

## CÍCERO DIAS - MATRIZES PARA UMA POÉTICA

Angela Grando / UFES

### RESUMO

Este trabalho discute os anos 1930 do pintor pernambucano Cícero Dias (1907-2003). Entre as questões que sugerem análise mais detida caberia mencionar o projeto ideológico proposto pelo artista ao processo poético da obra - "partir do regional ao universal". O que impulsionaria esse próprio artista a querer preservar aquilo que ameaçava desaparecer, a resgatar o imaginário cultural dos engenhos do Nordeste? A rica vivência regional desse mesmo pintor poderia expressar, naquele momento, uma possibilidade de "brasilidade" artística desconectada da ascendência do modelo civilizador europeu sobre os primeiros modernistas brasileiros? Na visão de Cícero Dias, a alegoria tomaria a função de mediar as particularidades do regional e remetê-lo à universalidade da ideia?

### PALAVRAS-CHAVE

Cícero Dias; pintura modernista; historiografia e crítica da arte; processo poético

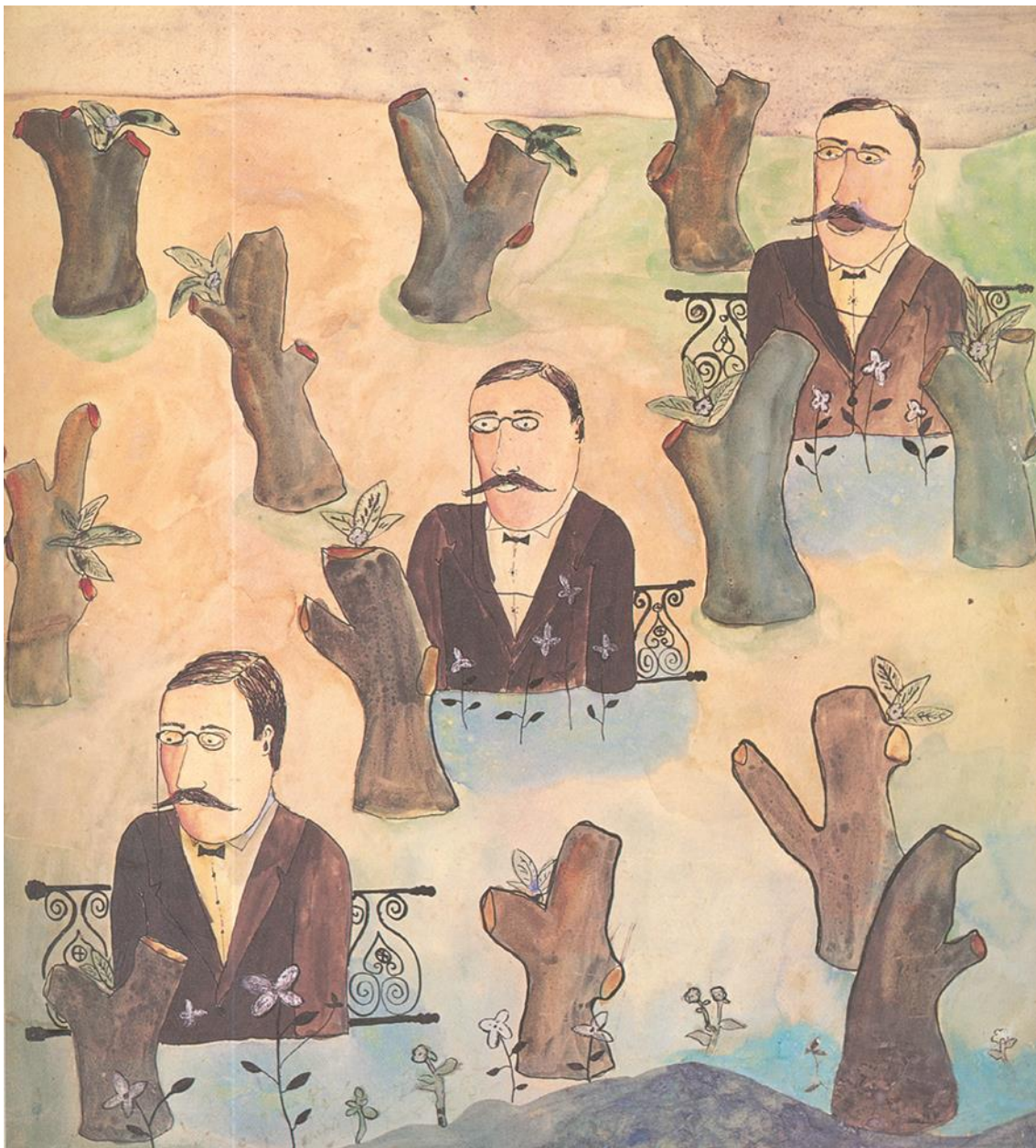
### ABSTRACT

This work discusses the 1930s of the painter Cícero Dias (1907-2003) from Pernambuco. Among the questions that suggest a more detailed analysis would be to mention the ideological project proposed by the artist to the poetic process of the work - "from the regional to the universal". What would encourage this artist to want to preserve what threatened to disappear, to rescue the imaginary of the cycle of the engenhos of the Northeast? The rich regional experience of this same painter could at that moment express a possibility of artistic "brazilianness" disconnected from the ascendancy of the European civilizing model of the early Brazilian modernists? In Cícero Dias's view, would the allegory have the function of mediating the particularities of the regional and referring it to the universality of the idea?

### KEYWORDS

Cícero Dias; modernist painting; historiography and art criticism; poetic process

Depois de alguns anos passados na atmosfera modernista "carioca", anos 1920, o que impulsionaria o pintor Cícero Dias (1907-2003) a propor a si mesmo, em 1933, um retorno ao seu cantão natal?<sup>1</sup> O que impulsionaria esse próprio artista a querer preservar aquilo que ameaçava desaparecer, tendo como ponto de partida a investigação e o resgate do imaginário de um mundo que estava num processo de dissolução e decadência?



