

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N° 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA**

**Entre Modernismos: A diferenciação do modernismo paulista
e carioca representado nas obras de Di Cavalcanti.**

MARCELO MARQUES FERREIRA

MARCELO MARQUES FERREIRA

Entre Modernismos: A diferenciação do modernismo paulista e carioca representado nas obras de Di Cavalcanti.

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para a obtenção do título de Bacharel em História, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Luciene Lehmkuhl

Uberlândia, Dezembro de 2008

Ferreira, Marcelo Marques, (1982)

Entre Modernismos: A diferenciação do modernismo paulista e carioca representado nas obras de Di Cavalcanti.

Marcelo Marques Ferreira – Uberlândia 2008

56 fls

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Luciene Lehmkuhl

Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História.

Inclui Bibliografia

Modernismo, Boemia, Modernidade, Identidade Nacional

MARCELO MARQUES FERREIRA

Entre Modernismos: A diferenciação do modernismo paulista e carioca representado nas obras de Di Cavalcanti.

BANCA EXAMINADORA

Prof.ª Dr.ª Luciene Lehmkuhl - Orientadora

Prof.º Diogo de Souza Brito

Prof.ª Roberta Paula Gomes Silva

À minha família que sempre está do meu lado.

Aos meus amigos de ontem, hoje e sempre.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Uberlândia e ao Instituto de História onde tanto aprendi a respeito do mundo e da vida.

Agradeço em especial a minha orientadora Prof.^a Dr.^a Luciene Lehmkuhl que me apoiou ao longo deste trabalho árduo de pesquisa, sempre com muita paciência acreditou em mim.

Agradeço aos meus amigos de faculdade que sempre estarão nas lembranças positivas de minha vida.

Agradeço aos meus pais, os grandes financiadores e incentivadores da minha vida.

"Do carnaval carioca eu tirei o amor à cor, ao ritmo, a sensualidade de um Brasil virginal; do bairro de S. Cristóvão a permanência do romanesco, o familiar gênero Machado de Assis, a preocupação política aprendi nas charges do velho .Malho., do Nordeste de meus parentes paraibanos e pernambucanos vinha meu aventurismo, minha ousadia que aumentara depois do contato com a zona agrícola do interior de São Paulo, revelação da existência de um Brasil de colonização italiana, industrializando a produção cafeeira, criando cidades.

E essa presença de uma multiforme nação real, diante dos meus olhos ingênuos e fascinados, fizeram-me logo rir às gargalhadas do carrancismo da velha academia do Largo de São Francisco com seus ilustres juristas fabricando juizes, promotores, advogados cautelosos e políticos reacionários. Larguei o estudo de Direito."

(Di Cavalcanti, 1955)

RESUMO

Esta pesquisa tem como foco mostrar a diferenciação do movimento modernista ocorrido nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro através das obras *Cinco Moças de Guaratinguetá e Samba 1925*, do artista Emiliano Di Cavalcanti. Partindo da idéia da historiadora Mônica Pimenta Velloso, onde a mesma nos chama atenção para o que o movimento modernista não é unívoco, ou seja exclusivo e inventado na cidade de São Paulo. Embora a semana de 1922 tenha ocorrido na capital paulista, é possível de identificarmos que em outras regiões também estavam sendo produzidas obras pautadas no antiacademicismo.

Para refletir sobre esta questão, as análises foram feitas a partir da Geração de 1870 da Escola de Recife, passando pelo grupo de intelectuais paulistas e do grupo dos intelectuais boêmios carioca. O processo de modernidade que trouxe um novo ritmo de vida para as pessoas, surgindo novos espaços urbanos, novas relações, etc. A escolha de Di Cavalcanti para retratar esse período, foi por se tratar de uma artista que viveu nas duas cidades em questão. Convivendo tanto no grupo dos intelectuais paulistas como no grupo dos intelectuais boêmios carioca, Di Cavalcanti representa de forma irônica porém charmosa a questão da identidade nacional e do que é ser brasileiro naquele momento.

Foram utilizadas várias fontes bibliográficas como apoio para as reflexões feitas ao longo desta pesquisa, muitas destas adquiridas a partir de pesquisas na rede mundial de computadores e na Biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia.

PALAVRAS CHAVE: Modernidade, modernismo, boêmia, identidade nacional.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1: Di Cavalcanti entre os modernismos.....	11
CAPÍTULO 2: Di Cavalcanti entre São Paulo e Rio de Janeiro.....	24
2.1: Di Cavalcanti um moderno paulista.....	27
2.2: Di Cavalcanti- um moderno carioca.....	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	43
BIBLIOGRAFIA.....	45
ANEXO 1.....	47
ANEXO 2.....	55
ANEXO 3.....	56

Introdução

O debate a cerca de uma identidade nacional, é um assunto que para ser estudado não devemos deixar de mencionar o movimento que mais deu ênfase ao mesmo. O movimento modernista seja ele, na vertente carioca ou na vertente paulista, tinha em comum o rompimento com a arte acadêmica e a busca para o que significa ser brasileiro. Essa questão está sendo levantada desde os últimos triênios do século XIX, se confirmando no começo do século XX. A visão eurocêntrica, onde defende a segregação de raças, dá lugar a uma análise que preza a mestiçagem como um fator positivo. Neste trabalho mostrarei como foi se formando o conceito de identidade nacional dentro de duas vertentes de pensamentos que é o modernismo paulista e o modernismo carioca.

Para melhor compreensão, buscarei mostrar a diferenciação dessas vertentes através de duas obras do artista Emiliano Di Cavalcanti: *Cinco Moças de Guaratinguetá e Samba 1925*. A escolha de Di Cavalcanti para mostrar tal diferenciação é devida sua vida não ter se limitado apenas em uma das cidades. Di viveu em São Paulo e no Rio de Janeiro num momento de efervescência cultural e política. Conviveu com personagens suburbanos e também com a mais alta elite intelectual e política vigente nas décadas de 1920.

Neste contexto artístico e cultural, Di Cavalcanti seria um genuinamente um artista moderno e brasileiro, dentro do conceito modernista. Ao retornar de Paris em 1925, Di Cavalcanti começou a desenvolver sua linguagem própria e, influenciado pela construção e representação da brasilidade. Di retratou personagens até então esquecidos pelos seus contemporâneos. É no morro, gafeira, porto de pescadores que o artista busca a sua inspiração, observando o ser humano como todo, o artista vê nesses personagens algo especial, e começa a retratá-los ao seu estilo.

