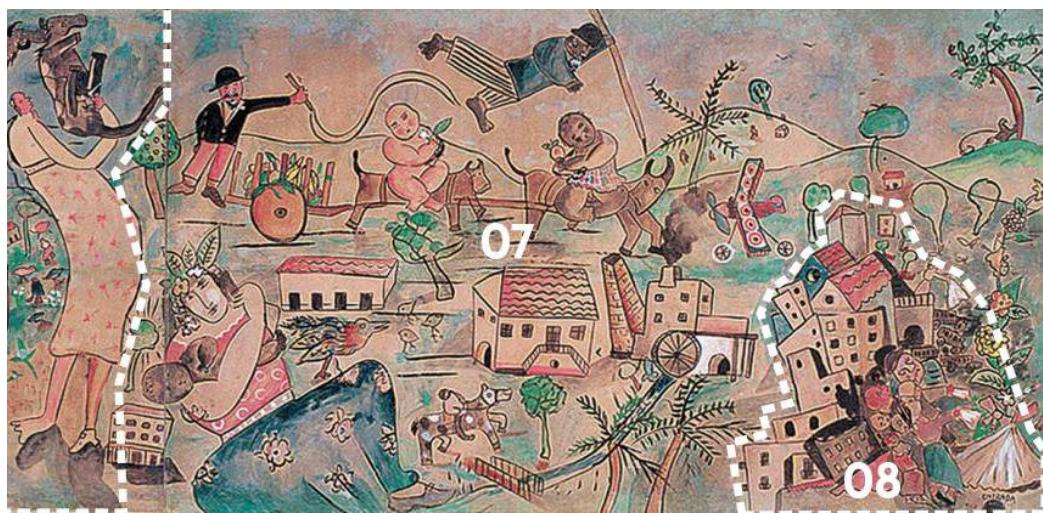


Figura 7: Fragmentos 07 e 08.

Se a materialidade do Recife pouco se reconhece no seu mundo, é a sua gente anônima a grande protagonista. Mas quem são essas pessoas que povoam o imaginário e são a origem do mundo que Dias quer todos (re)conheçam? Eram trabalhadores rurais no carro de boi, no campo, na lida com os animais; personagens urbanos como os trabalhadores braçais típicos da região portuária, como os aristocratas bem trajados que repousam nas varandas e sacadas. As mulheres também aparecem em diferentes tamanhos e em diversas funções, tocando sanfona, no trabalho doméstico ou na prostituição, que estava presente tanto no campo como na cidade. As crianças também aparecem em variados cenários e situações: na rua, no campo ou na cidade, trabalhando ou brincando, na escola ou reunidas, como nos pátios das escolas religiosas como a que Dias estudou.

A cor é uma característica marcante nas pinturas de Dias. No painel, os azuis e verdes se confundem para mostrar a diversidade da paisagem, enquanto os amarelos, vermelhos e cinzas representam as diferentes origens dos personagens, indicando suas posições sociais. Essas cores estão presentes tanto no campo quanto na cidade, em cenas de trabalho e ócio. Embora as cores

não determinem claramente o perfil social dos personagens, suas roupas e calçados revelam essas diferenças. Os variados trajes indicam distinções sociais e econômicas, e os sapatos, detalhados por Dias, ajudam a revelar o status, atitudes e gênero dos personagens.

Em meio a esse mundo, há a imagem centralizada do pintor, vestido de terno e gravata, em seu autorretrato (fragmento 06). Ele chora e é amparado ou iluminado por duas jovens de longos cabelos negros. Dias está cercado pela presença feminina, assim como por um casal de noivos e uma tocadora de acordeon, reconhecíveis pela vestimenta. No rosto do pintor, há um número e uma estrela de cinco pontas amarela em seu queixo, possivelmente simbolizando sua simpatia pelos ideais socialistas. Ao lado dele, há uma mesa com um livro, uma caneta-tinteiro e a letra "L", que o pintor aponta. Esses três elementos simbolizam respectivamente o conhecimento, a ação e a liberdade, já que a presença libertadora de Joaquim Nabuco está "implícita" no painel (Dias, 2011, p. 214-215).

