



PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM

**O DISCURSO DE INTELLECTUAIS BRASILEIROS SOBRE
A OBRA DE CÍCERO DIAS**

FLÁVIA ALVES ROCHA

Recife, junho de 2009.



PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM

**O DISCURSO DE INTELLECTUAIS BRASILEIROS SOBRE
A OBRA DE CÍCERO DIAS**

FLÁVIA ALVES ROCHA

Recife, junho de 2009

R672d

Rocha, Flávia Alves

O discurso de intelectuais brasileiros sobre a obra de Cicero
Dias / Flávia Alves Rocha ; orientador Moab Duarte Acioli, 2009.
116 f. : il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de Pernambuco.
Pró-Reitoria Acadêmica. Curso de Mestrado em Ciências da
Linguagem, 2009.

1. Dias, Cicero, 1907-2003 - Crítica e interpretação. 2. Análise
do discurso. 3. Crítica de arte. I. Título.

CDU 801

FLÁVIA ALVES ROCHA

**O DISCURSO DE INTELLECTUAIS BRASILEIROS SOBRE
A OBRA DE CÍCERO DIAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Católica de Pernambuco como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem, sob a orientação da Prof.º Dr.º Moab Duarte Acioli.

Recife, junho de 2009

ROCHA, Flávia Alves
O discurso de intelectuais brasileiros sobre a obra de Cícero Dias

Orientador: Moab Duarte Acioli
Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem)
Universidade Católica de Pernambuco, 2009

FLÁVIA ALVES ROCHA

**O DISCURSO DE INTELLECTUAIS BRASILEIROS SOBRE A OBRA DE
CÍCERO DIAS**

Dissertação apresentada ao Programa do Mestrado em Ciências da Linguagem da
Universidade Católica de Pernambuco como requisito à obtenção do título de Mestre
em Ciências da Linguagem, pela Banca Examinadora:

Prof. Moab Duarte Acioli
Doutor em Saúde Pública

Prof^a. Marígia Ana de Moura Aguiar
Doutora em Linguística

Prof^a. Mariane Cavalcante
Doutora em Linguística

RECIFE/2009

À minha mãe, mestra na vida e na arte,
dedico este trabalho e as vitórias
alcançadas.



Nossa homenagem a Cicero
Dias, “pois ele viu o
mundo... e ele começava no
Recife.”

Agradecimentos

Sempre que realizamos um trabalho ao qual dedicamos anos de nossa vida, é impossível, ao terminarmos, não percebermos que, sem algumas pessoas que encontramos e com as quais convivemos, teria sido impossível ou quase insuportável tal caminhada.

O percurso da realização deste trabalho não ficou alheio a percalços, momentos de ansiedades, de dúvidas, de inquietude, enfim, de inquietações que foram sendo ultrapassadas com discussões, orientações e apoios estimulantes por parte de amigos, professores, família, enfim, pessoas que estiveram sempre comigo. Gostaria, pois, de expressar a minha gratidão a todas que, de uma maneira ou de outra, contribuíram para esta realização. Como são tantas, reconhecemos, citando algumas, a importância de todas:

Pedro, meu companheiro;

Thereza Christina, minha sogra;

Camilla, minha filha,

Sônia e Gilberto, meus pais;

Gilson e Ginaldo, meus irmãos;

Prof^ª. Dr^º. Moab Duarte Acioli, orientador deste trabalho, pelas suas importantes contribuições;

Prof^ª. Dr^ª. Wanilda Alves Cavalcanti e Prof^ª Marígia Aguiar.

Professores do Mestrado de Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco;

Museu do Estado de Pernambuco e a Fundação Joaquim Nabuco, pelo apoio às minhas pesquisas;

Meus amigos e meus colegas de turma.

A ARTE é um rio cujas águas profundas irrigam a humanidade com um saber outro que não o estritamente intelectual e que diz respeito à interioridade de cada ser.

Evelyn Berg

RESUMO

Empreendemos, neste trabalho, uma análise de seis textos críticos sobre a obra do pintor pernambucano Cícero Dias. À luz do referencial teórico da Análise Crítica do Discurso (ACD), especificamente do modelo tridimensional de análise do discurso proposto por Norman Fairclough (2001), identificamos, nas críticas que compõem o *corpus* de nosso trabalho, a modalização enunciativa, a intertextualidade, a interdiscursividade e o *ethos* a fim de verificar que imagens da obra do pintor são construídas por esses textos. Para empreender essa análise, situamos Cícero Dias no cenário da arte brasileira e fizemos um breve apanhado da sua vida e das fases de sua obra. Além disso, investigamos a natureza e a origem da crítica de arte no Brasil assim como fizemos reflexões acerca do papel social da crítica e do crítico. Nosso estudo levou-nos a concluir que a crítica de arte, na medida em que orienta o olhar do interlocutor, constitui-se em mais um instrumento formador de opinião que tem atribuído aos críticos o poder de dizer e a autorização da sociedade para dizer o que diz.

Palavras-chave: Cícero Dias, crítica de arte, análise do discurso.

ABSTRACT

We undertaken in this work, an analysis of six critical texts about the work of the Pernambucano painter Cicero Dias. In the light of the theoretical citation of Critical Discourse Analysis (CDA), specifically of the three-dimensional model analysis of proposed speech by Norman Fairclough (2001), we identified in the critiques that make up the corpus of our work, the enunciated modality, the intertextuality, the interdiscursivity and the ethos in order to check that images of the painter's work are built by these texts. To undertake this analysis, we placed Cicero Dias in the scenery of the Brazilian art and we made a brief gathering of his life and the phases of his work. Furthermore, we examined the nature and origin of the critique of art in Brazil in the same way that we made reflections about the social role of critique and the critical. Our study induced us to infer that the critique of art, while guides the look of the interlocutor, constitutes itself in more one implement formative of opinion Who has imputed to the critical the Power to say and He approval of the society to say what He says.

Keywords: Cicero Dias, critics of arts, critical discourse analysis.

SUMÁRIO

Introdução.....	15
1. Sobre o Modernismo e Cícero Dias	18
1.1 O Modernismo brasileiro.....	18
1.2 A pintura no Modernismo brasileiro	21
1.3 Cícero Dias: Ele viu o mundo e começava em Recife.	23
2. Dentro da arte, o crítico e a crítica	28
2.1 O que é a crítica de arte?	28
2.2 Origens da atual crítica de arte	29
2.3 A crítica de arte brasileira na contemporaneidade.....	31
2.4 O texto crítico no jornal.....	32
2.5 Qual é a função do intelectual crítico de arte?.....	36
3. Caminhos para uma Análise Crítica do Discurso	39
3.1 Discurso na perspectiva da ACD.....	39
3.2 O modelo tridimensional de análise proposto por Fairclough.....	40
3.3 Categorias da Análise do Discurso relevantes para a análise da crítica de arte:	43
3.3.1 Formações discursivas.....	43
3.3.2 Modalidades enunciativas.....	46
3.3.3. A interdiscursividade e a intertextualidade	50
3.3.4. <i>Ethos</i>	52
4. Procedimentos metodológicos	55
4.1. A constituição do corpus	56
4.2 As categorias de análise.....	56
5. Resultados e discussão	59
5.1 Crítica de intelectuais do Nordeste brasileiro.....	59
5.1.1 Crítica 1: Gilberto Freyre.....	59

Crítica 2: César Leal	74
5.2 Crítica de Intelectuais do Sudeste brasileiro.....	81
5.2.1 Crítica 3: Aracy Amaral.....	81
5.2.2 Crítica 4: Paulo Herkenhoff	85
5.3 Crítica de jornalistas brasileiros.	89
5.3.1 Crítica 5: Cassiano Elek Machado.....	89
Cícero Dias uniu em obra o regional e o universal.....	90
5.3.2 Crítica 6: Nahima Maciel.	92
Considerações finais	105
Referências	111
ANEXOS	114
Anexo 1 – fases da obra.....	114
Anexo 2 - foto de Cícero Dias	116
Anexo 3 - Pannel eu vi o mundo... ele começava no Recife	117

Introdução

Acreditamos que nenhum trabalho é separado de uma vida, de suas circunstâncias. Sempre tive muito interesse na obra do pintor Cícero Dias e, tendo trabalhado, em algumas escolas, com a disciplina Arte e Educação, pude compreender, com meus alunos, muitas das obras desse pintor a partir do seu contexto sócio-cultural. Buscando aprofundar o conhecimento de sua obra, comecei a investigar, em veículos midiáticos, textos que comentassem a produção artística de Cícero Dias, e um fato que me chamou a atenção foi que alguns desses textos expressavam “julgamentos” bastante distintos.

A partir de então, e tendo iniciado o Mestrado em Ciências da Linguagem, resolvemos realizar um estudo do discurso das críticas de arte feitas sobre Cícero Dias, com o objetivo de entender melhor o sentido do discurso da crítica de arte brasileira sobre sua obra.

Sendo o foco de nossa investigação os textos dos críticos de arte, tornou-se importante estudar a natureza desses textos e sua função social. Nesse sentido, tentamos perceber o significado da crítica de arte, a crítica de arte brasileira na contemporaneidade, o texto crítico no jornal e a função social do crítico de arte para o entendimento da obra do artista.

Por termos como preocupação o estudo da Análise Crítica do Discurso (ACD), adotamos como referenciais teóricos basilares o modelo tridimensional de análise do discurso proposto por Norman Fairclough (2001), a modalização enunciativa proposta por Pinto (1994), a intertextualidade/interdiscursividade (Bakhtin, 2002; 2003), o papel do *ethos* (Maingueneau, 1993), enquanto categorias de análise, e as contribuições de Foucault sobre ACD, no sentido de ampliar o entendimento de que imagens da obra do pintor são construídas a partir de tais textos.

Assim, nosso objeto de estudo é o discurso de intelectuais brasileiros, incluindo textos de jornalistas, sociólogos, literatos, historiadores e críticos de arte, sobre o trabalho pictórico de Cícero Dias.

O objetivo geral é desenvolver uma análise crítica do discurso de intelectuais brasileiros em torno da obra de Cícero Dias.

Os objetivos específicos desta pesquisa podem se configurar na busca de

- verificar as estratégias da modalização enunciativa no discurso de intelectuais em torno da obra do artista plástico;
- averiguar a presença da intertextualidade/interdiscursividade nos textos produzidos pelos intelectuais, identificando a representação que se constrói da obra de Cícero Dias;
- identificar o papel do *ethos* em tal construção do discurso de intelectuais brasileiros sobre este artista.

Nessa perspectiva, este trabalho encontra-se organizado em cinco capítulos. O capítulo I trata de algumas considerações sobre o modernismo brasileiro, na medida em que “a partir do modernismo, Cícero Dias está em toda parte” (Jorge, 2008, p.14), sendo considerado por muitos um dos últimos modernistas. Nesse capítulo também é feito um resgate da vida e da obra do pintor em tela. Para tanto, foram de grande importância as contribuições de Iglésias (2007), Amaral (2007) e Hélio (2007), entre outros.

O capítulo II foi elaborado tendo como eixo os estudos sobre a crítica de arte, definições, origens da atual crítica de arte, a crítica de arte brasileira na contemporaneidade, o texto crítico no jornal e a função do crítico de arte. Como suporte adotamos as idéias de Nehring (2002), Ceia (2005), Osório (2005), entre outros.

O capítulo III discute as questões relativas à Análise Crítica do Discurso (ACD), enquanto base teórica de nosso estudo. Temas, como a significação do discurso para a ACD, o modelo tridimensional de análise do discurso proposto por Fairclough (2001), assim como as contribuições de Foucault (2007) a ACD, foram contemplados. Nesse capítulo ainda são tratadas as questões relativas à interdiscursividade e à intertextualidade, às modalidades enunciativas e ao *ethos*. Para tanto, contamos com os estudos de autores como Fairclough (2001), Wodak (2003) e Bakhtin (2002).

O capítulo IV é dedicado às questões metodológicas da investigação, em termos de escrita, já que entendemos que tais questões estão presentes desde o início do trabalho. São explicitadas a abordagem adotada para a investigação, a constituição do *corpus* e as categorias utilizadas para análise. Autores como Bogdan e Biklen (1994) e Resende e Ramalho (2006) são adotados como suporte, entre outros.

O capítulo V trata das análises das críticas acerca das obras do pintor Cícero Dias. Para tal análise, adotamos autores como Pinto (1994) entre outros.

Por fim, tecemos as últimas considerações. Esse momento representa uma busca de síntese das questões-chaves postas para a investigação, tentando, ao invés de oferecer resultados prontos e acabados, indicar questões para que novas investigações e intervenções possam continuar.

Concluindo, diríamos que este trabalho não quis ir além do que conseguiu: contribuir para o estudo das Ciências da Linguagem, voltadas para uma visão crítica das práticas discursivas e, conseqüentemente, das práticas sociais.

1. Sobre o Modernismo e Cícero Dias

Como estamos trabalhando com textos críticos que se referem a um artista que se insere no Modernismo, julgamos importante registrar aqui, ainda que de forma breve, o que significou esse movimento para a arte brasileira. Além disso, trazemos para o leitor dados sobre a vida e a obra do pintor em foco.

Quanto a alguns conceitos relativos a movimentos artísticos da arte moderna, optamos por abreviá-los, uma vez que nosso trabalho não tem como objetivo o estudo das manifestações artísticas pertencentes a esse período da história, mas, conforme já anunciamos na introdução, a investigação acerca da crítica de arte sobre a obra de Cícero Dias. Dessa forma, esses conceitos estão aqui registrados em notas de rodapé, apenas para que o leitor tenha uma noção (se é que não a possui) de cada um deles.

1.1 O Modernismo brasileiro

Segundo Iglésias (2007, p.13), “o modernismo é o maior movimento que já se verificou no Brasil no sentido de dar balanço do que é a sua realidade, com orientação eminentemente crítica, de modo a substituir o falso e o superado pelo autêntico e atual”. Ainda de acordo com esse autor, costuma-se delimitar o início desse movimento com a Semana de Arte Moderna, de fevereiro de 1922. Entretanto, continua o autor citado, não é possível precisar o fim do Modernismo, sequer afirmar que ele terminou.

Iglésias (*op.cit.*) entende que os marcos são estabelecidos com fins didáticos, pois o processo histórico é contínuo. O Modernismo brasileiro foi, então, longamente preparado. O ano de 1912, por exemplo, não pode ser esquecido. Foi nesse momento que Oswald de Andrade voltou para o Brasil, trazendo consigo as novas idéias do Futurismo¹. Em 1913, Lasar Segall faz a sua primeira exposição e, em 1914, Anita Malfatti apresenta ao público sua pintura expressionista². No ano seguinte, Oswald de Andrade cria o jornal *O Pirralho*, cuja

¹ O futurismo consiste em um “movimento artístico, de implicações políticas, fundado em Milão pelo poeta italiano Marinetti, em 1909. Buscando livrar a Itália do seu opressivo peso de seu passado, o movimento glorificava o mundo moderno – máquinas, velocidade, violência – numa série de exuberantes manifestos.” (CHILVERS, 2007, p.204).

² “Expressionismo. Termo aplicado pela crítica e pela história da arte a toda arte em que as idéias tradicionais de naturalismo são abandonadas em favor de distorções ou exageros de forma e de cor que expressam, de modo

bandeira é a defesa da pintura nacional. O ano de 1917 merece destaque: Mário de Andrade publica *Há uma gota de sangue em cada poema*; Manuel Bandeira, *A Cinza das Horas*; Guilherme Almeida, *Nós*; e Menotti Del Picchia, *Juca Mulato*. O que, porém, tornou esse ano, o de 1917, um significativo precursor do Modernismo nacional foi outra exposição de Anita Malfatti, cujo impacto provocou escândalo, inclusive em Monteiro Lobato que, por conta do que viu na pintura de Malfatti, escreveu o famoso artigo “Paranóia ou mistificação?” e dividiu opiniões. Em 1919, chega ao Brasil o escultor Victor Brecheret, trazendo inovações européias. Dois anos mais tarde, em 1921, Oswald de Andrade anuncia o grupo modernista com a publicação de um artigo sobre *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade. Ainda em 1921, Di Cavalcanti faz uma exposição na Livraria Jacinto Filho.

Em 1922, as novas idéias começam a consolidar-se. Esse grupo de artistas passa, então, a contar com o apoio de Paulo Prado, personalidade representativa da intelectualidade brasileira e da alta burguesia de São Paulo. Assim, os jovens idealizadores do Modernismo vêm ecoar o ideal modernista nos círculos dominantes da grande metrópole brasileira. A partir, então, de contatos no Automóvel Clube, nasce a idéia da Semana de Arte Moderna a ser realizada no Teatro Municipal. A comissão organizadora desse evento, diz Iglésias (2007, p.14),

é o que São Paulo tem de mais tradicional: além de Paulo Prado – alta expressão de historiador –, Antônio Prado Júnior, Armando Penteado, José Carlos de Macedo Soares, Numa de Oliveira, Edgar Conceição, Alfredo Pujol, Oscar Rodrigues Alves, D. Olivia Guedes Penteado (...)

Esses nomes, continua o autor acima citado, sendo representantes da alta burguesia paulista e, portanto, guardiões da tradição, do velho, estavam bem distantes da sensibilidade realmente moderna de Mário e Oswald de Andrade, de Di Cavalcanti e Villa-Lobos, de Brecheret e Malfatti.

A Semana de Arte Moderna ocorreu entre os dias 11 e 17 de fevereiro. Participaram dela Oswald e Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Villa-Lobos, Guiomar Novais e outros artistas plásticos que, mesmo ausentes, expuseram suas obras. Destaca-se, nesse evento, a presença de Graça Aranha, consagrado escritor e diplomata, membro da Academia Brasileira de Letras. Apesar de proferir uma conferência cuja linguagem nada tinha de moderna, há que se reconhecer a importância de sua

premente, a emoção do artista. (...) O termo também se aplica a uma determinada tendência da arte européia moderna, mais especificamente a um aspecto dessa tendência – um movimento que foi a força dominante na arte alemã de cerca de 1905 a cerca de 1930.” (CHILVERS, 2007, p.183).

presença, pois atraiu a atenção dos conservadores, inclusive do ministro Gustavo Capanema, o que, posteriormente, viabilizou o planejamento de obras públicas por artistas modernistas.

O que já se pode antever é que, embora a Semana de Arte Moderna tenha sido um evento retumbante, a renovação já estava, há muito, em processo e, assim, aconteceria mesmo sem esse momento. O mérito dessa Semana foi chamar a atenção para o que já estava ocorrendo, objetivo que foi alcançado, principalmente porque o evento se realizou em São Paulo.

Os equívocos que aí aparecem, na união de pessoas de tendências tão díspares, evidenciam que não se percebia bem o que se passava. Era uma onda à qual se aderiria, em parte pelo pioneirismo que leva o paulista a encampar o que lhe parece ou desconfia ser importante, ainda que sem convicção. É o caso dos elementos organizadores da Semana, que a aceitaram pelo fato de que é dirigida por eles, no gosto de domínio em que afirmam sua suposta superioridade, como protetores de jovens que fazem sua festa, exibem talento e não afetam em nada a ordem estabelecida. (IGLÉSIAS, 2007, p.15).

A importância desse evento, conforme já assinalamos anteriormente, não pode ser negada, pois marcaria o Brasil tanto no campo intelectual como no político. O que parecia ser uma inofensiva brincadeira ou provocação de jovens idealistas era, na verdade, um sinal de que o país já estava cansado de fórmulas gastas e queria renovar-se. A partir da explosão desarticulada do Modernismo, diz Iglésias (2007, p.15), a consciência ingênua passa a ser substituída pela consciência crítica, pois os modernistas “sentiam o Brasil e queriam renová-lo, repondo-o no verdadeiro caminho, livre das importações de gosto duvidoso e que não se ajustavam à sua realidade”.

Apesar de termos ciência de que esse grupo de jovens tidos como rebeldes sofriam influências estrangeiras, não podemos negar que desejavam impulsionar o novo numa cultura que, para eles, já estava esclerosada. Mesmo importando fórmulas para substituir outras também importadas, a verdade é que inovavam. Nesse sentido, podemos dizer, junto com Iglésias (2007, p.15), que “o Modernismo foi mais construtor que destruidor”, pois seus seguidores é que de fato desvelaram o passado artístico do país, a exemplo do Barroco mineiro até então desconsiderado. Foi Mário de Andrade quem fez o primeiro estudo crítico da obra do Aleijadinho como também foi ele, estudioso que era de música, quem valorizou a modinha tradicional. Os modernistas não destruíam pelo simples culto iconoclasta. A idéia era “limpar terreno para nascer o autêntico e novo” (IGLÉSIAS, 2007, p.16).

Numa conferência proferida em 1942, na Casa do Estudante do Brasil, intitulada *O Movimento Modernista*, Mário de Andrade afirmou:

o que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs é a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência crítica nacional. (ANDRADE, Mário, *apud* IGLÉSIAS, *op.cit.*, p.16).

1.2 A pintura no Modernismo brasileiro

De acordo com Brioschi (2003), nas primeiras décadas do século XX, São Paulo já se afirmava como uma das grandes cidades brasileiras, impulsionada pela riqueza oriunda do cultivo do café e pela industrialização, e com uma classe burguesa abastada. A essa cidade brasileira, chegavam da Europa, nesse período, não só artistas estrangeiros, mas brasileiros que estavam estudando fora do país. Esses artistas traziam idéias inovadoras que se opunham aos ideais academicistas até então dominantes. O ambiente artístico ficou, assim, dividido entre uma tendência conservadora, fiel ao academismo, e outra cuja insatisfação e irritação contra o estado estagnante de coisas se expressava em termos contundentes.

Conforme Amaral (2007, p.122),

caracterizar o sentido das artes plásticas dentro do movimento modernista brasileiro é assinalar a antecipação do visual sobre o verbal. (...) É fazer referência à rejeição da Academia, com toda a imposição que ela trazia implícita no europeísmo do século XIX importado como os manufaturados da Inglaterra imperialista. É enfatizar a liberdade de pesquisa mencionada por Mário de Andrade (...).

O internacionalismo buscado pelos modernistas, contraditoriamente, conduziu-os ao nacional. Tarsila do Amaral, por exemplo, recorrendo a uma linguagem atual depurada pelo Cubismo³, focalizou o caboclo, a vida interiorana. Di Cavalcanti apreendeu e transpôs, para telas de fins dos anos 1920, o elemento africano em toda a sua sensualidade.

Na década de 30 do século XX, com a sistematização das conquistas das décadas anteriores, criou-se o Sindicato dos Artistas Plásticos – menos sindicato e mais possibilidade de expor. Além disso, as exposições, que antes aconteciam em salas improvisadas, passaram a

³ “O cubismo rompeu radicalmente com a idéia de arte como imitação da natureza, prevalecente na pintura e na escultura européias desde a Renascença. Picasso e Braque abandonaram as noções tradicionais de perspectiva, esboço e modelagem, tentando representar solidez e volume numa superfície bidimensional, sem converter pela ilusão a tela plana num espaço pictórico tridimensional. Na medida em que representavam objetos reais, procuravam figurá-los tal como eram conhecidos, e não segundo a aparência que tomavam num determinado momento e lugar. Assim, múltiplos aspectos do objeto eram figurados simultaneamente; as formas visíveis eram analisadas e transformadas em planos geométricos, que eram recompostos segundo vários pontos de vista simultâneos. Neste sentido o cubismo era e dizia ser realista, mas tratava-se de um realismo conceitual, e não ótico ou impressionista. O movimento era resultado da visão intelectualizada, mais do que da visão espontânea.” (CHILVERS, 2007, p.137).

ocorrer em salões de arte coletivos. Foram também fundados os clubes de arte e de artistas que viabilizavam as reuniões e substituíam os fechados “salões” particulares dos anos 1920.

Já a partir dos movimentos de vanguarda, fora rompida a concepção do artista em torre de marfim, alheio ao mundo. Valorizava-se intensamente o momento presente e, em decorrência disso, a arte eterna dá lugar à arte fiel ao seu tempo. Anita Malfatti é uma das representantes dessa vanguarda. Essa artista trouxe para o Brasil o expressionismo que aprendera em seus estudos na Alemanha e a experiência adquirida no ateliê de Homer Boss, em Nova Iorque.

Nos últimos anos da década de 20 do século passado, surgem outros artistas de formação contemporânea: Jonh Graz, Antônio Gomide, Regina Gomide Graz e Oswald Goeldi, todos procedentes da Suíça. Esses artistas, juntamente com Victor Brecheret, de formação italiana, e Di Cavalcanti, formam um núcleo em torno de Anita Malfatti, a fim de defendê-la do ataque a ela desferido por Monteiro Lobato.

De formação parisiense, o pernambucano Vicente do Rêgo Monteiro também se mostrava diferente dos artistas que iniciavam seus estudos na Academia Oficial. Apesar de começar com uma série de desenhos sobre lendas indígenas, em que se percebiam certa idealização poética, em 1921, no *Retrato de Ronald*, migra para a pintura de modelado escultórico e começa a apresentar indícios que caracterizariam sua obra geometrizar dos anos 1920.

Mesmo estando presente o Expressionismo nas telas de Malfatti desde 1917 e nas de Jonh Graz, O Cubismo e as lições a ele associadas só chegariam aqui a partir de 1923, com Tarsila do Amaral, Rêgo Monteiro e Di Cavalcanti. O surreal, apesar de tocar levemente a obra de Di Cavalcanti no final dos anos 1920, já era percebido em telas de Tarsila do Amaral desde 1923. Seria, no entanto, em Ismael Nery, da segunda geração modernista, que o Surrealismo⁴ se consolidaria na história da pintura brasileira.

⁴ “Surrealismo [é um] movimento nas artes plásticas e na literatura que se originou na França e floresceu ao longo das décadas de 20 e 30, caracterizando-se pela grande importância que conferia ao bizarro, ao incongruente e ao irracional. (...) André Breton, o principal teórico do movimento, afirmou que o propósito deste era ‘resolver a contradição até agora vigente entre sonho e realidade pela criação de uma realidade abstrata, uma supra-realidade’. Movido por esse objetivo geral, o movimento abraçou um grande número de doutrinas e técnicas diferentes e nem sempre coerentes entre si, todas caracteristicamente voltadas para o rompimento do domínio racional e do controle consciente por meio de métodos concebidos para liberar necessidades e imagens primitivas. (...)” (CHILVERS, 2007, p.512-513)

Nessa década – a de 1920 –, nenhum de nossos artistas aderiu ao abstrato⁵, mas quanto às artes decorativas não se pode esquecer o trabalho de Regina Gomide Graz, que tentou modernizar os ambientes das residências paulistas. Ela, tendo voltado da Suíça, passa a realizar aqui exposições de arte decorativa em que se observam os princípios e as formas geometrizadas do Cubismo. Essa artista e Antônio Gomide, ainda na década de 1920, são hoje considerados os introdutores do afresco da decoração moderna, do *pannou*, dos vitrais de formas abstratas ou figurativas estilizadas. Além disso, Regina Graz “estudou a técnica de tecelagem dos indígenas da região amazônica, incorporando suas cores e motivos abstratos à sua tapeçaria” (AMARAL, 2007, p.125). Logo em seguida, o abstracionismo se estabeleceu em terras brasileiras, influenciado pelo desenvolvimento industrial acelerado, depois da atuação precursora de Cícero Dias.

1.3 Cícero Dias: Ele viu o mundo e começava em Recife.⁶

Cícero Dias nasceu em 5 de março de 1907, no hoje inativo engenho Jundiá, situado numa pequena cidade da Mata Sul de Pernambuco. Foi o sétimo filho de Pedro dos Santos Dias e Maria Gentil de Barros Dias, que tiveram ainda mais dez filhos.

Senhores de engenho, o casal Dias fazia parte da elite açucareira do Nordeste brasileiro. Prova disso é o fato de o escritor paraibano, José Lins do Rego, ter-se inspirado nessa família para descrever os hábitos e costumes das famílias abastadas em seu romance *Usina* (1936).

Completados os 13 anos de idade, Cícero Dias, que já não morava mais em Escada, mas em Recife, embarcou para o Rio de Janeiro, onde, no internato do Mosteiro de São Bento, seguiu seus estudos. Assim, teve a oportunidade de, ainda na década de 1920, conhecer os modernistas Graça Aranha, Manuel Bandeira e Murilo Mendes.

⁵ “O termo arte abstrata, em sua acepção mais ampla, (...) pode ser aplicado a qualquer arte que não represente objetos reconhecíveis (grande parte da arte decorativa, por exemplo), mas é normalmente usado para designar aquelas formas de arte do século XX que abandonaram a tradicional concepção européia da arte como imitação da natureza. (...) É geralmente creditada a Kandinsky a produção da primeira pintura inteiramente não-figurativa, por volta de 1910. (...) Ao longo da década de 30 e após a Segunda Guerra Mundial, a abstração, de uma forma ou de outra, tornou-se o traço mais geral e característico dos estilos artísticos do século XX.” (CHILVERS, 2007, p.3)

⁶ Os dados bibliográficos sobre Cícero Dias foram extraídos do livro Cícero Dias: anos 20, 1993.

Em 1928, Cícero Dias fez sua primeira exposição. Tecendo comentários sobre esta exposição, Graça Aranha⁷ afirmou que aquela seria a primeira manifestação do surrealismo no Brasil. O artista, continua Aranha, “com suas extraordinárias qualidades pictóricas, exprime em seu trabalho a poesia deliciosa de seu estranho e maravilhoso inconsciente”.

Segundo Bastos⁸, a primeira fase da obra de Cícero Dias vai de 1927 a 1937, quando o pintor busca a realidade interior. Transita, então, entre o real e o imaginário, e, apesar de adotar certos traços surrealistas, busca um estilo próprio. As figuras que imprime nas telas flutuam no espaço, enquanto as posições das casas e da linha do horizonte surpreendem o observador.

Segundo Hélio (2007, p.1):

Os temas são simples. As técnicas são simples. Os materiais são simples. O resultado é que nada tem de simples. Na verdade, aquela grande sinfonia de caos ordenando o mundo é complexa na sua essência tão composta. Por quê? Porque o mundo que ele dá a ver não é o que se escancara à frente do olhar. Não é o visto, portanto. É o pensado. O sonhado. O lembrado. O entrevisto. O imaginado. As figuras são “títeres” da subjetividade. Desordenar, desconstruir, deformar são as palavras de ordem.

Nesse período, a produção artística de Cícero Dias compõe-se de figuras com elementos díspares. São figuras provindas de lugares comuns e tradicionais. O observador, contudo, é surpreendido e levado a abandonar a confiança na realidade, pois a aparência real dos objetos e corpo humano é alterada. Deixando-se povoar pelo mundo do inconsciente e do sonho, Cícero Dias se deixa levar pela imaginação. Imagens abundantes tecem uma espécie de diário poético em que o individual e o coletivo se entrelaçam. Desenha, então, um mundo rico em magia, mitos, sonho; o mundo da infância, conforme registra Hélio (2007).

Nessa fase, o observador da obra do pintor em enfoque nota a constante presença do verde em um colorido suave e harmonioso. Segundo o próprio Cícero Dias, o verde é a cor da sua memória. Isso se deve, como ainda nos diz Hélio (2007), ao fato de haver nesses desenhos uma geografia e uma história que os guiam. O espaço geográfico é o da Zona da Mata pernambucana, em que o pintor via as imensas plantações de cana-de-açúcar. Quanto à história, o artista recupera o período que vai do início da colonização até o final do século XIX e início do século XX, momento em que os engenhos começam a ser substituídos pelas usinas, o que promove a decadência do sistema escravocrata. “Ficou, no entanto, toda uma

⁷ In: <http://www.galeriaeroflynn.com.br/biografiacicerodias.htm> (acessado em 12 de janeiro de 2009)

⁸ WWW.cicerodias.com.br/art7.html-6k (acessado em 17 de março de 2008)

época a povoar a memória e a imaginação dos filhos e netos dos senhores de engenho – Cícero Dias é um deles.” (HÉLIO, 2007, p.2).

Em 1932, Cícero Dias volta a Pernambuco e aproxima-se do sociólogo Gilberto Freyre, de cuja obra, *Casa grande & senzala*, é o ilustrador. Esse momento está retratado na obra do pintor, por meio das paisagens rurais do interior pernambucano, mesclado a imagens da paisagem urbana da capital Recife. Boa parte das obras dessa época é parte do acervo do Museu do Estado de Pernambuco.

Continuando com Hélio (2007, p.2), os temas presentes nos primeiros desenhos e pinturas de Cícero Dias referem-se ao mesmo ambiente que motivou a obra de Gilberto Freyre, José Lins do Rego e Ascenso Ferreira. Para esse autor, “ele [Cícero Dias] plasmou em pintura o que seus colegas regionalistas modernistas realizaram na sociologia, no romance e na poesia”.