No primeiro capítulo mostrarei a diferenciação nas duas vertentes do pensamento modernista. A corrente carioca que vê na caricatura uma arte irônica e de caráter boêmio. Todavia sem manter um movimento organizado, construído pela informalidade do cotidiano e por estar perto da academia nacional de bellas artes o movimento não teve uma organização. Já o movimento paulista, devido ao grande potencial industrial que a cidade estava passando nas primeiras décadas de 1920 e a seriedade de um grupo de intelectuais (em sua maioria eram ligado às elites) acabara de voltar de seus estudos na Europa, deu um

ar mais sério ao movimento. O capítulo também se baseia na idéia da historiadora Mônica Pimenta Velloso de que o movimento modernista não é unívoco e nem que teve seu início a partir da semana de 1922. Não só a cidade de São Paulo estava produzindo arte de vanguarda, no Rio de Janeiro as caricaturas e as atitudes dos intelectuais modernos já explicitaram quase que paralelamente com o grupo paulista.

Partindo dessa idéia é importante lembrarmos da Geração de 1870 da Escola de Recife, onde intelectuais como Tobias Barreto, Silvio Romero, Graça Aranha, Capistrano de Abreu e Euclides da Cunha, onde estes já estavam pensando no âmbito da literatura um novo conceito para o significado da identidade nacional. Ou seja, o modernismo é fruto de um processo histórico, vem sendo pensado até o momento onde há uma explosão no comportamento dos artistas e intelectuais que vivem todas as manifestações sócio culturais das primeiras décadas do século XX.

No Segundo capítulo titulado como: Di Cavalcanti- Entre São Paulo e Rio de Janeiro, mostro através de imagens o comportamento de Di Cavalcanti em suas obras. Fazendo um paralelo com o capítulo anterior onde mostrei a diferenciação e a formação do pensamento modernista nas duas principais cidades brasileiras: Rio de Janeiro e São Paulo, neste segundo capítulo é possível ter uma idéia da influência que o artista teve por viver nessas duas cidades.

Neste capítulo tomei como análise as obras *Cinco moças de Guaratinguetá* e *Samba 1925*. Partirei da idéia que um objeto de arte é um testemunho histórico. É algo que aconteceu no passado, mas, diferentemente de outros eventos históricos, continua a existir? no presente, este pode ser vivenciado novamente. Como um evento histórico sobrevivente, um objeto de arte é evidência primária de tempo e espaço e do artista que o criou. E para que entenda a obra é de suma importância que se compreenda a vida, os lugares e as inquietações que o autor estava vivendo no momento de sua produção. || ? nota-

Contudo para melhor entender as obras e o significado que elas tem quando o artista é Emiliano Di Cavalcanti, em anexo coloquei um resumo da cronologia da vida do artista. A cronologia começa no nascimento de Di, passa por todas as fases de sua vida até seu falecimento. Em seu funeral o cineasta Glauber Rocha filmou e fez uma homenagem a Di Cavalcanti, porém essas filmagens foram proibidas pela família do artista.

Esse trabalho de conclusão vem com esse propósito, de mostrar a realidade entre as correntes modernistas que ocorreram em São Paulo e no Rio de Janeiro, juntamente com a contribuição de Di Cavalcanti para a formação da cultura brasileira. Sua obra, sempre eclética de estilos formais e meios de representação, não ditava importâncias ou valores morais, pelo contrário, era um registro que sensibilizava a realidade social brasileira.

representação?

Capítulo 1 : Di Cavalcanti entre os modernismos

Neste primeiro capítulo analisaremos o movimento modernista ocorrido no Brasil, mostrando as diferenças na proposta do movimento realizado na cidade do Rio de Janeiro e na cidade de São Paulo. Como cada uma dessas cidades foi se formando dentro do processo de modernidade e, como foi se formulando o pensamento modernista dentro de um contexto de mudanças, diferenciando-se do pensamento do século XIX.

Neste trabalho o artista escolhido para pensar essas duas cidades foi o pintor Emiliano Di Cavalcanti. Em sua carreira Di sempre demonstrou uma profunda inquietação com as classes sociais menos favorecidas. Com uma vivência ora em São Paulo, ora no Rio de Janeiro, Di Cavalcanti absorve não só a seriedade proposta pelo grupo paulista como também a ironia dos intelectuais boêmios cariocas. Mas para que isso seja entendido faz-se necessário mostrar como foi o processo de formação dessas duas vertentes de pensamentos, o modernismo carioca e o modernismo paulista.

O pensamento modernista se estabelece de forma diferenciada nas duas principais cidades do Brasil. No Rio de Janeiro tem-se uma visão que destaca a forma humorística cuja produção artística estava baseada, sobretudo nas caricaturas e charges, e principalmente nos textos dos Intelectuais Boêmios. Enquanto na capital paulista o projeto ganha ares mais sérios, através de intelectuais, entre os quais, eram pessoas que desfrutavam de prestígios sociais, devido à ligação de suas famílias com a oligarquia agrária vigente na época.

Seguindo a linha de pensamento da historiadora Mônica Pimenta Velloso¹, em que a autora nos chama atenção acerca da forma humorística a partir da qual é compreendido o processo da modernidade carioca, o modernismo carioca se formou através de artistas e intelectuais, que com experiências diferentes viram nas caricaturas e charges uma forma humorística para retratar o que estava ocorrendo nas primeiras décadas do século XX. Ainda dentro do pensamento da autora, partiremos da idéia que o movimento modernista não é unívoco, acontecendo de forma diferenciada, porém com um objetivo em comum que era o de romper com o que estava sendo produzido naquele momento.

¹ VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro. Turunas e quixotes**. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 1996.

referências?

As transformações que o mundo vivencia na virada do século XIX para o XX começam a mudar os hábitos, costumes e os modos de viver dos cidadãos que estão presentes neste momento de transição e rompimento. São os novos tempos chegando e alternando a rotina daqueles que sofreram o impacto e o choque do rápido processo de modificação do espaço urbano.

As mudanças trazidas pela modernidade fizeram com que surgisse outro homem, um novo cenário urbano às vezes atrativo, às vezes não tão favorecidos assim. Nesta transição surge um novo espaço urbano que sofre todas as consequências dos avanços incontestáveis da industrialização, o subúrbio.

O novo homem vive um paradoxo, ele vê seu espaço se modificar constantemente. Ao mesmo tempo em que são erguidos os primeiros arranha - céus, avenidas kilométricas e construções de redes de esgoto, ele se depara com o escoamento da população pobre para as áreas periféricas da cidade, formando favelas e vivendo em situações desumanas. Esses últimos não estão do lado dos que desfrutaram a construção da modernidade, mas sim do lado dos que presenciam a desconstrução de um espaço que alterará profundamente seus hábitos, experiências e costumes.