Cícero Dias, Les seigneurs de la terre, 1930, 55 x 50cm.

O exame da questão permite abordar o forte interesse do pintor por suas origens culturais, pelo mundo dos engenhos de cana-de-açúcar, e dessa forma analisar a determinação que leva esse mesmo pintor a instalar seu atelier as margens do rio Capibaribe, em Recife. A esse respeito, para José Lins do Rego, o ciclo dos engenhos do Nordeste, mesmo tendo durado em torno de quatro séculos, não havia sido um temário trabalhado por nenhum outro pintor. O autor de *Menino de Engenho*<sup>2</sup> declarou que "foi somente no momento de sua dissolução" e diante do seu desaparecimento, que Cícero Dias ofereceu o tempo de sua pintura e "se tornou seu interprete". Não custa dizer que esse pintor pernambucano reconstrói em cores e forma tudo o que restava de uma "civilização em agonia".

O contexto desse relato já sugere o potencial alegórico do trabalho de Cícero Dias. Sabemos que a apreciação da transitoriedade das coisas e o olhar de resgatá-las do passado, autoconscientemente, no desejo de preservá-las e projetá-las ao devir, é uma das forças da alegoria. Não por acaso, essa decisão de Cícero Dias de concentrar-se sobre o efêmero, sobre um mundo que ameaçava desaparecer, se liga com o esgotamento da "festa modernista" que, no curso dos anos 1930, vai cedendo espaço a um cenário brasileiro seduzido pelo consentimento oficial, que solicita uma ideologia social nacionalista e uma preocupação mais conservadora que vanguardista no campo da arte.

É preciso considerar que o período "carioca" do artista pernambucano ressecava como que aturdido diante da timidez conservadora que vai tomando conta do ambiente cultural modernista<sup>3</sup>. Algumas cartas que Dias envia à Gilberto Freyre deixam transparecer tal situação<sup>4</sup>. Nelas, o pintor pontua sua solidão caminhando sozinho nas ruas do Rio e sua vontade de se transferir para Recife e estudar as "cores", os costumes de sua gente, o folclore de sua região natal. Ele escreve: "que culpa tenho eu se desde 1925, e na minha exposição de 1928, sempre procurei calcar toda minha pintura sobre o espaço pernambucano, instintivamente ou não. Daí o Brasil. O que seria James Joyce sem a Irlanda<sup>5</sup>!