A temática sexual, que foi alvo de vandalismo, faz-se presente em outras partes do painel, por meio do nudismo de alguns personagens e dos corpos que dançam pelo painel. Não era apenas o "*sur-nudisme*", como definiu Freyre (1929), que pareceu incomodar até mais os conservadores, mas seu caráter surrealista.¹⁴ Freyre nos explica que não era apenas o sexo ou o nudismo que desconcertavam aqueles que olhavam suas obras, mas, sim, pensar os antagonismos estabilizando-se na história:

Maria, capangas, beatas, coceira de bicho-de-pé, cafuné, ranço de caju, moleque, muleca, negras, crioulas, mulatas – toda essa massa, todo esse mundo pernambucano, toda essa **riqueza brasileira, rural, patriarcal de antagonismos que no íntimo se compreendem e fraternizam** – casa-grande e senzala, senhor e escravo, sala de visita e bagaceira, branco e preto, carnaval e Sexta-Feira da Paixão, azul e encarnado – tudo isso, esses contrastes, tem de ser experimentados e compreendidos à Inácio de Loyola – isto é, pelos sentidos, para se compreender se sentir toda a pintura extraordinária de lirismo e sensualidade de Cícero Dias (Freyre, 1929, grifo nosso, p. 4).

O *sur-nudisme* de Dias, analisado por Freyre (1929), diferencia-se pela falta de obscenidade, contrastando com aquelas dos cartões postais franceses e representações de nus esportivos vindos da Europa. O termo aborda não apenas a expressão sexual e a posição da mulher em um contexto patriarcal, mas realça a capacidade de sua arte em captar e expor a complexidade do Brasil. Para Freyre (1929), os antagonismos e dualismos apresentados por Dias representavam um Brasil "antes

da uniformização cultural”, promovido pela modernização nas primeiras décadas do século XX. Essa modernização tentou suprimir “a extraordinária riqueza, às vezes mórbida, de contrastes” (Freyre, 1929, p. 5) resultante de quatro séculos de escravidão e influências europeias.

Ao elevar o regional ao universal, Dias não apenas se limitava a exprimir a relação entre valores tradicionalmente aceitos e a “realidade” social, mas também mostrou representações de um mundo que existe e resiste, ou seja, expôs verdades para a sociedade, que desejava veementemente a ordem social, que a experiência da modernidade não é linear e homogênea. A relevância do painel transcende o âmbito artístico, colocando em destaque uma nova perspectiva sobre os indivíduos anônimos do campo e da cidade. No painel de Dias, as representações dos tipos populares – como designam Freyre e os herdeiros do Regionalismo sobre a gente da terra, que também são pobres e marginais – têm visibilidade e grau de importância, como as dos senhores de engenho e as da burguesia urbana. Esse feito era revolucionário para a época. Ainda assim, as relações sociais, conforme retratou Dias, parecem ser fetichizadas, sem mostrar conflitos; o povo aparenta estar resignado e passivo diante do sistema patriarcal e escravocrata do Nordeste úmido, que assombrava a modernidade pernambucana.

De fato, tanto no campo quanto na cidade, o trabalho é executado pelo povo, enquanto a elite da casa-grande desfruta do ócio. Essa perspectiva de Dias reflete a ideia de Sarlo (2010, p. 63-64) sobre representações de cenas pastorais, também presentes no trabalho do pintor. Essas representações são resultado de “transposições imaginativas”, não sendo uma invenção completa, mas, sim, uma visão culta da natureza. Os observadores são indivíduos com tempo para contemplar e estão conscientes de sua perspectiva, alinhada com a dos vencedores.¹⁵ Assim, ainda que Dias constate um fenômeno, suas representações revelam os eventos sob a ótica dos vencedores, sem revelar os conflitos do povo com o sistema. No entanto, não podemos subestimar a relevância da visibilidade que o pintor concedeu aos tipos populares, à Arquitetura e à paisagem rural e urbana de Pernambuco, elevando-os de um contexto regional ao universal. Esse gesto afirma a legitimidade de todas as histórias, mesmo as aparentemente exóticas ou impensáveis. O Recife, que é retratado como a origem do mundo por Dias, serve como um ponto de convergência e cenário para o encontro de diversas diferenças.

Como mencionado, o Recife passou por significativas transformações em sua fisionomia e experiência urbana durante as primeiras décadas do século XX. Embora o mundo retratado por Dias não apresente claramente o processo de modernização e a modernidade associada ao avanço tecnológico, suas imagens podem ser interpretadas como representações do ideal de um país moderno.