Tanto no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo, às mudanças do panorama das cidades davam a imagem final da modernização urbana e, conseqüentemente, ocasionavam, a exclusão e marginalização das classes menos favorecidas. Neste sentido a respeito do processo de modernidade, Nicolau Sevcenko, ao estudar a capital paulista, nos chama atenção:

O processo de modernização da sociedade gerou conflitos e tensões sociais que precisaram ser mediados ao mesmo tempo em que demandavam uma reordenação dos sistemas simbólicos e dos padrões de sociabilidades que se transformaram na mesma velocidade que o progresso técnico era incorporado no cotidiano dos habitantes das cidades ².

Para a historiadora Lucia Helena a modernização do Brasil é marcada pelas transformações ocorridas na década de 1920:

(...) a modernização de nossa sociedade, se assim podemos dizer, começaria nos anos 20, nas transformações do mundo rural e oligárquico em contato com as novas formas de aplicação

² SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p.18.

*industrial e monetária do capital. Essa nova sensibilidade é veloz, baseada no choque e na fragmentação dos laços culturais herdados e será muito mais nítida nos centros cosmopolitas, embora se irradie para outras áreas.*³

Simultaneamente a todas essas transformações, vindas do acelerado processo de reurbanização, surgem intelectuais que passam a pensar todas essas modificações. Esses, embalados pelas mudanças que estavam ocorrendo, começaram a elaborar novas propostas para a definição do que é ser brasileiro. Ou seja, começaram a reformular todo o pensamento sócio-cultural a procura de uma resposta para o conceito de identidade nacional.

Todavia o mercado de arte não estava totalmente aberto a essas novas formas culturais e estéticas. O choque das obras modernistas trouxe além de um novo conceito de arte, uma forte ligação dos artistas com idéias marxistas, como é o caso de personagens importantes, como: Di Cavalcanti que se filiou ao partido comunista, sendo perseguido e preso por causa de tal atitude e Oswald de Andrade, que separou de Tarcila do Amaral e casou-se com a jovem militante Patrícia Galvão.

A transição de uma economia antes eminente do campo para a crescente industrialização alteravam aos poucos as relações sociais vigentes na época. Principalmente os valores impostos por uma oligarquia, que em sua maioria era agrária. A reurbanização ao estilo europeu dos grandes centros, trouxe para a nova vida na cidade, o contato com automóveis, bondes, o rádio e o cinema. Seria o choque entre o velho e o novo, o antigo e o moderno. Conforme propõe Nicolau Sevcenko:

*O vocábulo 'moderno' vai condensando assim conotações que se sobrepõem em camadas, sucessivas e cumulativas, as quais lhe dão força, expressivamente ímpar, muito intensificada por esses três amplos contextos: a revolução tecnológica, a passagem do século e do pós- guerra. 'Moderno' se torna a palavra-origem, o novo absoluto, a palavra-futuro, a palavra-ação, a palavra-potência, a palavra-alumbramento, a palavra-reencantamento, a palavra-epifania. Ela introduz um novo sentido à história, alterando o vetor dinâmico do tempo em que revela sua índole não a partir de algum ponto remoto no passado, mas de algum lugar do futuro. O passado é, aliás, revisitado e revisto para autorizar a originalidade absoluta do futuro.*⁴

³ HELENA, Lucia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1986, p. 12.

⁴ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 228.

Acessível em <http://members.tripod.com/~muna/2.html>, acesso no dia 28/09/2008.

No entanto, nenhuma atenção foi destinada às pessoas de classes menos favorecidas como: os ex-escravos, imigrantes, desempregados, etc. Estes eram obrigados a se alojarem nas periferias dos grandes centros urbanos, formando um novo mundo aquém do “civilizado”. Pois as ruas e bairros que foram reconstruídos ao estilo europeu, estavam ocupados pelas classes dominantes.

O projeto modernista, era no âmbito artístico, num primeiro momento, um projeto estético para a definição da identidade nacional através da ruptura com a linguagem formal implantada pelo conservadorismo da Academia Imperial e com insistência em seguir padrões europeus. Entretanto, essa ruptura não ignorava as inovações feitas na Europa e no resto da América, pelo contrário, havia um constante diálogo com o exterior, de forma que essa adaptação de idéias fosse coerente com a época de crescente mudança política e econômica.

Apenas num segundo momento este movimento passa a ter um caráter realmente inovador. O principal objetivo era construir uma identidade nacional que fosse ao mesmo tempo independente e interligada com o resto do Ocidente.

A cidade do Rio de Janeiro, capital do Brasil, representa uma República presa ao modelo europeu de modernização. As reformas sanitárias, urbanas, distanciaram cada vez mais o Estado das classes populares. Com o fim da escravidão, o Rio de Janeiro, que contava em sua maioria, com uma população negra, vê aumentar a população nas áreas portuárias, devido aos empregos oferecidos. O governo, viu-se obrigado a mudar este quadro. Do outro lado, as elites cariocas que em sua maioria se espelhavam na cultura européia, vinham-se na obrigação de “branquear” e higienizar a cidade através das reformas da primeira metade do século XX. Assim o Rio de Janeiro se sentia pronto para receber todas as manifestações capitalistas da modernidade.

A negação do mestiço por parte das elites nos remete a pensar a questão de como foi se formando um conceito sobre a identidade nacional. A respeito desta questão não podemos deixar de mencionar um importante grupo de intelectuais que já pensava essa questão da identidade nacional de forma diferenciada. Trata-se da Geração de 1870 da Escola de Recife, nos mostra o começo de uma mudança de conceito para uma democratização racial.

Geração de 1870, como assim são denominados os intelectuais do último triênio do século XIX, se voltavam para uma definição de cultura brasileira, buscando no regionalismo o suporte para manter tal versão. Esses em seus escritos retratavam a

identidade nacional dentro de suas particularidades, não a definindo como um todo. Neste momento as questões ligadas a terra como o homem sertanejo e o índio, exprimem para esse grupo o que é ser brasileiro. A intenção aqui colocada ao mencionarmos a Geração de 1870 é mostrar como as indagações para a construção de uma identidade nacional já vêm sendo debatidas desde o final do século XIX, e que os intelectuais da década de 1920 foram de certa forma influenciados por esse grupo. Porém lembrando Mônica Pimenta Velloso, o que *ocorre de modo geral, é que a nossa historiografia não estabeleceu esses vínculos de continuidade entre o pensamento dos intelectuais da geração de 1870 e os da geração de 1920.*⁵

Dentre muitos intelectuais que compuseram a geração de 1870, temos em destaque: Tobias Barreto, Silvio Romero, Graça Aranha, Capistrano de Abreu e Euclides da Cunha. Esses em sua maioria literatos destacavam o povo brasileiro como um povo mestiço, uma mistura de raças, o que na época já significava certo avanço numa interpretação do Brasil. Uma vez que a visão que temos anterior é de uma seleção das raças. Esses intelectuais pensam a mestiçagem como algo saudável fazendo a visão eurocêntrica e o arianismo presentes nos pensamentos positivistas da época.