A pintura que bem sintetiza a primeira fase da obra de Cícero Dias é o painel *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* (1929). Nessa pintura pode ser visto todo o horizonte de lembranças e referências nordestinas. Por fim, Hélio (2007, p.2) comenta:

A orientação do painel é por cenas. Elementos rurais e urbanos se entrevêm e se comunicam. O canavial e o mar não distam muito no seu espaço porque de fato estão próximos na Escada e no Recife. O canavial é menos um mero retrato da plantação de cana-de-açúcar e mais o esquema, a síntese expressa em cor. Do mesmo jeito que as personagens aparecem como tipos, não representações em esforço de exatidão. O elemento vegetal da cana se dilui na cor, se abstrai. As pessoas também superam o simples *status* de gente, pois os personagens do drama são seres humanos em diálogos com animais – sobretudo – e com as plantas e os objetos. Já é um Cícero Dias abstrato o que se prefigura nessas aquarelas das décadas de 20 e 30.

Uma característica da primeira fase de Dias é a ausência de linhas retas. Nada havia que lembrasse o lógico, tampouco as formas eram precisas ou previsíveis. Bem ao contrário, as linhas e as curvas se amontoavam. Há uma enormidade de figuras, pessoas, animais e plantas, tudo convivendo numa harmonia íntima e onírica. Tudo perfaz um universo em que nada está sozinho, tudo é parte de um mesmo mundo encantado. Os temas tratados são simples, geralmente lembranças da infância do pintor. São imagens do Recife e do Pernambuco rural, particularmente de Escada, misturadas a imagens do Rio de Janeiro, tudo numa aura de sonho. Inclusive a técnica e os materiais utilizados são simples. A simplicidade, entretanto, fica na aparência, pois a complexidade da composição, de um caos subjetivamente

ordenado, nos apresenta não o mundo real, mas um mundo do pensado e do desejado, onde a desconstrução e as deformações são a ordem evidente.

Era um mundo “rurbano”, como dizia Gilberto Freyre, expressão que pretendia sintetizar o meio de algumas cidades como Recife, que viviam, ainda naquela época, meados do segundo quarto do século XX, uma dependência econômica em relação às atividades agrícolas e tinham, ainda têm, como elite os representantes do mundo rural, mesmo em meio urbano.

De acordo com o artista plástico José Cláudio (2008):

Cícero é tão diurno, pagão e carnal quanto uma cria de curral de engenho, que não sabe o que é noite, nem neve, nem frio, nem recolhimento. Suas figuras nuas e descalças, mesmo quando enfeitadas de roupas desnecessárias e calçados de dia de domingo, sem mistérios mesmo quando pinta enigmas numa definição despudorada que não tem mistérios nem nada para ser desvendado, deliciosa inocência que tudo se permite e devassa, sem preconceitos, mandamentos nem proibições.

Em se tratando da segunda fase da obra de Cícero Dias – entre 1938 e 1960 – caracteriza-se pela figuração⁹ e também pela abstração. Esta se inicia com as primeiras exposições do pintor na capital francesa. Tendo contato com obras dos artistas da Escola de Paris, Dias promove uma mudança em sua trajetória artística. É o que se pode perceber nos quadros produzidos no princípio da década de 1940: *Mulher na Praia* e *Mulher Sentada com Espelho*. Nessas obras, percebe-se o protótipo das composições de Picasso. O passo seguinte, ainda na segunda fase, é a absoluta abstração. Em *Mulher na Janela* e *Composição sem Título*, observa Bastos¹⁰, verifica-se “uma prudente caminhada em direção ao abstracionismo”.

As fases na obra de Cícero Dias estão bem marcadas. Após sua primeira fase, que muitos consideram a mais original, a segunda tem lugar em Paris. Mas um momento marcante será também sua passagem por Portugal, logo após o término da Segunda Guerra Mundial. No período que passa em Lisboa, no início da década de 40, surgem experiências abstratizantes, que vão se intensificando como “uma orgia de cores e formas”. Logo a obra de Cícero Dias parte para o geométrico abstrato e começa a buscar uma simplificação de formas em cores chapadas que se interpenetram, operando harmonias e movimentos dentro dos limites do

⁹ Arte figurativa, de acordo com CHILVERS (2007, p.193), é a “arte baseada na representação de figuras ou objetos reconhecíveis. O termo é sinônimo de ‘arte representativa’ e antônimo de ‘arte não-figurativa’ ou ‘abstrata’.”

¹⁰ WWW.cicerodias.com.br/art7.html-6k (acessado em 17 de março de 2008)

quadro (GUIMARÃES, 2002, p. 78). Para o citado autor, Cícero Dias parece ter alcançado uma liberdade sem limites, tanto que nos anos 50, enquanto experimenta o abstracionismo, continua pintando cenas domésticas de casais e famílias e, em certos momentos, retoma certo surrealismo do início da carreira.

No início dos anos 60, o pintor começa a desligar-se da abstração e a retornar à figuração. Esse retorno leva-o a pintar imagens reais e anteriores, ou seja, passa-se a perceber em suas obras a fusão de imagens vividas e imaginadas.

Quando volta a pintar pessoas, coisas, plantas, casas e animais, é como se dissesse, como Castro Alves: “Natureza, eu voltei! Eu sou teu filho!”. Pródigo em imaginação e memória. O que ele pinta tem de novo motivação explicitamente brasileira, nordestina, pernambucana. A um grande panorama como “Recife lírica” corresponde um quadro como “Seresta”. Lá estão a arquitetura (mansões vermelhas, rosas e azuis), a música (um homem toca violão), barco e rio, a vegetação exuberante, mulheres – uma delas seminua, outra com espelho. Tudo, no entanto, é muito discreto e quieto. (HÉLIO, 2007, p.13).

Os quadros dessa fase, para Mário Hélio (2007, p.15), “podem ser chamados de líricos certamente não só pelo seu sentido autobiográfico ou romântico, mas também por certa musicalidade melodiosa deles”. Tanto os quadros urbanos como os rurais são, como diz esse autor, “idílios em forma de pintura, autênticas buscas do passado” (p.15). O lirismo, contudo, faz-se presente nas pinturas dessa fase na evocação, ou seja, recorrendo à memória, não por meio do sonho e da imaginação, como na primeira fase.

A figuração lírica de Cícero Dias, iniciada na década de 60, persiste nos anos 70. Nestes, assume uma nova gradação. Há, agora, uma geometrização melhor delineada e mais luz. O casal é focado nas cenas familiares. Se a composição da década de 60 é mais plácida, a dos anos 70 apresenta maior dinamismo e um acento na simetria. Já “o aporte figurativo da década de 80 é um linear desdobramento dos motivos da década de 70. As figuras estão cada vez mais tropicais e numa atmosfera como de férias” (HÉLIO, 2007, p.17).

Como diz Fabrine (2008), Cícero Dias deixou transparecer, em oito décadas, experiências vividas, sentidas. Na verdade, mesmo tendo amadurecido, tecnicamente falando, universalizou, por meio da sua obra, valores aprendidos no seu tempo de menino de engenho. Nesse sentido, Cícero Dias pode ser considerado a síntese do universal e do regional. Assim, mesmo tendo andado por mundos distantes, carregou sempre consigo sua cidade, seu estado, suas raízes, sua gente. Parafraseando o próprio artista, pode-se dizer que ele viu o mundo e ele começava no Recife, ou, talvez, em Escada.

2. Dentro da arte, o crítico e a crítica

2.1 O que é a crítica de arte?

Para Nehring (2002, p.24), “o discurso sobre o fazer artístico envolve uma série de considerações que estão em foco praticamente desde os primórdios da filosofia, a começar pelo próprio conceito de arte”. Na história da arte, lembra essa autora, freqüentemente a crítica foi produzida pelos chamados “homens de letras”, o hoje conhecidos “críticos de arte”.

Segundo Fiorin (1996, p.9), “a atividade crítica é um tipo de fazer interpretativo”. A interpretação, por sua vez – continua o autor –, “produz uma espécie particular de discurso: o do comentário, o da crítica, o da explicação de texto, etc.”. Nesse sentido, podemos entender o crítico, assim como o concebe Fiorin (*op.cit.*), como um intérprete.

Por isso, Fiorin (*op.cit.*) nos leva a, junto com ele, investigar a etimologia do verbo “interpretar”. Esse autor nos lembra que esse verbo vem do latim *interpretari*, o fazer do *interpretes*. Entendemos, a partir dessa volta à origem do verbo “interpretar”, que inicialmente *interpretes* significava “intermediário”, “negociante”, “o que barganha preço”. Considerando essa origem etimológica, inferimos que “intérprete”, hoje, significa “aquele que explica”. Nessa perspectiva, podemos concluir com Fiorin (1996, p.10) que, “se o discurso da crítica é um tipo de discurso interpretativo, estabelece uma intermediação entre duas instâncias: a obra e o público”.

Dessa forma, já podemos vislumbrar que a função do discurso crítico é tecer comentários, fazer apreciações da obra de arte a fim de “explicá-la ao receptor, mostrando-lhe as qualidades que fazem de um objeto uma obra de arte” (FIORIN, 1996, p.10). Segundo Teixeira (1996), o discurso crítico é, então, de natureza metalingüística e propõe a interação entre dois códigos: o pictórico e o verbal.

De acordo com Ceia (2005, p.1),

Aquilo a que chamamos comentário de texto faz-se ao nível da metatextualidade, porque unimos um texto a outro por uma relação de afinidade interpretativa que se deduz pela citação, nomeação ou mera sugestão do texto comentado.

Assim, continua Ceia (2005, p.1), “toda reflexão sobre o fenômeno literário é de natureza metatextual”. A metatextualidade estabelece-se, então, a partir de uma relação fundamentalmente crítica na medida em que um texto convoca outro para que se faça a interpretação dele.

De acordo com Gerard Genette (*apud* MARTINEZ, 2008, p.192), *transtextualidade* sintetizaria as várias formas de relação de um texto com outros, ou seja, “tudo o que coloca o texto numa relação, óbvia ou escondida, com outros textos”. Dentre as formas de *transtextualidade*, Genette considera a *metatextualidade*. O metatexto, contudo, é produzido por especialistas.

2.2 Origens da atual crítica de arte

Concebida como processo de interpretação e da avaliação, a crítica de arte surgiu, como nos diz Argan (1995), no século XVI. Os primeiros textos desse gênero referiam-se à pintura veneziana e à independência dessa arte quanto aos princípios teóricos e normativos da arte toscana e romana. Desde então, contudo, como postula Argan (1995, p.132), “a crítica, quase sempre, [é] exercida por literatos”.

Em decorrência disso, sua função não tem sido a de divulgar, a de socializar a arte, mas a tem restringido a um público visto como portador de sensibilidade artística e detentor de um saber específico. Como nesse universo – o desse público privilegiado – estão os que podem

exercer influência sobre a produção artística através das encomendas e das aquisições, a crítica tende a orientar o gosto, no sentido de criar condições mais favoráveis à afirmação da tendência artística considerada capaz de dar os melhores resultados (ARGAN, 1995, p.132).

A Igreja, norteadá então pelos ideais contra-reformistas, passa a atribuir à arte objetivos religiosos ou moralistas. Assim, diz Argan (*op.cit.*), intensifica-se o estímulo à força persuasiva e, conseqüentemente, ao alcance emocional ou afetivo das imagens. Nesse contexto, apenas os “iluminados” percebiam o valor intrínseco da obra de arte, enquanto a força persuasiva atraía todo o corpo social. A pintura, por exemplo, deveria atuar sobre a imaginação e o sentimento, mas de forma que não criasse problema para a autoridade da Igreja.

Neste sentido, é típico o comportamento de críticos romanos do século XVII: reclamam de uma teoria da arte e das normas conseqüentes, não porque estejam persuadidos de que só refletindo a teoria é que as obras podem ser verdadeiramente obras de arte, mas porque querem que também na arte seja obrigatória a obediência aos princípios de autoridade (ARGAN, 1995, p.132)

Assim, a preocupação dos que julgavam a arte no ambiente veneziano era a força persuasiva, a retórica do discurso pictórico, não apenas o conteúdo da mensagem figurativa.

Conforme Bueno (2007, p.14), “a crítica de arte, ao menos como a conhecemos hoje, tem sua origem na época do Iluminismo”. O primeiro representante da crítica moderna, diz esse autor, é Diderot. Essa atividade surge, na modernidade, a partir das visitas às grandes exposições, aos Salões patrocinados pela Academia. Diderot, século XVIII, entendia ser objetivo da crítica transformar a experiência sensível em uma etapa indispensável na formação do cidadão, uma vez que essa experiência não só promoveria o progresso das artes como do espectador.

No século seguinte, o XIX, Baudelaire, na mesma perspectiva didática de Diderot, entende ser a crítica não apenas um convite ao olhar, mas uma instrução acerca do que buscar ver. Cria, então, um modelo de crítico, ao mesmo tempo em que esboça um novo método de olhar. Considerava que um objeto qualquer poderia estimular o observador a estabelecer inúmeras relações em cadeia que extrapolariam o significado propriamente dito da obra. Assim, “uma cor ou a interação entre cores, certa maneira de desenhar, a agilidade ou a força presente numa pincelada agregam um outro conteúdo ao objeto, que ultrapassa a representação figurativa” (BUENO, 2007, p.18).

Ainda no século XIX, Marx, ao conceber a arte e a cultura como construções humanas e, portanto, históricas e ideológicas, deixou para o século XX contribuições significativas. Além de estabelecer uma relação entre cultura, ideologia e classe social, fez-nos ver a crise da arte no capitalismo. A mais enfática das contribuições do pensador alemão foi ter-nos alertado para o fato de que a história não é obra da natureza, nem nós somos apenas produtos de uma época, de um meio, mas seres capazes de transformar o mundo, de atuar na construção da história. Desnaturalizando a arte e a cultura, Marx revela a natureza política e terrena de ambas e desmitifica a tese de dom sobrenatural de alguns eleitos.

Uma outra contribuição ainda do século XIX para as teorias do século XX foi a do círculo de pensadores neokantianos alemães pertencentes à corrente da Pura Visibilidade.

Dentre esses pensadores, Bueno (*op.cit.*) elege Wölfflin para sintetizar as linhas gerais da “virada” em decorrência da qual a modernidade se consolidará.

Ao invés de investir no estudo da biografia dos indivíduos, Wölfflin opta pelo que ficou conhecido como uma “história da arte sem nomes”, ou seja, uma história preocupada em entender determinadas épocas a partir dos estilos. O historiador suíço “acreditava que o estilo era a expressão mais depurada de uma cultura artística, por revelar o que seriam seus traços psicológicos e maneiras próprias de conceber e interpretar o mundo” (BUENO, 2007, p.27).

2.3 A crítica de arte brasileira na contemporaneidade

De acordo com Bueno (*op.cit.*), a construção da modernidade da arte brasileira pode ser dividida em três grandes módulos. O primeiro situa-se entre o final do século XIX e 1922, momento marcado pela Semana de Arte Moderna. Esse período é resultado de um processo de desgaste da arte acadêmica. Associava-se, também, a modernidade cultural a um projeto de país por meio de uma arte de traços nacionalistas. Nesse período, é marcante a presença de críticos de arte como Ângelo Agostini e Gonzaga Duque, no Rio de Janeiro, e Mário de Andrade, em São Paulo.

O segundo módulo compreende o período que vai de 1922 até as primeiras Bienais de São Paulo. São dessa época importantes críticos como Rubem Navarra, Luís Martins e Sérgio Milliet.

O período que vai das primeiras Bienais de São Paulo até 1965-1968 constitui o terceiro módulo. Nessa época, ocorre a inauguração de importantes Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo (1948), do MASP (1946) e de Brasília (1960). O golpe militar, como não poderia deixar de ser, vai paulatinamente imprimindo suas marcas no terreno cultural que vinha sendo delineado desde o pós-guerra. Nesse período, a partir do estímulo do artista suíço Max Bill, consolidaram-se as correntes construtivas¹¹, cujo ideário estava vinculado ao processo de industrialização nacional. Surgem, então, os primeiros cursos de *design* e novas idéias eclodem. O Concretismo promove uma revisão das concepções de

¹¹ De acordo com Bueno (*op.cit.*), o horror de um conflito em escala mundial levou o homem do início do século XX a duvidar da relação, até então tida como certa, entre progresso científico, evolução humana e harmonia universal e perpétua. A crença no indivíduo é, então, abalada. O nihilismo presente no Dadaísmo revela um homem descrente que vê o belo e a arte como mercadorias. As Vanguardas Construtivas, porém, apostavam na reconstrução de um mundo em ruínas por meio de uma arte verdadeiramente democrática e universalista.

modernidade no Brasil. Assim, a arte brasileira passa a aceitar a influência de artistas internacionais e vai desvinculando-se dos conteúdos nacionalistas. Ao mesmo tempo, revisa a si mesma e a produção internacional. É o que se percebe nos debates liderados por Mário Pedrosa, pelos irmãos Campos (Augusto e Haroldo), Décio Pignatari, Ferreira Gullar e Pietro Maria Bardi. Com esses críticos ainda convivem outros surgidos em momentos distintos, como Quirino Campofiorito, Jayme Maurício, Antônio Bento e Mário Barata.

A partir dos anos 1970, o legado das linguagens construtivas – o compromisso com a experimentação – passa a ser estudado por artistas e críticos cuja discussão começa a ser registrada em revistas como a *Malasartes*. É criada a FUNARTE e surgem os primeiros cursos de pós-graduação na área de artes, fatos que contribuem para o desenvolvimento de estudos críticos e históricos sobre a modernidade brasileira. Esses estudos centram-se, diz Bueno (*op.cit.*), numa avaliação retrospectiva de cerca de 50 anos e de nossa própria história.

Dentre os temas desses estudos estava a ainda atual questão da “brasilidade”, isto é, da identidade nacional. Questionava-se se ela existiria de fato, se seria importante enfatizá-la, que problemas estariam, historicamente, relacionados a ela, que significaria essa “brasilidade” em uma cultura universal. Essa questão, a da existência de uma identidade nacional, tem sido retomada a partir do recente reconhecimento da arte brasileira no circuito internacional, “uma vez que envolve tanto o papel a ser ocupado por nossos artistas quanto o lugar de nossa história nesse panorama ampliado” (BUENO, 2007, p.68).

2.4 O texto crítico no jornal

Discorrendo sobre o jornalismo cultural, Piza (2008) informa-nos que muitos jornalistas adotam algumas normas de determinadas agências da imprensa cultural. Dentre essas normas, estaria o emprego exagerado dos adjetivos e detalhes expressos com lugares-comuns.

Contraopondo-se a essa postura, Piza (*op.cit.*) passa a elencar algumas características indispensáveis para a produção do que ele concebe como um “bom” texto crítico. Inicialmente, defende que o texto crítico deve pautar-se no que se considera um “bom” (as aspas são nossas) texto jornalístico: clareza, coerência e agilidade. Em seguida, diz que a crítica jornalística “deve informar ao leitor o que é a obra ou o tema em debate, resumindo sua

história, suas linhas gerais, quem é o autor etc.” (PIZA, 2008, p.70). Isso, contudo, não basta. Conforme o autor em enfoque, o “bom” texto crítico deve ainda trazer uma breve análise da obra, estabelecendo um equilíbrio entre qualidades e defeitos, evitando também a mera atribuição de adjetivos. Para concluir esse elenco de qualidades de um texto crítico, Piza (2008, p.70) insere um quarto requisito: “a capacidade de ir além do objeto analisado, de usá-lo para uma leitura de algum aspecto da realidade, de ser ele mesmo, o crítico, um autor, um intérprete do mundo.”

Ainda de acordo com Piza (*op.cit.*), lêem-se mais comumente nos jornais resenhas (textos críticos) *impressionistas*, ou seja, textos em que o autor registra suas reações mais imediatas diante da obra. Nesse caso, são mais comuns os adjetivos que indicam as avaliações do crítico. Diferentes dessas resenhas são as que se centram nos aspectos estruturais da obra, as que analisam as características da linguagem do artista e avaliam a obra a partir das transformações que ocorreram naquela arte ao longo da história. Essas são, conforme Piza (*op.cit.*), as resenhas *estruturalistas*, aparentemente objetivas. Um terceiro tipo de resenha é a que se concentra mais no artista, na importância dele do que na análise de uma determinada obra dele. E, finalmente, há um tipo de resenha que se volta mais para a discussão sobre o tema da obra do que para a forma como a obra o levantou. Estas são as resenhas de cunho mais sociológico que “vêm um romance histórico, por exemplo, mais pela sua interpretação do período e menos por suas qualidades narrativas” (PIZA, 2008, p.71). A boa resenha – volta a insistir o autor em tela – “deve buscar a combinação desses atributos: sinceridade, objetividade, preocupação com o autor e o tema” (PIZA, 2008, p.71)

Adiante, Piza (2008, p.74), tecendo um comentário sobre um texto crítico acerca de um filme, faz as seguintes considerações:

A seqüência de metáforas literárias e mitológicas serve a uma explicação das intenções do autor e a uma breve e precisa definição do conceito de “clássico”. Sentimos o encantamento do resenhista com a habilidade do cineasta em “dispor os ingredientes”. O crítico consegue contagiar o leitor: assim que terminar a resenha, ele estará ansioso para ver (ou rever) o filme, com preciosas chaves na mente.

Essas observações do jornalista nos levam a inferir que o texto crítico tem o poder de convencer, de persuadir o interlocutor. Por isso, aciona as emoções do público e o faz sentir “o encantamento” que o crítico sentiu ao contemplar a obra de arte. Segundo Teixeira (2006, p.146), “a crítica orienta o olhar do espectador (...) e essa orientação não é inteiramente capaz de afastar a surpresa do deslumbramento”.

Ainda de acordo com Teixeira (2006, p.148-149),

Espera-se, num texto de crítica de arte, a debragem de vozes que confirmem a palavra do enunciador, a referência a recursos técnicos da obra de arte analisada e aos efeitos que produzem, como demonstração da competência do crítico, a valorização do percurso de aprendizagem do artista e o reconhecimento de seu trabalho; espera-se, enfim, um movimento discursivo que, ao mesmo tempo em que fala da obra e do artista, instala a autoridade do crítico.

Nesse sentido, continua Teixeira (*op.cit.*), em um texto crítico, há um jogo de vozes, isto é, uma heterogeneidade discursiva que cria efeitos de verdade, de autoridade, de consenso. Isso porque o crítico, ao afirmar a qualidade ou não de uma obra de arte, não o faz sozinho. Ele traz para seu texto o julgamento de outro artista, de um colecionador. Assim, endossa o próprio dizer e constrói a própria autoridade. Esta é uma forma de levar o interlocutor a reconhecer e a aceitar a verdade do discurso crítico. Além disso, a heterogeneidade discursiva dissimula a subjetividade do julgamento, na medida em que cria o efeito de imparcialidade, “garantido pela projeção, no discurso, de outras vozes autorizadas” (TEIXEIRA, 2006, p.153).

E quanto ao “encantamento” produzido no interlocutor a que Piza (*op.cit.*) se referiu acima? Segundo Teixeira (*op.cit.*), a paixão também é previsível na crítica de arte, uma vez que ela se concentra no entusiasmo ou na rejeição. A paixão, diz Teixeira (2006, p.155), tem “a força de sensibilizar o outro, a força de estabelecer comunhão com o leitor”. Essa autora alerta-nos, porém, para o fato de que,

Num editorial de jornal, por exemplo, o efeito de verdade causado pela citação de fatos, dados numéricos, nomes de pessoas e lugares é mais eficaz do que, por exemplo, a desqualificação dos opositores e o engrandecimento dos adeptos (TEIXEIRA, 2006, p.155).

Piza (*op.cit.*), por sua vez, entende que uma boa resenha crítica é aquela cujo autor sabe argumentar em defesa das próprias escolhas. Para isso, não deve limitar-se ao uso de adjetivos ou de formas do verbo “gostar”, como “gostei” ou “não gostei”, mas deve ir em busca das características da obra de forma a situá-la na perspectiva artística e histórica. Seu papel exige dele que fundamente sua avaliação.

Segundo Lene (2006), como gênero opinativo do jornalismo, a crítica tem passado por um processo de transformação em decorrência da circulação veloz das informações. Há que se registrar, também, que é cada vez maior a oferta de produtos culturais. Esses dois fatores –

velocidade das informações e grande produção cultural – associados têm tornado as críticas de arte veiculadas pelo jornal em breves comentários que funcionam mais como guias (semelhantes a panfletos) e menos como reflexão, atitude que se espera desse gênero textual.

Adequadas às exigências da Indústria Cultural, as empresas jornalísticas, sentindo a necessidade de ampliar a influência exercida pela crítica de arte, tornaram-na um gênero utilitário. Assim, ao invés de ser dirigida para as elites universitárias, a crítica de arte foi popularizada. Os intelectuais, cujos textos são estruturados conforme os padrões de análise acadêmica, migraram então dos jornais para os periódicos especializados. Conseqüentemente, a crítica assumiu, na imprensa diária, um caráter mais circunstancial.

Conforme Klintowitz (2007), observando-se os jornais e revistas populares, percebe-se a ausência de material crítico. Essa ausência deve ser entendida, segundo defende esse autor, como uma tendência da mídia brasileira, o que, para ele, implica graves perdas para o Brasil, pois ao público é negada a riqueza das polêmicas. Por conta dessa tendência, o público nacional ficou dependente dos promotores de eventos, fato que traz prejuízos para a arte brasileira e para o desenvolvimento de nossa cultura visual. Minimizando-se a relação entre reflexão e arte, comprometeu-se a qualidade da produção artística brasileira, uma vez que essa produção ficou cada vez mais vulnerável à pressão dos interesses comerciais e políticos, o que maximiza o papel do Estado brasileiro na divulgação e promoção da arte.

Uma das conseqüências disso, diz Klintowitz (*op.cit.*), é a confusão que se faz entre “novidadeiro” e novo, pois os veículos de mídia passaram a divulgar não uma reflexão sobre arte, mas modas artísticas. O pensamento crítico brasileiro passa a ser exercido nas universidades que, conforme esse autor, estabelece relações intramuros, ou seja, não leva à sociedade as reflexões nela produzidas.

Buscando colocar em discussão o papel e os lugares da crítica na atualidade, Osorio (2005) constata o “encolhimento” da crítica jornalística nas últimas décadas e levanta alguns questionamentos referentes às razões desse fato e aos espaços em que a crítica de arte continua marcando presença. Para esse autor, existe atualmente no Brasil uma intensa discussão sobre arte e, conseqüentemente, há autores especializados que continuam atuando em museus, curadorias, universidades e também na imprensa. Ele entende que, como a pluralidade é a regra no meio de arte, há necessidade da crítica e do juízo. Osorio (*op.cit.*) não deixa, contudo, de reconhecer que esse meio é atravessado por hierarquias, pois nele “o

artista e sua criatividade indiscutível podem tudo, mas limitam constantemente a presença do outro, do público não-especializado. (...) Seja no Brasil, seja no exterior, há uma repetição de nomes e processos criativos em tanto redutores” (p.8).

A crítica, diz Osorio (*op.cit.*), não tem a função de criar polêmicas, “mas procurar espaço para o confronto de idéias e a disseminação de sentidos para as obras de arte” (p.9). De acordo com esse autor, vivemos hoje uma crise da crítica porque, para muitos, devido à liberdade de criação, as obras não devem mais ser julgadas. Assim, se não há julgamento, tudo é possível, ou seja, ninguém deve mais ditar regras. Apesar disso,

a crítica segue se diversificando, assumindo-se como parte integrante e constituinte do processo de criação e de disseminação de sentido, ganhando novas articulações e espaços – do museu à universidade, passando por toda uma possível renovação através de mídias eletrônicas – e assim repensando seu estatuto. (OSORIO, 2005, p.10).

2.5 Qual é a função do intelectual crítico de arte?

Na medida em que a crítica de arte, uma atividade essencialmente metatextual, foi-se consolidando como uma especialidade, como uma prática discursiva, o poder do especialista foi também sendo consolidado. Agora podemos entender a seguinte reflexão de Argan (1995, p.128):

Mas se a função da crítica fosse principalmente explicativa e divulgadora, não se explicaria a sua afirmação como ciência ou, noutros casos, como “gênero literário”, o seu recurso a argumentações abstrusas – e, na sua maioria, menos acessíveis do que o texto figurativo ao qual se referem –, o seu valer-se de uma “linguagem especial” na qual abundam nomenclaturas especializadas e, para a maior parte do público, herméticas.

Apesar desse hermetismo discursivo, esse especialista tem sido cada vez mais solicitado. Isso se deve à, dentre outros fatores, crise da arte contemporânea. Segundo Argan (1995, p.129), é cada vez maior a dificuldade que a arte tem de integrar-se ao atual sistema cultural em decorrência “da ruptura da relação que a ligava funcionalmente às outras atividades sociais”. É que, a partir da Revolução Industrial, a relação arte – sociedade que, no sistema artesanal se dava no circuito normal da produção e do consumo, deixa de existir. Em decorrência disso, rompe-se a relação entre a arte, atividade cuja função dominante é a estética, e “as outras atividades ‘normais’ da sociedade, quer sejam estéticas (mas não artísticas) ou não-estéticas” (ARGAN, 1995, p.129).

Assim, na maioria das vezes, para que uma nova obra apresentada seja considerada verdadeiramente obra de arte, é necessário que alguém ateste esse valor.

A tarefa da crítica contemporânea consiste, pois, substancialmente, em demonstrar que o que é feito como arte é verdadeiramente arte e que, sendo arte, se associa organicamente a outras atividades, não-artísticas e até não-estéticas, inserido-se assim no sistema geral da cultura (ARGAN, 1995, p.130).

Dessa forma, o discurso crítico sobre a obra de arte recorre a argumentos cada vez mais complexos e adota uma “linguagem especial”, rica de “termos não só técnicos e científicos (na medida em que ciência e técnica são as atividades hegemônicas no atual sistema cultural), como também literários, sociológicos e políticos” (ARGAN, 1995, p.130) Assim, a crítica passa a constituir-se um elo autorizado e de autoridade que liga a arte à sociedade e, conseqüentemente, como uma atividade, uma prática discursiva, semelhante à ciência, à literatura, à política.

Em decorrência disso, o crítico passa a ser alguém que, aos olhos da sociedade, detém um saber que o autoriza a emitir juízos acerca da verdade estética. É uma autoridade e, como tal, ocupa uma posição privilegiada. É, portanto, um formador de opiniões, autorizado a criar imagens, representações. É a partir do olhar desse especialista que o público leitor orientará o próprio olhar.

O intelectual crítico de arte, diz Osório (*op.cit.*) impede a desorientação, uma vez que seu papel é buscar refletir sobre as transformações da arte e dar voz a manifestações artísticas ainda indefinidas e hesitantes. Há que se superar, porém, continua esse autor, os estereótipos associados ao crítico: artista frustrado, professor, castrador, pernóstico. Para ocorrer essa superação, é necessário, conforme postula o autor em estudo, repensar a linguagem no sentido de produzirem-se textos mais exploratórios sobre a obra de arte, ou seja, textos que sejam decorrentes de uma participação do crítico no processo de criação de sentido.

Osório (*op.cit.*) atenta também para a diferença entre criticar e falar mal. Segundo esse autor, não se pode perder de vista que a crítica deve estar a serviço da arte. Assim, “há que se pensar a crítica deslocando-a da posição de *juiz* (maneira tradicional de ver o crítico) para a de *testemunha*, que deve estar atenta aos fatos para poder trazê-los a público” (OSORIO, 2005, p.17).

Por outro lado, continua o autor acima citado, para produzir um texto crítico, é necessário que aquele que o escreve assuma um mínimo de autoridade, ou seja, que ele

compreenda o ambiente artístico, a história da arte; que seja portador de um conjunto de saberes.

Conforme vimos com Bueno (*op.cit.*), a modernidade promoveu uma fusão entre estética e história. A que pode nos levar essa reflexão? O olhar do crítico de arte não é apenas o do especialista, mas do sujeito histórico, cultural, contextualizado. Esse olhar, como não poderia deixar de ser, carrega crenças, gostos, valores de que vê, o julgamento subjetivo. Apesar de saber que a finalidade da arte é a beleza, nem sempre o gosto pelo belo pode ser justificado intelectivamente.

Entendemos, então, que o crítico, por mais que fundamente seu julgamento em critérios técnicos, é um intérprete e, como tal, não escapa do seu próprio olhar. Além disso, por contar com a fé pública – afinal, ele é uma autoridade no assunto –, conduz o olhar de seu leitor, forma-lhe um gosto, sugere-lhe preferências. A dialética já nos ensinou que há uma interação entre sujeito e objeto, e que a imparcialidade pretendida pelos positivistas é praticamente impossível quando se julga, avalia. Mesmo buscando analisar a obra de arte a partir de critérios técnicos (perspectiva empírico-analítica), o crítico dificilmente consegue fugir à sua história, à sua concepção de arte, de estética.

3. Caminhos para uma Análise Crítica do Discurso

Para dar conta da análise do *corpus* desse trabalho, utilizamos a Análise Crítica do Discurso (ACD), ramo da análise do discurso desenvolvida nas obras recentes de Fairclough. Assim, passamos a discorrer sobre alguns conceitos que nos deram suporte.

3.1 Discurso na perspectiva da ACD

O discurso, conforme Fairclough (2001) contribui fundamentalmente para a construção de identidades sociais e posições do sujeito; para a construção de relações sociais e para a construção de sistemas de conhecimento e de crença.