Ao buscar referências em um mundo cada vez mais orientado para a universalização e internacionalização, Dias direcionou seu olhar para os cacos e rastros do cotidiano ordinário. Suas representações de uma cultura regional e popular do Brasil, embora geográfica e economicamente periférica em relação à história predominante, rompiam com a ideia homogeneizadora em favor de uma imagem de modernidade heterogênea. Dias não revelou um Recife moderno, mas um Recife ameaçado pelas sedutoras imagens fantasmagóricas, conforme denunciado por Benjamin (1935, 2009) – um mundo fantasmático que, ao mesmo tempo, assombrava a cidade em construção.

A montagem como possibilidade de conhecimento e crítica.

Eu vi o mundo... rompeu com a ordem e hierarquia típicas das pinturas de painéis clássicos. O mundo de Dias foi apresentado por meio de fragmentos do engenho, das cidades de Olinda, Recife e Rio de Janeiro, do Carnaval, das imagens de cordel, e das memórias suas e dos outros. Abusando de diferentes escalas, ora justapostas, distorcidas ou deformadas, seu mundo parecia desafiar a ordem do mundo modernizado. Essa justaposição de ideias – e não apenas de imagens – impactou tanto as mentes conservadoras quanto aquelas abertas ao modernismo, que viam, naquelas imagens, a expressão do inconsciente e de coisas aparentemente irracionais, ilógicas e absurdas. Na lógica de Dias, a racionalidade e a ordem que guiavam o processo de modernização do Recife nas primeiras décadas do século XX não eram compatíveis e, portanto, não conseguiam expressar a experiência da modernidade vivida pelo artista.

Esta leitura aproxima a pintura de Dias ao surrealismo, conforme alguns autores apontam,¹⁶ pois Dias explorava temas que desafiavam a lógica e a realidade, mergulhando no inconsciente e nos sonhos para revelar desejos ocultos e emoções reprimidas. Onírico, o mundo de Dias representava um despertar para o presente, conforme refletiu Benjamin (1929; 2009) sobre as imagens surrealistas. Isso significava não apenas cessar um sonho, mas também reunir energia para agir em direção a uma revolução, respondendo aos desafios do presente por meio da força da ação coletiva. Assim,

se a dupla tarefa da inteligência revolucionária [dos surrealistas] é derrubar a hegemonia intelectual da burguesia e estabelecer um contato com as massas proletárias, ela fracassou quase inteiramente na segunda parte dessa tarefa, pois ela não pode ser mais realizada contemplativamente. [...] trata-se muito menos de fazer o artista de origem burguesa um mestre da “arte proletária” do que fazê-lo funcionar, mesmo à custa de sua eficácia artística, em lugares importantes desse espaço de imagens (Benjamin, 1929, p. 34-35).

A dimensão onírica e o despertar em Benjamin, portanto, não são opositos, mas modificadores da percepção. A perspectiva do sonho e do despertar não se caracteriza como uma teoria do conhecimento e do progresso, mas, sim, como teoria da percepção. Essa atualização, portanto, não depende da consciência subjetiva, mas do sujeito coletivo e histórico, um sonho temporal e coletivo retirado do passado, capaz de despertar o coletivo presente.

Como explicou Gombrich (2012), os surrealistas viam a arte como um meio de acessar outra realidade, na qual os limites entre o sonho e a vigília, o consciente e o inconsciente se dissolvem, revelando novas dimensões da experiência humana: a valorização da capacidade de criação e rememoração de um passado, criando imagens fantásticas e oníricas, como fez Chagall; ou representando o mundo por meio de simplificações, distorções ou deformações, como explorado por Henri Matisse. Assim como Benjamin identificou, Gombrich (2012) destacou a técnica da **montagem**, que permitiu também, aos surrealistas, uma possibilidade de subversão das normas estéticas tradicionais, incentivando novas formas de percepção e interpretação da realidade, inclusive aquela experienciada na cidade moderna.