Nessa perspectiva, é interessante observar que Recife foi campo de engajada proposta de construção de uma referencial identidade regional ao longo dos anos 1920. O sociólogo Gilberto Freyre ocupava, então, a posição de chefe de fila do movimento regionalista que, através de manifestos, mapeamento e demarcação de vestígios da tradição cultural nordestina, buscava afirmar a Região Nordeste como matriz da nacionalidade brasileira. Em 1933, Cícero Dias empreende com Gilberto Freyre os trabalhos preparatórios do Congresso



Cícero Dias, Canavial, 1934, óleo s/tela 65 x 54cm

Afro-brasileiro, cujo título esclarece bem seu propósito, e conclui a pesquisa que vinha desenvolvendo sobre a ilustração do mapa do Engenho Noruega, para o livro "Casa-Grande & Senzala" de Gilberto Freyre<sup>6</sup>. Segundo as palavras de Freyre, uma forte amizade e um projeto comum os une nessa época: fincar a moldura da "pernambucanidade" na aventura modernista do país. E, aqui, tal sentimento tendia a se introduzir marcando presença numa empenhada revisitação e afirmação cultural nordestina, idealizada como capaz de abolir a distância entre o popular e o erudito, entre as elites triunfantes do Sul e do Sudeste e a aristocracia nordestina.

É aí, no decurso dos anos 1930, que o espaço imagético de Cícero Dias assumiria um passado rural, vitorioso na história e nos costumes, que ecoaria na articulação de um outro par antagônico que alimenta a dinâmica inteira da obra: a emulação recíproca entre uma visualidade decorativa da cultura de tradição popular e a disponibilidade moderna da experimentação dos meios pictóricos. A esse respeito, cabe lembrar algumas palavras de Cícero Dias a Gilberto Freyre referindo-se a esse período de intimismo recifense de sua pintura: "meu caro, tudo fiz sozinho; enquanto mexicanos e brasileiros mantinham laços estreitos com Paris [...] Quanto a mim num patamar de Casa Grande, num lance de escadas, tinha que pintar e encontrar recursos próprios [...]"<sup>7</sup>. Aqui tal preocupação tendia marcar presença pelo empenho do artista em calibrar a assimilação interna do gosto local, regional, num desdobramento da construção poética de seu trabalho pictórico.

Na intencionalidade do artista, tal linguagem deveria tanto suscitar o empenho moderno de dar aos elementos constitutivos da obra uma *empreinte* singular como dar visibilidade a elementos de um repertório para além da fronteira da pintura, aquele da "pernambucanidade". Ou aquele do "estilo pernambucano" como fala Cícero Dias quando compara Recife a outras regiões e diz: " Recife é mais pessoal, há qualquer coisa de próprio, de grande personalidade, indo

mesmo das casas, das cores, ao homem e a paisagem. É por isso que eu acredito no estilo pernambucano"<sup>8</sup>.



Cícero Dias, Canavial e barco, 1934, óleo s/tela, 56 x 46 cm

Não pretendemos traçar a historicidade da forte tradição cultural nordestina, nem analisar peculiaridades da arte moderna pernambucana, tais como a contaminação incessante entre o popular e o erudito, entre o mundo da

imaginação e o campo real, mas colocar em evidência a tendência de Cícero Dias de extrair daí a estimulante expressividade da arte popular, de dialogar com os "contadores de história" da literatura de cordel, e narrar em cores e formas seus "textos imageantes", ou seja, sua pintura. Esse tópico de discussão pode se ligar diretamente ao instrutivo texto *Pernambuc et ses peintres*, resultado de um *séjour* de alguns meses em Pernambuco do francês Paul Evin<sup>9</sup>. Vem daí a reflexão que compara o gosto de um grupo de jovens pintores de Pernambuco com a maneira de "certos pintores franceses da Bretanha", que constituíram um espaço imagístico numa atmosfera de nostalgia pelos costumes e pela paisagem local. O crítico escreve sobre a sensibilidade ou a "inconsequência da alma pernambucana", o que "contribuiu para desenvolver o temperamento de alguns artistas nostálgicos, imaginativos, alimentados de espetáculos e fábulas".