Discurso, nesse sentido, é o uso da linguagem enquanto expressão de uma prática social não puramente individual. Assim, o discurso, além de um modo de ação do indivíduo e das representações que ele carrega, constrói-se a partir de uma relação dialética entre a ação individual e a estrutura social, sendo esta última a condição e o efeito da primeira. O discurso representa o mundo, mas também o significa.

Nessa perspectiva, Wodak (2003, p.105)¹² assim compreende o discurso:

Como um complexo conjunto de atos lingüísticos simultâneos e seqüencialmente inter-relacionados, atos que se manifestam ao longo e ao largo dos âmbitos sociais de ação como amostras semióticas (orais ou escritas e tematicamente inter-relacionadas) e muito freqüentemente como textos.

Ainda segundo a autora acima citada, os discursos são “abertos e híbridos, e não se trata de modo algum de sistemas fechados” (WODAK, op.cit., p.105). Isso nos remete para propriedades constitutivas dos discursos: a intertextualidade e a interdiscursividade. Essas propriedades foram melhor entendidas adiante, quando estudamos Bakhtin (2002; 2003).

Wodak (2003) postula ainda que para melhor entendermos a definição de discurso recorreremos à noção de *macrotema*. A arte, por exemplo, é um *macrotema* sobre o qual foram construídos vários discursos ao longo da história, conforme pudemos verificar quando disso tratamos no capítulo anterior.

¹² Tradução livre nossa.

Outra noção a que essa autora recorre é a de *âmbitos de ação* que ocorrem ao nível da legislação, da propaganda política e também da opinião pública, entre outros. Dessa forma, é possível inferir que um discurso sobre determinado tema pode advir de certo *âmbito de ação* e ser apropriado por outros. Essa “extrapolação” ocorre porque os discursos e os temas discursivos “atravessam os diversos âmbitos, superpõem-se, expressam referências cruzadas e acham-se de algum modo sociofuncionalmente vinculados uns aos outros” (WODAK, 2003, p.106).

A partir dessa constatação é que Wodak (*op.cit.*) concebe como interdisciplinar o enfoque dado ao discurso pela ACD. Não só a teoria e o projeto de trabalho da ACD, como as equipes de investigação e a prática desse modelo teórico devem ter presente a perspectiva interdisciplinar, incorporando outras áreas do conhecimento.

Portanto, a Análise Crítica do Discurso (ACD) constitui um modelo teórico-metodológico que pretende tratar uma ampla gama de práticas na vida social, sendo capaz de mapear os recursos lingüísticos utilizados por atores sociais em suas relações grupais. Enfoca os aspectos constituídos em rede, ou seja, adota a perspectiva interdiscursiva que leva em conta as práticas em que a interação discursiva se insere (RESENDE; RAMALHO, 2006).

No caso da presente dissertação, compreendendo-se a importância do discurso da crítica de arte na construção de uma opinião pública sobre determinado autor e determinada obra, considera-se que esta crítica igualmente se mostra intertextual de acordo com certos agrupamentos, interligados em determinados temas e propósitos em relação ao público leitor.

3.2 O modelo tridimensional de análise proposto por Fairclough

Para trabalhar com o discurso Fairclough (*op.cit.*) propõe uma análise tridimensional. Esse autor entende que qualquer evento ou exemplo de discurso pode ser concebido como um texto (análise lingüística), uma prática discursiva (análise da produção e interpretação textual) e um exemplo de prática social (análise das circunstâncias institucionais e organizacionais do evento comunicativo).

De acordo com o modelo tridimensional proposto por Fairclough (*op.cit.*), a primeira dimensão seria a *análise textual e lingüística*, ou seja, a descrição. Esse tipo de análise pode ser empreendida a partir do estudo dos seguintes elementos:

- a) Estrutura textual: É importante ficarmos atentos para as características organizacionais gerais, para o controle e funcionamento das interações (o que pode ser verificado por meio da observação das estratégias de polidez mais recorrentes no *corpus*) e àquilo que contribui para a construção do “eu” e das identidades sociais (*ethos*).
- b) Coesão: Podemos verificar como as orações e os períodos estão interligados no texto e de que maneira essas interconexões contribuem para a construção de significados.
- c) Gramática: Não podemos perder de vista os tipos de processo (p.ex.: ação, evento, etc.) e de que maneira os participantes estão inseridos no texto (se como agentes ou pacientes da ação verbal), ou seja, que escolhas de voz – passiva ou ativa – são feitas e quão é significativa a nominalização dos processos.

Ainda atentos à gramática, é possível ater-nos à tematização, isto é, às escolhas temáticas das orações e à modalidade, por meio da qual podemos identificar o grau de afinidade expressa nas proposições.

- d) Vocabulário: Implica o estudo do significado das palavras, a identificação das palavras-chave que carregam significado cultural, a observação das palavras cujo significado é variável ou o significado é potencial. Além disso, o estudo do vocabulário do texto nos permite contemplar as metáforas e, conseqüentemente, o que determinou a escolha delas.

Ainda de acordo com Fairclough (*op.cit.*), a segunda dimensão desse modelo de análise é a da *análise discursiva*, cuja preocupação é a análise interpretativa. Nesse sentido, é lembrado que a investigação deve voltar-se para a natureza da produção e da interpretação textual. Nessa dimensão, quatro aspectos devem ser observados:

- a) Produção do texto: Envolve a intertextualidade, sendo importante verificar como o discurso se apresenta no texto – se de forma direta ou indireta –, como as pressuposições estão sugeridas na amostra discursiva. Assim como a interdiscursividade, estimulando a observação dos tipos de discurso que se fazem presente no texto.
- b) Distribuição do texto (cadeias textuais): É defendida importância da descrição das séries de textos nas quais uma amostra discursiva é transformada, isto é, quais os tipos de transformações e que audiências são antecipadas pelo produtor do texto.
- c) Consumo do texto: Sobre isso, são formuladas algumas perguntas: De que modo ocorre a interpretação textual? Qual a quantidade de inferências que deve ser feita a partir desse texto?
- d) Condições da prática discursiva: Permitem identificar os aspectos sociais e institucionais em que a produção e o consumo de textos estão inseridos.

Finalmente, a terceira dimensão de análise crítica do discurso é, para Fairclough (*op.cit.*), a análise da *prática social*. Para empreender essa análise, ele propõe que se levem em conta os seguintes aspectos:

- a) A matriz social do discurso: É necessário que o analista entenda que o objetivo do seu trabalho deve ser, segundo Fairclough (*op.cit.*, p.289-290), “especificar as relações e as estruturas sociais e a que constituem a matriz dessa instância particular da prática social e discursiva”.
- b) Análise da *prática social*: Deve ter como objetivo a especificação da natureza da *prática social* na qual a *prática discursiva* está inserida. Procedendo dessa forma, o analista estará “munido” para explicar o “funcionamento” da prática discursiva e os efeitos dessa prática discursiva na prática social.
- c) As ordens do discurso: Implica especificar a relação que há entre elas e a instância da *prática social* e da *prática discursiva*. Além disso, não podemos esquecer de levar em conta os *efeitos ideológicos e políticos do discurso*, pois, elegendo essa perspectiva, poderemos identificar, no(s) texto(s) em análise, os sistemas de conhecimento e crença, as relações sociais, as identidades sociais.

Novamente, em se tratando da crítica de arte na mídia impressa alguns conceitos se destacam formações discursivas, modalidades enunciativas, interdiscursividade / intertextualidade e “ethos”.

3.3 Categorias da Análise do Discurso relevantes para a análise da crítica de arte:

3.3.1 Formações discursivas

A ACD tem suas peculiaridades em relação à análise do discurso francesa, entretanto absorve alguns conceitos dessa vertente de análise discursiva. Uma das principais é a obra de Foucault (2003). De acordo com Fairclough (*op.cit.*), influência de Foucault na ACD é decorrente principalmente do fato de o pensador francês ter transcendido dois principais modelos alternativos de investigação com os quais, na época, se contava: o estruturalismo e a hermenêutica.

Na obra foucaultiana *A Arqueologia do Saber* (2007), é possível focar duas significativas contribuições teóricas para a análise do discurso: a) a noção de discurso como constitutivo da sociedade e b) a ênfase na relação entre as práticas discursivas de uma sociedade ou instituição (intertextualidade e interdiscursividade).

Nessa perspectiva, a *formação discursiva*, segundo Foucault (2007, p.36) baseia-se no fato em que “os enunciados, diferentes em sua forma, dispersos no tempo, formam um conjunto quando se referem a um único e mesmo objeto”. Tendo compreendido isso, o pensador francês inferiu a existência de regras norteadoras da formação desse conjunto de enunciados. Assim, registra que, “por exemplo, a ciência médica, a partir do século XIX, se caracterizava menos por seus objetos ou conceitos do que por um certo *estilo*, um certo caráter constante da enunciação” (FOUCAULT, *op.cit.*, p.37-38). Isso implica dizer o seguinte:

No caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva* (FOUCAULT, *op.cit.*, p.43 – itálico do autor)

Continuando, Foucault (*op.cit.*, p.43 – itálico do autor) acrescenta:

Chamaremos de *regras de formação* as condições a que estão submetidos os elementos dessa repartição (objetos, modalidades de enunciação, conceitos, escolhas temáticas). As regras de formação são condições de existência (mas também de coexistência, de manutenção, de modificação e de desaparecimento) em uma dada repartição discursiva.

Portanto, o que se entende como formação dos objetos discursivos, é um processo de constituição e de transformação no discurso segundo regras de uma determinada *formação discursiva*. Dessa forma, não são independentes nem contemplados somente em um determinado discurso. São regras que decorrem de vários processos de articulação de elementos discursivos e não discursivos anteriores, vindo esse processo a fazer do discurso uma *prática discursiva*.

Quando Foucault (op.cit., p.50) entende que “não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época”, dá novo rumo a sua investigação. Começa a estudar em que condições históricas surge determinado objeto sobre o qual se passa a dizer algo. É nesse momento que ele percebe a existência de dinamismo na relação entre sociedade e discurso. Vê, também, que os *objetos de discurso* decorrem das relações entre as *formações discursivas*. Ao referir-se, então, às “relações de vizinhança” entre as *formações discursivas*, Foucault sinaliza uma compreensão acerca da intertextualidade e da interdiscursividade como fenômenos constitutivos dos discursos, dos objetos de discurso.

Essas relações são estabelecidas entre instituições, processos econômicos e sociais, formas de comportamentos, sistemas de normas, técnicas, tipos de classificação, modos de caracterização; e essas relações não estão presentes no objeto; não são elas que são desenvolvidas quando se faz sua análise (...). Elas não definem a constituição interna do objeto, mas o que lhe permite aparecer, justapor-se a outros objetos, situar-se em relação a eles, definir sua diferença, sua irredutibilidade e, eventualmente, sua heterogeneidade; enfim, ser colocado em um campo de exterioridade (FOUCAULT, op.cit., p.50-51).

Essas relações são, pois, discursivas. Assim, não estão situadas dentro do discurso, nem estabelecem ligação entre os conceitos e as palavras. Por outro lado, não estão fora do discurso, funcionando como elementos restritivos que delineiam formas ou ordenam que se enunciem certas coisas e não outras. É no limite do discurso que essas relações estão situadas. Por isso, conclui Foucault (op.cit., p.51-2), essas relações “caracterizam não a língua que o discurso utiliza, não as circunstâncias em que ele se desenvolve, mas o próprio discurso enquanto prática”.

Nessa perspectiva, podemos, para explicar melhor a noção de *formação dos objetos*, retomando o que ele postula sobre as *formações discursivas*:

A doença mental foi construída pelo conjunto do que foi dito no grupo de todos os enunciados que a nomeavam, recortavam, descreviam, explicavam, contavam seus desenvolvimentos, indicavam suas diversas correlações, julgavam-na e, eventualmente, emprestavam-lhe a palavra, articulando, em seu nome, discursos que deveriam passar por seus (FOUCAULT, 2007, p.36)

Tendo feito considerações sobre a *formação dos objetos*, Foucault (2007) passa a refletir sobre a *formação de modalidades enunciativas*. É a partir dessas reflexões, que inferimos a posição desse autor sobre o sujeito social: para ele, esse sujeito se constitui discursivamente, ou seja, ele é uma função do próprio enunciado. Isso porque, se os enunciados estabelecem a posição dos sujeitos, eles os constituem. Não basta, então, a relação entre o locutor e o que ele diz, mas a posição que esse locutor ocupa no momento em que ele enuncia. Além disso:

Primeira questão: quem fala? (...) Qual é o *status* dos indivíduos que têm – e apenas eles – o direito regulamentar ou tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceito, de proferir semelhante discurso? (FOUCAULT, op.cit., p.56)

A partir dessa consideração, podemos inferir que a relação entre sujeito e enunciado é constituída tanto nas *formações discursivas* como nas *modalidades enunciativas*, entendidas como tipos de atividades discursivas – como descrição, formulação de hipóteses, formulação de regulações, ensino etc. –, que trazem em si as posições do sujeito. A crítica de arte, por exemplo, enquanto atividade discursiva, determina a posição do crítico e de seu público alvo. Daí podermos concluir, junto com Foucault, que as práticas discursivas é que tecem as “redes” constitutivas das práticas sociais e por estas também são tecidas.

Em síntese, verificamos que Foucault (*op.cit.*) destacou a face constitutiva do discurso concebendo a linguagem como uma prática que institui os sujeitos sociais e os objetos sociais. Na perspectiva foucaultiana, analisar discursos seria, então, identificar, histórica e socialmente, as *formações discursivas* interdependentes, bem como os sistemas de regras sociolinguísticas que possibilitam a existências de certos enunciados em determinado tempo-espço, buscando explicitar relações interdiscursivas entre o discurso e o não-discurso.

Em termos conceituais, a obra de Foucault importa ainda para a ACD a noção de *ordem do discurso* entendido como a totalidade de práticas discursivas em uma instituição ou sociedade e o relacionamento entre elas. Nesse sentido, embora possam ser identificadas as contribuições foucaultianas para a ACD, é preciso indicar também suas limitações, como por exemplo: a visão determinista em relação à capacidade de constituição do discurso, em que a ação humana é constrangida unilateralmente pela estrutura social da *sociedade disciplinar*; e a falta de análise empírica dos textos (FAIRCLOUGH, 2001).

3.3.2 Modalidades enunciativas

A partir do que sugere Fairclough (2003) em relação à importância do estudo das modalidades enunciativas para a análise de uma amostra discursiva, buscamos nos ater na obra de Pinto (1994) que faz um estudo sobre esse fenômeno. Segundo esse autor, as operações enunciativas que visam atender os objetivos comunicacionais são conhecidas como modalizações. É exatamente por meio das modalizações que o locutor utiliza seus enunciados e textos, conscientemente ou não, como meio de realização de determinados intentos comunicacionais.

Para tanto, os interlocutores assumem, por meio dos enunciados, papéis. E, tácita ou diretamente, propõem que o(s) interlocutor(es) assumam outros papéis de modo que se estabeleça a interação. É escrito:

A modalização da enunciação pode ser marcada diretamente, no interior de um enunciado, pelo emprego de determinados itens lexicais ou construções morfosintáticas, ou ser inferida indiretamente a partir do contraste entre o enunciado e a situação e/ou contexto. (PINTO, 1994. p. 82)

Há diversas modalidades discursivas. Uma primeira, de acordo com Pinto (*op.cit.*) é a *declarativa*. Essa modalidade diz respeito ao tipo de enunciado que emana de um agente ‘autorizado’. Em sociedade, algumas pessoas – seja por força do cargo que ocupam, seja por delegação de poder advindo de forma social indireta, que pode variar desde o respeito conseguido entre os intaractantes, até poderes ditatoriais – “produzem enunciados e textos que criam e/ou reproduzem a realidade e que são aceitos pela sociedade como verdadeiros” (PINTO, 1994, p. 83). O enunciado assim modalizado conta com a credibilidade dos interlocutores pelo fato de ter sido produzido por alguém que detém certo poder para proferi-lo.

A modalidade *declarativa* é a mais ritualizada das que serão aqui apresentadas. Como exemplo, podemos citar as formas de modalidade declarativa expressas pelas religiões. É nessa esfera discursiva que temos um dos mais perfeitos exemplos de modalização declarativa, pois preenche todos os critérios necessários para que um enunciado seja considerado verdadeiro: ser proferido por alguém a quem é delegado tal direito, em nosso caso o padre ou pastor; ocorrer em lugar adequado, ou seja, na igreja, no templo; ser dito em momento ritualizado, como uma missa; ter duração e velocidade preestabelecidas; associar-se a um comportamento esperado e estandardizado; ser expresso por meio de uma linguagem ritualizada; ser dito por alguém vestido adequadamente e usando instrumentos consagrados pelo ritual. Muitos dos rituais do judiciário estão também bastante próximos desse tipo de modalização.

Na *representativa*, um segundo tipo de modalidade, o locutor assume a responsabilidade sobre a provável verdade do que diz. Nesse caso, não reivindica um estatuto de verdade para o que ele comunica, apenas coloca-se como fiador do que expõe. Assim, propõe ao interlocutor uma divisão de poder na construção da significação do universo de referência, possibilitando-lhe a contestação.

A modalidade *representativa* pode ser marcada de forma direta pelo locutor que geralmente recorre a formas verbais na primeira pessoa do singular. É comum também a existência de duas modalidades presentes numa mesma sentença, isto é, a modalidade *representativa*, muitas vezes é acompanhada da modalidade expressiva. Em outras palavras, é comum que o locutor, em suas enunciações representativas, espere que seu dizer tenha valor de declaração, isto é, que seu dizer seja reconhecido como verdade. Essa é uma estratégia a que o locutor recorre tendo consciência de que não ocupa uma posição que o autoriza a proferir determinado enunciado – situação típica da enunciação declarativa –, mas “arrisca-se” a dizer a palavra final em um diálogo. A esse tipo de modalidade Pinto (*op.cit.*) dá o nome de *declarativo-representativa*. Os enunciados modalizados dessa forma tendem a uma impessoalidade à qual o locutor recorre com o objetivo de minimizar sua responsabilidade em relação ao que declara, como se o que diz fosse consensual. Nesse caso, alcançará seu objetivo se for reconhecido pelo interlocutor como alguém que pode dizer o que diz. Por isso, as declarações desse tipo são aparentemente universais e transparentes.

Quando os enunciados sinalizam a intenção do falante – expressar afetividade ou juízos de valor subjetivamente construídos – tem-se o que Pinto (*op.cit.*) chama de modalidade *expressiva*.

O que conta nesse caso é apenas a intenção, socialmente explicitada, de exprimir aqueles sentimentos e valores e nunca, como costumam afirmar certos filósofos e lingüistas, a sinceridade de experimentá-los no momento da enunciação. (PINTO, 1994, p. 88)

A partir do que nos disse Pinto (*op.cit.*), inferimos que as formas de cumprimento e aquelas utilizadas em momentos fortemente ritualizados – como casamentos, funerais e batismos – são importantes não pela carga de sinceridade que porventura esteja presente na fala do locutor, mas pelo fato de que o emissor espera que o interlocutor reconheça os valores expressos em sociedade. Nesse caso, o reconhecimento advindo do interlocutor legitima o locutor enquanto integrante de um grupo social. Assim, a forma de recepção tem força de autenticação social.

A modalidade *expressiva* é marcada “pelo uso de palavras e locuções pelas quais se exprimem afetividade e/ou valores” (PINTO, *op.cit.*, p. 88). Geralmente, as palavras usadas na modalidade expressiva são substantivos, adjetivos, verbos ou advérbios, utilizados para demonstrar a emoção do enunciador em relação à realidade ou em relação ao interlocutor.

Os verbos relativos a sentimentos, quando referentes ao enunciador, têm a função de manter, estabelecer ou romper interações sociais. O mesmo ocorre com verbos que introduzem modalidades representativas que, quando associados a adjetivos e advérbios de caráter afetivo ou valorativo, podem evidenciar a modalidade expressiva.

No caso da modalidade *compromissiva*, o locutor compromete-se com o interlocutor de, em algum lugar no futuro, tornar válidos os valores expressos em seu enunciado. “Um texto compromissivo é a tradução dos vários graus de poder e controle que o emissor pretende ter sobre a determinação de um estado de coisas futuro” (PINTO, *op.cit.*, p. 90). A função ritual do interlocutor nesse tipo de modalidade é bem parecida com a que vimos no caso do enunciado expressivo: cabe a ele, por meio de sua validação, legitimar o locutor socialmente.

Há, entretanto, uma diferença importante entre esses modos enunciativos: no caso da modalidade *compromissiva*, ao assumir como verdadeiro o que declara, o interlocutor está abrindo mão de seu ponto de vista antes contrário ao do locutor. A fé pública depositada no

locutor é uma grande responsabilidade para este, pois, caso não cumpra o que prometeu, estará sujeito a sanções futuras.

Uma modalização de compromisso pode ser realizada de maneira indireta ou por enunciados ou textos na primeira pessoa, ou que a impliquem, como o verbo no futuro da perspectiva experiencial, ou por meio de enunciados interrogativos e imperativos, diretos ou indiretos, como forma de cortesia (PINTO, 1994, p. 91)

Outra característica das modalidades de compromisso é o uso dos verbos de compromisso, como “jurar” ou “comprometer-se”, ou ainda dos verbos de oferecimentos quando empregados na primeira pessoa.

Ocorre a modalidade *diretiva* quando um enunciado ou texto tem por objetivo que no futuro o interlocutor aja conforme o estado de coisas a que se faz referência no enunciado. O comportamento que o emissor espera do receptor pode ser

(a) uma resposta verbal, no caso de enunciados interrogativos em que se pede uma informação; ou (b) qualquer tipo de resposta, no caso de enunciados imperativos; ou apenas, (c) o de que ele seja instituído, naquele instante, como receptor (PINTO, 1994, p. 92).

São as relações de familiaridade e de *status*, efetivamente reconhecidas entre as partes envolvidas, que permitem a existência das modalidades diretivas. É possível entender as variações desse tipo de modalidade se imaginarmos uma escala em que, num extremo, temos o pleno poder de arbítrio e de imposição por parte do locutor. Por outro lado, à medida que esse poder decresce, temos um cada vez maior poder de arbítrio do interlocutor.

A modalidade *diretiva* pode aparecer sob a forma de pergunta na medida em que nem toda pergunta pressupõe uma resposta. Uma pergunta pode representar indiretamente uma resposta e, nesse caso, ela valeria como uma enunciação de modalidade representativa. No caso de a pergunta ser feita no intuito de despertar curiosidade, ou seja, quando a pergunta será respondida pelo próprio locutor, temos a modalidade diretiva, mais especificamente do tipo interpelatória. Num outro caso, em que se busca a informação no sentido de verificar se o interlocutor conhece a resposta, numa espécie de teste, estamos tratando de uma enunciação diretiva do tipo imperativo.

Para Fairclough (*op.cit.*), há uma diferença entre modalidade objetiva e subjetiva. Na modalidade objetiva, a base subjetiva do julgamento está implícita, isto é, não fica claro qual o ponto de vista privilegiado na representação, ou seja, se o falante projeta seu ponto de vista como universal, ou age como veículo para a divulgação do ponto de vista de outrem

(FAIRCLOUGH, 2001). Na modalidade subjetiva, a base subjetiva para o grau de afinidade com a proposição é explicitada, deixando claro que a afinidade expressa é do próprio falante.

Podemos considerar os textos da crítica de arte na mídia impressa como modalidades enunciativas declarativo-representativas porque os actantes encontram-se num determinado lugar de prestígio acadêmico ou jornalístico que os torna autoridades intelectuais, escrevendo com uma aparente “imparcialidade” e elaborando julgamentos sobre determinada obra de arte, num sentido de ataque ou de defesa.

Questionar a neutralidade desse processo fundamenta-se num princípio foucaultiano de que o sujeito do enunciado, pode não ser o sujeito do discurso, o que nos remete à questão da interdiscursividade / intertextualidade.

3.3.3. A interdiscursividade e a intertextualidade

Na Lingüística Textual é freqüente apontar como um dos fatores de *textualidade* a referência - explícita ou implícita - a outros textos, tomados estes num sentido bem amplo (orais, escritos, visuais - artes plásticas, cinema, música, propaganda etc.). A *intertextualidade*, por sua vez, pressupõe um universo cultural muito amplo e complexo, pois implica a identificação e o reconhecimento de remissões a obras ou a textos mais ou menos conhecidos, além de exigir do interlocutor a capacidade de interpretar a função daquela citação ou alusão em questão.

De acordo com Koch e Travaglia (1997), em consonância com os estudos de Beaugrande e Dressler, a intertextualidade engloba os vários modos pelos quais o conhecimento de outros textos permite ao interlocutor compreender um determinado texto. Em outras palavras, a intertextualidade “diz respeito aos fatores que tornam a utilização de um texto dependente de um ou mais textos previamente existentes” (p. 88).

De acordo com os autores, a diversidade de modos marcados pela intertextualidade envolve fatores atinentes a três esferas relacionadas ao conteúdo, à forma e à tipologia textual.

A esfera do conteúdo vincula-se ao conhecimento de mundo, que permite ao interlocutor o acesso a informações que dependem de um conhecimento prévio que permita economia de tempo na obtenção do conteúdo, uma vez que torna dispensáveis explicações

acerca do tema desenvolvido bem como a respeito de jargões, vocabulário técnico, enfim, de termos próprios de uma determinada área. A esfera da forma, por seu turno, refere-se à forma de um texto que remete a uma outra forma textual que lhe seja semelhante e que já esteja consagrada no imaginário dos leitores.

A forma pode ou não estar vinculada à terceira esfera que abrange a tipologia textual. A tipologia textual pode estar vinculada tanto à estrutura típica de cada tipo de texto quanto aos aspectos formais de caráter lingüístico, igualmente variáveis segundo cada tipo de texto. Em outras palavras, sabe-se que cada texto possui estruturas formais e usos lingüísticos particulares de acordo com a área a que a produção textual esteja vinculada. Afinal, “para que um texto seja bem compreendido e visto como coerente, é preciso que apresente certas características próprias do tipo de texto do qual ele é apresentado como sendo um exemplar” (Koch e Travaglia, 1997. p. 92). Koch ainda postula que a intertextualidade é um objeto de estudo que muito tem despertado o interesse da Língua Textual associando-a de certo modo à noção de polifonia no que ambas têm da presença inevitável do outro na produção do discurso. Para a autora, a intertextualidade pode ser de dois tipos: explícita ou implícita.

Pensando novamente na ACD, esta parte de uma definição de discurso que o coloca como um modo de ação historicamente situado, definição que implica considerar, por um lado, as estruturas que organizam a produção discursiva nas sociedades e, por outro lado, o fato de que cada enunciado praticado é uma ação dos indivíduos sobre as mesmas estruturas que lhe servem de base. O objetivo, então, da ACD é verificar se essa ação dos indivíduos contribui para a continuidade ou para a transformação das estruturas sociolingüísticas.

Tal forma de pensar o mundo social é o que aproxima os analistas da ACD dos estudos de Bakhtin e de alguns estudiosos franceses da análise do discurso. Para dar conta, então, das questões de heterogeneidade – intertextualidade e interdiscursividade –, buscamos aporte na obra de Bakhtin (2002; 2003), já que a maior contribuição do filósofo russo para os analistas da ACD é a operacionalização dos conceitos de gêneros discursivos e do conceito de dialogismo. Bakhtin foi o primeiro a defender uma posição considerada revolucionária em sua época: o locutor não é um sujeito ativo nem o ouvinte é sujeito passivo. Segundo o pensador russo, o nosso dizer é uma reação-resposta a outros enunciados. Assim, Bakhtin (2002, p.290) postula que

O ouvinte que recebe e compreende a significação (lingüística) de um discurso adota simultaneamente, para com este discurso, uma atitude *responsiva ativa*: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc...

O termo *enunciação* refere-se à idéia de réplicas no diálogo social. É a unidade básica da língua, quer se trate de um diálogo interior quer se enfoque o exterior. A enunciação não existe fora de um contexto, pois ela depende do horizonte social dos falantes e nenhuma enunciação pode ser atribuída somente a quem a enunciou. Ela é, portanto – mesmo num monólogo, mesmo num texto onde aparentemente se está *falando sozinho* –, determinada pela situação (BAKHTIN, op.cit.).

Bakhtin (2003, p.291) postula que “cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados”. Nesse sentido, esse pensador entende que também o locutor é um *respondente*, na medida em que seu texto é uma reação a outros dizeres anteriores ao seu. Para Bakhtin, qualquer enunciado – seja uma breve réplica, seja um romance ou tratado científico – tem um começo e um fim absolutos. Lembra, contudo, que antes de todo enunciado existem outros com os quais dialoga, assim como, depois de cada enunciado, virão outros enunciados/repostas. Nesse sentido, compreende que “o primeiro e mais importante dos critérios de acabamento do enunciado é a *possibilidade de responder*” (BAKHTIN, op.cit., p.299) e, conseqüentemente, de provocar respostas.

Para que um enunciado, contudo, provoque respostas, implique uma *compreensão responsiva*, ele deve vir de um desejo, de uma intenção. Esse desejo e essa intenção advêm, por sua vez, de uma *compreensão responsiva* do locutor. Originam-se da necessidade de um locutor participar de uma determinada cadeia de enunciados; surgem de uma vontade de polemizar, concordar, discordar, mas, sobretudo, de acrescentar, de enunciar o novo a partir do já dito.

Podemos, assim, dizer, junto com Weedwood (2002), que a palavra-chave da obra bakhtiniana é “diálogo”. Isso nos remete às considerações de Faraco (2003, p.57), para quem essa dialogicidade é apresentada pelo filósofo russo em três dimensões: “a) todo dizer não pode deixar de se orientar para o ‘já-dito’; b) todo dizer é orientado para a resposta; c) todo dizer é internamente dialogizado.”

3.3.4. Ethos

Segundo Maingueneau (1993, p .45), “o discurso é inseparável daquilo que poderíamos designar muito grosseiramente de uma ‘voz’.” Conforme a retórica antiga, continua Maingueneau (op.cit.,p.45), *ethé* seriam as propriedades que os oradores conferiam a si mesmos por meio de uma “maneira” peculiar de dizer. O *ethé* não era, contudo, o que os

oradores diziam sobre si mesmos, “mas o que revelavam pelo próprio modo de se expressarem”. A partir dessa noção, Aristóteles assim caracterizou os oradores: *phrônesis* era o que se apresentava de forma ponderada; *areté* indicava o orador que adotava a postura de alguém de fala franca, que dizia cruamente a verdade; e *eunóia* era aquele que apresentava ao público uma imagem agradável de si mesmo. A eficácia desses “ethé”, diz Maingueneau (op.cit., p.45), “se origina no fato de que eles atravessam, carregam o conjunto da enunciação sem jamais explicitarem sua função”.

Ainda de acordo com Maingueneau (op.cit.), quem fala não decide os efeitos do que enuncia sobre seu auditório. Esses efeitos, diz o autor, são decorrentes da formação discursiva, ou seja, do lugar, da posição que ocupa quem fala. Além disso, alerta o estudioso francês que o *ethos*, diferentemente do que postulavam os gregos sobre o *ethé*, também está implícito nos textos escritos, sustentados que são por uma “voz” específica.

Para a ACD, na perspectiva de Fairclough (2001, p.207), o *ethos* pode ser entendido

como parte de um processo mais amplo de ‘modelagem’ em que o tempo de uma interação e seu conjunto de participantes, bem como o *ethos* dos participantes, são constituídos pela projeção de ligações em determinadas direções intertextuais de preferência a outras.

O autor inglês busca melhor explicar a noção de *ethos* a partir do discurso construído pela medicina hoje chamada de “alternativa”. Nesse tipo de prática médica, diz o autor, as relações se estabelecem entre uma pessoa com um problema e um(a) ouvinte solidário(a). Assim, o discurso médico é o de aconselhamento e os participantes constituem-se a partir de uma relação de solidariedade, de amizade. A cena é delineada no sentido de levar as pessoas a aliviarem-se de seus problemas. Apesar de o lugar ser o de médico, isto é, o de um consultório médico, esse profissional, adotando a perspectiva da medicina alternativa, passa a preocupar-se, inclusive, com a disposição do mobiliário, a decoração, a fim de alterar lugares institucionalizados para fazer os que o procuram sentirem-se “em casa”.

O *ethos*, ainda diz Fairclough (op.cit., p.208),

é manifestado pelo corpo inteiro, não só pela voz. (...) Não é apenas o modo como os médicos falam que sinaliza o *ethos*; é o efeito cumulativo de sua disposição corporal total – o modo como se sentam, sua expressão facial, seus movimentos, seus modos de responder fisicamente ao que é dito, seu comportamento proxêmico (se chegam perto dos pacientes ou mesmo os tocam ou mantêm distância).

O conceito de *ethos* é, então, relevante para entendermos o papel do discurso na constituição ou construção do “eu” e das identidades sociais; é um elemento importante para o pesquisador que busca decifrar os enigmas dos discursos.