Onipresente na cultura e no discurso modernos, a montagem está intrinsecamente ligada à produção industrial e às práticas populares de produção de imagem no século XIX, alcançando reconhecimento com os movimentos de vanguardas da década de 1920. Mais do que uma justaposição de fragmentos ou elementos como meio compositivo, a montagem é um resultado direto e função do que Benjamin (1935-1936) chamou de “a era da reproducibilidade técnica” (Benjamin, 1935-1936, p. 190), a montagem aborda um modo específico de percepção da metrópole mecanizada. Conforme mostrou Martino Stierli (2018), essa técnica surgiu impregnada pela própria vivência urbana moderna dos artistas, cineastas e intelectuais ligados a quase todas as vanguardas do período entreguerras.

A montagem, segundo Stierli (2018, p. 15), era a técnica pela qual se podia compreender e representar “a ideia do real a algo ainda não visto”, aquilo que Didi-Huberman (2010) defendeu ser a invisibilidade da imagem, ou seja, algo da estrutura profunda latente da modernidade que deveria se manifestar; algo que não estava prontamente disponível no nível de meras aparências. Para Stierli (2018), a montagem representava uma contraposição à visão renascentista que tinha, na perspectiva como técnica, um modo apresentar o mundo como um espaço contínuo e homogêneo, ou seja, a montagem a substituía por uma noção moderna de um espaço descontínuo e heterogêneo.

Para além de uma importante ferramenta de expressão e crítica ao campo artístico e, conforme defendem Didi-Huberman (2012, 2017) e Jacques (2018) ao recuperarem da obra de Walter Benjamin e Aby Warburg, a montagem pode ser compreendida como uma forma de interpretar a modernidade (na cidade).¹⁷ Para Jacques (2018), a montagem compreende uma tática de resistência e criatividade em resposta aos efeitos da modernização, alinhando-se à visão de Benjamin (1929) sobre o Surrealismo, ao buscar transcender a compreensão vigente da arte, passando “de uma atitude extremamente contemplativa [do artista] para uma oposição revolucionária” (Benjamin, 1929, p. 29).

Como sugeriu Benjamin e Warburg e reiteraram Didi-Huberman e Jacques, a montagem pode funcionar como uma estratégia de pesquisa e análise capaz de gerar novos significados e conhecimentos pela combinação de elementos visuais. No livro *Rua de mão única*,¹⁸ Benjamin introduziu uma novidade formal ao adotar a técnica de montagem como um novo modo de escrita teórica. Organizado em fragmentos curtos com títulos ambíguos retirados de anúncios e placas do cotidiano, o livro representa a primeira aplicação prática dessa técnica por Benjamin (Elliott, 2010, p. 16-17). A montagem rompia com a visão racional e ordenada, utilizando o labiríntico bairro de Tiergarten, em Berlim, como metáfora para pensar a modernidade na metrópole moderna (Elliott, 2010, p. 20-21). Já o *Atlas Mnemosyne* de Warburg era, conforme resumem Didi-Huberman (2012) e Jacques (2018; 2018b), uma “forma visual de conhecimento” composta por imagens e detalhes intercambiáveis retirados de um amplo arquivo, por meio das quais Warburg utilizava em suas atividades acadêmicas, sendo constantemente montados, desmontados e remontados ao longo de seus estudos.¹⁹

Para Didi-Huberman (2012), uma das bases do reconhecimento da montagem como técnica e possibilidade crítica decorre da identificação da colisão ou explosão de temporalidades, visto que o

modelo prévio de narrativa – de temporalidade, em geral – vê-se deslocado a fim de que dele seja **extraído o conflito** imanente [...]. Por outro lado, a montagem procede desobstruindo, isto é, criando vazios, suspenses, intervalos que funcionarão como outras tantas vias abertas, caminhos para uma nova maneira de pensar a história dos homens [da cidade] e a disposição das coisas. Ali o partido impõe a condição preliminar de uma partida em detrimento das outras, a posição supõe uma copresença eficaz e conflituosa, uma dialética das multiplicidades entre si (Didi-Huberman, 2017, p. 113, grifo nosso).

O processo da montagem significa, como defendeu Jacques (2018, p. 20), pensar pelo “choque de heterogeneidades” – tempos e elementos –, de tornar visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, acontecimento, pessoa ou gesto, como foi para Dias, ao representar as imagens de um mundo que considerava moderno. A montagem era a possibilidade de expressar formas de ver, pensar e representar sobre determinado fenômeno ou experiência, como foi para Dias ao apresentar seu painel.