*No Brasil das últimas duas décadas do século XIX e da primeira do XX, por exemplo, a mestiçagem tornou-se ponto central para a compreensão dos destinos da nação. Nessa virada de século, por exemplo, são evidentes as personalíssimas elaborações que dela fizeram Silvio Romero, Euclides da Cunha, Graça Aranha, entre outros. (...) estes autores viam no cruzamento racial e na educação, uma possível solução para os males do Brasil.*⁶

A rápida industrialização e a padronização européia das cidades trazem para esse espaço pessoas que vêm uma possibilidade de ascenderem financeiramente. Todavia muitos não alcançam os seus sonhos, e são obrigados a viverem em um espaço que aloja diferentes tipos de pessoas: ex-escravos, caipiras, mendigos, etc. A convivência entre diferentes tipos étnicos - raciais e diferentes categorias sociais, começa aparecer neste ambiente.

Este novo lugar que aparece nas cidades recebe o nome de subúrbio. É neste ambiente que começam a surgir intelectuais que passam a ver a questão da identidade

⁵ VELLOSO, Mônica Pimenta. VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro. Turunas e quixotes.** Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 1996. p.28

⁶ ECHAZÁBAL, Lourdes Martínez. O culturalismo dos anos 30 no Brasil e na América Latina: Deslocamento retórico ou mudança conceitual? In: MAIO, Marcos Chor(org). Raça, Cultura e Sociedade no Brasil, Rio de Janeiro: Fiocruz/ CCBB, 1996. p 108.

nacional a partir de outro ponto de vista. È nas ruas e na informalidade das relações cotidianas que nascem os Intelectuais Boêmios, como Di Cavalcanti sempre se auto definiu. Em suas memórias ele relata: “A cultura não apaga os meus sentidos, sou sempre o vagabundo, o homem da madrugada, o amoroso de muitos amores”⁷. Porém é importante ressaltar que esses intelectuais boêmios, não podem ser confundidos com a imagem do artista marginalizado. Pelo contrário, todos gozavam de profissões de sucesso como jornalistas de veículos importantes de comunicação, como também muitos cursavam a faculdade de Direito, o que denotava um certo prestígio social. Nas palavras de Ana Paula Cavalcanti Simioni: “possuíam público e prestígio social, ou seja, tinham posições sociais garantidas”.⁸

O livro de Mônica Pimenta Velloso, *Modernismo no Rio de Janeiro. Turunas e quixotes* nos mostram a diferenciação da construção do pensamento modernista paulista e do carioca. Notamos que na capital da República o intelectual moderno passou a se dedicar à arte como forma de humor, seja pela literatura ou pelas charges publicadas num importante veículo que se tinha na cidade nas primeiras décadas do século XX: a revista D. Quixote. Nas palavras da autora podemos identificar a formação desses artistas boêmios, que encontram na rua o objeto de seus pensamentos, passando a destacar uma visão carnavalesca do Brasil, para se formar um contexto de mudança e ruptura:

*[...] se os intelectuais boêmios cariocas conseguem consagrar a irreverência como tradição cultural, esta não é reconhecida enquanto expressão dotada de valor artístico e literário. Seu papel restringe-se à mera distração e ao deleite social. Essa perspectiva de análise reforça a necessidade de resgatarmos a história do cotidiano carioca, através da qual poderemos recuperar a trajetória dos boêmios em sua sintonia com o moderno.*⁹

Os intelectuais boêmios descobrem nas caricaturas uma forma bem humorada, de destacar o novo cotidiano urbano no qual a população se vê imersa. Esse novo cenário de bares e de um escoamento da população mais pobre para as áreas periféricas fez com que surgissem novos personagens na cidade. Nas caricaturas vemos retratada a figura do malandro, dos vendedores informais, dos pescadores e da mulata cheia de curvas,

⁷ DI CAVALCANTI, Emiliano. *Viagem da minha vida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955. p. 45

⁸ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Di Cavalcanti Ilustrador: Trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1922)*. São Paulo: Editora Sumaré, 2002. p. 70

⁹ VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro. Turunas e quixotes*. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 1996. p.38.

mostrando teu lado sensual, etc. Todos protagonistas desse novo cenário urbano. Os membros do grupo boêmio carioca, avessos a horários e compromissos rígidos, reagiam aos padrões comportamentais impostos pela sociedade que se modernizava no início do século XX.

Avessos à idéia de movimento, organização e projeto, os intelectuais freqüentemente imaginam outro espaço de instauração do moderno. Sua ligação com as camadas populares e com a marginalidade acaba se transformando numa espécie de álibi que dá sentido e justifica a própria existência do artista moderno.¹⁰

A presença da Escola Nacional de Belas Artes, na cidade do Rio de Janeiro, levava o meio artístico a não considerar as caricaturas como manifestação artística, na virada do século a arte que se produzia no país sobre os olhares da Escola ainda estava voltada para os moldes acadêmicos, a cidade vivia numa época que ficou conhecida como *Belle Epóque*. O modernismo do Rio de Janeiro surgiu neste espaço, vindo dos subúrbios, com destaque na figura popular, com uma linguagem totalmente dominada pela informalidade e principalmente pela dinâmica do cotidiano urbano.

Assim, o modernismo passa a ser compreendido como o processo que vai acarretando mudanças significativas de percepção do tempo e do espaço, multiplicando as variedades culturais de seus contemporâneos em todo o mundo.

O questionamento que Velloso realiza sobre a questão da noção de que o modernismo brasileiro não teve marco inicial, negando que a semana de 1922 seja referencial exclusivo da modernidade brasileira, não nos faz negar a produção dos intelectuais que desencadearam o movimento moderno paulista. O que vemos é que o modernismo brasileiro não é unívoco, e que há uma diferenciação nas duas vertentes.