4. Procedimentos metodológicos

Nossa investigação caracteriza-se como *qualitativa*, tipo de estudo que, segundo Bogdan e Biklen (1994), agrupa várias estratégias de pesquisa, tendo em comum determinadas características. Uma primeira peculiaridade diz respeito aos dados selecionados, denominados evidentemente de *qualitativos*. Isso decorre do fato de esses dados serem ricos “em pormenores descritivos relativamente a pessoas, locais e conversas, e de complexo tratamento estatístico” (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p. 16). Essa complexidade se pauta pela pesquisa qualitativa priorizar a palavra no lugar do número. Assim, a investigação cujo suporte é esse modelo metodológico tem como objetivo compreender comportamentos dos sujeitos analisados. Nesse sentido, a pesquisa é aberta, priorizando menos testar respostas prévias, chamadas de hipóteses, do que responder perguntas, o que se chama de problematização ou pergunta norteadora. No caso desta dissertação, entender num sentido discursivo a crítica de arte em torno da obra de um artista plástico renomado.

Os investigadores qualitativos se preocupam com o contexto, porque consideram que nele se pode compreender melhor as ações das pessoas estudadas. Entendem que separar o ato, a palavra ou o gesto do contexto que lhes deu origem é perder de vista o significado deles, o que no caso se privilegia a palavra escrita. Podemos, então, dizer que esses investigadores interessam-se mais pelo processo do que simplesmente pelos resultados ou produtos e tendem a analisar os seus dados de forma indutiva, conforme já posicionado, ou seja, “não recolhem dados ou provas com o objetivo de confirmar ou infirmar hipóteses construídas previamente; ao invés disso, as abstrações são construídas à medida que os dados particulares que foram recolhidos se vão agrupando” (BOGDAN; BIKLEN, op.cit., p.50).

Como toda investigação se baseia em uma teoria, a partir da qual o investigador colherá dados e os interpretará, adotamos neste trabalho a perspectiva metodológica da Análise Crítica do Discurso. Segundo Meyer,

por regra geral, se aceita que a ACD não deve entender-se como um método único, porém como um enfoque, isto é, como algo que adquire consistência em vários planos e que, em cada um de seus planos, exige realizar um certo número de seleções. (MEYER, 2003, p. 35, tradução nossa).

Ainda de acordo com Meyer (*op.cit.*), a partir das teorias do discurso, podemos entendê-lo como fenômeno social e, assim, buscar a explicação de sua gênese e sua estrutura. Devido à variedade de enfoques em ACD, decidimos adotar neste trabalho o modelo tridimensional de análise proposto por Fairclough (2001), sobre o qual discorreremos no capítulo anterior.

4.1. A constituição do corpus

O *corpus* deste trabalho está constituído de seis textos críticos sobre a obra de Cícero Dias, escritos por intelectuais brasileiros. O “silêncio” dos críticos brasileiros a respeito da obra de Cícero Dias pode ser entendido ao ser lembrado o fato de ele ter estado, durante a maior parte de sua vida, fora do país e ter tido, provavelmente, sua obra analisada por críticos de arte estrangeiros.

Outro critério que nos orientou a constituição do *corpus* de nosso trabalho foi a posição dos críticos frente à obra do pintor. Escolhemos, então, duas críticas de nordestinos onde é visível a empatia dos críticos com o artista (Perspectiva Regional), outras duas que tecem sobre ela considerações mais “duras” (Perspectiva Nacional) e ainda duas críticas que recorrem ao discurso citado para analisar a obra do artista em enfoque (Perspectiva Midiática).

4.2 As categorias de análise

Para a análise do nosso *corpus*, uma primeira categoria por nós selecionada foi a *intertextualidade / interdiscursividade*, termo e idéia criados por Bakhtin (2003) que, em suas obras, sublinhou que a dialogicidade da linguagem está presente mesmo em monólogos, conforme já sinalizamos no capítulo anterior. O autor entendia os textos como objetos implicados numa cadeia dialógica, já que respondem e antecipam outros textos. Nessa perspectiva, todo texto é necessariamente polifônico, articulando diversas vozes (BAKHTIN, 2002).

O passo inicial para identificar a intertextualidade, de acordo com o que já sinalizamos no capítulo anterior, é verificar quais vozes são incluídas e quais vozes estão excluídas, quais ausências significativas podem ser observadas. Em relação às vozes

presentes, vimos ser necessário verificar como elas se relacionam e se articulam no discurso. Quando se tem uma voz externa num texto, há ao menos duas vozes em duas perspectivas que podem ser divergentes ou não, podem ter interesses e metas diferentes, pode haver tensão ou cooperação entre o que se relata e o relatado. Neste estudo, observamos, então, a forma como se fala da obra de Cícero Dias, como os críticos significam a obra em questão (FAIRCLOUGH, 2001).

Nesse sentido, buscamos identificar nos textos que vozes externas são apresentadas em discursos diretos, entendendo discurso direto como a citação supostamente fiel ao que foi dito em outros textos. Esse tipo de discurso direto aparece com marcas de citação. Observamos também os discursos externos indiretos, geralmente apresentados em paráfrase, ou mesmo como resumo das idéias de outras situações. Em ambos os tipos de discurso, é importante indicar as conseqüências desse discurso no sentido da valorização ou mesmo da depreciação do que foi apresentado em outro discurso, buscando averiguar relações intertextuais.

Levando em conta que discursos diversos representam o mundo e, mais que isso, projetam possibilidades diversas de entendimento da realidade e, tendo em vista projetos sociais diferentes, os discursos podem competir entre si ou mesmo complementarem-se em relações de dominação. Quando os discursos entram em competição é comum haver um discurso protagonista e um discurso antagonista. Quando isso acontece, a enunciação de outro discurso tem geralmente o objetivo de negar um discurso para afirmar outro, no caso o protagonista (BRANDÃO, 2005).

Na análise da interdiscursividade, é imprescindível a identificação dos discursos articulados e da maneira como são articulados. A identificação de um discurso em um texto cumpre duas etapas: a identificação de que partes do mundo são apresentadas (os temas centrais) e a identificação da perspectiva particular pela qual são representadas (RESENDE; RAMALHO, 2006).

A segunda categoria de análise foi a *modalidade enunciativa*, sobre a qual discorreremos no capítulo anterior. Entendemos que, a partir dessa categoria, poderíamos identificar a posição dos críticos de críticos de arte nessa esfera discursiva e, conseqüentemente, na sociedade.

Finalmente, a terceira categoria de análise por nós selecionada diz respeito à noção de *ethos* (ver capítulo anterior). Vimo-la como produtiva por entendermos que, identificar o *ethos* do crítico de arte nos ajudaria a melhor compreender a função social desse profissional.

5. Resultados e discussão

No presente capítulo apresentamos a análise das seis críticas acerca das obras do pintor Cícero Dias. A constituição do *corpus* que agora começa a ser estudado está descrita no capítulo anterior. Esses seis fragmentos foram divididos em três pares: 1º Críticas de intelectuais do Nordeste; 2º Críticas de intelectuais do Sudeste brasileiro; 3º Críticas de jornalistas brasileiros.

5.1 Crítica de intelectuais do Nordeste brasileiro.

Esta inclui textos de Gilberto Freyre (Crítica 1) e de César Leal (Crítica 2);

5.1.1 Crítica 1: Gilberto Freyre.

Cícero Dias, seu azul e encarnado, seu “sur-nudisme”

1. O pintor Cícero Dias desarruma as coisas, as pessoas e os animais da terra para
2. juntar depois figuras e objetos que nunca ninguém viu juntos: às vezes os deste
3. mundo com os do outro. Bois voando e peixes de camisa de mulher. O Pão de
4. Açúcar e a Matriz de Escada. E tudo numa nova escala. Alteram-se as
5. proporções e as relações, mas muitas das coisas, das pessoas, das mulheres,
6. dos animais que andam descasados pelos quadros de Cícero são nossos
7. conhecidos velhos, gente de casa, pessoas da família, tias gordas, bacharéis de
8. *pince-nez*, primas filhas de Maria, negras velhas, *cabriolets* de engenho, vacas
9. de leite, carros de boi, censores de colégio, cabras-cabriolas, mula-sem-cabeça,
10. luas de Boa Viagem, pitus do Rio Una. Coisas brasileiras, nortistas,
11. pernambucanas.
12. Das novas relações e proporções é que sai avivado pelo mais recifense dos
13. azuis, - o do mar, o dos azulejos, o dos olhos das sinhás descendentes de
14. Wanderley e de Arnaud de Hollanda - pelo mais pernambucano dos verdes - o
15. de cana-de-açúcar, o de folha de cajazeira, o do capim de beira do rio - pela
16. mais nortista dos encarnados, - o dos xales de mulher, o das bandeiras de papel
17. dos pastoris - o de lirismo profundo como em nenhum pintor que eu conheço, de
18. Cícero Santos Dias. Esse pintor não tem requintes de colorido nem luxos, mas
19. quase que só azul e encarnado, verde e amarelo, como os pintorezinhos pobres
20. de barcaças e de ex-votos e de casas de porta e janela.
21. Outro dia, na casa de Antônio, meu barbeiro, vi n' *A Careta* não sei se o esteta
22. Peregrino, se outro, dos cronistas do Rio, elogiando muito o Recife porque no
23. Recife, dizia o esteta, a nova comissão de censura municipal ou o arquiteto
24. urbanista Nestor Figueiredo - aliás meu velho conhecido - ou esse príncipe
25. hierático do bom gosto que é o Prefeito Góis - não me lembro qual dos três ou se
26. os três reunidos em superior tribunal - teria resolvido acabar com o mau hábito
27. recifense de se pintar casa de azul e de encarnado. De cores berrantes, dizia o
28. esteta apologista da *nuance*, de meio-tom, do *gris*, todo ancho e enganento de
29. sua finura verlainiana *pas-de-couleur-rien-que-la-nuance*. E por aí fiquei eu
30. sabendo, com o atraso dos que em casa de manhã não tem jornal, mas só aos
31. sábados *A Careta*, na barbearia, de mais esta novidade: que no Recife não se
32. pode pintar de novo casa nenhuma que não seja em cores desmaiadas. Ah,
33. requintados, ah, estetas, ah, regeneradores!
34. Por esse critério, creio que a comissão ou o prefeito que não quer casa pintada
35. de azul ou de vermelho vivo, também não, deixará aquarelas tão cruas como as

36. de Cícero Dias em exposição numa cidade fina e requintada como o novo
37. Recife.
38. O pintor faz bem em ir logo se arranchando, com os seus calungas na maternal
39. Escada que lhe compreenderá melhor os azuis e encarnados, os mesmos
40. cordões de pastoris, dos vestidos das mulheres alegres, dos lenços de rapé, das
41. flores de papel dos tabuleiros de bolos, dos caixões de defunto de anjos e de
42. moças; o "*sur-nudisme*" - perdoem-me o neologismo - do Cícero pintor é que
43. talvez não agrade Escada. Mas isto é outra história.
44. Cícero Dias é bem de Escada: mais do que o Dr. Tobias Barreto de Meneses
45. que na cidade pernambucana do interior quase só fez aprender alemão e
46. escrever artigos contra padres e contra juristas velhos.
47. É daqui, na verdade, que Cícero tem arrancado inteiras ou pela metade casas-
48. grandes de engenho que vamos encontrar esparramadas pelas suas telas;
49. árvores, igrejas, mulheres prenhes, moleques, vacas de leite, padres dizendo
50. missa, moças morenas de tranças compridas dormindo em rede, meninos nus,
51. caixões de defunto indo se enterrar, lapinhas indo se queimar, fandangos,
52. catimbós, papagaios de papel, corruptios, bumba-meu-boi - para recriar com
53. realidades assim locais e tradicionais um outro mundo em que toda essa vida e
54. todos esses elementos se sublimam, se universalizam em novas relações e
55. proporções. Mas nós sabemos, que são elementos nossos; e os reconhecemos
56. nos desenhos mais desadorados do pintor. Mesmo, naquele em que um cavalo –
57. que não é outro senão o marinho - desce pelo fio do Pão de Açúcar.
58. Os corredores mal-assombrados de Jundiá, o quarto em que Dona Chiquinha
59. amanheceu morta enforcada com os cordões de S. Francisco, o quarto dos
60. padres, o quarto dos santos, a cadeira de balanço que de noite se balança
61. sozinha sobre um tijolo solto que de manhã ninguém descobre (talvez dinheiro
62. enterrado do tempo dos flamengos), os retratos de parentes em grandes
63. molduras douradas, pastoris, são-joões, santo-antônios, são-pedros (com vivas
64. ao Coronel Pedrinho de Batateiras e a Pedro Filho também), os *Milhões de*
65. *Arlequim* tocados no piano pela mãe de Cícero, agora morta, botadas,
66. batizados, casamentos, enterros, carros de *boi*, *cabriolets* rodando pela areia
67. frouxa, deslizando pelo barro mole, afundando gostosos em grandes e macias
68. poças de lama, saltando pelo empedrado das ruas, um lorde inglês - o *Lord*
69. Carnavon de Tutancâmon? - visitando o major, acompanhado pelo padre inglês
70. vestido de preto; o Almirante Ferreira do Amaral (o português) besta de ver
71. tanta comida e tanta bebida junta em Jundiá, o vigário, as Santas Missões, as
72. festas, a avó baronesa, Doutorzinho, os tios, as tias, os primos, as primas, a mãe,
73. a mãe de criação, os irmãos de criação, parentes pobres, formigões, filhas de
74. Maria, capangas, beatas, coceira de bicho-de-pé, cafuné, ranço de caju,
75. muleque, muleca, negras, crioulas, mulatas - toda essa massa, todo esse mundo
76. pernambucano, toda essa riqueza brasileira, rural, patriarcal de antagonismos
77. que no íntimo se compreendem e fraternizam - casa-grande e senzala, senhor e
78. escravo, sala de visita e bagaceira, branco e preto, carnaval e Sexta-Feira da
79. Paixão, azul e encarnado - tudo isso, esses contrastes, tem de ser
80. experimentados e compreendidos à Inácio de Loyola - isto é, pelos sentidos,
81. para se compreender se sentir toda a pintura extraordinária de lirismo e
82. sensualidade de Cícero Dias. As coisas, as pessoas, os animais que ele tira do
83. lugar em que Deus os colocou certo para recolocá-los diferente, num errado, às
84. vezes pujante de poesia, não perdem nunca a sua marca de origem
85. pernambucana, o carimbo da agência postal de Escada ainda que com a data
86. difícil de se ver, borrada. Mil novecentos e ... Impossível ver o resto.
87. Cícero Dias é todo de antagonismos como tem de ser por muito tempo o
88. brasileiro - antes da uniformização cultural e das clínicas psiquiátricas acabarem
89. com o dualismo, com a extraordinária riqueza às vezes mórbida de contrastes
90. em que nos mergulharam quatro séculos de escravidão, de sadismo e de
91. masoquismo, de Europa procurando sufocar a África.
92. Ele não é de um lado nem de outro, mas dos dois - com esse sentido lírico,
93. bissexual, essa compreensão de branco e preto, de senhor e escravo, de
94. pessoa e animal, de homem e coisa, de macho e fêmea, de santo e fetiche, de
95. adulto e menino de azul e encarnado, a que o poeta - e Cícero Dias é acima de

96. tudo um grande poeta - consegue atingir, o que lhe dá o poder de interpretar
 97. pela pintura, a vida brasileira no seu conjunto, na sua profundidade, no seu todo.
 98. E por isso, talvez que o sexo é na pintura de Cícero Dias, tão desigual e tão
 99. místico - umas vezes irrompendo livre, desembestado, solto, "sur nudisme", em
 100. nus brancos de doerem na vista da gente; mas outras vezes disfarçando-se em
 101. passarinho, em tubarão, em piaba, com reminiscência do escuro das noites de
 102. internato; ou brincando de esconder com os psicanalistas de *pince-nez*.
 103. O que o sexo não é nunca para esse grande lírico sexual é a mesma coisa
 104. frívola que para os poetas, os pintores e os escultores que gostam de brincar
 105. Levianamente com mulher nua; que se divertem com o amor como quem se
 106. divertisse com um boneco ou uma boneca de carne, que apertada dançasse ou
 107. abrisse as pernas. Mané-Gostoso.
 108. Cícero Dias sente lorencianamente o sexo alongado em mistério, em grandes
 109. claridades, em labaredas místicas mas também em grande sombras. Uma
 110. enorme beleza que às vezes faz medo, dói nos olhos, dá vertigem, como tudo
 111. que é fundo ou que voa ou é alto, como a água do mar em que já se toma pé
 112. ou o cocuruto do Pão de Açúcar. Ele é diante do sexo um pouco o selvagem
 113. Que Rimbaud quis ser na África, e um pouco o colegial com medo, que nele
 114. permanece desde os seus dias de interno de colégio. Um grande lorenciano.
 115. Seu "ismo" por isso não é nenhum "ismo" vulgar e só o define mesmo a
 116. expressão que ousei inventar com esse fim: "sur nudisme". Cícero Dias para a
 117. glória sua e do Brasil criou o "sur-nudisme". E um nudismo, esse, que nada
 118. tem do obsceno dos cartões-postais franceses com 24 posições nem do nu
 119. esportivo das revistas, ilustradas da Europa de após-guerra.
 120. Escada deve sentir uma alegria imensa em acolher mais uma vez o seu grande
 121. filho: cada vez mais seu e menos do Recife, que está hoje um burgo com p
 122. retensões a requintado sem querer saber dos azuis e encarnados, dos verdes
 123. e dos amarelos do povo, da terra e da região.
 124. Do "sur-nudisme" de Cícero pode-se sem exagero dizer que não é a
 125. repercussão de nenhum "ismo" da Europa, já conhecido dos japoneses, mas
 126. coisa de inspiração regional; coisa própria e pessoal. Um nu além do nu. Um
 127. nu de quem tem visto muita gente nua - menina, moça, mulher, adolescente,
 128. homem - tomando banho nos rios de engenho do Nordeste.

Freyre, Gilberto. Cícero Dias, seu azul e encarnado, seu "sur-nudisme". In: Dias, Cícero. II exposição Cícero Dias na Escada. Recife: Oriente 1933.p. 1-6 (Biblioteca Virtual Gilberto Freyre – a obra. http://www.bvfgf.fgf.org.br/portugues/obra/prefacios_p_terceiros/cicero.htm - acessado em 12 de agosto de 2008)

Análise da crítica

1. O pintor Cícero Dias desarruma as coisas, as pessoas e os animais da terra para
2. juntar depois figuras e objetos que nunca ninguém viu juntos: às vezes os deste
3. mundo com os do outro. Bois voando e peixes de camisa de mulher. O Pão de
4. Açúcar e a Matriz de Escada. E tudo numa nova escala. Alteram-se as
5. proporções e as relações, mas muitas das coisas, das pessoas, das mulheres,
6. dos animais que andam descasados pelos quadros de Cícero são nossos
7. conhecidos velhos, gente de casa, pessoas da família, tias gordas, bacharéis de
8. *pince-nez*, primas filhas de Maria, negras velhas, *cabriolets* de engenho, vacas
9. de leite, carros de boi, censores de colégio, cabras-cabriolas, mula-sem-cabeça,
10. luas de Boa Viagem, pitus do Rio Una. Coisas brasileiras, nortistas,
11. pernambucanas.

Fragmento 1.1

A crítica de Gilberto Freyre realiza uma interpretação do fazer artístico na medida em que lança um olhar sobre o autor e outro sobre a obra. Analisando o movimento dos verbos utilizados pelo crítico, observa-se que alguns se voltam ao fazer humano do artista, enquanto outros remetem aos deslocamentos da obra de arte.

Na linha 01, a utilização do verbo “desarrumar” e, na linha 02, o verbo “juntar” – “desarrumar as coisas, as pessoas e os animais da terra para juntar depois figuras e objetos que nunca ninguém viu juntos” – caracterizam o agente das duas ações, a de “desarrumar” e a de “juntar”, realizadas pelo pintor Cícero Dias. Através da transitividade dos verbos, o crítico Gilberto Freyre sinaliza a imagem que constrói do pintor: a de que Cícero Dias reconstrói o real a partir do próprio olhar. Essa imagem é ratificada na linha 04: “E tudo numa nova escala”.

Dirigindo-se às obras de arte, Gilberto Freyre utiliza verbos de maneira impessoal. Nas linhas 4 e 5, em “alteram-se as proporções e as relações”, não há agente explícito uma vez que “proporções” e “relações” sofrem o efeito da ação que se infere ser da autoria do pintor.

A ação de “alterar” não inviabiliza o reconhecimento, na obra de Cícero Dias, do cenário regional. Isso é sinalizado pelo operador argumentativo “mas” (linha 05) que funciona como um disjuntor a partir do qual Freyre passa a recompor o cenário nordestino, remetendo-nos ao universo pictórico dos quadros de Cícero Dias e reconhecendo-os como representantes da identidade “brasileira”, “nortista”, em suma, “pernambucana”. A familiaridade com os personagens representados pelo pintor é explicitada em “são nossos conhecidos velhos, gente de casa, pessoas da família, tias gordas...” (da linha 7 até a linha 10). Esse cenário familiar, como já dito acima, é sintetizado com: “coisas brasileiras, nortistas, pernambucanas” (linhas 10 e 11).

- | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ol style="list-style-type: none">12. Das novas relações e proporções é que sai avivado pelo mais recifense dos13. azuis, - o do mar, o dos azulejos, o dos olhos das sinhás descendentes de14. Wanderley e de Arnaud de Hollanda - pelo mais pernambucano dos verdes - o15. de cana-de-açúcar, o de folha de cajazeira, o do capim de beira do rio - pela16. mais nortista dos encarnados, - o dos xales de mulher, o das bandeiras de papel17. dos pastoris - o de lirismo profundo como em nenhum pintor que eu conheço, de18. Cícero Santos Dias. Esse pintor não tem requintes de colorido nem luxos, mas19. quase que só azul e encarnado, verde e amarelo, como os pintorezinhos pobres20. de barcaças e de ex-votos e de casas de porta e janela. |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Fragmento 1.2

Na linha 12, o crítico retorna à idéia inicial – a de recriação da realidade pelo pintor. Por meio da estratégia discursiva da modalização expressiva, intensifica a forma verbal “sai avivado”. A partir daí, Gilberto Freyre lança mão de outra estratégia de modalização para expressar seu juízo de valor: a comparação.

Inicialmente, superlativiza as cores na obra de Cícero Dias em: “pelo mais recifense dos azuis” (linhas 12 e 13), “pelo mais pernambucano dos verdes” (linha 14), “pela mais nortista dos encarnados” (linhas 15 e 16). Os elementos superlativados pelas mais “vivas” cores são o mar, os azulejos, os olhos das sinhás (linha 13); a cana-de-açúcar, a folha de cajazeira, o capim de beira de rio (linha 15); e os xales de mulher, as bandeiras de papel dos pastoris (linhas 16 e 17). Ainda recorrendo à comparação, Gilberto Freyre, modalizando expressivamente o que enuncia, ressalta a originalidade de Cícero Dias em: “o de lirismo profundo como em nenhum pintor que eu conheço” (linha 17).

Nas linhas 18, 19 e 20, o autor da crítica em enfoque continua recorrendo à comparação para avaliar a obra de Cícero Dias. Negando a semelhança entre Dias e os pintores que fazem uso de “requinte de colorido” e de “luxos” (linha 18), Freyre compara o pintor escadense aos “pintorezinhos pobres de barcaças e de ex-votos e de casas de porta e janela”. É dessa forma que o autor consegue ressaltar a simplicidade e a influência que o pintor Dias recebe dos artistas de sua região.

21. Outro dia, na casa de Antônio, meu barbeiro, vi n'A <i>Careta</i> não sei se o esteta
22. Peregrino, se outro, dos cronistas do Rio, elogiando muito o Recife porque no
23. Recife, dizia o esteta, a nova comissão de censura municipal ou o arquiteto
24. urbanista Nestor Figueiredo - aliás meu velho conhecido - ou esse príncipe
25. hierático do bom gosto que é o Prefeito Góis - não me lembro qual dos três ou se
26. os três reunidos em superior tribunal - teria resolvido acabar com o mau hábito
27. recifense de se pintar casa de azul e de encarnado. De cores berrantes, dizia o
28. esteta apologista da <i>nuance</i> , de meio-tom, do <i>gris</i> , todo ancho e enganjo de
29. sua finura verlainiana <i>pas-de-couleur-rien-que-la-nuance</i> . E por ai fiquei eu
30. sabendo, com o atraso dos que em casa de manhã não tem jornal, mas só aos
31. sábados A <i>Careta</i> , na barbearia, de mais esta novidade: que no Recife não se
32. pode pintar de novo casa nenhuma que não seja em cores desmaiadas. Ah,
33. requintados, ah, estetas, ah, regeneradores!

Fragmento 1.3

Entre as linhas 21 e 33, confirma-se a relação que Gilberto Freyre estabelece entre as cores “vivas” e o cenário regional. Modalizando expressivamente o que enuncia, o crítico opta por itens lexicais e estratégias de referência que traçam, por meio do discurso indireto e de forma irônica, o perfil dos que decidiram proibir cores “berrantes” (linha 27) nas casas recifenses. Expressões como “esse príncipe hierático do bom gosto” (linha 24 e 25), “esteta

apologista da *nuance* de meio tom, do *gris*” (linha 28), “todo ancho e enganjo de sua finura verlainiana *pas-de-couleur-rien-que-la-nuance*” (linha 28 e 29) sinalizam a rejeição aos censores das cores “vivas” nas fachadas das casas do Recife e sugerem a invasão cultural – ver os itens lexicais em francês e a alusão a Verlaine – em terras recifenses. A crítica a essa censura é ratificada pelo enunciado modalizado expressivamente pela interjeição “Ah” (repetida) e pelo sinal de exclamação: “Ah, requintados, ah, estetas, ah, regeneradores!” (linhas 32 e 33).

- | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|
| 34. Por esse critério, creio que a comissão ou o prefeito que não quer casa pintada |
| 35. de azul ou de vermelho vivo, também não, deixará aquarelas tão cruas como as |
| 36. de Cícero Dias em exposição numa cidade fina e requintada como o novo |
| 37. Recife. |

Fragmento 1.4

A referência à voz de outrem, ou seja, à proibição relativa ao uso de cores “berrantes” (linha 27) nas casas recifenses constitui mais uma estratégia discursiva de Gilberto Freyre para ressaltar uma característica positiva do pintor Cícero Dias. É o que se percebe nas linhas 34, 35, 36 e 37. Observe-se que o autor da crítica em análise trouxe para o texto essa voz – a da proibição relativa às cores recifenses – a fim de elogiar a opção do pintor Cícero Dias por ficar em Escada. É o que fica claro no próximo fragmento.

- | |
|----------------------------------------------------------------------------------------|
| 38. O pintor faz bem em ir logo se arranchando, com os seus calungas na maternal |
| 39. Escada que lhe compreenderá melhor os azuis e encarnados, os mesmos |
| 40. cordões de pastoris, dos vestidos das mulheres alegres, dos lenços de rapé, das |
| 41. flores de papel dos tabuleiros de bolos, dos caixões de defunto de anjos e de |
| 42. moças; o " <i>sur-nudisme</i> " - perdoem-me o neologismo - do Cícero pintor é que |
| 43. talvez não agrade Escada. Mas isto é outra história. |

Fragmento 1.5

Referindo-se à preferência do pintor por Escada, o crítico torna a realçar o que para ele é uma qualidade de Cícero Dias (modalização expressiva). É o que se percebe nas linhas 38 e 39: “O pintor faz bem em ir logo se arranchando, com seus calungas na maternal Escada...”. Há que se atentar agora para o uso dos itens lexicais “arranchando” e “calungas”. Esses itens lexicais reforçam a apologia ao regional que vem sendo delineada pelo crítico desde o início do texto.

Em “na maternal Escada que lhe compreenderá melhor os azuis e encarnados”, o item lexical “maternal” e a forma verbal “compreenderá” atribuem à cidade de Escada características de ser humano e torna-a agente da ação de “compreender”. Mas compreender o

quê? A obra do pintor Cícero Dias. Essa compreensão decorre do fato de a cidade de Escada não ter sido ainda – na época em que Freyre escreveu o texto (1933) – “invadida” por outras culturas. A posição do autor em relação à cultura regional fica, então, mais evidente em “o *sur-nudisme* – perdoem-me o neologismo” (linha 42). Esse pedido de perdão não foi feito quando ele usou “*nuance*”, “*gris*” (linha 28), nem “*pas-de-couleur-rien-que-la-nuance*” (linha 29). É que era outro o contexto em que Freyre fez uso desses itens lexicais; ele estava criticando/ironizando a influência cultural da França na cidade de Recife. Os neologismos usados sinalizam isso.

44. Cícero Dias é bem de Escada: mais do que o Dr. Tobias Barreto de Meneses
45. que na cidade pernambucana do interior quase só fez aprender alemão e
46. escrever artigos contra padres e contra juristas velhos.

Fragmento 1.6

Agora, lançando mão do modalizador “é bem” (linha 44), Freyre “regionaliza” mais ainda o pintor: “Cícero Dias é bem de Escada” (linha 44). E, para endossar o que afirmou, lança mão de outra estratégia discursiva, a comparação, em: “mais do que Dr. Tobias Barreto de Meneses que na cidade pernambucana do interior quase só fez aprender alemão e escrever artigos contra padres e contra juristas velhos” (linhas 44,45 e 46). Para realçar uma qualidade da obra – para ele, regionalista – de Cícero Dias, o crítico expressa um julgamento em relação a Tobias Barreto, fazendo alusão à língua que este estudou, o alemão (não a língua portuguesa), e as críticas que teceu à Contra-Reforma e à velha ordem social: padres e juristas velhos.

47. É daqui, na verdade, que Cícero tem arrancado inteiras ou pela metade casas-
48. grandes de engenho que vamos encontrar esparramadas pelas suas telas;
49. árvores, igrejas, mulheres prenhes, moleques, vacas de leite, padres dizendo
50. missa, moças morenas de tranças compridas dormindo em rede, meninos nus,
51. caixões de defunto indo se enterrar, lapinhas indo se queimar, fandangos,
52. catimbós, papagaios de papel, corruptos, bumba-meu-boi - para recriar com
53. realidades assim locais e tradicionais um outro mundo em que toda essa vida e
54. todos esses elementos se sublimam, se universalizam em novas relações e
55. proporções. Mas nós sabemos, que são elementos nossos; e os reconhecemos
56. nos desenhos mais desadorados do pintor. Mesmo, naquele em que um cavalo –
57. que não é outro senão o marinho - desce pelo fio do Pão de Açúcar.

Fragmento 1.7

Com “É daqui” (linha 47), Freyre realça, mais uma vez, o lugar de onde o pintor “arrancou” (linha 47) os elementos presentes em suas telas. Optando pelos itens lexicais “arrancado” e “esparramados”, o autor enfatiza não apenas o regionalismo de Cícero Dias –

uma vez que essas palavras são bem regionais e próprias da linguagem oral –, como intensifica a idéia de que os elementos regionais se fazem bastante presentes na obra do pintor. Esses elementos – “casas grandes de engenho” (linha 47 e 48), “árvores, igrejas, mulheres prenhas, moleques, vacas de leite, padres dizendo missa, moças morenas de tranças compridas dormindo em rede, meninos nus, caixões de defunto indo se enterrar, lapinhas indo se queimar, fandangos, catimbós, papagaios de papel, corruptios, bumba-meu-boi” (da linha 47 à linha 52) – recriam, segundo Freyre, “realidades locais e tradicionais” (linha 53), característica que, para o autor do texto, é bastante positiva na obra de Cícero Dias. Mesmo esses elementos, presentes nas telas de Dias, tendo sido sublimados e universalizados, segundo o próprio Freyre, “são elementos nossos” (linha 55). Em outras palavras, Cícero Dias, conforme Gilberto Freyre, valorizou o local, o regional, o tradicional, mesmo quando pintou “um cavalo – que não é outro senão o marinho – [descendo] pelo fio do Pão de Açúcar” (linhas 56 e 57).

58. Os corredores mal-assombrados de Jundiá, o quarto em que Dona Chiquinha
59. amanheceu morta enforcada com os cordões de S. Francisco, o quarto dos
60. padres, o quarto dos santos, a cadeira de balanço que de noite se balança
61. sozinha sobre um tijolo solto que de manhã ninguém descobre (talvez dinheiro
62. enterrado do tempo dos flamengos), os retratos de parentes em grandes
63. molduras douradas, pastoris, são-joões, santo-antônios, são-pedros (com vivas
64. ao Coronel Pedrinho de Batateiras e a Pedro Filho também), os *Milhões de*
65. *Arlequim* tocados no piano pela mãe de Cícero, agora morta, botadas,
66. batizados, casamentos, enterros, carros de *boi*, *cabriolets* rodando pela areia
67. frouxa, deslizando pelo barro mole, afundando gostosos em grandes e macias
68. poças de lama, saltando pelo empedrado das ruas, um lorde inglês - o *Lord*
69. Carnavon de Tutancâmon? - visitando o major, acompanhado pelo padre inglês
70. vestido de preto; o Almirante Ferreira do Amaral (o português) besta de ver
71. tanta comida e tanta bebida junta em Jundiá, o vigário, as Santas Missões, as
72. festas, a avó baronesa, Doutorzinho, os tios, as tias, os primos, as primas, a mãe,
73. a mãe de criação, os irmãos de criação, parentes pobres, formigões, filhas de
74. Maria, capangas, beatas, coceira de bicho-de-pé, cafuné, ranço de caju,
75. muleque, muleca, negras, crioulas, mulatas - toda essa massa, todo esse mundo
76. pernambucano, toda essa riqueza brasileira, rural, patriarcal de antagonismos
77. que no íntimo se compreendem e fraternizam - casa-grande e senzala, senhor e
78. escravo, sala de visita e bagaceira, branco e preto, carnaval e Sexta-Feira da
79. Paixão, azul e encarnado - tudo isso, esses contrastes, tem de ser
80. experimentados e compreendidos à Inácio de Loyola - isto é, pelos sentidos,
81. para se compreender se sentir toda a pintura extraordinária de lirismo e
82. sensualidade de Cícero Dias. As coisas, as pessoas, os animais que ele tira do
83. lugar em que Deus os colocou certo para recolocá-los diferente, num errado, às
84. vezes pujante de poesia, não perdem nunca a sua marca de origem
85. pernambucana, o carimbo da agência postal de Escada ainda que com a data
86. difícil de se ver, borrada. Mil novecentos e ... Impossível ver o resto.