No Recife, o início do mundo de Dias, diferentes personagens e elementos parecem, a princípio, fraternizar, mas logo se chocam, revelando as contradições, conflitos e choques da modernidade. Ao contrário da imagem fantasmagórica de pureza e ordem representada pelo “Novo Recife” (Figura 3), essa modernidade contém inúmeras tensões internas, afirmando que a modernidade está na sua história, nos vários tempos acumulados que se representam na sua gente, arquitetura, paisagens e hábitos culturais que teimavam em sobreviver e eram cristalizados pelas pinceladas do pintor.

Conforme destacou Benjamin (2009, p. 43), na cidade moderna, os primeiros monumentos da Revolução Industrial – como as construções em ferro, os largos passeios ajardinados, as estações de trem, os pavilhões de exposição, as passagens – impactaram fortemente o imaginário coletivo, pois eram as representações materiais dos sonhos coletivos criados pela sociedade capitalista. Essas estruturas eram as imagens do “local de peregrinação ao fetiche mercadoria”, definiu Benjamin (2009, p. 43). O fetichismo, assim, manifesta-se nesses monumentos, criando uma fantasmagoria, uma imagem ilusória e independente que parece autônoma e verdadeira, que o homem não reconhece mais como sua criação, refletindo o mundo ilusório criado pela sociedade capitalista.²⁰

As coloridas imagens do mundo de Dias entravam em choque com essas imagens fantasmagóricas, que também guiaram o processo de modernização do Recife. Dias apresentou imagens da cidade que resistia e sobrevivia e, portanto, configuravam outra dimensão do programa renovador, ao trabalhar com rastros (edifícios, paisagens, hábitos, tipos populares) de diferentes tempos. Mesmo que seu sistema de percepções e lembranças o vinculasse ao passado ou saudosismo, seu painel também tensionava o “novo”, que respondia ao impacto da renovação estética e da modernização urbana, produzindo uma mitologia com elementos pré-modernos, mas com os dispositivos estéticos e teóricos da renovação.

Considerações finais

A montagem realizada por Dias se inscreve no cruzamento entre estética, sensibilidade e cena urbana em processo acelerado de mudança. A abordagem de pensar por montagens, como argumentou Jacques (2018), permite uma maneira de compreender a complexidade da grande cidade moderna, ao explorar outras formas de representação e crítica da experiência da modernidade. Embora o mundo que ele retratou não ofereça imagens claras do processo de modernização e, consequentemente, da modernidade associada ao avanço tecnológico, essas imagens refletem a preocupação nacional em relação à construção da imagem do país. Ao buscar referências em um mundo cada vez mais orientado à universalização e à internacionalização, Dias direcionou seu olhar para os cacos e rastros do cotidiano ordinário. São representações de uma cultura regional e popular de um Brasil que, embora geográfica e economicamente periférico em relação à cena carioca e paulista, rompia com a ideia homogeneizadora em favor de uma imagem de modernidade heterogênea. Dias não revelou um Recife modernizado, mas um Recife que era ameaçado pelas sedutoras imagens fantasmagóricas, conforme denunciou Benjamin (1935, 2009) – um mundo fantasmático que, ao mesmo tempo, assombrava e resistia a cidade que era erguida.

Dias apresentou imagens do Recife que nunca chegaram a um termo comum sobre o elogio à modernidade ou à tradição [popular] – elementos que não se excluíam, mas que, ao contrário, acabam gerando significado um ao outro. São representações de uma cidade afetiva, uma cidade que povoava sua memória de infância e adolescência. Uma cidade da magia, do mito, do sonho, mas com regras, modos, leis e sentidos próprios. Uma cidade cristalizada na memória e uma soma de elaborações que, ao tempo que se referiam ao “real”, à materialidade da cidade, criavam um