Neste sentido ao fazermos referência ao movimento modernista carioca constatamos que no Rio de Janeiro não teria havido propriamente um movimento de vanguarda organizado em torno da idéia de moderno. Este teria sido construído na rede informal do cotidiano. São justamente tais idéias transgressivas que, para Monica Pimenta

¹⁰ VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro. Turunas e quixotes**. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 1996. P.30

Velloso, tornam necessário repensar o movimento modernista, *desvinculando-a da idéia de um movimento cultural organizado e com marcos temporais definidos.*¹¹

Em vez do empenho na organização de algo como uma semana de arte moderna, o que marcaria o gesto moderno no Rio de Janeiro seria a persistência numa produção artístico-intelectual caracterizada pela espontaneidade cotidiana. No entanto, a principal intenção era romper com o que estava sendo produzido, e ao mesmo tempo achar um conceito para o que era ser brasileiro naquele momento.

Essa questão da identidade nacional encontrou na cidade de São Paulo seu palco principal para realizar uma semana de artes que contemplasse todas as áreas artísticas: música, arquitetura, teatro, artes plásticas etc. A capital paulista, por sua vez era a cidade brasileira que mais se desenvolvia industrialmente e possuía uma oligarquia extremamente conservadora. O que a tornou alvo predileto de um grupo de artistas que acabara de voltar de estudos na Europa cheios de influências vanguardistas encontrando na cidade o fermento do novo. Do encontro de jovens intelectuais com artistas plásticos eclodirá um movimento de vanguarda. É válido ressaltar que muitos desses jovens estavam intimamente ligados com a oligarquia paulista.

Em nome desta procura cultural, alguns artistas de vanguarda, intelectuais e membros da classe dominante paulista se mobilizam para contribuir com o projeto da construção de um novo país. O Modernismo seria, então, um momento primordial para mudança de pensamento, à medida que seus artistas nele viam um movimento de emancipação da cultura brasileira. Mergulhada num sonho libertário, a elite intelectual contribuía para a construção das utopias modernistas vinculando-as, por vezes, contraditoriamente, ao conceito de progresso. Muito embora quisessem romper com o mito do progresso de aceção positivista, os intelectuais modernistas traziam em seu discurso um perigoso, elogio à necessidade da modernização. Enquanto a elite dominante preconizava a necessidade do progresso como forma de ‘civilizar-se’ perante o mundo industrial europeu, os intelectuais modernistas em seu discurso mostravam as contradições do país, ainda que por vezes satirizando alegremente sua pátria, e, em outras, absorvendo criticamente as diferenças entre campo e cidade.

¹¹ VELLOSO, Mônica Pimenta. *Ibidem*, p.31

Os artistas brasileiros que mantinham contato com o exterior, adquiriram influências do expressionismo, cubismo, fauvismo, surrealismo, e passaram a destacar elementos nacionais a partir de um outro conceito de arte. Na Europa esses movimentos já haviam ganhado o seu espaço, e parte de seu reconhecimento. Todavia no Brasil, a arte era ditada pela Escola Nacional de Belas Artes que não considerava como arte esses movimentos artísticos.

E neste primeiro momento uma pintora se destaca na sociedade paulista, por fazer a primeira exposição com o estilo influenciado pelas vanguardas européias, recebendo uma feroz crítica do escritor Monteiro Lobato. Essa viria a ser uma das principais atrações da Semana de 22: Anita Malfati.

Após ter concluído seus estudos fora do Brasil, mais precisamente na Europa e nos Estados Unidos, ao chegar no Brasil, Anita Malfati viu-se inquieta para mostrar as técnicas adquiridas no exterior, viu-se a necessidade de mostrar seus quadros em uma exposição. Foi em 1917, com apoio de Di Cavalcanti, na exposição denominada *Campos Ayres*, que ela expôs suas obras para um público super conservador, o que lhe rendeu uma crítica nada agradável nos jornais, feita pelo escritor Monteiro Lobato:

Todas as escolas são aceitáveis quando sinceras e honestas. Só não se salva a escola do Ruim. Do lambido ao bisnagado há campo para todas as obras primas. É arte a que é feita com emoção, carinho e verdade, sejam quais forem os amaneiramentos de técnica. A moda hoje quer pintura larga, e os entendidos têm muxoxos nos lábios quando topam algum desrespeitador do figurismo do dia. Com medo a este muxoxo muitos artistas mentem ao temperamento, falsificam-se, 'insincerizam-se', caindo em 'larguras cômicas, como por exemplo, o impressionismo futurista, cubóide, tetraédrico ou paralelepípedo de alguns quadros que julgam sem paleação por meio de uma só palavra: - É moderno. Não é moderno'¹²

A reação da elite paulistana, que confiava cegamente nas opiniões e gostos pessoais de Monteiro Lobato é imediata: escândalo, quadros devolvidos, uma tentativa de agressão à pintora, e conseqüentemente, o fechamento da mostra antes do tempo. Contudo não devemos esquecer que Anita fazia parte de um grupo de amigos, onde todos tinham o mesmo tipo de tendências para a arte. E conseqüentemente não desistiriam facilmente de

¹² LOBATO, Monteiro. Exposição Campos Ayres. O Estado de S.Paulo. 5 de fevereiro de 1919. Citado por Fabres, Annateresa. **Futurismo e Cubismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1999. p. 76.

mostrar seus trabalhos, pelo contrário a exposição de Anita serviu para unir ainda mais as idéias desses artistas e intelectuais.

E dentre esse círculo de amigos estavam dois nomes que foram essenciais não só para a realização da semana de arte moderna, mas sim na difusão do pensamento modernista. Os amigos Mario e Oswald de Andrade, que também tinham inquietações a respeito da arte brasileira, começaram a se reunir juntamente com outros jovens artistas para pensar que rumos à produção artística deveria tomar neste momento vanguardista que estava se formando.

Mário de Andrade chama atenção para a função social a ser exercida pela criação artística pautada na formação de uma nação através da alta cultura. A cultura brasileira, em contraponto com a de países europeus - na opinião do autor - culturalmente avançados, ainda não havia desenvolvido sua arte culta de caráter nacional. Portanto, cabia a todo artista envolvido com a produção artística preocupar-se com esta questão. Tanto Mário quanto Oswald de Andrade vão desmontar os símbolos da chamada aristocracia paulista, principalmente após descobrirem que a *utopia* européia de construir um 'paraíso' nos trópicos fracassou e de modo definitivo. O reconhecimento da existência e influência do passado colonial seria o ponto de partida para que os dois autores pudessem realizar suas formulações sobre a cultura brasileira.