Sobre os caminhos divisados na obra de Dias, o crítico francês diz: "Cícero Dias é um dos mais característicos (da escola pernambucana). Originário de Pernambuco, ele se faz conhecer no Rio, mas ele fugiu do ambiente da capital para reencontrar sua província, de onde sua obra não havia jamais perdido a lembrança"<sup>10</sup>. Aqui, tal citação tendia a enfatizar a estratégia do gosto local para calibrar a arte pela via da narração, pela articulação de "emoções e aventuras cotidianas". Ainda sob o ângulo dessa tendência de desdobramento da pintura em narração do folclore e da vida local, o autor escreve: "Cícero Dias se sentiu predestinado, por uma comunhão cotidiana com ela, a pintar uma humanidade ainda admiravelmente primitiva". Em poucas palavras, Evin pontua que o elemento primordial da pintura pernambucana é "naturalmente ou voluntariamente", ter penetrado na alma popular que é, tanto ali como fora, essencialmente anedótica. Nesse caso, diz o mesmo autor: "Cícero Dias soube sabiamente empurrar o anedótico até a alegoria"<sup>11</sup>.

Reconhecemos que nesse período Cícero Dias não era o único pintor pernambucano a contribuir na linha de frente: Vicente do Rego Monteiro o precedeu e deixou a contribuição que conhecemos. Mas, como afirmou Roberto Pontual, "a dose de pernambucanidade permeando a obra de Cícero é sensivelmente mais intensa e operante do que a de Vicente"<sup>12</sup>. O fato é que, ao

oposto de Cícero Dias - que vai utilizar cores vivas e puras e particularmente uma fatura exposta à descontinuidade de sua liberdade imaginativa formal, atrelada ao campo metafórico da realidade local -, Rego Monteiro preferia as cores terrosas e o espaço formal de seu trabalho reflete o aprendizado cumprido nos longos períodos de *séjour parisien* do artista em Paris.

### **Alegoria e "pernambucanidade"**

Ora, não há como negar o empenho de Cícero Dias em garantir a sua pintura uma liberdade alicerçada na capacidade de traduzir a própria singularidade e o cunho regional pernambucano, manobrando-a com a intuição necessária para operacionalizar seu projeto ideológico, onde sua obra deve "partir do regional ao universal"<sup>13</sup>. E, com efeito, se o artista rediz essa intenção em seus depoimentos, é necessário analisar o deslizar da obra nessa rede intencional. Não seria impróprio dizer que esse processo dúplice (querer abraçar o regional e o universal) poderia motivar tanto a pesquisa dos limites que estruturam a linguagem pictórica, como a exploração do território imagístico regional e o íntimo. É nessa fase, primeira metade dos anos 1930, de entranhado pernambucanismo, que seguindo a fala de Mário de Andrade, o pintor permanece em Pernambuco e descobre o que possuía de mais humano e original: o espírito e a originalidade da sua região natal.

Não caberia aqui analisar o repertório imagético e os valores construtivos que marcam as conexões entre o trabalho inicial e aquele da década de 1930 de Cícero Dias. Muitos são os caminhos para discutir sua lógica pictórica. Mas seria um descuido interpretativo não pontuar que seu trabalho inaugural trilhou e que a obra seguiria caminho sob a ótica da alegoria. De fato, esta observação considera a dimensão da adoção de uma postura contemplativa no mundo e segue uma questão analisada por Walter Benjamin em *Fragmentos*, quando o autor discute o aporte do alegorista ao trazer significados para o fragmento, o estilhaço, o que é deslocado do tempo linear e carrega uma força histórica de conhecimento. Segundo Benjamin, o alegorista muda o percurso temporal catastrófico, no qual a história se sedimenta:

"A mente alegórica seleciona arbitrariamente do vasto e desordenado material que seu conhecimento lhe oferece.