discurso transformador sobre a própria cidade. Foi essa a tentativa aproximar diferentes percepções da cidade: a busca por reunir, em uma mesma imagem de cidade ou em um mesmo discurso a tradição, o antigo, o passado e a modernidade cosmopolita, um elo com o mundo desenvolvido que visava colocar o Recife nas rotas das relações internacionais, do progresso e da civilização.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, MÁRIO. Carta a Tarsila do Amaral [1931]. In: AMARAL, Aracy (Org.). **Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral**. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros, 2001. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade).
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproducibilidade técnica [1935-1936]. In: **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2016.
- BENJAMIN, Walter. Paris, a capital do século XIX [1935]. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história [1940]. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2016.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Surrealismo. O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia [1929]. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 2016.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BEZERRA, Angela Maria Grando. Anos 30, Cícero Dias, seu verde e encarnado, seu “realismo”. In: CORTÉS, Gloria; GUZMÁN, Fernando; MARTÍNEZ, Juan Manuel (Org.). **Arte y Crisis en Iberoamérica**: segundas jornadas de Historia del Arte. Santiago: RIL Editores, 2004.
- BEZERRA, Angela Maria Grando. Cícero Dias ou uma aparição “sur-realista” por excelência. In: Colóquio Brasileiro de História da Arte, 2002, Porto Alegre. **Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte**. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2002. Disponível em <http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/index.html>. Acesso em: 12 out. 2020.
- BEZERRA, Angela Maria Grando. Cícero Dias, matrizes para uma poética. In: ENCONTRO DA ANPAP, 2017, Campinas. **Anais do 26º Encontro da ANPAP**. Campinas: PUC Campinas, 2017. Disponível em <http://www.anpap.org.br/anais/2017>. Acesso em dez. 2019.

BORGES, Raquel. **Recife lírica**: representações da cidade na obra de Cícero Dias. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

BORGES, Raquel. **Triunfo do irreal**: arte, loucura, surrealismo e a experiência de Cícero Dias (1920-1930). 2017. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

BÜRGER, Peter. **Teoria de vanguarda** [1974]. São Paulo, 2017.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, São Paulo, p. 173-191, abr. 1991. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601>. Acesso em: nov. de 2019.

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

DIAS, Cícero. Pintura de Cícero Dias alimenta-se de música e poesia. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 24 abr. 1999. Caderno 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19990424-38539-nac-0060-cd2-d1-not>. Acesso em: 02 fev. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. O olho da história I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 8 maio. 2022.

DIMITROV, Eduardo. **Regional como opção, regional como prisão**: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ELLIOTT, Brian. **Benjamin for Architects**. Londres: Routledge, 2010.

FREYRE, Gilberto. Cícero Dias, seu azul e encarnado, seu “sur-nudisme”. [1929] In: DIAS, Cícero. **II exposição Cícero Dias na Escada**. Recife: Oriente, 1933. p. 1-6. Disponível em: http://www.bvgf.fqf.org.br/portugues/obra/prefacios_p_terceiros/cicero.htm. Acesso em: 12 ago. 2018.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste**: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. São Paulo: Global Editora, 2013.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mocambos**. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1937.

GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein. **Montagem de uma outra herança**: urbanismo, memória e alteridade. 2018. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

JACQUES, Paola Berenstein. Pensar por montagens. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (Org.). **Nebulosas do pensamento urbanístico**. Salvador: EDUFBA, 2018b.

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

MOREIRA, Fernando (Org.). **Recife**: cinco séculos de cidade e arquitetura. Recife: Cepe, 2022.

MOREIRA, Fernando. Dos Subúrbios coloridos aos horizontes molhados: a expansão urbana do Recife nos anos 1920. In: MOREIRA, Fernando (Org.). **Recife**: cinco séculos de cidade e arquitetura. Recife: Cepe, 2022b.

MOREIRA, Fernando. A aventura do urbanismo moderno na cidade do Recife, 1900-1965. In: LEME, Maria Cristina da Silva (Coord.). **Urbanismo no Brasil (1895-1965)**. São Paulo: Studio Nobel, 1999.

MOREIRA, Fernando. **A construção da cidade moderna**: Recife (1909-1926). 1994. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1994.

PONTUAL, Virgínia. O Urbanismo no Recife: entre ideias e representações. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, Recife, a. 1, n. 2, p. 89-108, 1999. Disponível em <https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/39>. Acesso em: 2 maio 2019.

SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica**: Buenos Aires 1920 e 1930. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

STIERLI, Martino. **Montage and the Metropolis Architecture, Modernity, and the Representation of Space**. New Haven; London: Yale University Press, 2018.

NOTAS

1 Segundo Peter Bürger (2017), os movimentos de vanguarda representaram um conjunto de práticas artísticas que buscavam romper com a tradição, resultando em uma transformação do sistema de representação e na superação da própria instituição arte, mas, sobretudo, buscou reintegrar a arte à vida cotidiana, eliminando a separação entre arte e vida e tornando-a parte integrante da experiência de todos os indivíduos.