Foi no ano de 1922, quando os debates acerca de uma identidade própria para a arte brasileira estavam cada vez mais fortes, e aproveitando o Centenário da independência do Brasil, que nasceu a idéia de se fazer uma semana de artes. Através de uma conversa entre Paulo Prado (principal financiador do evento) e Di Cavalcanti (autor do material gráfico e um dos principais artistas a expor trabalhos) encontra-se na cidade de São Paulo um terreno favorável ao seu surgimento graças a uma distância do convívio com as instituições federais e o rápido avanço industrial pelo qual a cidade passava. Em Viagem da minha vida, Di Cavalcanti retrata em suas memórias como foi essa articulação para a realização da semana de arte moderna de 1922:

Lá fui eu me encontrar com Paulo Prado na Avenida Higienópolis e, da conversa com aquele grande homem que possuía um passado de vida intelectual e de boa vida parisiense, nasceu a idéia da Semana de Arte Moderna.

Falamos naquela noite, e em outros encontros, da Semana de Deuville e de outras semanas de elegância européia. Eu sugeri a Paulo Prado a

nossa semana, que seria uma semana de escândalos literários e artística de meter os estribos na barriga da burguesiazinha paulistana Nada mais a gosto de Paulo Prado que não suportava o caipirismo que o cercava. Em São Paulo ele convivia sobretudo com gente do comércio e da lavoura e magnatas da alta finança.

È preciso que seja uma coisa escandalosa, nada de festinha no gênero ginásial tão ao nosso gosto, dizia o mestre do Retrato do Brasil, na primeira reunião no seu solar da Avenida Higienópolis, na presença de Graça Aranha, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e mais outras pessoas cujos nomes não é possível recordar.¹³

E com abertura de um discurso de Graça Aranha (autor que já gozava de um prestígio perante a sociedade), deu-se início nos dias 13, 15 e 17 de janeiro a Semana de Arte Moderna de 1922. O evento contou com três noites literárias e musicais e de uma grande exposição de escultura, pintura e arquitetura. Uma semana que serviria para a “oficialização” do surgimento da arte moderna no Brasil. Os primeiros momentos do grupo modernista Di Cavalcanti relata em seu livro de memórias titulado - Viagens da Minha Vida:

Quatro homens chefiavam o nosso grupo [Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia], cada um com seu setor, mas unidos por um laço de solidariedade baseado exclusivamente no desejo de terminar com o carrancismo provinciano paulista que ainda perdurava no alvorecer do pós-guerra. O academismo idiota das críticas literárias e artísticas dos grandes jornais, a empáfia dos sublitteratos, os olhos e palavras instalados no mundanismo e na política, e a presença morta de medalhões nacionais e estrangeiros, empestando o ambiente intelectual de uma paulicéia que se aprestava comercial e industrialmente para sua grande aventura progressista, isso desesperava nosso pequeno clã de criaturas abertas a novas especulações artísticas, curiosas de novas formas literárias, já impregnadas de novas doutrinas filosóficas. Tudo vinha a nossas mãos pelo filtro de livros inesperados anunciando nova estética ou nova doutrina política, já evidentemente não tão nova na Europa, mas cujo aparecimento cá pelo nosso Brasil a guerra havia retardado.¹⁴

Contudo, a partir deste movimento vários artistas começaram a visitar mais o estrangeiro e conviver com mais artistas de vanguarda. Inclusive Di Cavalcanti que nunca tinha viajado a Europa antes da semana de 1922, embarca para sua maior experiência em 1923, onde volta com influências de artistas vanguardistas como Picasso, Braque, Matisse,

¹³ DI CAVALCANTI. Apud, SOUZA, Wladimir Alves de et ali. **Aspectos da arte brasileira.** Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981. p. 112.

¹⁴ CAVALCANTI, Emiliano Di. SOUZA, Wladimir Alves de et ali. **Aspectos da arte brasileira.** Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981.

etc. Após seu regresso ao Brasil em 1924, Di descobre nas mulatas o símbolo de brasilidade, e destaca em suas obras personagens marginalizados e mulheres das mais diversas formas. A Europa influenciou Di na maioria de seus trabalhos. Segundo sua própria avaliação, civilizou-se: “E como civilizado, comecei a conhecer minha terra”.¹⁵

Complementando, Ana Paula Siminoni relata essa viagem e a importância que o contato com os grandes mestres vanguardistas teve na formação de Di Cavalcanti ao regressar para o Brasil:

A viagem permitiu que conhecesse, e gostasse das obras dos mexicanos, da fase clássica de Picasso, também conhecida como 'retorno à ordem'. Modelos que casavam bem com o que entendia por arte moderna, não acadêmicos, mas figurativos. Foi após a experiência parisiense que Di descobriu a mulata como tema, num cruzamento até simplista das mulheres picasseanas, dos corpos volumosos e da mestiçagem desenvolvidos pelos mexicanos, a que acrescentou um ícone nacional¹⁶

E assim se formou Di Cavalcanti, um artista que adota uma perspectiva de ir ao povo. Sua arte descobre a sensualidade, a alegria, os problemas sociais que o subúrbio em formação passa naquele momento. Di descobriu outro mundo ainda não retratado pelo universo artístico, ele trouxe para as telas personagens esquecido pela maioria da classe artística.

Neste sentido creio que não seja possível encaixar Di Cavalcanti num grupo ou outro. Pois em sua vida ele pertenceu a vários grupos, até grupos opostos em ideais. Porém sempre manteve vivo o espírito moderno. Sua meta era participar desta construção da identidade e cultura nacionais mantendo sempre um equilíbrio. Sua obra, sempre eclética de estilos formais e meios de representação, não ditava importâncias ou valores morais, pelo contrário, era um registro que sensibilizava a realidade social brasileira.

No próximo capítulo teremos o exemplo de duas obras distintas. *Cinco moças de Guaratinguetá*, que representará a tendência de Di para o grupo paulista e, *Samba 1925*, em que temos a nítida influência boêmia, com personagens semi-nus, mulatas sensuais, e o próprio samba, que é um estilo musical produto do morro. Todavia, Di Cavalcanti é um homem das ruas, um articulador que dialogou tanto com o grupo paulista, quanto com o

¹⁵ Frase retirada do livro *Viagens de Minha Vida*, frase disponível no site: www.dicavalcanti.com.br, acesso em 03 nov, 2008.

¹⁶ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A trajetória de um modernista na República das letras: o caso do jovem Di Cavalcanti, disponível em www.anpocs.org.br, acesso no dia 24/09/2008.

carioca. Suas obras refletem o pensamento moderno sobre a questão da identidade nacional que vinha sendo debatido desde a Geração de 1870 até as primeiras décadas do século XX.

Capítulo 2: Di Cavalcanti entre São Paulo e Rio de Janeiro

Como vimos no capítulo anterior o modernismo encontrou na cidade de São Paulo um grupo organizado, sendo assim possível a realização da semana de arte moderna de 1922. Neste momento Di Cavalcanti ainda não teve nenhuma experiência com o exterior. Um ano após o evento, vai a Europa conhece grandes obras, mestres vanguardistas e adquire novas técnicas, porém é importante ressaltar que o artista não abandonou por inteiro os traços de seus desenhos.