Ela tenta concordar uma peça com a outra, para ver se elas podem combinar-se. Esse sentido com essa imagem ou essa imagem com esse sentido. O resultado nunca é previsível, já que não há mediação orgânica entre os dois". (BUCHLOH, 2000, p. 181)

Na verdade, Cícero Dias mantinha a consciência acordada para praticar sua pintura como uma atividade específica, sob um eixo que seria mais de submeter problemáticas da construção visual ao circunstancial de referências que lhe era particularmente pessoal - experiências vividas - que de solicitar à obra revelar apenas a problemática da questão formativa da linguagem pictórica. Vem daí a estrutura deliberadamente ilógica - como a de imagens de sonho -, que desde sua produção inicial o artista libera na fatura de seu campo pictórico. Daí, a compressão de vários tempos num único espaço imagético, a representação de figuras com seus corpos inteiramente estruturados ao lado de outras figuras das quais são representadas apenas a figuração de cabeças, membros ou troncos em constante levitação. Pode-se dizer que o artista expõe suas imagens fantásticas transitando ao lado de um repertório imagético de mitos e parábolas perceptíveis na visualidade popular do nordeste brasileiro e assim constrói, num alegorismo intrínseco, sua fabulação visual.



Cícero Dias, Baile no Campo, 1934, óleo s/tela, 65 x 54,5 cm.

Isso vislumbrado, pode-se compreender a malícia do artista de construir de modo inaugural, no mundo da arte brasileira, um imaginário integrado na cor, na rudeza, e ao mesmo tempo num certo "realismo mágico" que exala no território Pernambucano. Isso se reflete na pintura de Dias, entre outros desdobramentos, pela junção de elementos formais vindos do imaginário popular de sua região natal com o processo direcional de seu projeto ideológico - partir do regional para o universal. É essencial não esquecer a presença de Dias, como anfitrião de Mário de Andrade nas andanças deste modernista ao encontro do repertório popular nordestino, além de seu convívio decisivo com, entre outros, Gilberto Freyre e José Lins do Rego.

Para compreender o alcance da singularidade da fabulação visual desse artista, não custa considerar que sua pintura mesmo mantendo conexões, escapava à lógica de seus colegas modernistas (que já haviam passado pelos "exercícios militares" do cubismo, com estadas na Europa). Cícero Dias, mais novo que eles e sem ter ainda tido um *séjour* internacional, sua poética convoca um certo *laissez aller*, produzindo um estranhamento que reflete um determinado sentido de evocação de mundo mágico e primitivo, constrói uma estrutura formal de espaço que jamais obedece as leis da gravidade e se casa perenemente com um perspectiva vista do alto: tudo ali flutua, movimenta-se sem delimitações, e radicaliza a alusão inevitável ao processo emancipatório da razão. O seu lirismo de cunho popular dos anos 1930 é ativado por uma pintura a óleo, sem requintes, impregnada da cor verde dos canaviais e movida pela força da liberdade do traço.

Sob esse ângulo, quando em 1944, Mário de Andrade lança um olhar sobre "Vinte desenhos por Cícero Dias", ele analisa o desprezo do pintor pernambucano " pelos raciocínios fáceis da inteligência" e escreve: "esse lirismo, aparentemente desordenado, que Cícero Dias manifesta o aproxima dos surrealistas [...] O que o caracteriza é uma tal ou qual espécie de predestinação angélica, a fatalidade com que ele mais se deixa expressar, do

que intencionalmente se expressa"<sup>14</sup>. E exaltando a capacidade imaginativa de suas pinturas, Andrade diz:

se elas às vezes coincidem com as exigências estéticas da pintura, formando ocasionalmente (e não intencionalmente) composições fechadas, a verdade é que, conceptivamente, estão além de qualquer princípio imediato das exigências estéticas da plástica. Se aproximam por isso do que chamamos "literatura" (ANDRADE, 1944, p.89)

Tal espécie de aproximação, por um lado remete a poética de Dias ao diálogo com a espontaneidade e o frescor da figuração da literatura de cordel, das gravuras e dos ex-votos nordestinos. Por outro, isso implicou, entre outras coisas, assentar uma poética pessoal articulando antagonismos, numa fusão de elementos híbridos, com a vocação para acatar a condição cultural regional (instaurando estudo sobre a cor, as danças e costumes pernambucanos, como, por exemplo, o estudo que faz sobre os motivos, as cores e o uso de xales de cabeça pelas mulheres do Recife), mas relativizando a influência dessas pesquisas, recombinaando as informações em irradiações difusas sobre novas sínteses estéticas de valores significativos regionais. É, nesse sentido, que Cícero Dias nunca se opôs a ser considerado o pintor dos canaviais ou das cenas do Nordeste, ou antes, estimulou que esses valores fossem "balizares" na sua palheta. Aqui o termo balizar aparece entre aspas para assinalar esse momento da pintura de Dias, entre 1933-37, quando o pintor assenta uma poética pessoal sobre uma técnica de mistura de têmpera e óleo que, entre outras coisas, marca o desdobramento de sua pintura sobre premissas mais gerais da ordem construtiva, numa digressão subjetiva do repertório visual nordestino.