Fragmento 1.8

Da linha 58 à 75, novamente Freyre cita elementos regionais que compõem a obra de Cícero Dias. Isso fica claro em: “todo esse mundo pernambucano, toda essa riqueza brasileira, rural, patriarcal de antagonismos que no íntimo se compreende e fraternizam” (linhas 75, 76 e 77). Aqui está expressa a tese freyreana acerca da convivência pacífica entre colonizador e colonizado, fato que é realçado em: “casa-grande e senzala, senhor e escravo, sala de visita e bagaceira, branco e preto, carnaval e sexta-feira da paixão, azul e encarnado” (linhas 77,78 e 79).

O sociólogo Gilberto Freyre continua em incoerência com o que vinha defendendo até então: “tudo isso, esses contrastes, tem de ser experimentado e compreendido à Inácio de Loyola” (linha 79 e 80). E Inácio de Loyola nasceu em terras brasileiras e nordestinas? Não foi ele o criador da contra-reformista Companhia de Jesus que para aqui veio colonizar, catequizar e “invadir” a cultura nativa? Por que não admitir, então, a influência francesa ou alemã? Será porque essas outras culturas não estão presentes na obra do pintor Cícero Dias? Os contrastes – que, segundo o crítico, se harmonizam – estão nas telas de Dias, obra que deve ser admirada “pelos sentidos, para se compreender” (linhas 80 e 81).

Modalizando expressivamente sua análise da obra de Cícero Dias, Gilberto Freyre continua: “para se compreender e se sentir toda a pintura extraordinária de lirismo e sensualidade de Cícero Dias” (linhas 81 e 82). Agora, retornando à idéia do início do texto, quando afirma que Cícero Dias recria a realidade, Freyre recorre à ordem da natureza segundo a perspectiva religiosa: “ele tira do lugar em que Deus os colocou certo” (linhas 82 e 83). Ou seja, Cícero Dias altera a ordem divina na medida em que tira do lugar “as coisas, as pessoas, os animais” (linha 82). Ao retirar, porém, “as coisas” do “lugar certo” em que Deus as colocou, o pintor não retira delas “a sua marca de origem pernambucana, o carimbo da agência postal de Escada” (linhas 84 e 85). Mesmo, então, dispondo “as coisas” fora do seu “lugar certo” – “lugar” determinado por Deus –, o pintor preserva suas raízes, o local, o regional.

- | |
|----------------------------------------------------------------------------------------|
| 87. Cícero Dias é todo de antagonismos como tem de ser por muito tempo o |
| 88. brasileiro - antes da uniformização cultural e das clínicas psiquiátricas acabarem |
| 89. com o dualismo, com a extraordinária riqueza às vezes mórbida de contrastes |
| 90. em que nos mergulharam quatro séculos de escravidão, de sadismo e de |
| 91. masoquismo, de Europa procurando sufocar a África. |

Fragmento 1.9

Entre as linhas 87 e 91, Gilberto Freyre muda abruptamente o “tom” de seu discurso. Inicialmente, em “Cícero Dias é todo de antagonismos como tem de ser por muito tempo o brasileiro” (linhas 87 e 88), o item lexical “antagonismos” sinaliza não só uma característica da obra de Cícero Dias como da identidade cultural do povo brasileiro que, segundo o autor do texto, “deve” preservá-la.

Esse “antagonismo”, parece, deve ser superado espontaneamente, uma vez que é parcialmente positivo, na medida em que constitui “a extraordinária riqueza” (linha 89). Esses “antagonismos” correm, porém, o risco de desaparecer em decorrência da “uniformização cultural e das clínicas psiquiátricas” (linha 88). O crítico se põe contra a uniformização cultural (como se a Europa já não viesse tentando isso desde o século XVI) e contra a influência da psiquiatria, mesmo sabendo que a “extraordinária riqueza” oriunda dos antagonismos é “às vezes mórbida de contrastes em que mergulham quatro séculos de escravidão, de sadismo e de masoquismo, de Europa procurando sufocar a África” (linhas 89, 90 e 91).

92. Ele não é de um lado nem de outro, mas dos dois - com esse sentido lírico, 93. bissexual, essa compreensão de branco e preto, de senhor e escravo, de 94. pessoa e animal, de homem e coisa, de macho e fêmea, de santo e fetiche, de 95. adulto e menino de azul e encarnado, a que o poeta - e Cícero Dias é acima de 96. tudo um grande poeta - consegue atingir, o que lhe dá o poder de interpretar 97. pela pintura, a vida brasileira no seu conjunto, na sua profundidade, no seu todo. 98. E por isso, talvez que o sexo é na pintura de Cícero Dias, tão desigual e tão 99. místico - umas vezes irrompendo livre, desembestado, solto, "sur <i>nudisme</i> ", em 100. nus brancos de doerem na vista da gente; mas outras vezes disfarçando-se em 101. passarinho, em tubarão, em piaba, com reminiscência do escuro das noites de 102. internato; ou brincando de esconder com os psicanalistas de <i>pince-nez</i> .

Fragmento 1.10

Na linha 92, volta Gilberto Freyre a fazer referência ao antagonismo da obra de Cícero Dias. Em “ele não é de um lado nem de outro, mas dos dois”, o crítico sinaliza mais uma vez que as antíteses culturais são resolvidas por um “sentido lírico” (linha 92), pois “Cícero Dias é acima de tudo um grande poeta” (linhas 95 e 96) e, por isso, “consegue atingir, o que lhe dá o poder de interpretar pela pintura, a vida brasileira no seu conjunto, na sua profundidade, no seu todo” (linhas 95, 96 e 97).

Dessa forma, Freyre explica o “*sur-nudisme*” da obra do pintor: “É por isso, talvez, que o sexo é, na pintura de Cícero Dias, tão desigual e tão místico”. Segundo o autor, o sexo na obra do pintor ora se revela “livre, desembestado, solto” (linha 99 – atente-se para o regionalismo “desembestado”), ora se disfarça “em passarinho, em tubarão, em piaba, com

reminiscências do escuro das noites de internato, ou brincando de esconder com os psicanalistas de *pince-nez*” (linhas 101 e 102).

Observe-se que o item lexical “*pince-nez*”, referindo-se aos psicanalistas, atribui a eles a característica estereotipada do cientista sério com os óculos na ponta do nariz. Imagem que reforça a antipatia do autor do texto por profissionais que comprometem a livre expressão dos antagonismos do brasileiro, conforme se viu na linha 88.

103. O que o sexo não é nunca para esse grande lírico sexual é a mesma coisa 104. frívola que para os poetas, os pintores e os escultores que gostam de brincar 105. Levianamente com mulher nua; que se divertem com o amor como quem se 106. divertisse com um boneco ou uma boneca de carne, que apertada dançasse ou 107. abrisse as pernas. Mané-Gostoso.

Fragmento 1.11

Com “o que o sexo não é nunca” (linha 103) – em que a expressão “o que” e a negativa da linguagem oral “não é nunca” intensificam a negação – e “esse grande lírico sexual” (linha 103) – em que os itens lexicais “grande” e “lírico” realçam uma qualidade do pintor –, Gilberto Freyre dá início à nova comparação, a mesma estratégia discursiva a que já vinha recorrendo para enfatizar as qualidades da obra de Cícero Dias. Dessa vez, ele passa a comparar o pintor e poeta – segundo ele caracterizou Cícero Dias na linha 96 (“um grande poeta”) – com outros poetas, pintores e escultores “que gostam de brincar levianamente com mulher nua, que se divertem com o amor como quem se divertisse com um boneco ou uma boneca de carne, que apertada dançasse ou abrisse as pernas” (linhas 104, 105, 106 e 107).

Atente-se para o fato de que Freyre recorre à imagem de um boneco bastante conhecido na região nordestina, “Mané gostoso” (linha 107), para levar ao leitor uma representação mais fiel da “boneca de carne” à qual está se referindo. Há que se registrar, finalmente, que a estratégia discursiva da comparação é bem freqüente em uma sociedade competitiva, em que, para realçar-se uma qualidade de alguém, compromete-se o perfil de outrem. Essa estratégia, conforme já se registrou, tem sido explorada pelo autor da crítica em enfoque.

108. Cícero Dias sente lorencianamente o sexo alongado em mistério, em grandes 109. claridades, em labaredas místicas mas também em grande sombras. Uma 110. enorme beleza que às vezes faz medo, dói nos olhos, dá vertigem, como tudo 111. que é fundo ou que voa ou é alto, como a água do mar em que já se toma pé 112. ou o cocuruto do Pão de Açúcar. Ele é diante do sexo um pouco o selvagem

113. Que Rimbaud quis ser na África, e um pouco o colegial com medo, que nele
114. permanece desde os seus dias de interno de colégio. Um grande lorenciano.

Fragmento 1.12

Entre as linhas 108 e 114, Gilberto Freyre continua discorrendo sobre o que representa o sexo na obra de Cícero Dias. Para fazê-lo, também continua recorrendo aos contrastes, como já fizera entre as linhas 98 e 102. Aqui, os pares antitéticos são: “em mistério/em grande claridades” (linhas 108 e 109), “labaredas místicas/em grandes sombras” (linha 109), “uma enorme beleza que às vezes faz medo, dói nos olhos, dá vertigem, como tudo que é fundo” (linhas 109, 110 e 111)/ “ou que voa ou é alto, como a água do mar em que já se torna pé ou o cocuruto do Pão de Açúcar” (linhas 111 e 112), “um pouco selvagem”(linha 112)/ “um pouco o colegial sem medo”(linha 113).

Esses pares antitéticos, construídos a partir de comparações, retomam a tese que o autor do texto acima defendeu: a de que “Cícero Dias é todo de antagonismo” (linha 87).

115. Seu “*ismo*” por isso não é nenhum “ismo” vulgar e só o define mesmo a
116. expressão que ousei inventar com esse fim: “*sur nudisme*”. Cícero Dias para a
117. glória sua e do Brasil criou o “*sur-nudisme*”. E um nudismo, esse, que nada
118. tem do obsceno dos cartões-postais franceses com 24 posições nem do nu
119. esportivo das revistas, ilustradas da Europa de após-guerra.

Fragmento 1.13

Segundo Gilberto Freyre, esse “antagonismo sexual” da obra de Cícero Dias é o que o diferencia dos demais. Em “seu ‘ismo’ por isso não é nenhum ‘ismo’ vulgar” (linha 115), Freyre realça a originalidade do pintor, à qual ele já vem fazendo referência desde o início do texto.

Mais uma vez, contudo, com a mesma intenção que anteriormente se apontou, Freyre recorre à comparação para consolidar as qualidades positivas do pintor. É o que se pode verificar em: “E um nudismo, esse, que nada tem do obsceno dos cartões-postais franceses com 24 posições nem do nu esportivo das revistas, ilustradas, da Europa de pós-guerra” (linhas 117, 118 e 119).

Conforme se pôde ver, o autor do texto em análise registrou o julgamento que faz das revistas européias para consolidar outra qualidade do pintor de quem está falando.

120. Escada deve sentir uma alegria imensa em acolher mais uma vez o seu grande
121. filho: cada vez mais seu e menos do Recife, que está hoje um burgo com p
122. retensões a requintado sem querer saber dos azuis e encarnados, dos verdes

123.e dos amarelos do povo, da terra e da região.

Fragmento 1.14

Novamente, agora na linha 120, Freyre atribui à cidade de Escada característica de ser humano. “Escada deve sentir uma alegria imensa em acolher mais uma vez o seu grande filho”. “Escada” é o agente da ação de “sentir” e de “acolher”, ela é a mãe do pintor que lhe tem sido, segundo o autor do texto em análise, fiel, “cada vez mais seu” (linha 121), ou seja, cada vez mais local, mais regional; idéia intensificada em “[cada vez] menos do Recife, que está hoje um burgo com pretensões a requintado sem querer saber dos azuis e encarnados, dos verdes e dos amarelos do povo, da terra e da região” (linhas 121, 122 e 123). Nessa segunda idéia, ele retoma a crítica já feita à opinião de outros em relação às cores das fachadas das casas recifenses.

Entende-se, então, a modalização prescritiva em “Escada deve sentir” (linha 120), uma vez que o autor não concorda com a abertura de Recife a outras culturas. Entende-se, também, o que representam as cores azul, encarnado (uma versão regional de “vermelho”), verde e amarelo. Essas cores representam o regional, idéia que fica clara em: “do povo, da terra e da região” (linha 123).

124.Do "*sur-nudisme*" de Cícero pode-se sem exagero dizer que não é a
125. repercussão de nenhum "*ismo*" da Europa, já conhecido dos japoneses, mas
126.coisa de inspiração regional; coisa própria e pessoal. Um nu além do nu. Um
127.nu de quem tem visto muita gente nua - menina, moça, mulher, adolescente,
128.homem - tomando banho nos rios de engenho do Nordeste.

Fragmento 1.15

A apologia à cultura regional é ratificada na conclusão do texto (da linha 124 à linha 128). Em “do ‘*sur-nudisme*’ de Cícero Dias pode-se sem exagero dizer que não é a repercussão de nenhum ‘ismo’ da Europa” (linhas 124 e 125), o autor nega a influência da Europa na obra de Cícero Dias e repete de onde vem o nu das pinturas do artista em enfoque: “coisa de inspiração regional, coisa própria e pessoal” (linha 126).

Gilberto Freyre, em todo o texto, deixa bem claro o que o leva a admirar a obra do pintor Cícero Dias: a presença de elementos regionais. Essa presença Freyre percebe por meio de elementos que resgatam o cenário, a cultura nordestina. A alusão, porém, à inspiração regional perpassa todo o texto. Foi o que se pôde observar em, por exemplo:

- “coisas brasileiras, nortistas, pernambucanas” (linhas 10 e 11);

- “Cícero Dias é bem de Escada” (linha 44);
- “toda essa massa, todo esse mundo pernambucano, toda essa riqueza brasileira” (linhas 75 e 76);
- “não perdem nunca a sua marca de origem pernambucana, o carimbo da agência postal de Escada” (linhas 84 e 85);
- “o que lhe dá o poder de interpretar pela pintura, a vida brasileira no seu conjunto” (linhas 96 e 97);
- “Cícero Dias para a glória sua e do Brasil” (linhas 116 e 117);
- “Escada deve sentir uma alegria imensa em acolher mais uma vez o seu grande filho: cada vez mais seu e menos do Recife” (linhas 120 e 121);
- “Do ‘*sur-nudisme*’ de Cícero Dias pode-se dizer que [é] coisa de inspiração regional” (linhas 124 e 126).

O valor atribuído à obra de Cícero Dias pelo que ela tem de regional, segundo Gilberto Freyre, está nas cores “vivas” do cenário nordestino. Pode-se contatar isso em:

- “mais recifense dos azuis” (linhas 12 e 13); “pelo mais pernambucano dos verdes” (linha 14); “pela mais nortista dos encarnados” (linha 16) (aqui, além da superlativização das cores, ocorre uma gradação em sentido crescente: recifense, pernambucano, nortista. Ou seja, da cidade para o estado e deste para a região);
- “mas quase que só azul e encarnado, verde e amarelo, como os pintorezinhos pobres das barcaças e de ex-votos e de cores de porta e janela” (linhas 18,19 e 20);
- “que lhe compreenderá melhor os azuis e encarnados” (linha 39);
- “e menino de azul e encarnado” (linha 95);
- “Recife, que está hoje um burgo com pretensões a requintado sem querer saber dos azuis e encarnados, dos verdes e dos amarelos do povo, da terra e da região” (linhas 121, 122 e 123).

Para enfatizar a fidelidade do pintor ao local, Gilberto Freyre critica toda e qualquer influência de outras culturas. Ele faz uma apologia à presença de elementos regionais na obra de Cícero Dias, recorrendo à comparação. É o que pode ser observado em:

- “Cícero Dias é bem de Escada; mais do que o Dr. Tobias Barreto de Meneses que na cidade pernambucana do interior quase só fez aprender alemão e escrever artigos contra padres e contra juristas velhos” (linha 44, 45 e 46);

- “O que o sexo não é nunca para esse grande lírico sexual é a mesma coisa frívola que para os poetas, os pintores e os escultores que gostam de brincar levemente com mulher nua” (linhas 103, 104 e 105);
- “E um nudismo, esse, que nada tem de obsceno dos cartões-postais franceses com 24 posições nem do nu esportivo das revistas ilustradas da Europa de após-guerra” (linhas 117, 118 e 119);
- “Do ‘*sur nudisme*’ de Cícero pode-se sem exagero dizer que não é a repercussão de nenhum ‘ismo’ da Europa, já conhecido dos japoneses” (linhas 124 e 125 – aqui a comparação está implícita).

As escolhas lexicais e construções sintáticas de Gilberto Freyre também sinalizam a sua posição contrária à influência cultural de outros países. Isso se percebe em:

- “que ninguém nunca viu” (linha 02);
- “encarnado” (ao invés de “vermelho”) (linhas 19, 27, 39, 79, 95, 122);
- “casas de porta e janela” (linha 20);
- “todo ancho e enganento” (linha 28);
- “faz bem em ir logo se arranchando” (linha 38);
- “besta de ver tanta comida e tanta bebida junta” (linhas 70 e 71);
- “a mãe de criação” (linha 73);
- “coceira de bicho-de-pé, cafuné, ranço de caju” (linha 74);
- “com a data difícil de se ver, borrada” (linhas 85 e 86);
- “nus brancas de doerem na vista da gente” (linha 100);
- “o que o sexo não é nunca” (linha 103);
- “que às vezes faz medo” (linha 110);
- “o cocuruto do Pão de Açúcar” (linha 112);
- “não é nenhum” (linha 115).

Antes de ser um texto interpretativo ou analítico da obra de Cícero Dias, o que escreveu Gilberto Freyre é a manifestação de um discurso, o do nacionalismo, do louvor à cultura “primitiva” e ainda não afetada pela “uniformização”. Cícero Dias é, para o sociólogo, um pintor que, apesar de ter-se tornado visível universalmente, não abandonou suas raízes, a cultura do berço. Isto é, para Gilberto Freyre, motivo de louvor.

Crítica 2: César Leal

A segunda crítica aqui analisada é de autoria de César Leal, crítico, poeta, jornalista, filósofo e professor de Teoria da Literatura da UFPE. Leal é cearense, de Saboeiro (CE). Estudou em Manaus e em Fortaleza, mas foi em Recife que iniciou sua carreira literária: lançou, em 1957, “Invenções da Noite Menor”, obra em que apresentou suas primeiras poesias. No ano de 2006, foi o vencedor do Prêmio Machado de Assis, o principal da Academia Brasileira de Letras.

Cícero Dias e a arte moderna

1. Entre os pintores brasileiros contemporâneos creio que nenhum apresente uma trajetória artística
2. tão surpreendente quanto Cícero Dias, falecido em Paris, na última terça-feira. Nascido no
3. Engenho Jundiá, de seu avô, o barão de Contendas, em 5 de março de 1907, nele contemplou
4. pela primeira vez o sol e a vegetação tropical que tanta influência iriam exercer sobre a sua
5. pintura. O sol do Nordeste iria oferecer-lhe uma luminosidade como não se encontra em
6. nenhuma outra região do planeta, nem mesmo nas praias de Argel, onde Mersault, personagem
7. de *O Estrangeiro*, de Camus, ao ser julgado confessa no tribunal haver assassinado um árabe por
8. causa do sol: “Disse rapidamente ao juiz, misturando um pouco as palavras e consciente do
9. meu ridículo, que o matara por causa do sol”.
10. A luz, nos trabalhos de Cícero Dias confirma o princípio hegeliano observado nas grandes
11. criações de Picasso, de Chagall, de Klee, nas discussões intelectuais de Kandinsky, Franz Marc e
12. Apollinaire. Para um grande pintor, o que é a luz? Um elemento quase imaterial. Por sua quase
13. imaterialidade, sua leveza, Hegel a definiu como a primeira idealidade, a primeira identidade da
14. natureza. Tal noção de imaterialidade nada tem com o conceito de “desmaterialização” de que
15. trata a crítica de arte Lucy Lippard, dos Estados Unidos. A imaterialidade a que se refere Hegel é
16. um conceito filosoficamente concebido. E não teria ele razão quando chega a dizer que a luz é o
17. elemento físico da pintura?
18. Desde muito cedo, Cícero Dias voltou-se para o conhecimento do grande mundo exterior, social e
19. objetivo. Assim, podemos dizer que os processos, métodos e técnicas de construção artística
20. chegaram a ele por internalização do universo objetivo, cuja subjetivação irrompe, através de
21. uma união entre o racional e o sensível, quando aos 21 anos expõe seus primeiros trabalhos no
22. saguão da Policlínica do Rio de Janeiro, em 1928. Sem comprometer-se com ideologias, ele faz
23. com as cores na pintura – como ensinam hoje Henry Meschonnic e J.F.Lyotard, em relação à
24. palavra na poesia – uma forma de ação.
25. A exposição de 1928 deu-lhe fama imediata. Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Graça Aranha
26. e tantos outros não sabiam explicar o fenômeno. Nem mesmo Ismael Nery. Influências
27. surrealistas não podiam ser apontadas, ainda que o manifesto de Breton, de 1924, assinalasse que
28. o surrealismo surgira com Dante. E em Cícero Dias o novo aparecia como um acréscimo à
29. natureza de formas e de imagens inusitadas. Ou seja, ele criava objetos que a natureza esquecera
30. de criar. Os elogios a seus trabalhos vinham de toda parte. Ele aniquilou as divergências entre os
31. modernistas do Rio, de São Paulo e do Recife. Conseguiu a unanimidade. Geraldo Ferraz, crítico
32. de arte de *O Estado de São Paulo*, afirmou: “Ele é a estaca zero da pintura brasileira moderna”.
33. Na realidade, Cícero Dias não foi *modernista*, na acepção do termo usado pelos paulistas de 22.
34. Sua pintura sempre foi *moderna*: o *modernismo* de Gilberto Freyre que era o mesmo de Joyce e
35. Yeats, como tão bem foi vista por Geraldo Ferraz.
36. livro que iria torná-lo famoso: *Casa Grande & Senzala*. Em 1937, participa de exposição
37. internacional, em Bâle (Suíça) e, no mesmo ano no Salão de Maio de São Paulo, logo seguindo
38. para a França, onde se encontravam alguns amigos: Paulo Prado, Di Cavalcanti e Noêmia
39. Brandão. Nos anos seguintes, realiza numerosas exposições em Paris. É comparado pela crítica

40. aos maiores artistas do século. André Salmon, em *Aux Ecoutes*, o associa ao nome de Rimbaud e
 41. termina dizendo que “os surrealistas acharam com quem falar”. Ao explodir a Segunda Grande
 42. Guerra, foi preso pelos alemães e internado em Baden-Baden. Se os nazistas conhecessem suas
 43. relações de amizade com Picasso e grupos de intelectuais da Resistência, tais como o poeta Paul
 44. Eluard e Max Jacob, talvez ele não tivesse chegado aos 96 anos, aos quais chegou sempre
 45. trabalhando, à semelhança do Faust em sua atividade incessante. Naquela época, o governo
 46. brasileiro, em negociações com o governo alemão conseguiu libertar Cícero Dias,
 47. que se fixou em Lisboa onde viveu um dos períodos mais fecundos de sua arte.
 48. São dessa fase os belos quadros *Distante*, pertencente hoje à coleção Claude
 49. Picasso, Retrato de Raymonde, Na Praia, Cena Vegetal, e tantos outros que
 50. Levaram Picasso e Paul Eluard a pedir-lhe no final da guerra o seu retorno a
 51. Paris. Amigo do poeta René Char, três de seus quadros foram batizados por esse
 52. poeta: Afinidades de Sólidos, As Cidades Gêmeas e O Grande Dia. Sua amizade
 53. com Paul Eluard resultou da admiração do poeta pela habilidade técnica de
 54. Cícero Dias ao expressar a claridade do sol e do verde do universo tropical. O
 55. quadro Palmeiras motivou a Eluard essa primeira versão de seu poema Palmiers:
 56. As árvores a copa orvalhada de
 57. sol. Retas.
 58. Dou a meu sol a seiva evaporada
 59. O sou repousa sobre o mármore
 60. das folhas
 61. como a água do mar no fundo
 62. adormecido.
 63. O céu é de um só bloco a terra
 64. é vertical
 65. a sombra das árvores continuam as árvores.
 66. Sempre se renovando, Cícero Dias pinta quadros abstratos, torna-se precursor do
 67. Concretismo em fins da década de 40, e não cessa de experimentar novas técnicas,
 68. como convém a um artista que sempre esteve na vanguarda dos movimentos da
 69. pintura.
 70. O que vemos nos quadros de Cícero Dias é a luz. A luz quase tão desmaterializada
 71. quanto as imagens do sonho, onde nenhuma voz ou matéria efetivamente existem.
 72. Como na física das quânticas, algo semelhante
 73. ao neutrino, partícula quase imaterial quanto o puro espírito, no sentido cósmico do
 74. termo. A luz – já afirmava Hegel – por essa identidade Ideal, responde a um princípio:
 75. tem a propriedade de fazer visível os objetos. Se Shakespeare tem razão, todos nós
 76. somos feitos da substância de nossos próprios sonhos e nossa curta vida está cercada
 77. pelo sono. Cícero Dias: o sonho de Jundiá, “plâncton do tempo - crysallida”.

(Fonte: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/cleal.html>, acessado em 08/12/2008).

Análise da crítica

1. Entre os pintores brasileiros contemporâneos creio que nenhum apresente uma trajetória
2. artística tão surpreendente quanto Cícero Dias, falecido em Paris, na última terça-feira. Nascido
3. no Engenho Jundiá, de seu avô, o barão de Contendas, em 5 de março de 1907, nele contemplou
4. pela primeira vez o sol e a vegetação tropical que tanta influência iriam exercer sobre a sua
5. pintura. O sol do Nordeste iria oferecer-lhe uma luminosidade como não se encontra em
6. nenhuma outra região do planeta, nem mesmo nas praias de Argel, onde Mersault, personagem
7. de *O Estrangeiro*, de Camus, ao ser julgado confessa no tribunal haver assassinado um árabe
8. por causa do sol: “Disse rapidamente ao juiz, misturando um pouco as palavras e consciente do
9. meu ridículo, que o matara por causa do sol”.

Fragmento 2.1

Nas linhas 1 e 2, o crítico inicia o texto modalizando seu discurso expressivamente. É o que podemos perceber no emprego da 1ª pessoa do singular – “creio” (linha 1) – e no uso do adjetivo “surpreendente” (linha 2). Ainda verificamos nessas duas linhas do texto uma comparação entre os outros artistas e Cícero Dias, o que superlativiza as qualidades do pintor em enfoque.

A emoção que abre o texto não se manterá, contudo, a partir do final da linha 2 – quando o crítico passa a registrar dados biográficos do autor. A seguir, final da linha 3, ressaltando os elementos que, segundo ele, caracterizam a obra de Cícero Dias – o sol e a vegetação tropicais –, o autor da crítica assume, agora, a posição de analista que define o lugar de fala que ocupa: poeta e crítico de arte. A modalização a partir daí será a declarativo-representativa que caracteriza o dizer do locutor como merecedor de credibilidade. É o que se pode comprovar em “O sol do Nordeste iria oferecer-lhe uma luminosidade como não se encontra em nenhuma outra região do planeta, nem mesmo nas praias de Argel, onde Mersault, personagem de *O Estrangeiro*, de Camus...” (linhas 5, 6 e 7).

Trazendo um clássico da literatura para seu texto (linhas 6 e 7), o autor dá ao seu dizer a confiabilidade que merecem os intelectuais. Afasta-se, pois, do interlocutor que desconhece esse discurso, que não faz parte da cadeia enunciativa composta por quem “entende” de arte. Sai, assim, do universo da simples apreciação para o mundo da análise, da interpretação, restrita, porém, aos “letrados”.

10. A luz, nos trabalhos de Cícero Dias confirma o princípio hegeliano observado nas grandes
11. criações de Picasso, de Chagall, de Klee, nas discussões intelectuais de Kandinsky, Franz Marc e
12. Apollinaire. Para um grande pintor, o que é a luz? Um elemento quase imaterial. Por sua quase
13. imaterialidade, sua leveza, Hegel a definiu como a primeira idealidade, a primeira identidade da
14. natureza. Tal noção de imaterialidade nada tem com o conceito de “desmaterialização” de que
15. trata a crítica de arte Lucy Lippard, dos Estados Unidos. A imaterialidade a que se refere Hegel é
16. um conceito filosoficamente concebido. E não teria ele razão quando chega a dizer que a luz é o
17. elemento físico da pintura?

Fragmento 2.2

Camus não será, contudo, seu único apoio. Agora, o crítico de arte recorre à filosofia e traz Hegel para o texto: “A luz, nos trabalhos de Cícero Dias, confirma o princípio hegeliano” (linha 10). Não bastando lembrar que o princípio de Hegel é percebido na obra do pintor em enfoque, o crítico lembra que esse princípio também é “observado nas grandes

criações de Picasso, de Chagall, de Klee, nas discussões intelectuais de Kandinsky, Franz Marc e Apollinaire”.(linhas 10, 11 e 12). Essa é uma estratégia discursiva que não só legitima o discurso do crítico como as obras do pintor em análise.

Caracterizando agora Cícero Dias como “um grande pintor” – “Para um grande pintor...” (linha 12) –, o autor passa a explicar o que esse elemento, a luz, é para a obra do artista em enfoque. Essa tarefa – a de explicar – também o distingue daqueles que apreciam a pintura intuitivamente. Mais uma vez, o crítico recorre ao filósofo já citado: “Por sua quase imaterialidade, sua leveza, Hegel a definiu como a primeira idealidade, a primeira identidade da natureza” (linhas 12, 13 e 14).

Ainda se referindo à imaterialidade da luz na obra de Cícero Dias, o crítico cita o discurso de uma crítica de arte norte-americana a fim de estabelecer a diferença entre o que ela concebe como “desmaterialização” e o que Hegel entende como “imaterialidade”. Essa explicação endossa o lugar de fala do crítico, uma vez que leva o interlocutor a convencer-se de que o crítico é mesmo um especialista, ou seja, domina o discurso dos que entendem de arte e, também, de filosofia.

- | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ol style="list-style-type: none">18. Desde muito cedo, Cícero Dias voltou-se para o conhecimento do grande mundo exterior, social e19. objetivo. Assim, podemos dizer que os processos, métodos e técnicas de construção artística20. chegaram a ele por internalização do universo objetivo, cuja subjetivação irrompe, através de21. uma união entre o racional e o sensível, quando aos 21 anos expõe seus primeiros trabalhos no22. saguão da Policlínica do Rio de Janeiro, em 1928. Sem comprometer-se com ideologias, ele faz23. com as cores na pintura – como ensinam hoje Henry Meschonnic e J.F.Lyotard, em relação à24. palavra na poesia – uma forma de ação. |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Fragmento 2.3

Entre as linhas 18 e 22, o crítico explica uma característica da obra de Cícero Dias, demonstrando ter conhecimento do percurso de aprendizagem do artista até os 21 anos de idade.

Para analisar o que Cícero Dias fez com as cores, mais uma vez o crítico recorre à palavra de outros estudiosos: “ele faz com as cores na pintura – como ensinam hoje Henry Meschonnic e J.F.Lyotard, em relação à palavra na poesia – uma forma de ação.” (linhas 22, 23 e 24). Dessa forma, o crítico justifica a “liberdade” do pintor em relação a “ideologias” (linha 22).