Di Cavalcanti sempre foi um artista que soube lidar com a seriedade do movimento paulista e com a boemia carioca. Contudo, como se trata um artista das ruas, suas obras nos remetem a um olhar duvidoso sobre seus personagens, principalmente após 1924 ano de seu regresso ao Brasil. Neste capítulo será possível mostrar essa dúvida. Mesmo quando em sua obra, personagens estão de acordo com as vestimentas finas da época, a dúvida do lugar onde se encontram prevalece, principalmente quando o artista estudado é Emiliano Di Cavalcanti.

Tomando as obras *Cinco Moças de Guaratinguetá* e *Samba 1925*, para analisar sempre encontramos pequenos detalhes que nos fazem pensar toda a vida do artista. Um artista apaixonado pelo Rio de Janeiro encontrou, porém na cidade de São Paulo sua verdadeira carreira. Transferido da faculdade de Direito em 1917 para a capital paulista, na famosa Faculdade de Direito do Largo São Francisco, Di abandonou o curso e começou a trabalhar em revistas como ilustrador, emprego que lhe rendia seu sustendo desde a vinda do Rio de Janeiro. Sempre ligado aos desenhos aos traços, o artista ao invés de se transformar em um bacharel em direito manteve o ofício que já praticava na capital brasileira.

O início da vida profissional de Di Cavalcanti se dá justamente na imprensa e em seu segmento mais mundano: o das revistas ilustradas. Estas surgiam na virada do século e introduziram um novo padrão de leitura e de atitude, valorizando a moda, o consumo e as informações ligeiras. A parte gráfica se destacava na apresentação e efetivação dos periódicos o que garantia trabalho e notoriedade para seus artistas gráficos, e é como tal que Di se inicia quando em 1914 envia uma caricatura para a revista Fon-fon! E a tem publicada. Continua se exercitando no ofício pois em 1916, ainda no Rio de Janeiro, participa do I Salão

*dos Humoristas, realizado no Liceu de Artes e Ofícios, onde expõe desenhos cujo traço próximo ao do encanto terrible' inglês. Aubrey Beardsley, encanta tradicionais inimigos de seus promotores de então, a saber, os simbolistas.*¹⁷

E por entre grupos distintos que Di Cavalcanti se manteve, sempre agindo como um articulador de idéias absorveu um pouco de cada estilo para formular o seus próprios conceitos. O Rio de Janeiro nunca saiu de suas memórias, o contato com o subúrbio, a vivência num momento conturbado de mudanças fez de Di um artista que sempre estava à procura do novo. Como bom boêmio, Di Cavalcanti achou nas ruas seus principais personagens. Ao invés de pintar paisagens, ele procurou retratar pessoas do morro, as rodas de samba, pescadores e principalmente mulheres sendo elas mulatas ou não, dotadas de sensibilidade ou com vestimentas adequadas. Ele mesmo se definiu como: *Enamorado das ruas.*¹⁸

*Di Cavalcanti retratou não só nossa população mestiça, registrou as mudanças sociais que atravessaram o país, revelou o cotidiano de nossas grandes cidades, pintou subúrbios, fixou as alegrias e os dramas da gente humilde.*¹⁹

Interessa-nos mostrar neste trabalho o diálogo que Di Cavalcanti mostra em suas telas com o modernismo formado pela seriedade do grupo paulista em contraponto com a boemia e ironia do grupo carioca. Sendo um artista instalado nessas duas cidades, seus trabalhos estão fortemente marcados por sua vivência, principalmente os seus trabalhos produzidos após a viagem a Europa.

Por isso neste capítulo as obras são apresentadas em duas partes. Na primeira parte vamos estudar a obra *Cinco moças de Guaratingueta* e, posteriormente teremos um estudo da obra *Samba 1925*. Ao tomar um obra de arte como objeto de estudo devemos ter o cuidado de saber quem é o artista que lhe deu vida, e qual o momento em que a mesma está inserida. No capítulo anterior vimos a dupla formação de Di. Contudo é importante termos em mente que essa dualidade está refletida em seus trabalhos e, para melhor representar

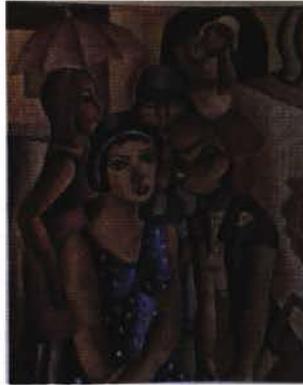
¹⁷ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Di Cavalcanti Ilustrador: Trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1922)**. São Paulo: Editora Sumaré, 2002.

¹⁸ "Edi Cavalcanti" disponível em: www.dicavalcanti.com.br. Acesso em: 20 maio 2008.

¹⁹ VELLOSO, Gilberto Paranhos. **Apresentação**. IN: Di Cavalcanti catálogo do Museu de Arte Contemporânea da USP. São Paulo: Editora da USP, 1997.

essa fase escolhi essas duas obras ,que demonstra o duplo caráter moderno de Di Cavalcanti.

2.1- Di Cavalcanti um moderno paulista.



Di Cavalcanti. *Cinco moças de Guaratinguetá*. 1930.

A obra aqui apresentada é a pintura *Cinco moças de Guaratinguetá* do artista Emiliano Di Cavalcanti. Dentre as várias obras do artista esta é considerada umas das principais telas de sua produção, devido ao contexto e a fase que o artista se encontrava.

Cinco moças de Guaratinguetá foi produzida no ano de 1930, quando o artista já teria feito sua primeira viagem a Europa. Com isso, Di Cavalcanti possuía o domínio de outras técnicas ainda não reveladas anteriormente em seus trabalhos. Em sua viagem Di manteve contatos com diversos artistas de vanguarda do cenário artístico mundial, como por exemplo: Pablo Picasso, Matisse, Diego Riviera, George Grosz entre outros. Nesta ocasião pôde viajar à Itália para conhecer de perto as obras dos grandes mestres renascentistas, um sonho para qualquer artista.