De certa forma, se a transparência da aquarela foi o procedimento que, nos anos 1920, deu suporte à liberdade da imaginação e a rapidez do gesto de sua pintura, a necessidade de intensificar a expressão pela estrutura das formas - o todo se apoiando em cores estridentes e calorosas - solicitava a pintura a óleo. Diante das cores puras, da franqueza e da simplicidade das figuras de tantas telas desse período, pode-se entender o interesse de Dias em reter e expor o espírito *naïf* do Pernambuco profundo. O conjunto de telas<sup>15</sup> sobre os temas banhos de rio, senhores de engenho, canaviais, bois no terreiro, danças

nordestinas, paisagens, retratos e auto-retratos são exemplos, que permitem constatar o procedimento de seriação, de variações do campo visual sobre um mesmo tema, de articulação de um repertório imagístico regional com uma experiência decisiva de percepção do espaço firmado na fenomenologia da cor e no movimento de formas soltas no espaço raso.

Concebida dessa maneira, o potencial dialético do campo pictórico em Dias encontrou sua matriz imagética pela estetização de um campo simbólico em declínio (cultura da cana-de-açúcar), que se extinguiu. Ao se apropriar do campo simbólico do mundo dos senhores de engenho, o trabalho do artista recorre ao caráter alegórico e desperta aquilo que ficava silencioso no passado, desperta possibilidades abafadas e as impele para um tempo saturado de "agoras". A obra, na sua relação com a história e com a natureza de experiências vividas pelo artista, acolhe uma multiplicidade de sentidos pelo traço da alegoria. Sabemos, o símbolo e a alegoria distinguem-se. Enquanto o primeiro tem caráter de convenção e carrega uma intenção de totalidade, a segunda é aberta a significações, pois a ambiguidade de sentidos é um traço marcante da alegoria<sup>16</sup>. E na medida em que o artista reescreve um temário primário em um espaço pictórico, ele apropria-se do passado com uma intenção de resgatá-lo ao presente e identificá-lo, por meio da reconstrução de outras imagens como emblema da "pernambucanidade" de sua arte.

É um procedimento de linguagem visual que, de um lado, exala uma atmosfera da "terra", de ancoragem. Por outro, expõe um processo de composição, apto a transformar através de um processo de montagem, não importa o que seja em função da necessidade expressiva e construtiva do artista. Nesses anos 1930, Dias cria um repertório imagético de um processo poético que recusa o elogio da clareza e da exatidão. Liga-se aí, mais do que a qualquer contexto exterior à pintura, a decisão de Cícero Dias de partir, em 1937, para um primeiro *séjour* em Paris. Era de certo modo o indicativo de uma consciência crítica perante a modernidade ou de resposta ao seu projeto ideológico de "partir do regional ao universal". É de se perguntar como essa linguagem pontuada de fatores pessoais e culturais se portaria no seu deslocamento em outras geografias. Não podemos esquecer que a mente alegórica é consciente de sua estratégia

da montagem, e "falar nas entrelinhas" ao que parece é um procedimento existente na relação que o sujeito constrói com base nas coisas que extrai de experiências vividas, e que somente é possível na medida em que, antes de tudo, ele "as faça existir por ele mesmo"<sup>17</sup>.

## Notas

<sup>1</sup> Cícero Dias nasce e vive sua infância no Engenho Jundiá, situado em plena região litoral de Pernambuco. Em 1921, com 14 anos, transfere-se para o Rio de Janeiro, para estudar no Mosteiro São Bento e, posteriormente na Escola de Belas Artes, onde se inscreve no curso de Arquitetura.