2 “Nordeste úmido” é como Gilberto Freyre (2013) determinou a parte da região Nordeste na qual a cultura da cana-de açúcar predominou.

3 A obra de Dias tem sido objeto de diversos estudos recentes que procuram explorar a relação de sua obra e vida (Bezerra, 2002, 2004, 2019; Borges, 2012, 2017) e indiretamente sobre a obra de Dias e outros pintores, que formaram a cena das artes plásticas de Pernambuco entre os anos 1920 e 1970 (Dimitrov, 2013). Mesmo com grande número de estudos e exposições sobre o artista, nota-se que as relações entre sua obra e o Recife foram pouco exploradas.

4 Walter Benjamin utilizou extensivamente os conceitos de moderno, modernização e modernidade em seus escritos. Apesar de aparentemente similares, Marshall Berman (2009) esclarece as diferenças entre esses termos. Berman define “modero” como uma atitude subjetiva voltada para a novidade e a mudança contínua. “Modernização” refere-se aos processos sociais, econômicos e culturais que transformam uma sociedade, enquanto “modernidade” é o estado alcançado após essas transformações, caracterizado por novas formas de organização social, econômica e cultural. Berman explora esses conceitos, destacando tanto os aspectos otimistas do progresso quanto às contradições e desafios, como alienação e fragmentação, inerentes à experiência moderna.

5 Cícero Dias residiu poucos anos no Recife durante a transição dos anos 1920 e 1930. Embora tenha passado parte de sua infância e juventude no Rio de Janeiro, foi em Paris que ele passou a maior parte de sua vida, desde 1937 até seu falecimento em 2003, aos 95 anos.

6 Segundo o historiador da arte Michael Baxandall (2006), as “intenções” são o conjunto de fatores artísticos, históricos, culturais, políticos e sociais dos quais o artista é exposto e que orientam o seu processo de produção da obra de arte. Para Baxandall, quando se lê uma obra de arte não se comprehende apenas perceber seus aspectos visíveis (materiais), mas um conjunto de relações que envolvem aspectos sociais e culturais entre o artista e seu contexto, que motivam as escolhas do artista. Nesse sentido, entender o que acontecia no Recife nas primeiras décadas do século XX nos ajuda a compreender a escolha de certos temas e representações que reconduziram a arte à práxis vital, conforme defendeu Bürger (2017), como qualidade fundamental dos movimentos de vanguarda.

7 Dias começou a pintar com sua tia, que também era pintora, no engenho Contendas, que, para ele, era mais do que o local em que tinha aulas: tratava-se de uma fonte intelectual devido ao seu acervo arquitetônico e de livros colecionados por seus tios (Dias, 2011). Os engenhos em que Dias cresceu estavam entre os mais ricos da região e eram uma espécie de parada obrigatória para os intelectuais que vinham ao Recife, descreveu Freyre (1937).

8 Sobre os vários planos e projetos elaborados ao longo das primeiras décadas do século XX, ver: Pontual (1999) e Moreira (1994, 1999, 2022, 2022b).

9 Durante sua estada no Recife, antes da mudança para Paris, Dias teve dois ateliês na Ilha de Santo Antônio, região central do Recife. O primeiro ficava localizado na Rua do Fogo, no bairro de São José, uma área populosa e menos abastada, conhecida pelo comércio popular. Já o segundo estava localizado de frente ao Cais Martins de Barros, no bairro de Santo Antônio, área que abrigava maior diversidade de comércio e serviços, repartições públicas, casas de estudantes, cafés, livrarias.

10 Embora fizesse parte desta elite econômica, seu contato com a cena cultural atenta ao processo de modernização só ocorreu no final dos anos 1920, após terminar seu painel e realizar sua exposição no Rio de Janeiro, em 1928.

11 Estes são alguns dos adjetivos como Mário de Andrade e Manuel Bandeira qualificaram o painel de Dias quando exposto pela primeira vez no Rio de Janeiro em artigos publicados no Jornal *A Província* no Rio de Janeiro e *Diário Nacional* em São Paulo, respectivamente.

12 Durante sua primeira exposição, em 1931, três metros do painel foram cortados por espectadores. Segundo memórias do artista e relatos da época, a parte cortada era a que continha cenas de nudismo e erotismo (Dias, 2011).