25. A exposição de 1928 deu-lhe fama imediata. Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Graça Aranha e tantos outros não sabiam explicar o fenômeno. Nem mesmo Ismael Nery. Influências
26. surrealistas não podiam ser apontadas, ainda que o manifesto de Breton, de 1924, assinalasse que
27. o surrealismo surgira com Dante. E em Cícero Dias o novo aparecia como um acréscimo à
28. natureza de formas e de imagens inusitadas. Ou seja, ele criava objetos que a natureza esquecera
29. de criar. Os elogios a seus trabalhos vinham de toda parte. Ele aniquilou as divergências entre os
30. modernistas do Rio, de São Paulo e do Recife. Conseguiu a unanimidade. Geraldo Ferraz, crítico
31. de arte de *O Estado de São Paulo* afirmou: “Ele é a estaca zero da pintura brasileira moderna”.
32. Na realidade, Cícero Dias não foi *modernista*, na acepção do termo usado pelos paulistas de 22.
33. Sua pintura sempre foi *moderna*: o *modernismo* de Gilberto Freyre que era o mesmo de Joyce e
34. Yeats, como tão bem foi vista por Geraldo Ferraz.
- 35.

Fragmento 2.4

“A exposição de 1928 deu-lhe fama imediata” (linha 25), registra o crítico. A razão dessa fama, contudo, não foi explicada por “Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Graça Aranha e tantos outros” (linhas 25 e 26), nem mesmo por quem poderia explicá-la “Ismael Nery”. É dessa forma que o crítico dimensiona a originalidade do pintor em enfoque, livre de quaisquer influências, inclusive surrealistas (linhas 26 e 27), e portador de característica inexplicáveis, uma vez que nem os mais entendidos conseguiram decifrar o fenômeno da fama imediata do artista.

Nas linhas 28, 29 e 30, contudo, o crítico passa a explicar o fenômeno da fama imediata de Cícero Dias: “E em Cícero Dias o novo aparecia como um acréscimo à natureza de formas e de imagens inusitadas. Ou seja, ele criava objetos que a natureza esquecera de criar”. Para legitimar o que diz, acrescenta que “os elogios a seus trabalhos vinham de toda parte. Ele aniquilou as divergências entre os modernistas do Rio, de São Paulo e do Recife. Conseguiu a unanimidade” (linhas 30 e 31).

Ratificando a originalidade do pintor, o crítico recorre à análise de outro crítico (discurso direto), Geraldo Ferraz, para quem Cícero Dias “é a estaca zero da pintura brasileira moderna” (linha 32).

36. O tempo avança e com ele Cícero Dias. Em 1932 é convidado por Gilberto Freyre para ilustrar o
37. livro que iria torná-lo famoso: *Casa Grande & Senzala*. Em 1937, participa de exposição
38. internacional, em Bâle (Suíça) e, no mesmo ano no Salão de Maio de São Paulo, logo seguindo
39. para a França, onde se encontravam alguns amigos: Paulo Prado, Di Cavalcanti e Noêmia
40. Brandão. Nos anos seguintes, realiza numerosas exposições em Paris. É comparado pela crítica
41. aos maiores artistas do século. André Salmon, em *Aux Ecoutes*, o associa ao nome de Rimbaud e
42. termina dizendo que “os surrealistas acharam com quem falar”.

Fragmento 2.5

“O tempo avança e com ele Cícero Dias” (linha 36). É com esse enunciado curto que o crítico sinaliza a constante aprendizagem do pintor em análise, sugerindo, inclusive, que

Dias acompanha as transformações que ocorrem no suceder dos anos, das épocas. A forma verbal “avançar” nos autoriza a pensar que essa aprendizagem aperfeiçoa a obra do pintor.

Essa idéia do avanço – tanto do tempo como de Cícero Dias – fica comprovada pelo registro dos anos – 1932 (linha 36) e 1937 (linha 37) – associado ao registro do que fez o pintor: ilustra a obra *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, e participa de uma exposição em Bâle (Suíça) e de outra no Salão de Maio em São Paulo. Não pára por aí: segue para a França e nos anos seguintes, “realiza numerosas exposições em Paris” (linha 40).

O crítico também nos dá a dimensão da importância do pintor quando registra o nome dos amigos com os quais ele (Cícero Dias) encontra na França: Paulo Prado, Di Cavalcanti e Noêmia Brandão (linhas 39 e 40). E, para confirmar o sucesso do pintor, o crítico recorre, mais uma vez, ao discurso direto, trazendo para seu texto a voz de André Salmon que, em *Aux Ecoutes*, “o associa ao nome de Rimbaud e termina dizendo que ‘os surrealistas acharam com quem falar’” (linhas 40, 41 e 42).

43. Ao explodir a Segunda Grande Guerra, foi preso pelos alemães e internado em Baden-Baden. Se
44. os nazistas conhecessem suas relações de amizade com Picasso e grupos de intelectuais da
45. Resistência, tais como o poeta Paul Eluard e Max Jacob, talvez ele não tivesse chegado aos 96
46. anos, aos quais chegou sempre trabalhando, à semelhança do Faust em sua atividade incessante.
47. Naquela época, o governo brasileiro, em negociações com o governo alemão conseguiu libertar
48. Cícero Dias, que se fixou em Lisboa onde viveu um dos períodos mais fecundos de sua arte. São
49. dessa fase os belos quadros *Distante*, pertencente hoje à coleção Claude Picasso, *Retrato de*
50. *Raymonde, Na Praia, Cena Vegetal*, e tantos outros que levaram Picasso e Paul Eluard a pedir-
51. lhe no final da guerra o seu retorno a Paris. Amigo do poeta René Char, três de seus quadros
52. foram batizados por esse poeta: *Afinidades de Sólidos, As Cidades Gêmeas* e *O Grande Dia*. Sua
53. amizade com Paul Eluard resultou da admiração do poeta pela habilidade técnica de Cícero Dias
54. ao expressar a claridade do sol e do verde do universo tropical. O quadro *Palmeiras* motivou a
55. Eluard essa primeira versão de seu poema *Palmiers*:
56. *As árvores a copa orvalhada*
57. *de/ sol. Retas.*
58. *Dou a meu sol a seiva evaporada*
59. *O sol repousa sobre o mármore das folhas*
60. *como a água do mar no fundo/adormecido.*
61. *O céu é de um só bloco a terra/*
62. *é vertical*
63. *a sombra das árvores continuam as árvores.*

Fragmento 2.6

No fragmento acima, o crítico registra dados biográficos do pintor. Nessa retrospectiva, traz para seu texto nomes de amigos do artista: Picasso, Paul Eluard e Max Jacob, intelectuais da Resistência.

A idéia presente no fragmento 5 – avanço do tempo e de Cícero Dias – reaparece no fragmento 6: “talvez ele não tivesse chegado aos 96 anos, aos quais chegou sempre trabalhando, à semelhança de Fausto em sua atividade incessante” (linhas 45 e 46). Aqui também identificamos o recurso à comparação com o objetivo de realçar uma qualidade do pintor: a produtividade artística.

Ressaltando a contínua ascensão do pintor, o crítico registra que isso levou “Picasso e Paul Eluard a pedirem-lhe no final da guerra o seu retorno a Paris” (linhas 50 e 51). Esse pedido sinaliza também a importância do artista para a arte européia.

Novamente o crítico, para ratificar a importância do pintor em destaque, registra o nome de mais um amigo dele (do pintor), René Char, um poeta que batizou três dos quadros de Cícero Dias. A seguir, destaca a amizade do pintor com Paul Eluard, poeta que admirava a “habilidade técnica de Cícero Dias ao expressar a claridade do sol e do verde do universo tropical” (linhas 53 e 54) e que escreveu um poema a partir de um quadro do pintor. A transcrição desse poema é uma estratégia discursiva a que o crítico recorre para registrar a voz do poeta citado. O discurso citado ganha aqui maior *status*, uma vez que é também arte, uma apologia literária à habilidade técnica de Cícero Dias.

- | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>64. Sempre se renovando, Cícero Dias pinta quadros abstratos, torna-se precursor do Concretismo
65. em fins da década de 40, e não cessa de experimentar novas técnicas, como convém a um artista
66. que sempre esteve na vanguarda dos movimentos da pintura.
67. Vo “or a A luz – já afirmava Hegel – por essa identidade <i>Ideal</i>, responde a um
68. princípio: tem a propriedade de fazer visível os objetos. Se Shakespeare tem razão, todos nós
69. <i>somos feitos da substância de nossos próprios sonhos e nossa curta vida está cercada pelo sono.</i>
70. Cícero Dias: o sonho de Jundiá, “plâncton do tempo <i>crysallida</i>”.</p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Fragmento 2.7

Associada à idéia de contínua atividade e aprendizagem, está a de renovação, como já assinalamos acima. Esta última aparece agora de forma explícita: “Sempre se renovando” (linha 64) e “não cessa de experimentar novas técnicas, como convém a um artista que sempre esteve na vanguarda dos movimentos de pintura” (linhas 65 e 66). Convém assinalar a repetição do item lexical “sempre”, cujo sentido é ratificado pela expressão “não cessa”.

A seguir, o crítico retoma a idéia com a qual deu início a seu texto: “O que vemos nos quadros de Cícero Dias é a luz” (linha 67). Antes de retomar o dizer de Hegel a que agora associa o dizer de Shakespeare, o crítico registra uma comparação entre essa característica do

pintor e a física das quântica, a uma partícula, o neutrino. Traz, assim, para seu texto elementos de outra especialidade.

O crítico César Leal, ao trazer para seu texto nomes e vozes de outros artistas e críticos de arte, ratifica as qualidades da obra de Cícero Dias, principalmente a capacidade do artista de “sempre” renovar-se a partir de uma mesma característica, a luz, herança, segundo o crítico, do Nordeste.

Além disso, o texto do crítico e poeta César Leal nos remete a Nehring (2003) que analisou a obra crítica de Murilo Mendes. Segundo essa autora, Mendes “é, antes de tudo, poeta” (p.19). É inegável, pois, o valor literário dos textos críticos desse autor; textos nos quais não se percebe a separação entre a poesia e a crítica. Para Nehring (2003, p.19), Murilo Mendes não apenas poetizou a crítica como “foi mais fundo, associando dois modos de percepção do real, o racional e o intuitivo”.

Desse modo, observando os aspectos intertextuais entre as Crítica 1 (Gilberto Freyre) e Crítica 2 (César Leal) pode se observar que na crítica de Gilberto Freire existe uma “paixão” que se expressa numa percepção do erotismo na obra de Cícero Dias, leve, onírico, sutil e surrealista. São amigos pessoais e apresentam traços biográficos comuns, como a experiência da infância em engenhos de cana-de-açúcar. Por sua vez, na crítica de César Leal, Cícero Dias trabalha com o “elemento físico” da pintura, outra sensorialidade presente na luz transmitida pelos seus quadros também expressando uma idéia de leveza e imaterialidade.

Em termos do ethos presente nas Críticas 1 e 2 pode se observar um discurso de intelectuais que compartilham uma memória cultural em comum, o que faz dessa prática discursiva uma expressão intertextual de exaltação das figuras, cores, paisagens, luminosidade nordestinas.

5.2 Crítica de Intelectuais do Sudeste brasileiro.

São analisados textos de Aracy Amaral (Crítica 3) e Paulo Herkenhoff (Crítica 4).

5.2.1 Crítica 3: Aracy Amaral.

Esta crítica foi escrita por Aracy Amaral, professora de História da Arte no Brasil da Universidade de São Paulo, crítica de artes plásticas e ensaísta. Atualmente, Amaral participa do *Prince Claus Awards Committee*, na Holanda.

Sobre Cícero Dias

1. Extraordinária a longevidade de Cícero Dias, o último dos modernistas que ainda
2. estava entre nós! Dias se alinha dentro do grupo de artistas de tendência
3. onírica (por um período marcante em suas obras) como Tarsila dos anos 20, certos
4. Di Cavalcanti, alguns Guignard mais próximos de Nery, o próprio surrealizante
5. Ismael Nery, um elenco a demonstrar que a magia, mais que o surreal no
6. sentido de Breton, estava latente na curiosidade de nossos pintores da década de 20.
7. Mas não é tudo. Esse Cícero Dias maravilhoso de “Eu vi o mundo e ele
8. começava no Recife”, autor de aquarelas e desenhos, vigente em fins dos anos
9. 20 até sua ida para Paris, em 1937, desaparece então, em função da abstração
10. rica em cromatismo cálido. Seria um dos primeiros abstratos do Brasil, e é
11. selecionado por Léon Dégand (ao lado de Cordeiro e Flexor) para constar
12. da primeira exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo, “Do figurativismo
13. ao abstracionismo”, em 1949. Realiza também o primeiro painel abstrato no Recife,
14. em 1948. Artista da Galerie Denise René, em Paris, aliás o único brasileiro a
15. constar formalmente dessa galeria especializada na abstração geométrica.
16. Esses são os dois momentos históricos que marcam sua contribuição na história da
17. arte brasileira do século XX: o teor onírico de sua pintura em fins de 20 inícios de 30,
18. e sua especulação formal dentro do abstracionismo.
19. *É coerente a trajetória de Cícero Dias?*
20. Cícero Dias, vinculado a Picasso e ao meio artístico mais sofisticado parisiense
21. teria uma reviravolta em sua obra. Em meados dos anos 60 se apresenta em
22. São Paulo no Clube São Paulo com uma exposição totalmente figurativa,
23. numa reavaliação à sua pintura onírica de fins dos anos 20. Vende tudo.
24. Porém, evidentemente, não possui sua pintura desde então, a mesma poética,
25. a mesma densidade das obras da década modernista. Ainda, dá-lhe, no
26. Brasil em particular, um lugar proeminente no mercado de arte.
27. Esse retorno não é inusual entre os artistas, em particular no Brasil (ver os casos de
28. Tarsila, Rego Monteiro, Volpi, por exemplo). E o regresso pretendido a uma
29. fase anterior, se reveste sempre de certa melancolia, perda de qualidade, por não
30. possuir o frescor da descoberta e ser identificável aos olhos mais atentos.

Crítica de Arte nº 02 – Aracy Amaral, Revista *Época* 31/01/2003 - 17:29 | Edição nº 246 (Fonte: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/O>, EDG55354-5856,00. html - acessado em 12 de agosto de 2008)

Análise da crítica

1. Extraordinária a longevidade de Cícero Dias, o último dos modernistas que ainda
2. estava entre nós! Dias se alinha dentro do grupo de artistas de tendência onírica
3. (por um período marcante em suas obras) como Tarsila dos anos 20, certos
4. Di Cavalcanti, alguns Guignard mais próximos de Nery, o próprio surrealizante
5. Ismael Nery, um elenco a demonstrar que a magia, mais que o surreal no sentido
6. de Breton, estava latente na curiosidade de nossos pintores da década de 20.

Fragmento 3.1

Na linha 1, com o item lexical “extraordinária” e com o sinal de exclamação, a autora modaliza expressivamente o enunciado, sinalizando um juízo de valor em relação ao tempo de vida do pintor em enfoque.

Da linha 2 à 6, a autora retoma seu “lugar de fala”, ou seja, o lugar do crítico de arte, na medida em que aponta a que grupo de artistas pertence Cícero Dias. O discurso agora

assume outro “tom”, uma vez que a modalização declarativa requer o cumprimento de rituais (FOUCAULT, 2007) que, quando atendidos, garantem ao enunciado a veracidade necessária para que o interlocutor o aceite.

Segundo Pinto (1994, p.84), “de todas as modalizações da enunciação, a declaração é a que apresenta exigências rituais mais nítidas, embora as demais sejam também ritualizadas”. Isso indica que o autor do enunciado, ciente de sua autoridade, conta com a credibilidade do interlocutor.

7. Mas não é tudo. Esse Cícero Dias maravilhoso de “Eu vi o mundo e ele
8. começava no Recife”, autor de aquarelas e desenhos, vigente em fins dos anos
9. 20 até sua ida para Paris, em 1937, desaparece então, em função da abstração
10. rica em cromatismo cálido. Seria um dos primeiros abstratos do Brasil, e é
11. selecionado por Léon Dégand (ao lado de Cordeiro e Flexor) para constar
12. da primeira exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo, “Do figurativismo
13. ao abstracionismo”, em 1949. Realiza também o primeiro painel abstrato no Recife,
14. em 1948. Artista da Galerie Denise René, em Paris, aliás o único brasileiro a
15. constar formalmente dessa galeria especializada na abstração geométrica.
16. Esses são os dois momentos históricos que marcam sua contribuição na história da
17. arte brasileira do século XX: o teor onírico de sua pintura em fins de 20 inícios de 30,
18. e sua especulação formal dentro do abstracionismo.

Fragmento 3.2

Na linha 7, com o conector “mas”, que sinaliza uma disjunção ao que anteriormente foi dito, a autora passa a complementar suas observações a respeito da obra de Cícero Dias. O enunciado curto, iniciado pelo “mas”, garante maior força expressiva à enunciação. Antes disso, com o item lexical “maravilhoso”, ela, modalizando o discurso expressivamente, registra um juízo de valor em relação à obra “Eu vi o mundo... e ele começava no Recife”.

A seguir, reassume a posição que lhe cabe na interlocução: a de quem, por saber sobre as expressões artísticas, tem autoridade para falar sobre elas. A essa posição corresponde a imagem de um interlocutor que também entende de arte. Daí a linguagem hermética, própria da esfera discursiva em que está inserida: a da crítica de arte.

A preocupação com a ratificação da importância do pintor leva, contudo, a crítica de arte, mesmo adotando a linguagem própria desse tipo de discurso, a realçar, por meio de itens lexicais valorativos e de informações precisas, as qualidades do pintor: “rica em cromatismo cálido” (linha 10), “um dos primeiros abstratos do Brasil” (linha 10), “selecionado por Léon Dégand” (linha 11 – nesse caso, é importante o registro do agente da ação verbal), “realiza também o primeiro painel abstrato no Recife” (linha 13), “artista da Galerie Denise René, em Paris, aliás o único brasileiro a constar formalmente dessa galeria especializada na abstração

geométrica” (linhas 14 e 15). Os grifos feitos por nós sinalizam quão a autora destaca o pioneirismo do pintor, o que confirma a genialidade de sua obra.

19. *É coerente a trajetória de Cícero Dias?*
20. Cícero Dias, vinculado a Picasso e ao meio artístico mais sofisticado parisiense
21. teria uma reviravolta em sua obra. Em meados dos anos 60 se apresenta em
22. São Paulo no Clube São Paulo com uma exposição totalmente figurativa,
23. numa revisitação à sua pintura onírica de fins dos anos 20. Vende tudo.
24. Porém, evidentemente, não possui sua pintura desde então, a mesma poética,
25. a mesma densidade das obras da década modernista. Todavia, dá-lhe, no
26. Brasil em particular, um lugar proeminente no mercado de arte.
27. Esse retorno não é inusual entre os artistas, em particular no Brasil (ver os casos de
28. Tarsila, Rego Monteiro, Volpi, por exemplo). E o regresso pretendido a uma
29. fase anterior, se reveste sempre de certa melancolia, perda de qualidade, por não
30. possuir o frescor da descoberta e ser identificável aos olhos mais atentos.

Fragmento 3.3

Agora, o discurso da crítica de arte toma novo rumo a partir de uma pergunta retórica: “É coerente a trajetória de Cícero Dias?” (linha 19). A partir, então, do enunciado “Cícero Dias, vinculado a Picasso e ao meio artístico mais sofisticado parisiense teria uma reviravolta em sua obra” (linhas 20 e 21), a autora sinaliza a mudança à qual acima fez referência. Ou seja, em um primeiro momento o artista em enfoque partilhou do mesmo meio de Picasso e da sofisticação do meio artístico parisiense (atente-se para o item lexical “sofisticado” que expressa um juízo de valor e, portanto, modaliza expressivamente o enunciado). Desse meio, porém, afastou-se. É o que se depreende por conta da escolha do item lexical “reviravolta”, que significa “mudança brusca” e convoca o interlocutor a retornar ao questionamento que inicia a segunda parte do texto.

A “reviravolta” é registrada logo a seguir: “Em meados dos anos 60 se apresenta em São Paulo no Clube São Paulo com uma exposição totalmente figurativa, numa revisitação à sua pintura onírica de fins dos anos 20.” (linhas 21, 22 e 23). A partir desse enunciado, o interlocutor entende que Cícero Dias, revisitando o que já havia produzido, retornou a uma fase de sua arte. Por que, então, “reviravolta”? A resposta a essa questão está em “Vende tudo. Porém, evidentemente, não possui sua pintura desde então, a mesma poética, a mesma densidade das obras da década modernista” (linhas 23, 24 e 25). O retorno comprometeu a qualidade de sua obra.

Está aí, pois, um aspecto negativo, segundo o julgamento da autora, da obra de Cícero Dias. Com “vende tudo”, um enunciado curto e, por isso, lacônico, a autora sugere que houve sucesso na venda das peças em exposição. O enunciado seguinte, contudo, iniciado

pelo disjuntor “porém” não mantém o mesmo tom elogioso adotado pela autora na primeira parte do texto. A ausência, entretanto, de itens lexicais que expressam juízos de valor sinaliza a cautela com que a autora revela sua opinião sobre o que há de negativo na “reviravolta”.

A seguir, a autora apresenta argumentos que consolidam a tese de que a obra do artista perdera, com esse retorno, a qualidade até então constatada:

Esse retorno não é inusual entre os artistas, em particular no Brasil (ver os casos de Tarsila, Rego Monteiro, Volpi, por exemplo). E o regresso pretendido a uma fase anterior, se reveste sempre de certa melancolia, perda de qualidade, por não possuir o frescor da descoberta e ser identificável aos olhos mais atentos (linhas 27, 28, 29 e 30).

Entende-se, agora, por que a autora dividiu o texto em duas partes: na primeira, estão os elogios, enunciados modalizados expressivamente, emoções, juízos de valor, que realçam, conforme registramos, o pioneirismo da obra de Cícero Dias; na segunda, predomina a modalização declarativo-representativa, por meio da qual se percebe a autoridade de quem enuncia para dizer o que diz, ou seja, o lugar de fala do crítico de arte que considera a “reviravolta” na obra de Cícero Dias como negativa.

A resposta, então, à pergunta que inicia a segunda parte do texto é negativa. É o que se pode inferir, principalmente, do enunciado “E o regresso pretendido a uma fase anterior, se reveste sempre de certa melancolia, perda de qualidade, por não possuir o frescor da descoberta e ser identificável aos olhos mais atentos” (linhas 28, 29 e 30).

5.2.2 Crítica 4: Paulo Herkenhoff

A crítica abaixo é de autoria de Paulo Herkenhoff, atual diretor do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. Este crítico de arte assumiu vários cargos de coordenação e direção de coleções e instituições de arte. Foi curador da Fundação Eva Klabin Rapaport, consultor da Coleção Cisneros (Caracas) e da IX Documenta de Kassel, em 1991.

Entre 1997 e 1999, assumiu a curadoria geral da XXIV Bienal de São Paulo Com a morte do longevo Cícero Dias encerra-se o capítulo da arte modernista brasileira.

Morte de Cícero Dias encerra capítulo da arte modernista

- | | |
|----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. | Com a morte do longevo Cícero Dias encerra-se o capítulo da arte modernista brasileira. O jovem |
| 2. | Cícero foi um onírico (ou um proto-surrealista sem conhecer a psicanálise). Seus desenhos, marcados |
| 3. | por um frescor espontâneo nos anos 20 e 30, eram sonhos eróticos de um menino de engenho e |
| 4. | registro de um tempo suspenso. É coerente que tenha ilustrado a primeira edição de "Casa Grande & |
| 5. | Senzala" de Gilberto Freyre, marco das ciências sociais no Brasil. Eram dois sociólogos que |
| 6. | evitavam a sociologia do conflito. |
| 7. | O audacioso desenho, hoje reduzido a 1,5 por 12,5 metros, "Eu Vi o Mundo... Ele Começava no |

8. Recife", que participou do Salão Revolucionário (1931), é a obra-prima de Cícero. É sua janela para
9. o mundo, no modo como Alberti via o quadro no Renascimento.
10. O artista deambulava entre a magia do Rio e o atavismo nordestino. Expressão de uma sociedade
11. sem mobilidade social, os seres em seus desenhos só escapavam de um destino através da
12. imaginação do artista, embora alguns tentassem os caminhos de "Vidas Secas" (Graciliano
13. Ramos). Seu encanto estava em ser um chagalliano de traço tosco e sensual. Cícero negava a
14. influência de Chagall. Deve ter esquecido das gravuras do russo na casa de seu amigo Mário de
15. Andrade. Preferia contar vantagens no arraial brasileiro, impressionando nosso provincianismo com
16. relatos exagerados da intimidade com Picasso, cujo telefone esteve em seu nome.
17. Geometria
18. O artista menino morre quando viaja para Paris. A figura humana em sua arte era incompatível com
19. a pintura. Cícero não compreendeu que era um sofrível pintor figurativo, salvo em raras telas.
20. Em meados dos anos 40, ressuscita ao adotar a geometria abstrata. É o pioneiro de fato. Queima a
21. etapa vivida por aqui nessa época de negociação entre figuração e geometrização. A paleta evocava
22. as cores tórridas. Conduzia nosso modernismo a um ponto radical. Integrou-se genuinamente no
23. meio francês, atuando ao lado de Jean Arp (1887-1966) ou Auguste Herbin (1882-1960). Participa
24. das hesitações da abstração na Europa, entre o caráter composicional da forma e a concretude do
25. espaço. Foi um pioneiro frente aos concretistas. Logo sua pintura denota a falta de conceitos,
26. colocando-o em desvantagem frente os artistas de SP e RJ.
27. Pouco depois, morreria o geômetra espontâneo. Agora, com sua morte, encerra-se um capítulo
28. singular da arte brasileira.

(Fonte: [http://www. forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/convidados/p_herkenhoff](http://www.forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/convidados/p_herkenhoff), (acessado em 08/12/2008))

Análise da crítica

1. Com a morte do longevo Cícero Dias encerra-se o capítulo da arte modernista
2. brasileira. O jovem
3. Cícero foi um onírico (ou um proto-surrealista sem conhecer a psicanálise). Seus desenhos, marcados
4. por um frescor espontâneo nos anos 20 e 30, eram sonhos eróticos de um menino de engenho e
5. registro de um tempo suspenso. É coerente que tenha ilustrado a primeira edição de "Casa Grande &
6. Senzala" de Gilberto Freyre, marco das ciências sociais no Brasil. Eram dois sociólogos que
7. evitavam a sociologia do conflito.

Fragmento 4.1

Em “O jovem Cícero foi um onírico” (linha 2), o item lexical “jovem” não indica uma característica do pintor na época em que o crítico escreve, mas sinaliza qual a característica desse artista na juventude. Idéia que vai ser confirmada em “Seus desenhos, marcados por um frescor espontâneo nos anos 20 e 30” (linhas 2 e 3).

A partir já desse fragmento, o primeiro, começamos a perceber que a avaliação que o crítico faz da obra do pintor não é de todo positiva. O enunciado “um proto-surrealista sem conhecer a psicanálise” (linha 2), associado a “frescor espontâneo” (linha 3) e a “menino de engenho” (linhas 3 e 4), sinaliza a posição do crítico frente à obra de Cícero Dias: uma obra marcada pela ausência de conhecimentos relativos às técnicas. Essa posição se confirma a partir da linha 4, culminando com “Eram dois sociólogos que evitavam a sociologia do conflito” (linhas 5 e 6), em que o crítico caracteriza Cícero Dias como sociólogo pictórico e o

aproxima dos idealistas, que se afastam da dialética promovida pelo conflito. Idéia que corrobora a tese da espontaneidade artística.

- | | |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 7. | O audacioso desenho, hoje reduzido a 1,5 por 12,5 metros, "Eu Vi o Mundo... Ele Começava no |
| 8. | Recife", que participou do Salão Revolucionário (1931), é a obra-prima de Cícero. É sua janela para |
| 9. | o mundo, no modo como Alberti via o quadro no Renascimento. |
| 10. | O artista deambulava entre a magia do Rio e o atavismo nordestino. Expressão de uma sociedade |
| 11. | sem mobilidade social, os seres em seus desenhos só escapavam de um destino através da |
| 12. | imaginação do artista, embora alguns tentassem os caminhos de "Vidas Secas" (Graciliano |
| 13. | Ramos). Seu encanto estava em ser um chagalliano de traço tosco e sensual. Cícero negava a |
| 14. | influência de Chagall. Deve ter esquecido das gravuras do russo na casa de seu amigo Mário de |
| 15. | Andrade. Preferia contar vantagens no arraial brasileiro, impressionando nosso provincianismo com |
| 16. | relatos exagerados da intimidade com Picasso, cujo telefone esteve em seu nome. |

Fragmento 4.2

Com “audacioso desenho” (não quadro, ou obra), o crítico vai confirmando sua avaliação da obra do pintor. Considerando-se que “deambular” (linha 10) significa “andar à toa”, “passar” (HOUAISS; VILLAR, 2001), isto é, andar sem rumo certo, inferimos que a tese do crítico em relação à obra de Cícero Dias vai sendo consolidada: trata-se, segundo Herkenhoff, de um artista intuitivo.

Agora, o crítico de arte passa a associar o pintor ao seu contexto: “Expressão de uma sociedade sem mobilidade social, os seres em seus desenhos só escapavam de um destino através da imaginação do artista” (linhas 10, 11 e 12). Essa é a imagem que o crítico de arte associa à região em que nasceu Cícero Dias: a Zona da Mata de Pernambuco.

Em “Seu encanto estava em ser um chagalliano de traço tosco e sensual” (linha 13), os itens lexicais “tosco” e “sensual” remetem-nos mais uma vez à imagem que vem sendo associada, pelo crítico, ao pintor. “Tosco” significa “tal como veio da natureza”, “grosseiro”, “rústico”, “bronco” (HOUAISS; VILLAR, 2001). Já “sensual”, dentre outros significados, quer dizer “dos sentidos”.

Em “Cícero negava a influência de Chagall. Deve ter esquecido das gravuras do russo na casa de seu amigo Mário de Andrade” (linhas 13, 14 e 15), é possível perceber a ironia do crítico de arte, uma estratégia discursiva que usa como forma de suavizar o que realmente quer dizer: Cícero Dias escondia a verdade para garantir sua originalidade. Essa idéia fica mais acentuada em “Preferia contar vantagens no arraial brasileiro, impressionando nosso provincianismo com relatos exagerados da intimidade com Picasso, cujo telefone esteve

em seu nome” (linhas 15 e 16). Note-se que o item lexical “exagerados” corrobora a imagem criada pela ironia acima registrada.

17. O artista menino morre quando viaja para Paris. A figura humana em sua arte era incompatível com
18. a pintura. Cícero não compreendeu que era um sofrível pintor figurativo, salvo em raras telas.
19. Em meados dos anos 40, ressuscita ao adotar a geometria abstrata. É o pioneiro de fato. Queima a
20. etapa vivida por aqui nessa época de negociação entre figuração e geometrização. A paleta evocava
21. as cores tórridas. Conduzia nosso modernismo a um ponto radical. Integrou-se genuinamente no
22. meio francês, atuando ao lado de Jean Arp (1887-1966) ou Auguste Herbin (1882-1960). Participa
23. das hesitações da abstração na Europa, entre o caráter composicional da forma e a concretude do
24. espaço. Foi um pioneiro frente aos concretistas. Logo sua pintura denota a falta de conceitos,
25. colocando-o em desvantagem frente os artistas de SP e RJ.
26. Pouco depois, morreria o geômetra espontâneo. Agora, com sua morte, encerra-se um capítulo
27. singular da arte brasileira.

Fragmento 4.3

A partir de “O artista menino morre quando viaja para Paris” (linha 18), o leitor pode ser levado a acreditar que, com a partida para Paris, ocorreu um amadurecimento do pintor. Essa idéia, contudo, será desfeita logo a seguir: “Em meados dos anos 40, ressuscita ao adotar a geometria abstrata” (linha 20). A forma verbal “ressuscita” indica que o “menino” retorna, ou seja, o pintor que nessa fase adota a geometria abstrata também não é um artista maduro.

Na linha 18, com “A figura humana em sua arte era incompatível com a pintura”, o crítico de arte continua sua análise na mesma perspectiva. A avaliação vai tornando-se mais clara em “Cícero não compreendeu que era um sofrível pintor figurativo, salvo em raras telas” (linha 19). Há que se atentar para o item lexical “sofrível” que, para Houaiss e Villar (2001), significa “razoável”, “passável”.

Na linha 20, o crítico registra uma avaliação positiva da obra do pintor. Atualiza o discurso segundo o qual Cícero Dias teria sido o pioneiro na técnica de pintura à qual agora faz referência: a geometria. É o que podemos perceber em “É o pioneiro de fato”, em que a expressão “de fato” sinaliza concordância, aceitação de outros dizeres. Em seguida, na linha 25, retoma a avaliação que vinha registrando: “Logo a sua pintura denota a falta de conceitos, colocando-o em desvantagem frente aos artistas de SP e RJ” (linhas 25 e 26).

Nas linhas 26 e 27, o crítico registra: “Pouco depois, morreria o geômetra espontâneo. Agora, com sua morte, encerra-se um capítulo singular da arte brasileira”. Novamente o item lexical “espontâneo” atualiza a tese que o crítico vem construindo desde o início do texto. A singularidade a que se refere logo a seguir indica exatamente isso: encerra-se um capítulo do espontaneísmo da arte brasileira.

Toda a crítica acima transcrita é “autorizada” pelas “credenciais” do crítico de arte que a escreveu: “Paulo Herkenhoff é crítico de arte e foi curador da 24ª Bienal de São Paulo”. Tem, pois, autoridade para dizer o que disse.