<sup>2</sup> José Lins do Rego, in: Antônio Bento. *Cícero Dias*. Edição Banco Icatú S.A., 1997, p.60.

<sup>3</sup> Cf. sobre a questão dos anos 1920 de Cícero Dias, entre outras: GRANDO, Angela. "*Cícero Dias, j' ai vu le monde ... il commençait à Recife*", *Pleine Marge - cahiers de littérature, d' arts plastiques & Critique*, Paris, Editions Peters-France, Paris, décembre 2003, p. 121-153.

<sup>4</sup> Refiro-me aqui as cartas de Cícero Dias à Gilberto Freyre que fazem parte dos arquivos da Fundação Gilberto Freyre em Recife.

<sup>5</sup> Fragmento de carta de Cícero Dias datando de 1933. Esse documento faz parte dos arquivos da Fundação Gilberto Freyre em Recife.

<sup>6</sup> Gilberto Freyre. *Casa Grande & Senzala. Formação da Família brasileira sob Regime Patriarcal*, Rio de Janeiro: Editora Record, 1992, 31 ed. (1 ed. 1933).

<sup>7</sup> Carta de Cícero Dias a Gilberto Freyre. Arquivos da Fundação Gilberto Freyre, Recife.

<sup>8</sup> Ibid., s.p.

<sup>9</sup> Paul Evin. "*Pernambouc et ses peintres*". Paris: Beaux Arts, octobre 1938.

<sup>10</sup> Ibid., s.p. (tradução da autora).

<sup>11</sup> Ibid., s.p.

<sup>12</sup> Roberto Pontual. *Cícero Dias: os anos de descoberta*. Paris, 1988. (texto para apresentação de exposição de Cícero Dias, )

<sup>13</sup> Entrevista gravada de Cícero Dias à autora, Paris, 27 de maio 1999. Nessa entrevista Cícero Dias explica que : " por esse tempo aparece pelo Nordeste o Mário de Andrade - por essa região que ele tanto ama. Pegamos o carro (um Ford) e fomos em direção ao mar. O espetáculo universal era visível, emocionante [...] quando surgiu o canavial em plumas [...] era mais um mar de verdes ondulantes, confundindo seus tons de verdes, com os verdes do mar de Pernambuco).

<sup>14</sup> Mário de Andrade, "Cícero Dias e as Danças do Nordeste", *Arquivos*, Recife, 1944, p. 89.

<sup>15</sup> Entre outras, cito: *Feliz Terreiro*, Recife, déc. 1930, óleo s/tela 65x54 cm. Coleção Luciano M. de Andrade, Rio de Janeiro; *Baile no campo*, Recife, 1937, óleo s/ tela 54,5 x 65 cm, Coleção particular, São Paulo; *Canavial*, Recife, déc. 1930, óleo s/ tela, 54 x 65 cm, Coleção particular, Rio de Janeiro; *Gamboa do Carmo no Recife*, Recife, déc. 1930, óleo s/ tela, 71 x 60 cm, Coleção particular, São Paulo; *Casal*, Recife, déc. 1930, óleo s/ tela, 56 x 46,5 cm, Coleção particular, São Paulo.

<sup>16</sup> Cf. Walter Benjamin. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

<sup>17</sup> Cf. fragmento de frase de Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 1998.

## Referências Bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BUCHLOH, Benjamin H. D. "Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea". *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.7: 179- 197, 2000.

GRANDO, Angela. "*J'ai vu le monde ... il commençait à Recife*". *Pleine Marge*, Paris: Éditions Peeters, 2003, p.121-153.

GRANDO, Angela. *Cícero Dias: Imaginação, Fabulação Visual, Visão Construtiva*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1998.

ROCHLITZ, Rainer. *O Desencantamento da Arte: a filosofia de Walter Benjamin*. São Paulo: Edusc, 2003.

**Angela Maria Grandó Bezerra**

Doutora em Teoria e História da Arte pela Université de Paris I – Sorbonne; Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Artes/UFES; Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes/UFES; Coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes/UFES e o Programa de Qualificação Institucional (PQI-CAPES); É editora da Revista Farol ; Membro da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte) e da ABCA; da ANPAP (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas); Membro do CBHA (Comitê Brasileiro de História da Arte).