NOTAS

-
- 13 Os recortes ou fragmentos marcados não são rígidos, visto que eles podem variar de acordo com o que Baxandall (2006) definiu ser as “maneiras de ver” do pesquisador e que, conforme defendeu Didi-Huberman (2010), compõem as nuances entre processo de ver e ler uma obra de arte. Para este trabalho, como o objetivo trata sobre as relações entre a pintura e as representações da cidade, buscamos ler como essas imagens estão dispostas e organizam o painel (fragmentos 01 a 08).
- 14 Freyre e Dias se conheceram em 1929, durante a primeira exposição do pintor no Recife, realizada no hall do Hotel Central. Com o apoio de Freyre, Dias realizou no mesmo ano sua segunda exposição em Escada, em que Freyre produziu um folheto, uma espécie de catálogo, apresentando os trabalhos cujas temáticas eram similares às do painel.
- 15 Benjamin, em suas teses “Sobre o conceito de história” (1940), critica a maneira como a história é tradicionalmente escrita pelos vencedores, perpetuando seu poder. Ele defende a importância de incluir as vozes dos vencidos, os oprimidos e marginalizados para uma compreensão mais justa e completa do passado. Benjamin rejeitou a visão linear da história, propondo uma abordagem dialética onde passado e presente estão em constante diálogo. Usando a metáfora do “Anjo da História”, ele ilustrou como a história é uma série de catástrofes e ruínas, em contraste com a narrativa triunfalista dos vencedores.
- 16 Sobre as relações entre as primeiras pinturas de Dias e o surrealismo, ver: Freyre (1929), Bezerra (2002), Dimitrov (2013) e Borges (2017).
- 17 A montagem, inicialmente um recurso formal da arte de vanguarda, transcende seu contexto artístico ao se tornar um modo de pensar, introduzindo uma epistemologia moderna alternativa. Este conhecimento transversal explora os limites de diferentes campos, ultrapassando fronteiras. Walter Benjamin utilizou a montagem para analisar a história, examinando a origem e os efeitos da modernidade. Aby Warburg, contemporâneo de Benjamin, também usou a montagem para criticar a abordagem linear e cronológica da história da arte. Ambos destacaram a importância das associações imagéticas e das relações não lineares, desafiando concepções tradicionais. Destacamos Georges Didi-Huberman na história da arte e Paola Berenstein Jacques na história da cidade, por atualizarem a montagem para seus campos de estudo.
- 18 Há outros trabalhos de Benjamin que exploram a montagem (literária), porém *Rua de mão única* é exemplo concluso do exercício da montagem formado por uma sequência de 61 textos curtos e mais longos. Assim como nas *Passagens*, sua obra-prima inacabada, a montagem está diretamente relacionada com as “narrativas urbanas surrealistas”, que tanto influenciaram Benjamin sobre as interpretações da modernidade em Paris e sobre como ler a cidade. Escrita entre 1927 e 1940, a obra compreende como um “vasto, labiríntico, difícil, fragmentário” estudo sobre a experiência das passagens parisienses (Bolle, 1996, p. 49).
- 19 As imagens podiam ser fotografias de obras de arte, de detalhes de obras, imagens cosmográficas, cartográficas, mapas, desenhos e esquemas variados, recortes de jornais e de revistas, entre outros meios. Esses elementos eram fixados em painéis simples de madeira, cobertos de preto, medindo aproximadamente 2m x 1,5m, os quais Warburg utilizava em suas aulas, palestras, exposições e apresentações. As várias composições – montagens – produzidas foram fotografadas e encontram-se no arquivo do Instituto Warburg, em Londres.
- 20 Não era apenas a arquitetura – materialidade – da moderna Paris de Haussmann que Benjamin associou à noção de fetichização de mercadoria. O fenômeno também se manifestava em pequenos objetos e destroços acumulados nas ruínas do capitalismo, como produtos descartados, resíduos industriais, arquitetura antiga e ruínas, objetos triviais e fragmentos culturais. Esses destroços refletem as mudanças e contradições da sociedade capitalista. Benjamin buscava neles o significado das fantasmagorias da modernidade, ilusões criadas pelo capitalismo que distorcem a percepção da realidade e permeiam a produção, circulação, cultura e vida social.