Desse modo, observando os aspectos intertextuais entre as Crítica 3 (Aracy Amaral) e Crítica 4 (Paulo Herkenhoff) pode se observar que na crítica de Aracy Amaral destaca-se o “maravilhoso” pintor das primeiras fases, incluindo o disjuntor “mas” como “isso” não sendo tudo. No discurso existe uma referência ao desaparecimento dessa magia num abstracionismo cálido, quando poesia do artista plástica foi reduzida, havendo nas últimas fases um retorno melancólico ao figurativismo. Por sua vez, Paulo Herkenhoff é mais árido afirmando ser Cícero Dias um “proto-surrealista” desconhecedor da psicanálise, havendo na sua obra um “frescor espontâneo”. A magia parece estar relacionada aos “sonhos eróticos de um menino de engenho”. Trata-se de um retrato da sociedade nordestina, quando Cícero Dias é percebido como um “sociólogo” na imagem, enquanto Gilberto Freire é um sociólogo na escrita. Entretanto, ambos são identificados com uma sociologia que “evita” o conflito. Isso implica uma percepção em torno de ser a obra do artista plástico e do cientista social expressão da oligarquia nordestina defensora de uma “sociedade sem mobilidade social” e agravada pelas “vidas secas”. A crítica prossegue aguda enfatizando ser Cícero Dias um “chagalliano” não assumido e julgado como tendo um “traço tosco e sensual”. Finaliza com outro julgamento ao dizer que o artista impressionava o nosso “provincianismo” com relatos considerados “exagerados” sobre a intimidade com Pablo Picasso.

Em termos do ethos presente nas Críticas 3 e 4 pode se observar um discurso de intelectuais que não compartilham uma memória cultural nordestina, o que faz dessa prática discursiva uma expressão intertextual de crítica técnica na produção dos artista plástico, entremeada de julgamentos de fato e também de valor.

5.3 Crítica de jornalistas brasileiros.

Estão incluídos os textos de Cassiano Elek Machado (Crítica 5) e Nahima Maciel (Crítica 6).

5.3.1 Crítica 5: Cassiano Elek Machado.

A quinta crítica analisada é de autoria de Cassiano Elek Machado, diretor editorial da Cosac Naify. Cassiano é formado em jornalismo pela PUC-SP e em Ciências Sociais pela USP.

Trabalhou como redator, repórter e editor. Foi redator chefe da revista *Trip* e participou da equipe inaugural da Revista *Piauí*. Também foi curador da *FLIP* (Festa Literária Internacional de Paraty) de 2007.

Cícero Dias uniu em obra o regional e o universal

1. O título da obra mais famosa de Cícero Dias é também um resumo de sua trajetória.
2. "Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife", grandioso painel atualmente em São
3. Paulo (leia nesta página), marca o cosmopolitismo da arte e da biografia do artista e
4. também seu cordão umbilical nunca rompido com o Nordeste brasileiro.
5. Como dizia o sociólogo Gilberto Freyre, havia na obra do artista a síntese do universal
6. e do regional. "Há em Cícero Dias, como em Pablo Picasso, além de um artista, um
7. homem com raízes que vão ao fundo de terras e de passados regionais. Essas raízes
8. prendem de modo particularmente amoroso cada um deles a uma terra e a um povo,
9. sem o tornarem incapaz de se comunicar, como artista e como homem, através de
10. Paris, com outros povos e com outras terras", escreveu nos anos 60 o autor de "Casa
11. Grande & Senzala" (quer teve sua primeira edição ilustrada por Dias).
12. Era de fato na natureza, mais do que nas obras de outros modernistas, que Dias dizia
13. tirar o sumo da sua arte. Em entrevista à Folha no começo do ano passado, em
14. Recife, onde vinha quase todos os verões, escapulir do inimigo frio parisiense, apontou
15. para o mar da praia de Boa Viagem e disse: "Minha pintura tem os verdes dele e dos
16. canaviais de Pernambuco. Tenho a influência poética das águas".
17. Foi esse o impulso até seu último trabalho, o desenho de uma praça em Recife, "feita
18. com azul-anil do céu do Pernambuco", inaugurada em 2000.
19. Desde então ele não pintava mais nada. Passava o tempo lendo e, autor na juventude
20. de um romance inédito, "Jundiá", pensava em fazer ainda um livro.
21. Ele não fez, mas fizeram um sobre ele. "Cícero Dias - Uma Vida pela Pintura"
22. (ed. Simões de Assis), organizado por seu galerista e amigo Waldir Simões de Assis
23. Filho, foi lançado no início do ano passado.
24. Segundo o autor do livro, o pintor teria outras duas homenagens. No ano que vem,
25. deve ter uma grande retrospectiva nacional. Em 2005, uma mostra em um grande
26. museu parisiense, ou no Jeu de Paume ou no Museu de Arte Moderna.

(Fonte: Cassiano Elek Machado. www.cosacnaify.com.br/noticias/paris.asp.<acessado em 8/12/2008>)

Análise da crítica

O título do texto indica que o autor conhece a obra do pintor Cícero Dias, uma vez que é capaz de sintetizar o que nela o artista conseguiu unir. A modalização declarativa é, como sabemos, a que requer mais rituais, ou seja, a que estabelece maior distância entre o locutor e o interlocutor. O primeiro se posiciona como o que tem autoridade para dizer o que diz. Ao segundo, o interlocutor, resta aceitar o que diz o locutor como verdade.

1. O título da obra mais famosa de Cícero Dias é também um resumo de sua trajetória.
2. "Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife", grandioso painel atualmente em São
3. Paulo (leia nesta página), marca o cosmopolitismo da arte e da biografia do artista e
4. também seu cordão umbilical nunca rompido com o Nordeste brasileiro.

Fragmento 5.1

O mesmo tipo de modalização observada no título do texto o crítico mantém na introdução, sendo que agora faz referência ao percurso de aprendizagem do artista.

Entretanto, quando se refere a uma obra de Cícero Dias, segundo o locutor, a “mais famosa” (linha 10), recorre à modalização expressiva, ou seja, faz uma avaliação dessa obra do pintor, realçando-lhe uma característica: o cosmopolitismo associado ao regional.

5. Como dizia o sociólogo Gilberto Freyre, havia na obra do artista a síntese do universal
6. e do regional. "Há em Cícero Dias, como em Pablo Picasso, além de um artista, um
7. homem com raízes que vão ao fundo de terras e de passados regionais. Essas raízes
8. prendem de modo particularmente amoroso cada um deles a uma terra e a um povo,
9. sem o tornarem incapaz de se comunicar, como artista e como homem, através de
10. Paris, com outros povos e com outras terras", escreveu nos anos 60 o autor de "Casa
11. Grande & Senzala" (quer teve sua primeira edição ilustrada por Dias).

Fragmento 5.2

Quando começa a desenvolver o texto, para manter a mesma posição de quem tem autoridade para falar do assunto, o locutor recorre à palavra do sociólogo Gilberto Freyre. Para surpresa do interlocutor, não se trata aqui de uma nova idéia, mas da mesma já registrada no título.

A seguir, para desenvolver essa idéia, o autor continua recorrendo ao sociólogo acima citado. É por meio do discurso citado – estratégia à qual já recorrera – que sustenta a tese que vem defendendo desde o título.

12. Era de fato na natureza, mais do que nas obras de outros modernistas, que Dias dizia
13. tirar o sumo da sua arte. Em entrevista à Folha no começo do ano passado, em
14. Recife, onde vinha quase todos o verões, escapulir do inimigo frio parisiense, apontou
15. para o mar da praia de Boa Viagem e disse: "Minha pintura tem os verdes dele e dos
16. canaviais de Pernambuco. Tenho a influência poética das águas".
17. Foi esse o impulso até seu último trabalho, o desenho de uma praça em Recife, "feita
18. com azul-anil do céu do Pernambuco", inaugurada em 2000.

Fragmento 5.3

Depois de transcrever o julgamento de Gilberto Freyre, o autor da crítica acima passa a citar o discurso do próprio artista sobre cuja obra está falando: Cícero Dias. A citação do discurso do artista sinaliza o grau de afinidade entre o crítico e o pintor cuja obra está sendo analisada, interpretada.

19. Desde então ele não pintava mais nada. Passava o tempo lendo e, autor na juventude
20. de um romance inédito, "Jundiá", pensava em fazer ainda um livro.
21. Ele não fez, mas fizeram um sobre ele. "Cícero Dias - Uma Vida pela Pintura"
22. (ed. Simões de Assis), organizado por seu galerista e amigo Waldir Simões de Assis
23. Filho, foi lançado no início do ano passado.
24. Segundo o autor do livro, o pintor teria outras duas homenagens. No ano que vem,
25. deve ter uma grande retrospectiva nacional. Em 2005, uma mostra em um grande

Fragmento 5.4

Para finalizar o texto, o crítico recorre novamente ao discurso citado: o de Simões de Assis, autor de um livro sobre Cícero Dias. Citando outras vozes, o crítico dá a seu texto maior credibilidade, uma vez que se trata de dizeres também autorizados, isto é, de vozes de especialistas.

5.3.2 Crítica 6: Nahima Maciel.

A sexta crítica é de autoria de Nahima Maciel, da equipe do *Correio Braziliense*.

Último Modernista

1. Morto em Paris, o pintor Cícero Dias foi expoente do modernismo brasileiro
2. e o mais importante transfigurador da mitologia da sociedade açucareira do
3. Nordeste do início do século 20.
4. À noite não havia luz elétrica nos canaviais pernambucanos no início do
5. século 20. De dia, os campos de cana tinham colorido verde-escuro, mas ao
6. anoitecer a escuridão tomava conta da lavoura. Com o repouso do sol, vinha
7. também toda uma coleção de mitos e lendas próprios da civilização agrária da
8. região.
9. Em 1910, no entanto, uma luz especial marcou o céu de Pernambuco.
10. Cícero Dias tinha 3 anos e nunca esqueceu os três quartos de céu iluminados
11. pelo cometa Halley naquele princípio de século. O efeito era de um banho de
12. prata sobre os canaviais e a mistura da luz do corpo celeste com o verde intenso
13. da plantação resultava num verde-água excepcional.
14. “Parecia iluminar o mundo. Talvez me venham em sonho as luzes deste cometa
15. iluminando a noite do engenho, espalhando nas campinas, transformando em
16. prata a paisagem dos canaviais”, contou, em depoimentos a amigos e críticos.
17. Na época do Halley, Cícero morava no engenho Jundiá, onde a família vivia do
18. plantio da cana na zona da mata pernambucana. Era menino da classe média
19. rural — extinta com a chegada das usinas de açúcar décadas depois — e crescia
20. em meio às lendas e mitos que povoavam a atmosfera mágica reinante no
21. engenho.
22. Esse universo foi fundamental à formação do artista e tem uma de suas mais
23. belas representações no painel “Eu vi o mundo... Ele começava no Recife”. É
24. da mitologia cultivada no meio agrário nordestino que Cícero retirou boa parte
25. dos elementos retratados em suas aquarelas e pinturas. Um mundo vivo e
26. alimentado até mesmo durante os 65 anos vividos em Paris, onde o artista
27. morreu na última terça-feira.
28. Com Cícero foi-se o último sopro modernista da arte brasileira e a embaixada
29. do Brasil em Paris tratou de dar a esse fato a devida atenção. O enterro do
30. artista ocorre nesta segunda-feira, no cemitério Montparnasse, na capital
31. francesa, e contará com a presença de personalidades artísticas e autoridades do
32. Brasil e da França.
33. Reconhecimento iniciado por Emiliano Di Cavalcanti nos anos 20 no Rio de
34. Janeiro, para onde Cícero se mudou com a intenção de cursar arquitetura na
35. Escola de Belas Artes. Di gostava de se autoproclamar o “descobridor” de

36. Cícero. O pintor pernambucano desconversava quando perguntado sobre o
37. assunto, mas o fato é que Cícero foi descoberto pelos modernistas ao realizar a
38. primeira exposição individual no Salão da Policlínica, no Rio. Foi
39. imediatamente adotado por Graça Aranha, um dos patrocinadores da Semana de
40. 22, e passou a circular ao lado de figuras como Manuel Bandeira e Murilo
41. Mendes. José Lins do Rego teria ficado tão fascinado que tomou o jovem pintor
42. como personagem de seu “Menino de Engenho”.

43. O caráter naïf e surrealista das aquarelas povoadas por referências regionais
44. impressionou os modernistas, figuras sôfregas pelas fusões entre nacionalismos
45. e estilos internacionais. Cícero é parte dos primórdios da pintura moderna
46. brasileira. É continuação da Semana de 22. É marcante na obra dele a influência
47. do clima e da vegetação brasileiras”, explica Jean Boghici, amigo do artista e
48. curador de “Nada como um dia após o outro”, exposição que reunirá obras de
49. Cícero Dias e Antônio Dias ainda este ano, no Rio. “Na obra dele se encontra
50. uma série de traços que surgiu no modernismo. Quando começou, era pintura
51. muito naïf e essa é uma das fases mais fascinantes”, repara o poeta e crítico
52. Ferreira Gullar.

53. O imaginário nordestino nunca abandonaria o artista. Nem mesmo quando
54. trocou o Brasil pela França, em 1937, para fugir das repressões impostas pelo
55. Estado Novo. Cícero aterrissou em Paris por sugestão de Di Cavalcanti e
56. nunca mais deixou a cidade, onde viveu até os 95 anos, ao lado da mulher
57. Raymonde. Lá, conheceria o cubista Pablo Picasso, pelo qual se deixaria
58. influenciar por breve momento. “Houve essa influência, mas sempre com
59. traço pessoal. Ele manteve a coisa tropical, sempre presente na cor, nos
60. elementos que lembravam a paisagem brasileira. Depois, ele passou a fazer
61. pintura mais abstrata e geométrica que mantinha na cor certa referência
62. brasileira”, garante Ferreira Gullar, lembrando a fase dos anos 40.

63. Do surrealismo gritante das primeiras aquarelas dos anos 20, nas quais a
64. perspectiva e as figuras flutuantes denunciavam a preferência pelo universo
65. onírico, Cícero passaria às composições geométricas e nada figurativas, mas
66. sempre impregnadas de rigoroso formalismo. É dessa época o trabalho até
67. hoje incrustado em uma parede da Secretaria da Fazenda do Recife. No
68. painel, o primeiro abstrato do Brasil, Cícero se remete aos usineiros que
69. destruíram a cultura dos engenhos familiares.

70. “Ele nunca foi dado a ideologizações e fugiu da pintura engajada”, diz o
71. historiador Frederico Pernambucano, da Fundação Joaquim Nabuco. Para
72. Cícero, negador constante de rótulos como “surrealista” ou “modernista”, a
73. espontaneidade e a intuição eram mecanismos indispensáveis para criar um
74. mundo onde não havia espaço para construções racionais.

75. Mais tarde, já nos anos 60, retornaria ao figurativismo, porém com fortes
76. traços geométricos, explorados com mais ênfase nos anos 70 e 80. São desse
77. período as famosas mulheres cujos rostos são frutos de desconstruções
78. geométricas. “São pinturas figurativas, mas nas quais ele busca elementos da
79. própria abstração. Os fundos são geométricos e as figuras geometrizadas e
80. muitos mais líricas”, descreve o Waldir Simões de Assis Filho, autor de
81. Cícero Dias — Uma vida pela pintura, junto com o jornalista Mário Hélio
82. Gomes de Lima. “É obra muito original, porque ele conseguia fazer
83. figuração e abstração ao mesmo tempo.”

84. Homem produtivo, Cícero esteve em Recife. em 1999, para projetar o piso da
85. Praça do Marco Zero. Contava 92 anos. O projeto ganhou o nome de Eu vi o
86. mundo...E ele começava no Recife, espécie de homenagem ao painel pintado
87. em 1926. Foi a última obra pública do artista.

Fonte: Correio Braziliense, Brasília, Sábado, 01 de Fevereiro de 2003
http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20030201/sup_pen_010203_43.htm.(acessado em
8/12/08)

Análise da crítica

1. Morto em Paris, o pintor Cícero Dias foi expoente do modernismo brasileiro
2. e o mais importante transfigurador da mitologia da sociedade açucareira do
3. Nordeste do início do século 20.

Fragmento 6.1

Inicialmente, o jornal, aqui assumindo a posição do crítico de arte, recorre à modalização expressiva para expressar um juízo de valor acerca da obra do pintor Cícero Dias. A fim de intensificar uma qualidade do artista, o autor recorre ao superlativo (linhas 2 e 3): “o mais importante transfigurador da sociedade açucareira do Nordeste do início do século 20”. Dessa forma, coloca o artista em posição superior em relação aos outros que buscaram essa transfiguração.

4. À noite não havia luz elétrica nos canaviais pernambucanos no início do
5. século 20. De dia, os campos de cana tinham colorido verde-escuro, mas ao
6. anoitecer a escuridão tomava conta da lavoura. Com o repouso do sol, vinha
7. também toda uma coleção de mitos e lendas próprios da civilização agrária da
8. região.

Fragmento 6.2

O percurso do autor surpreende agora o interlocutor. É que o crítico – que conforme já registramos é o jornal – passa a descrever um cenário: as noites dos “canaviais pernambucanos no início do século 20” (linhas 4 e 5). Essas noites, segundo o crítico, eram povoadas de “mitos e lendas próprios da civilização agrária da região” (linhas 7 e 8). Qual a relação entre esse cenário e o artista em enfoque nesta crítica?

9. Em 1910, no entanto, uma luz especial marcou o céu de Pernambuco.
10. Cícero Dias tinha 3 anos e nunca esqueceu os três quartos de céu iluminados
11. pelo cometa Halley naquele princípio de século. O efeito era de um banho de
12. prata sobre os canaviais e a mistura da luz do corpo celeste com o verde intenso
13. da plantação resultava num verde-água excepcional.
14. “Parecia iluminar o mundo. Talvez me venham em sonho as luzes deste cometa
15. iluminando a noite do engenho, espalhando nas campinas, transformando em
16. prata a paisagem dos canaviais”, contou, em depoimentos a amigos e críticos.

Fragmento 6.3

Foi nesse cenário, conforme pudemos observar no fragmento acima, que Cícero Dias, com apenas três anos de idade, pôde observar a passagem do cometa Halley. O que o pintor viu foram cores que o crítico recompõe: “prata” (linha 12), “verde intenso da plantação” (linhas 12 e 13) e “verde-água excepcional” (linha 13). Ao recompor essas cores, o crítico

recorre à modalização expressiva, fazendo uso dos adjetivos “intenso” e “excepcional”. Essa recomposição interfere nas emoções do interlocutor na medida em que, a partir das impressões do autor, passa também a “sentir” e a “ver” o cenário então descrito.

A seguir – linhas 14,15 e 16 –, o crítico recorre ao discurso citado para registrar as impressões do próprio Cícero Dias em relação à passagem do cometa.

- | | |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------|
| 17. | Na época do Halley, Cícero morava no engenho Jundiá, onde a família vivia do |
| 18. | plântio da cana na zona da mata pernambucana. Era menino da classe média |
| 19. | rural — extinta com a chegada das usinas de açúcar décadas depois — e crescia |
| 20. | em meio às lendas e mitos que povoavam a atmosfera mágica reinante |
| 21. | no engenho. |

Fragmento 6.4

Agora, o crítico delinea outro cenário: o da infância do pintor em enfoque. Mais uma vez faz referência à cana-de-açúcar e às lendas e mitos. Recorre novamente à modalização expressiva para caracterizar esse cenário: “atmosfera mágica reinante no engenho” (linhas 20 e 21). O item lexical “mágica” é aqui o que mantém o tom romântico. Há que se observar, contudo, que não é mencionado qualquer conflito nesse contexto. A magia das lendas e mitos é a característica predominante.

- | | |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------|
| 22. | Esse universo foi fundamental à formação do artista e tem uma de suas mais |
| 23. | belas representações no painel “Eu vi o mundo... Ele começava no Recife”. É |
| 24. | da mitologia cultivada no meio agrário nordestino que Cícero retirou boa parte |
| 25. | dos elementos retratados em suas aquarelas e pinturas. Um mundo vivo e |
| 26. | alimentado até mesmo durante os 65 anos vividos em Paris, onde o artista |
| 27. | morreu na última terça-feira. |

Fragmento 6.5

Finalmente o interlocutor entende por que até agora o crítico buscou recompor o cenário em que Cícero Dias nasceu e passou sua infância. Precisava registrar a fonte da obra do artista. Uma obra, conforme sinaliza o crítico, nascida da “mitologia cultivada no meio agrário nordestino” (linhas 24 e 25). O mundo da obra do pintor está, pois, decifrado. Entendemos por que o crítico o considera “o mais importante transfigurador da mitologia da sociedade açucareira do Nordeste do início do século 20” (linhas 2 e 3). Anuncia, a seguir, a morte do artista (linha 27).

28. Com Cícero foi-se o último sopro modernista da arte brasileira e a embaixada
29. do Brasil em Paris tratou de dar a esse fato a devida atenção. O enterro do
30. artista ocorre nesta segunda-feira, no cemitério Montparnasse, na capital
31. francesa, e contará com a presença de personalidades artísticas e autoridades do
32. Brasil e da França.

Fragmento 6.6

Com “foi-se o último sopro modernista da arte brasileira” (linha 28), o crítico revela – por meio ainda da modalização expressiva – a nostalgia que essa morte lhe traz. Um fato que não chama apenas a atenção do crítico, mas da própria embaixada brasileira (linhas 28 e 29). Fica no interlocutor a sensação de perda. É o que o item lexical “último” sinaliza.

Em “presença de personalidades artísticas e autoridades do Brasil e da França” (linhas 31 e 32), o crítico enfatiza a importância do artista. É essa importância o tema do próximo fragmento. Observemos.

33. Reconhecimento iniciado por Emiliano Di Cavalcanti nos anos 20 no Rio de
34. Janeiro, para onde Cícero se mudou com a intenção de cursar arquitetura na
35. Escola de Belas Artes. Di gostava de se autoproclamar o “descobridor” de
36. Cícero. O pintor pernambucano desconversava quando perguntado sobre o
37. assunto, mas o fato é que Cícero foi descoberto pelos modernistas ao realizar a
38. primeira exposição individual no Salão da Policlínica, no Rio. Foi
39. imediatamente adotado por Graça Aranha, um dos patrocinadores da Semana de
40. 22, e passou a circular ao lado de figuras como Manuel Bandeira e Murilo
41. Mendes. José Lins do Rego teria ficado tão fascinado que tomou o jovem pintor
42. como personagem de seu “Menino de Engenho”.

Fragmento 6.7

Agora o crítico recorre ao discurso autorizado no mundo da arte. Cita, então, Di Cavalcanti para garantir a credibilidade do seu dizer. Tendo sido descoberto por tão conhecido nome na arte brasileira e universal, certamente a qualidade da obra de Cícero Dias é incontestável. O crítico, retomando o dizer do próprio Cícero Dias, faz, contudo uma ressalva: a obra do pintor em enfoque foi inicialmente reconhecida pelos modernistas. Garante mais a confiança do interlocutor ao citar os reconhecidos nomes do Modernismo brasileiro: Graça Aranha, Manuel Bandeira, Murilo Mendes e José Lins do Rego. Se esses artistas, cujos nomes já estão consolidados no cenário da arte, reconheceram a importância da obra de Cícero Dias, não há como contestar a opinião do crítico. Essa opinião é consolidada em “José Lins do Rego teria ficado tão fascinado que tomou o jovem pintor como personagem de seu ‘Menino de Engenho’” (linhas 41 e 42).

43. O caráter naïf e surrealista das aquarelas povoadas por referências regionais
44. impressionou os modernistas, figuras sôfregas pelas fusões entre nacionalismos
45. e estilos internacionais. Cícero é parte dos primórdios da pintura moderna
46. brasileira. É continuação da Semana de 22. É marcante na obra dele a influência
47. do clima e da vegetação brasileiras”, explica Jean Boghici, amigo do artista e
48. curador de “Nada como um dia após o outro”, exposição que reunirá obras de
49. Cícero Dias e Antônio Dias ainda este ano, no Rio. “Na obra dele se encontra
50. uma série de traços que surgiu no modernismo. Quando começou, era pintura
51. muito naïf e essa é uma das fases mais fascinantes”, repara o poeta e crítico
52. Ferreira Gullar.

Fragmento 6.8

O discurso do crítico é, entre as linhas 43 e 44, mais hermético. Usando itens lexicais pertencentes à esfera discursiva da arte, o crítico distancia-se agora do interlocutor comum, do leitor distante dessa prática. Esta é também uma estratégia discursiva que dá ao discurso maior credibilidade, uma vez que lhe garante a posição de especialista. E é a partir desse lugar de fala que se sente à vontade para citar o discurso de outro especialista Jean Boghici, amigo de Cícero Dias e curador de uma exposição. Ainda em busca de mais autorizar seu discurso, recorre a Ferreira Gullar, poeta e crítico.

Não há, pois, como duvidar das apreciações que o crítico faz da obra de Cícero Dias. Além de pertencer a um universo de especialistas, conhece outros cujos nomes constituem referências incontestáveis.

53. O imaginário nordestino nunca abandonaria o artista. Nem mesmo quando
54. trocou o Brasil pela França, em 1937, para fugir das repressões impostas pelo
55. Estado Novo. Cícero aterrissou em Paris por sugestão de Di Cavalcanti e nunca
56. mais deixou a cidade, onde viveu até os 95 anos, ao lado da mulher Raymonde.
57. Lá, conheceria o cubista Pablo Picasso, pelo qual se deixaria influenciar por breve
58. momento. “Houve essa influência, mas sempre com traço pessoal. Ele manteve a
59. coisa tropical, sempre presente na cor, nos elementos que lembravam a paisagem
60. brasileira. Depois, ele passou a fazer pintura mais abstrata e geométrica que
61. mantinha na cor certa referência brasileira”, garante Ferreira Gullar, lembrando a
62. fase dos anos 40.

Entre as linhas 53 e 54, fragmento acima transcrito, o crítico enfatiza a originalidade de Cícero Dias: “O imaginário nordestino nunca abandonaria o artista” (linha 53). Mesmo tendo sido influenciado – “por breve momento” (linhas 57 e 58) – por Pablo Picasso, o artista em enfoque manteve sua originalidade. Para garantir ao interlocutor a veracidade do que informa, o crítico recorre novamente à fala de Ferreira Gullar: “Houve essa influência, mas

sempre com traço pessoal” (linha 58). A forma verbal “garante”, cujo agente é o poeta e crítico Gullar, reforça a opinião do autor deste texto.

63. Do surrealismo gritante das primeiras aquarelas dos anos 20, nas quais a
64. perspectiva e as figuras flutuantes denunciavam a preferência pelo universo
65. onírico, Cícero passaria às composições geométricas e nada figurativas, mas
66. sempre impregnadas de rigoroso formalismo. É dessa época o trabalho até
67. hoje incrustado em uma parede da Secretaria da Fazenda do Recife. No
68. painel, o primeiro abstrato do Brasil, Cícero se remete aos usineiros que
69. destruíram a cultura dos engenhos familiares.

Fragmento 6.10

Novamente o hermetismo característico do discurso dos especialistas. Mais uma vez a distância do interlocutor que não tem lugar nessa esfera discursiva. É o que fica claro em “surrealismo” (linha 63), “perspectiva e figuras flutuantes” (linha 64), “composições geométricas e nada figurativas” (linha 65), “rigoroso formalismo” (linha 66). Um universo lexical que, ao mesmo tempo em que se afasta do interlocutor alheio a essa esfera discursiva, confere ao locutor maior autoridade e autoriza-o a permanecer na posição em que está.

70. “Ele nunca foi dado a ideologizações e fugiu da pintura engajada”, diz o
71. historiador Frederico Pernambucano, da Fundação Joaquim Nabuco. Para
72. Cícero, negador constante de rótulos como “surrealista” ou “modernista”, a
73. espontaneidade e a intuição eram mecanismos indispensáveis para criar um
74. mundo onde não havia espaço para construções racionais.
75. Mais tarde, já nos anos 60, retornaria ao figurativismo, porém com fortes
76. traços geométricos, explorados com mais ênfase nos anos 70 e 80. São desse
77. período as famosas mulheres cujos rostos são frutos de desconstruções
78. geométricas. “São pinturas figurativas, mas nas quais ele busca elementos da
79. própria abstração. Os fundos são geométricos e as figuras geometrizadas e
80. muitos mais líricas”, descreve o Waldir Simões de Assis Filho, autor de
81. Cícero Dias — Uma vida pela pintura, junto com o jornalista Mário Hélio
82. Gomes de Lima. “É obra muito original, porque ele conseguia fazer
83. figuração e abstração ao mesmo tempo.”

Fragmento 6.11

Recorrendo à fala do historiador Frederico Pernambucano, o crítico, a um só tempo, ratifica a tese da originalidade da obra de Cícero Dias e seu alheamento à realidade da Zona da Mata de Pernambuco, um contexto de conflitos decorrentes da exploração do trabalho de inúmeros bóias-frias. Essas características do pintor foram sintetizadas com o seguinte enunciado do historiador: “Ele nunca foi dado a ideologizações e fugiu da pintura engajada” (linha 70).

A seguir, passa a explicar a fonte dessas características: a espontaneidade e a intuição (linha 73). E mais uma vez, recorrendo ainda ao discurso citado, ratifica: “É uma obra muito original, porque ele conseguia fazer figuração e abstração ao mesmo tempo” (linhas 82 e 83).

- | | |
|-----|----------------------------------------------------------------------------|
| 84. | Homem produtivo, Cícero esteve em Recife, em 1999, para projetar o piso da |
| 85. | Praça do Marco Zero. Contava 92 anos. O projeto ganhou o nome de “Eu vi o |
| 86. | mundo... E ele começava no Recife”, espécie de homenagem ao painel |
| 87. | pintado em 1926. Foi a última obra pública do artista. |

Fragmento 6.12

Modalizando expressivamente o discurso, o crítico passa a finalizar o texto com “Homem produtivo” (linha 84), idéia ratificada pela informação registrada a seguir: com 92 anos, produziu a última obra pública, o conhecido painel “Eu vi o mundo... E ele começava no Recife”.

Desse modo, observando os aspectos intertextuais entre a Crítica 5 (Cassiano Elek Machado) e a Crítica 6 (Nahima Maciel) pode ser dito que para Cassiano Elek Machado Cícero Dias compara-se com Picasso, avaliando o jornalista que ambos eram homens de “raízes” e que iam ao “fundo de terras e de passados regionais”. Há nisso uma “prisão” amorosa seja a uma terra e um povo, espanhol ou nordestino, no caso, sem impossibilitar, a ambos, na cidade de Paris, se comunicarem com outros povos e com outras terras. Lembra que Cícero Dias retirava da natureza o “sumo” da sua arte, tendo sua pintura o verde dos canaviais de Pernambuco e a influência poética das águas. No caso de Nahima Maciel, aponta para a expressão da “mitologia da sociedade açucareira do Nordeste”, no início do século XX, trazendo os “causos” e os contos daquela sociedade agrária povoada pela atmosfera mágica dos engenhos, um universo fundamental na constituição dos elementos que fazem parte das aquarelas e óleos de Cícero Dias. Considera ainda que os aspectos “naif” e surrealistas das suas obras, plena de motivos regionais impressionou os modernistas pela fusão entre nacionalismo e estilos internacionais, finalizando ser parte da Semana Moderna Brasileira, e sendo marcante a influência do clima e da vegetação desse país.

Em termos do ethos presente nas Críticas 5 e 6 pode se observar um discurso citado de jornalistas que enfatizam os aspectos positivos da obra do artista. Essa prática discursiva se caracteriza como o momento e o lugar de elogio por escrito de alguém recentemente falecido, o que se chama de necrológio, haja vista ambas as críticas terem sido publicadas em 2003, ano da morte de Cícero Dias.

Consideramos que as críticas acerca da obra do pintor Cícero Dias são constituídas de vários discursos, ou seja, estabelecem diálogos com o já-dito. São perpassadas por vozes de outrem, por fragmentos de discursos.

Entendemos que essa heterogeneidade discursiva se deve, entre outros fatores, à imagem de interlocutor que o crítico de arte tem presente no momento em que elabora seu texto. Para melhor explicarmos o que ora afirmamos, relembremos o que nos disse Teixeira (2006) em relação ao que o leitor espera de um crítico de arte: o registro de vozes que ratifiquem o que diz; o conhecimento das características da obra de arte em análise, ou seja, a identificação dos recursos técnicos usados pelo artista; e o julgamento da obra analisada, isto é, o reconhecimento ou não do trabalho do artista, do percurso de sua obra.

Isso tudo, porém, deve ser dito de tal forma que convença o interlocutor. Para tal, o crítico de arte deve adotar o discurso do especialista, ou seja, o *ethos* que lhe confere a autoridade para dizer o que diz. Significa, pois, que a credibilidade do interlocutor provém, também, do registro dessas vozes, da citação dos dizeres de outros artistas, de outros críticos. Ao registrar essas vozes, o crítico dissimula a subjetividade da sua interpretação, de seu julgamento, ou seja, instaura em seu discurso o efeito de imparcialidade, tão importante para a *formação discursiva* que lhe dá a posição que ocupa, a função social que exerce.

Constatando essa heterogeneidade discursiva e entendendo-a como constitutiva do discurso crítico, pudemos identificar, na maioria das críticas analisadas neste trabalho, o cumprimento de rituais (FOUCAULT, 2006; 2007), instituídos pela esfera discursiva à qual pertencem esses textos. A modalização expressiva é, então, dissimulada pela declarativa, na medida em que vem respaldada pela citação de outros discursos, já reconhecidos e aceitos como verdadeiros.

Além disso, fazendo parte também dos rituais, observamos a linguagem adotada pelos críticos. Há certo hermetismo, principalmente quando são feitas referências aos recursos técnicos usados pelo artista e aos efeitos que esses recursos produziram na obra do pintor em enfoque. Esse hermetismo confirma a competência do especialista, o crítico de arte. São itens lexicais e expressões que, oriundos da “cientifização” dos estudos relativos à arte, requerem do interlocutor conhecimento sobre esse discurso.

Só para lembrar nosso leitor, elencamos aqui alguns desses itens lexicais e expressões específicas dessa esfera discursiva. Observemo-los: “*sur-nudisme*” (crítica 1);

“tendência onírica”, “figurativismo”, “abstracionismo”, “abstração geométrica” (crítica 2); “proto-surrealista”, “chagalliano de traço tosco e sensual”, “pintor figurativo”, “geometria abstrata”, “figuração e geometrização”, “caráter composicional da forma e a concretude do espaço”, “geômetra espontâneo” (crítica 4); “caráter *naïf* e surrealista das aquarelas”, “pintura mais abstrata e geométrica”, “surrealismo gritante das primeiras aquarelas”, “universo onírico”, “composições geométricas e nada figurativas”, “rigoroso formalismo”, “figurativismo”, “desconstruções geométricas” (crítica 6).

Se levarmos em conta que, em tese, uma das funções da crítica de arte é interpretar a obra do artista, estabelecer uma mediação entre o artista e o público, concordaremos com Argan (1995), para quem, ao valer-se de uma “linguagem especial” na qual são abundantes nomenclaturas especializadas e herméticas, a maioria das críticas de arte é menos acessível ao público que a própria obra de arte e ao mesmo tempo reforçam o *ethos* de especialistas.

A partir também desse apanhado, ou seja, desse elenco de itens lexicais e de expressões que caracterizam, nas críticas que constam em nosso *corpus*, a obra de Cícero Dias a partir dos rótulos específicos de uma determinada esfera discursiva – a dos estudiosos de arte –, podemos inferir quão Gilberto Freyre (crítica 1) e César Leal (crítica 3) se afastam das rotulações, como se tivessem respeitado a vontade do pintor que negava rótulos (“Para Cícero, negador constante de rótulos como ‘surrealista’ ou ‘modernista’...”, linhas 71 e 72 da crítica 6).

O sociólogo e crítico Gilberto Freyre assim como o poeta e crítico César Leal preferiram discorrer sobre os elementos presentes na obra de Cícero Dias, buscando interpretá-los e comentá-los. O primeiro, Gilberto Freyre, recompõe todo o cenário da Zona da Mata pernambucana do início do século XX e enfatiza o “cosmopolitismo regional” do pintor, realçando na obra do artista a presença de cores “vivas”. O segundo, César Leal, destaca na obra do pintor a presença da luz, luminosidade que não está distante da vida do colorido à qual fez menção o sociólogo e crítico, Freyre.

Tanto no texto de um como no do outro, percebemos a paixão pela obra de Cícero Dias e a afinidade que têm com esse artista. O primeiro mostra-se apaixonado pelo que há de regional na obra do pintor. O segundo admira a luminosidade imaterial que caracteriza as telas do artista. E a paixão, como nos disse Teixeira (2006, p.155), tem “a força de sensibilizar o outro, a força de estabelecer comunhão com o leitor”. Em ambos, percebemos a comunhão com um *ethos* nordestino a falar de sensualidade, ausência de rótulos e luz.

Os críticos dos textos 2 e 4, ao contrário dos acima citados, distanciam-se emocionalmente do artista em discussão. Nesses dois textos, verificamos a voz *areté*, o modo “franco” de falar que delineiam outro *ethos*, de um núcleo mais duro nas críticas em torno de uma comercialização da obra do artista (o texto 2) e de rótulos (texto 4 – “sofável pintor figurativo”, “geômetra espontâneo”).

Aracy Amaral, autora da crítica 2, tece cautelosamente, como prescreve Piza (2008), sua crítica, fazendo uso de uma estratégia discursiva que suaviza o que deseja registrar e constrói uma imagem agradável de si mesma (*eunóia*). Assim, ela discorre inicialmente sobre o que Cícero Dias produziu até meados dos anos 1960. Nessa parte do texto, caracteriza-o como um modernista de tendência onírica que, em seguida, dá lugar à “abstração rica em cromatismo cálido” (linhas 9 e 10), o que a leva a vê-lo como “um dos primeiros abstratos do Brasil” (linha 10).

A autora da crítica 2 inicia a segunda parte do texto com uma pergunta retórica – “É coerente a trajetória de Cícero Dias?” (linha 19) – que alerta o interlocutor para uma possível incoerência observada na obra do pintor. Aqui, Amaral, recorrendo à voz *eunóia* (imagem agradável de si mesma) para suavizar a *areté* (fala franca), sugere ter havido perda por parte do artista da qualidade até então observada em sua obra – meados dos anos 1960. Sugere, ainda, que a “revisitação à sua pintura onírica” (linha 23) foi facilmente comercializada e deu ao pintor um lugar de destaque no mercado de arte brasileiro, mas nessa fase, segundo a crítica de arte, a obra do artista já não apresenta “a mesma poética, a mesma densidade das obras da década modernista” (linhas 24 e 25).

Não notamos, porém, na crítica 2 – de autoria de Aracy Amaral, conforme já registramos –, pistas que sinalizem a dureza da fala franca para reforçar o julgamento da autora. Não podemos, contudo, dizer o mesmo da crítica 4, de Paulo Herkenhoff. Nesse texto, verificamos que o *ethos* é delineado a partir de uma franqueza bem mais evidente que a autora da crítica 2. Rotulando o pintor de “proto-surrealista sem conhecer a psicanálise” (linha 2), Herkenhoff começa a traçar o perfil da produção artística de Cícero Dias. A falta de conhecimento do pintor não se limita, conforme sinaliza o crítico, apenas à psicanálise, mas estende-se aos conceitos de arte. É o que está sugerido, por exemplo, em “sua pintura denota a falta de conceitos” (linha 25), “geômetra espontâneo” (linha 27).

Chama-nos ainda atenção a ironia com que se refere à omissão de Cícero Dias em relação à possível influência de Chagall: “Cícero negava a influência de Chagall. Prefere

contar vantagens no arraial brasileiro, impressionando nosso provincianismo com relatos exagerados da intimidade com Picasso, cujo telefone esteve em seu nome” (linhas 13, 14, 15 e 16). O “tom” duro e franco também se faz presente em “Cícero não compreendeu que era um sofrível pintor figurativo” (linha 19), principalmente se considerarmos o sentido do item lexical “sofrível”.

Verificamos que, tanto na segunda parte da crítica de autoria de Aracy Amaral (crítica 2) como na crítica de Herkenhoff (crítica 4), temos julgamentos assumidos pelos próprios autores, ou seja, eles não recorreram a outras opiniões, não registraram outras vozes. O *ethos* aí revelado sugere ao leitor que os críticos não comungam com outras vozes.

A crítica 5, de autoria de Cassiano Elek Machado, retoma, já no título – “Dias uniu em obra o regional e o universal” – o discurso de Freyre (crítica 1): “para recriar com realidades assim locais e tradicionais um outro mundo em que toda essa vida e todos esses elementos se sublimam, se universalizam em novas relações e proporções” (linhas 52, 53 e 54 da crítica 1). Machado passa a registrar a voz de Freyre, de forma explícita, nas linhas 5 e 6: “Como dizia o sociólogo Gilberto Freyre, havia na obra do artista a síntese do universal e do regional”. Traz, em seguida, para o texto, novamente a voz de Freyre, sendo que dessa vez em discurso direto: “Há em Cícero Dias, como em Pablo Picasso, além de um artista, um homem com raízes que vão ao fundo de terras e de passados regionais. Essas raízes prendem de modo particularmente amoroso cada um deles a uma terra e a um povo, sem o tornarem incapaz de se comunicar, como artista e como homem, através de Paris, com outros povos e com outras terras” (linhas 6, 7, 8, 9 e 10).

Além de dar a palavra a Gilberto Freyre, Elek Machado traz para seu texto a fala do próprio Cícero Dias. A opinião do crítico só é registrada, então, nas linhas 3 e 4. Todo o texto é, pois, um intertexto, um interdiscurso. Essa intertextualidade/interdiscursividade é marcada predominantemente de forma explícita pelo discurso citado.

A crítica 6, de Nahima Maciel, da equipe do *Correio Brasiliense*, caracteriza Cícero Dias como “o mais importante transfigurador da mitologia da sociedade açucareira do Nordeste do início do século 20” (linhas 2 e 3). Para explicar essa caracterização, a autora da crítica recompõe o cenário dos “canaviais pernambucanos” dessa época. Assim como na crítica 5, verificamos nesta maior incidência do discurso citado. Em discurso direto, “ouvimos” a voz do próprio Cícero Dias (linhas 14, 15 e 16), de Ferreira Gullar (linhas 49, 50 e 51; 58, 59, 60, 61 e 62), de Frederico Pernambucano (linha 70), de Waldir Simões (linhas

78, 79 e 80) e de Mário Hélio (linhas 82 e 83). Todas essas vozes confirmam a boa qualidade do trabalho de Cícero Dias, ou seja, apresentam concordância.

Nas seis críticas que compuseram o *corpus* de nosso estudo, observamos que se enfatizou o artista, a importância dele, não uma determinada obra do pintor. A maioria fez referência ao painel “Eu vi o mundo... ele começava no Recife”, mas não o analisou. As críticas 2, 3, 4, 5 e 6 mencionaram também as transformações que ocorreram no percurso artístico de Cícero Dias, sendo que as críticas 2 e 4, conforme já registramos, não viram essas mudanças como tendo sido positivas.

Como nos haviam ensinado Argan (1995), Fiorin (1996) e Teixeira (1996; 2006), constatamos que, mais que uma interpretação da obra de arte, a crítica de arte é uma avaliação, um comentário avaliativo. Isso pôde ser comprovado quando comparamos, por exemplo, a crítica 3, de César Leal, com a 4, de Herkenhoff. Ambos são especialistas, no entanto vêem a obra de Cícero Dias de forma radicalmente diferente. Enquanto Leal acredita que, “entre os pintores brasileiros contemporâneos (...) nenhum [apresenta] uma trajetória artística tão surpreendente quanto Cícero Dias” (linhas 1 e 2), Herkenhoff o considera “um sofrível pintor figurativo” (linha 19). Essas duas avaliações tão destoantes nos levam a considerar que a crítica de arte, por mais que se pretenda imparcial, traz juízos de valor, comentários que, pelo fato de virem de um especialista e, portanto, de alguém que tem autoridade para dizer o que diz, convence o leitor de que essa avaliação é a verdade.

A crítica de arte, orientando o olhar do interlocutor, constitui-se em mais um instrumento formador de opiniões que tem levado para a esfera discursiva dos críticos o poder de dizer e a autorização do público para dizer o que diz.

Considerações finais

Em se tratando dos três grupos de textos dos intelectuais sobre a obra de Cícero Dias, composto pelos críticos do Nordeste, dos críticos do Sudeste e jornalistas, existem critérios envolvendo a intertextualidade / interdiscursividade, o ethos e a modalização enunciativa.

Em se tratando da intertextualidade / interdiscursividade envolve um conhecimento de mundo que é compartilhado, implicando a identificação, o reconhecimento de remissão a obras ou a textos, trechos mais ou menos conhecidos, além de exigir do interlocutor a capacidade de interpretar a função daquela citação ou alusão em questão.

Entre Gilberto Freyre e César Leal existe afinidade no emprego de certos itens lexicais e de expressões em torno da obra de Cícero Dias considerando que o artista plástico se afasta de clichês, como se ambos os intelectuais tivessem respeitado a vontade do pintor que negava rótulos.

Estes dois intelectuais nordestinos enfatizam a temática da luz, haja vista que Gilberto Freyre recompõe todo o cenário da Zona da Mata pernambucana do início do século XX e enfatiza o “cosmopolitismo regional” do pintor, realçando na obra do artista a presença de cores “vivas”. O segundo, César Leal, destaca na obra do pintor a presença da luminosidade que não está distante da vida, do colorido à qual fez menção o sociólogo Freyre.

No caso de Gilberto Freyre pode ser lido entre as linhas 92 a 97: “Ele não é de um lado nem do outro, mas dos dois – com esse sentido lírico, bissexual, essa compreensão de branco e preto, de senhor e escravo, de pessoa e animal, de homem e coisa, de macho e fêmea, de santo e fetiche, de adulto e menino, de azul e encarnado, a que o poeta – e Cícero Dias é acima de tudo um grande poeta – consegue atingir, o que lhe dá o poder de interpretar”.

Por sua vez, em se tratando de César Leal, entre as linhas 67 e 70 está escrito: “O que vemos nos quadros de Cícero Dias é a luz. A luz quase tão *desmaterializada* quanto as imagens do sonho, onde nenhuma voz ou matéria efetivamente existem. Como na física das quântica, algo semelhante ao neutrino, partícula quase imaterial quanto o puro espírito, no sentido cósmico do termo”.

Tanto no texto de um como no do outro, percebemos a paixão pela obra de Cícero Dias e a afinidade que têm com esse artista. Gilberto Freyre mostra-se apaixonado pelo que há de regional na obra do pintor. César Leal admira a luminosidade imaterial que caracteriza as

telas do artista. E a paixão, como nos disse Teixeira (2006, p.155), tem “a força de sensibilizar o outro, a força de estabelecer comunhão com o leitor”. Em ambos, percebemos a comunhão com um *ethos* nordestino a falar de sensualidade, ausência de rótulos e luz.

Em se tratando das modalizações enunciativas, as expressivas são predominantes tanto em Gilberto Freyre como em César Leal, num sentido da apologia. No primeiro caso, entre a linha 12 e a , está registrado: “Das novas relações e proporções é que sai avivado pelo mais ricifense dos azuis, - o do mar, o dos azulejos, o dos olhos das sinhás descendentes de Wanderley e de Arnaud de Hollanda – pelo mais pernambucano dos verdes – o de cana-de-açúcar,o de folha de cajazeira, o do capim de beira do rio – pela mais nortista dos encarnados, - o dos xales de mulher, o das bandeiras de papel dos ”. Dessa forma, está pastoris – o de lirismo profundo como em nenhum pintor que eu conheço, de Cícero Santos Dias”. Através dessa modalização expressiva existe uma superlativização da obra de Cícero Dias, em se tratando das cores, da identidade regional, destacando um lirismo sem igual.

No caso de César Leal, entre as linhas 1 e 5: “Entre os pintores brasileiros contemporâneos creio que nenhum apresente uma trajetória artística tão surpreendente quanto Cícero Dias, falecido em Paris, na última terça-feira. Nascido no Engenho Jundiá, de seu avô, o Barão de Contendas, em 5 de março de 1907, nele contemplou pela primeira vez o sol e a vegetação tropical que tanta influência iriam exercer sobre a sua pintura. O sol do Nordeste iria oferecer-lhe uma luminosidade como não se encontra em nenhuma outra região do planeta [...]”

Ao empregar a primeira pessoa do singular do verbo crer: “creio”, na primeira linha, e no uso do adjetivo surpreendente na linha segunda linha, comparando com outros pintores com vida surpreendente. Na linha três são ressaltados os elementos que caracterizam a obra de Cícero Dias, o sol e a vegetação tropical, estando presentes a emoção do crítico.

No caso dos críticos do Sudeste, Aracy Amaral, autora da crítica 3 e Paulo Herkenhoff, autor da crítica 4, podem ser encontrados os seguintes aspectos de intertextualidade / interdiscursividade.

A autora da crítica 3 inicia a segunda parte do texto com uma pergunta retórica – “É coerente a trajetória de Cícero Dias?” (linha 19) – que alerta o interlocutor para uma possível incoerência observada na obra do pintor. Aqui, Amaral, recorrendo à voz *eunóia* (imagem agradável de si mesma) para suavizar a *areté* (fala franca), sugere ter havido perda por parte do artista da qualidade até então observada em sua obra – meados dos anos 1960. Sugere,

ainda, que a “revisitação à sua pintura onírica” (linha 23) foi facilmente comercializada e deu ao pintor um lugar de destaque no mercado de arte brasileiro, mas nessa fase, segundo a crítica de arte, a obra do artista já não apresenta “a mesma poética, a mesma densidade das obras da década modernista” (linhas 24 e 25).

Não notamos, porém, na crítica 3, pistas que sinalizem a dureza da fala franca para reforçar o julgamento da autora. Não podemos, contudo, dizer o mesmo da crítica 4, de Paulo Herkenhoff. Nesse texto, verificamos que o *ethos* é delineado a partir de uma franqueza bem mais evidente que a autora da crítica 3. Rotulando o pintor de “proto-surrealista sem conhecer a psicanálise” (linha 2), Herkenhoff começa a traçar o perfil da produção artística de Cícero Dias. A falta de conhecimento do pintor não se limita, conforme sinaliza o crítico, apenas à psicanálise, mas estende-se aos conceitos de arte. É o que está sugerido, por exemplo, em “sua pintura denota a falta de conceitos” (linha 25), “geômetra espontâneo” (linha 27).

Chama-nos ainda atenção a ironia com que se refere à omissão de Cícero Dias em relação à possível influência de Chagall: “Cícero negava a influência de Chagall. Prefere contar vantagens no arraial brasileiro, impressionando nosso provincianismo com relatos exagerados da intimidade com Picasso, cujo telefone esteve em seu nome” (linhas 13, 14, 15 e 16). O “tom” duro e franco também se faz presente em “Cícero não compreendeu que era um sofrível pintor figurativo” (linha 19), principalmente se considerarmos o sentido do item lexical “sofrível”.

Em relação ao segundo grupo, dos críticos do Sudeste brasileiro, considera-se o *ethos* discursivo como uma forma de expressão e de tomada de posição, que não apenas retrata o papel de autoridade do crítico, mas a constituição da sua identidade social. Portanto, são intelectuais que apresentam uma memória cultural que não se identifica com os elementos sensoriais destacados entre os intelectuais nordestinos, apresentando um discurso objetivo, distanciado e contundente.

A modalização predominante é declarativo-representativa no qual os enunciados tendem a uma impessoalidade a qual o locutor recorre com o objetivo de minimizar sua responsabilidade em relação ao que declara, como se o que diz fosse consensual.

Aracy Amaral, nas linhas 21 a 25 escreve: [...]”Em meados dos anos 60 se apresenta em São Paulo, no Clube de São Paulo, com uma exposição totalmente figurativa, numa revisitação à sua pintura onírica de fins dos anos 20. Vende tudo. Porém, evidentemente, não

possui sua pintura desde então, a mesma poética, a mesma densidade das obras da década modernista [...]”.

Nesta reviravolta enunciada pela crítica, o interlocutor compreende que Cícero Dias retornou a uma fase da sua obra, sendo um movimento entendido como motivado pela “venda” de seus trabalhos, o que aconteceu com sucesso. Este julgamento negativo presente no enunciado lacônico: “Vende tudo” é reforçado pelo disjuntor “porém”, que alega não ter a pintura do artista plástico a mesma poética dos primeiros momentos.

Paulo Herkenhoff, autor da crítica 4, entre as linhas 13 e 16 escreve: “Seu encanto estava em ser um chagalliano de traço tosco e sensual. Cícero negava a influência de Chagall. Deve ter esquecido das gravuras do russo na casa do seu amigo Mário de Andrade. Preferia contar vantagens no arraial brasileiro, impressionando nosso provincianismo com relatos exagerados da intimidade com Picasso, cujo telefone esteve em seu nome.”

Nessas linhas, é gritante a ironia. Uma estratégia discursiva que mescla a crítica com um certo tom jocoso. Ao utilizar o item lexical “exagerados” para adjetivar os relatos de Cícero Dias, corrobora a imagem criada pela ironia acima registrada em torno das críticas de provinciano, pouco original e hiperbólico.

Por fim, a crítica 5, de autoria de Cassiano Elek Machado, retoma, já no título – “Dias uniu em obra o regional e o universal” – o discurso de Freyre (crítica 1): “para recriar com realidades assim locais e tradicionais um outro mundo em que toda essa vida e todos esses elementos se sublimam, se universalizam em novas relações e proporções” (linhas 52, 53 e 54 da crítica 1). Machado passa a registrar a voz de Freyre, de forma explícita, nas linhas 5 e 6: “Como dizia o sociólogo Gilberto Freyre, havia na obra do artista a síntese do universal e do regional”. Traz, em seguida, para o texto, novamente a voz de Freyre, sendo que dessa vez em discurso direto: “Há em Cícero Dias, como em Pablo Picasso, além de um artista, um homem com raízes que vão ao fundo de terras e de passados regionais. Essas raízes prendem de modo particularmente amoroso cada um deles a uma terra e a um povo, sem o tornarem incapaz de se comunicar, como artista e como homem, através de Paris, com outros povos e com outras terras” (linhas 6, 7, 8, 9 e 10).

Além de dar a palavra a Gilberto Freyre, Elek Machado traz para seu texto a fala do próprio Cícero Dias. A opinião do crítico só é registrada, então, nas linhas 3 e 4. Todo o texto é, pois, um intertexto, um interdiscurso. Essa intertextualidade/interdiscursividade é marcada predominantemente de forma explícita pelo discurso citado.

A crítica 6, de Nahima Maciel, da equipe do *Correio Brasiliense*, caracteriza Cícero Dias como “o mais importante transfigurador da mitologia da sociedade açucareira do Nordeste do início do século 20” (linhas 2 e 3). Para explicar essa caracterização, a autora da crítica recompõe o cenário dos “canaviais pernambucanos” dessa época. Assim como na crítica 5, verificamos nesta maior incidência do discurso citado. Em discurso direto, “ouvimos” a voz do próprio Cícero Dias (linhas 14, 15 e 16), de Ferreira Gullar (linhas 49, 50 e 51; 58, 59, 60, 61 e 62), de Frederico Pernambucano (linha 70), de Waldir Simões (linhas 78, 79 e 80) e de Mário Hélio (linhas 82 e 83). Todas essas vozes confirmam a boa qualidade do trabalho de Cícero Dias, ou seja, apresentam concordância.

No caso do *ethos*, o discurso citado dos jornalistas destacam os aspectos positivos da obra do artista. É uma prática discursiva presente num necrológico, pois ao esses textos foram publicados em 2003, ano da morte de Cícero Dias.

No caso da modalização discursiva presente no texto de Cassiano Elek Machado, é encontrado entre as linhas 1 e 4, o seguinte: “O título da obra mais famosa de Cícero Dias é também um resumo de sua trajetória: ‘Eu vi o Mundo... Ele começava no Recife’, grandioso painel atualmente em São Paulo [...], marca o cosmopolitismo da arte e da biografia do artista e também seu cordão umbilical nunca rompido com o Nordeste brasileiro.”

Trata-se de uma modalização declarativa no sentido de que o locutor estabelece uma autoridade para poder escrever o enunciado. O crítico faz um percurso de aprendizagem do artista plástico, entretanto ao se referir a uma obra de Cícero Dias, a mais famosa, recorre à modalização expressiva realçando o cosmopolitismo associado ao regional.

Finalizando, Nahima Maciel, nas linhas 1 a 3 escreve: “Morto em Paris, o pintor Cícero Dias foi expoente do modernismo brasileiro e o mais importante transfigurador da mitologia da sociedade açucareira do Nordeste do início do século XX”.

Inicialmente, a jornalista assume uma modalização expressiva através de um juízo de valor da obra do artista plástico. Intensificando qualidades do artista, existe o uso de mais superlativos, ou seja, “o mais importante transfigurador da...” Dessa forma coloca o artista numa posição de superioridade.

Entendemos que essa heterogeneidade discursiva se deve, entre outros fatores, à imagem de interlocutor que o crítico de arte tem presente no momento em que elabora seu texto. Para melhor explicarmos o que ora afirmamos, lembramos o que nos disse Teixeira (2006) em relação ao que o leitor espera de um crítico de arte: o registro de vozes que

ratifiquem o que diz; o conhecimento das características da obra de arte em análise, ou seja, a identificação dos recursos técnicos usados pelo artista; e o julgamento da obra analisada, isto é, o reconhecimento ou não do trabalho do artista, do percurso de sua obra.

Isso tudo, porém, deve ser dito de tal forma que convença o interlocutor. Para tal, o crítico de arte deve adotar o discurso do especialista, ou seja, o *ethos* que lhe confere a autoridade para dizer o que diz. Significa, pois, que a credibilidade do interlocutor provém, também, do registro dessas vozes, da citação dos dizeres de outros artistas, de outros críticos. Ao registrar essas vozes, o crítico dissimula a subjetividade da sua interpretação, de seu julgamento, ou seja, instaura em seu discurso o efeito de imparcialidade, tão importante para a *formação discursiva* que lhe dá a posição que ocupa, a função social que exerce.

Constatando essa heterogeneidade discursiva e entendendo-a como constitutiva do discurso crítico, pudemos identificar, na maioria das críticas analisadas neste trabalho, o cumprimento de rituais (FOUCAULT, 2006; 2007), instituídos pela esfera discursiva à qual pertencem esses textos. A modalização expressiva é, então, dissimulada pela declarativa, na medida em que vem respaldada pela citação de outros discursos, já reconhecidos e aceitos como verdadeiros.

Além disso, fazendo parte também dos rituais, observamos a linguagem adotada pelos críticos. Há certo hermetismo, principalmente quando são feitas referências aos recursos técnicos usados pelo artista e aos efeitos que esses recursos produziram na obra do pintor em enfoque. Esse hermetismo confirma a competência do especialista, o crítico de arte. São itens lexicais e expressões que, oriundos da “cientifização” dos estudos relativos à arte, requerem do interlocutor conhecimento sobre esse discurso.

Se levarmos em conta que, em tese, uma das funções da crítica de arte é interpretar a obra do artista, estabelecer uma mediação entre o artista e o público, concordaremos com Argan (1995), para quem, ao valer-se de uma “linguagem especial” na qual são abundantes nomenclaturas especializadas e herméticas, a maioria das críticas de arte é menos acessível ao público que a própria obra de arte e ao mesmo tempo reforçam o *ethos* de especialistas. A crítica de arte, orientando o olhar do interlocutor, constitui-se em mais um instrumento formador de opiniões que tem levado para a esfera discursiva dos críticos o poder de dizer e a autorização do público para dizer o que diz.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. 2ª ed. Lisboa: Estampa, 1995.
- AMARAL, Aracy. As artes plásticas (1917-1930). In: ÁVILA, Affonso (org.). **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.121-128.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 10ª ed. São Paulo: Hucitec, 2002.
- _____. **Estética da criação verbal**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBOSA, Ana Mae. **Inquietações e Mudanças no Ensino da Arte**. São Paulo, Cortez, 2002.
- BASTOS, Janira Fainer. **Projeto Cícero Dias Online**, UNESP/Bauru. Web <http://www.cicerodias.com.br/art7.html-6k> (acessado em 12 de janeiro de 2009).
- BOGDAN, Robert C. & BIKLEN, Sari Knopp. **Investigação Qualitativa em Educação: uma introdução à teoria e aos métodos**. Porto – Portugal: Porto Editora, 1994.
- BRANDÃO, H. **Introdução à análise do discurso**. 2ª ed. Campinas: UNICAMP, 2005.
- BRIOSCHI, Gabriela. **Arte hoje**. São Paulo. Coleção arte hoje. Ed. FTD, v. 4, 2003.
- BUENO, Guilherme. **A teoria como projeto: Argan, Greenberg e Hitchcock**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- CEIA, Carlos. **Projeto de investigação** inserido no <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/metatextualidade.htm>> acessado em 6/12/08
- CHAUI, Marilena. **Convite a Filosofia**. São Paulo. Ed. Ática, 12ª Edição, 2002.
- COLI, Jorge. **O que é a arte**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DUCHAMP, Marcel, apud KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo: Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Campinas: Papyrus, 1999.
- FABRINE, Nascimento Ricardo. **O Engenho Moderno de Cícero Dias**. In: MELO, Carla & TENORIO, Patrícia. **Quatro fases de um encontro: Cícero Dias**. Rio de Janeiro: Calibán, 2008.

- FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- FARACO, Carlos Alberto. **Imagem & Diálogo: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin**. Curitiba: Criar Edições, 2003.
- FIORIN, José Luiz. Prefácio. In: TEIXEIRA, Lúcia. **As cores do discurso: análise do discurso da crítica de arte**. Niterói: EDUFF, 1996.
- FONTES, Luis Olavo. **Cícero Dias: anos 20**. Rio de Janeiro. Editora Index. 1993.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- HÉLIO, Mario. Todos os motivos de Cícero Dias. In: **Agulha: revista de cultura** # 56. Fortaleza, São Paulo. Março/abril de 2007. <http://www.secrel.com.br/JPoesia/ag56dias.htm> (acessado em 28 de janeiro de 2009).
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales. **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: uma reavaliação da inteligência nacional. In: ÁVILA, Affonso (org.). **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.13-25.
- KOCH, Ingedore G.V e Travaglia, Luiz C. **Texto e Coerência**. São Paulo: Cortez. 5ª ed, 1997.
- KLINTOWITZ, Jacob. A crítica de arte, o espaço público e uma visão do País. In: **Jornal da UNESP**, outubro de 2007, ano XXI, nº227, suplemento. Portal UNESP:: Assessoria de Comunicação. <http://www.unesp.br/aci/jornal/227/supled.php> (acessado em 23 de janeiro de 2009).
- LENE, Hérica. A crítica no jornalismo: arte de se colocar no lugar do outro. In: **Observatório da Imprensa**. <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=407DAC001> (acessado em 23 de janeiro de 2009).
- MAGALHÃES, I. Teoria crítica do discurso e texto. In: CALDAS-COULTHARD, C. R. & FIGUEIREDO **Linguagem em (Dis)curso**. Tubarão, Santa Catarina: Ed. Unisul, (4): 113-131, 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas: Pontes – Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2ª ed., 1993.

MARTINEZ, Elisa de Souza. **O sistema das exposições de arte e seus modos de transtextualidade**. 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Panorama da Pesquisa em Artes Visuais – 19 a 23 de agosto de 2008 - Florianópolis.

MEYER, Michel. Entre la teoría, el método y la política: la ubicación de los enfoques relacionados con el ACD. In: WODAK, Ruth; MEYER, Michel. **Métodos de análisis crítico del discurso**. Barcelona: Gedisa, 2003, p. 35-59.

NEHRING, Marta Moraes. **Murilo Mendes: crítico de arte**. São Paulo: Nankin, 2002.

OSORIO, Luiz Camillo. **Razões da crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

PINTO, Milton José. **As marcas lingüísticas da enunciação: esboço de uma gramática enunciativa do português**. Rio de Janeiro: Numen. 1994.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.

RICHTER, Ivone Mendes. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais**. Campinas, São Paulo. Mercado de Letras, 2003.

RESENDE, V.; RAMALHO, V. **Análise de discurso crítica**. São Paulo: Contexto, 2006.

GUIMARAES, Marco Polo. Cícero Dias: arte e liberdade. Continente Multicultural. Ano II, nº 15, março/2002. Companhia Editora de Pernambuco. Pag. 76 a 79.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada**. Editora Ediouro, 1999.

TEIXEIRA, Lúcia. **As cores do discurso: análise do discurso da crítica de arte**. Niterói: EDUFF, 1996.

_____. **Razão e afeto: a argumentação na crítica de arte**. In: ALFA, São Paulo, 50 (1), 2006, p.145-158. (fonte: [HTTP://www.alfa.ibilce.unesp.br](http://www.alfa.ibilce.unesp.br))

WEEDWOOD, Bárbara. **História concisa da lingüística**. São Paulo: Parábola, 2002.

WODAK, Ruth. **El enfoque histórico del discurso**. In: WODAK, Ruth; MEYER, Michael (orgs.). *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Editorial Gedisa. 2003, p.101-142.

ANEXOS

Anexo 1 - fases da obra

Aquarelas/óleos:



FIGURA 1 Sonho de uma prostituta 1932

Figuração/Abstração



FIGURA 2- Mulher na Praia, 1944.



FIGURA 3 - Mulher na Janela, 1936

Mulher, símbolo constante



FIGURA 4 – cidade, década de 1960.

Anexo 2 - foto de Cícero Dias



Anexo 3 - Painel eu vi o mundo... ele começava no Recife



Dimensões: altura 1.94m Largura 15.00m

Material: guache e técnica mista sem papel, colado em tela.

Rio de Janeiro, 1926- 1929

Localização: acervo Luis Antonio Nabuco de Almeida Braga - RJ