As obras de Picasso, especialmente as surpreendentes mulheres da fase clássica, muita influenciarão as ilustrações e desenhos, no sentido de equilíbrio e dos volumes das figuras femininas, enquanto a aproximação com o expressionismo alemão será marcado pela obra de George Grosz, principalmente nos desenhos de cenas de cunho social. Como foi apontado na obra de Carlos Zílio- *A Querela do Brasil – A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari/ 1922- 1945*

Di registrou essa sua passagem pela Europa em seu livro de memórias, lançado em 1955. Jose Teixeira Leite em seu livro, *Pintura moderna brasileira*, nos mostra através das próprias palavras de Di Cavalcanti, escrita em 1955:

Ao escrever as memórias Di Cavalcanti acentua que Em Fevereiro de 1924 dois acontecimentos marcam minha estada em Paris. Conheço Pablo Picasso e assisto às comemorações da morte de Lenine. [...] Se em Picasso encontrei a magia da fuga anárquica de um mundo (que era e continua sendo seu mundo de pintura), uma órbita de novas concepções estéticas onde se aglomera num quadro tudo o que poderia estar disperso em mil quadros, onde a revelação e destruição das coisas se desfazem para se refazerem, como que construindo, no espaço de uma tela, o seu passado e o seu futuro formais, se em Picasso há, povoando a metafísica da solidão individual, a graça e o espírito de uma objetividade que se destrói e se realiza num momento, deixando apenas a exacerbação de símbolos inéditos, não poderia eu encontrar em Picasso, nas minhas angústias, uma salvação. Meu egoísmo nunca foi desumanização. A minha fuga, a minha ojeriza das idéias que determinam em arte uma realidade medíocre e acadêmica, não queria dizer que eu odiasse a realidade. [...] Há no real uma perene fonte de novos motivos para o artista. Sobretudo para o pintor que é o artista que se aproxima da realidade objetiva, observando-a mais do que a sentindo. Bem se pode imaginar meu drama diante do niilismo de Picasso e o que foi para minha consciência o conhecimento do gênio linear, explícito, claro, generoso e realista de Lenine. Era completa oposição a Picasso. [...] O materialismo histórico varria a catedral das minhas angústias místicas como um raio... Senti que todo o diletantismo modernista morria em mim.²⁰

Seguindo a mesma linha de raciocínio Zanini nos mostra um exemplo desta fase de Di Cavalcanti e sua aproximação com Pablo Picasso:

O “Pierrot” (figura 1) dessa época possui acentos picassianos anteriores ao Cubismo, mas toda a atmosfera artística parisiense, especialmente o próprio Cubismo, agiu em seu amadurecimento. Foi ainda a partir de Paris que se tornou para ele axiomática a escolha de modelos figurais que implicassem a constante de uma insígnia social e nacional.²¹

²⁰ DI CAVALCANTI. Apud LEITE, Jose Roberto Teixeira. **Pintura Moderna Brasileira**. Editora Record, Rio de Janeiro, 1979. p.45

²¹ ZANINI, Walter (org.). **Historia Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, 2 v. p.552



Fig.1: *Pierrot*

Complementando a influência de Picasso e a experiência obtida no estrangeiro por Di, Luiz Martins nos chama atenção para a adaptação que Di fez em suas mulheres:

*Compreende-se que se sentisse impressionado, quando, em sua primeira viagem à Europa, em 1923, deparou com as mulheres monumentais de Picasso - o Picasso que se evadia das linhas frias, severas e angulosas do cubismo, para as curvas sensuais e exuberantes de sua fase neoclássica. Mas, se esse encontro com o grande pintor espanhol constituiu provavelmente, para o brasileiro, uma revelação do seu próprio temperamento, sugerindo-lhe uma forma de exprimir plasticamente o que há de ondulante, macio, cálido e maternal no corpo feminino, força é confessar que a personalidade do nosso artista não se deixou subjugar pela outra, mais amadurecida, do mestre consagrado. O que há em Di Cavalcanti de intrinsecamente brasileiro, ou melhor, de carioca, levou-o a uma interpretação pessoal, a uma espécie de tradução para o mulato das mulheres clássicas e um pouco olímpicas de Picasso, dando-lhes um frêmito, uma languidez e uma indolência que elas não tinham.*²²

A obra aqui estudada, *Cinco moças de Guaratinguetá*, foi pintada com tinta a óleo e possui dimensão de 100 x 64 cm e atualmente faz parte do acervo do Museu De Arte de São Paulo (MASP).

A primeira vista a tela é composta por cinco mulheres, todas cobrindo a cabeça ou com chapéu ou com alguma espécie de lenço. Duas, das personagens carregam consigo uma sombrinha (guarda-sol). Notamos que quatro das cinco personagens usam vestidos, a outra ainda não é possível identificar, pois está mais afastada provavelmente apoiada em uma janela que se encontra ao fundo da tela.

²² Luis Martins, **500 anos de Pintura Brasileira**. Disponível em : [HTTP://www.pitoresco.com.br/brasil/cavalcanti/cavalcanti.htm](http://www.pitoresco.com.br/brasil/cavalcanti/cavalcanti.htm). Acesso em, 28 jul. 2008.

As personagens são retratadas com formas arredondadas e amplas, características adotadas pelos artistas modernistas europeus no período de “retorno a ordem”²³. Porém, Di Cavalcanti usou cores tropicais, retratando um Brasil em sua sensualidade e clima. Todavia em *Cinco Moças de Guaratinguetá* constatamos uma preocupação do artista em conciliar a convivência entre a ilusão de volume e o plano.

Neste sentido Di recorre-se a cor, em sua preferência escolhe as cores mais quentes, que mais são estendidas em países tropicais, em especial o Brasil. O vermelho, o alaranjado, o amarelo, o rosa e o marrom, além do azul e do verde que são cores frias, mas luminosas. Essa pigmentação nos traz a dimensão de um país rico em luz, quente pelo clima tropical e sedutor pela sua beleza natural e humana. Principalmente a beleza feminina que, como bom boêmio, Di Cavalcanti não poderia deixar de destacar. Ao experimentar diferentes tonalidades, contrastou um personagem com o outro, e estes contrastam também com as cores vivas e a luminosidade dos objetos e de elementos da natureza presentes no espaço pictórico.

Este tipo de tratamento dado pelo artista em suas obras faz pensar em um Brasil composto por sensualidades retratadas nas formas de suas famosas mulatas.

*(...) Di Cavalcanti aferra-se ia a uma compreensão telúrica do Brasil, através de uma temática popular que todavia se enobrece na suntuosa concepção decorativa de sua visão.*²⁴

Carlos Zílio, em seu livro *A querela do Brasil*, nos chama atenção para o apelo que Emiliano Di Cavalcanti faz às mulatas como símbolo de sensualidade.

*No entanto, não será a figura da mulher no sentido do belo ideal, que de uma certa maneira a fase clássica de Picasso reatualiza. Para Di, o modelo da mulher existe enquanto metáfora da sensualidade.*²⁵

E referindo se às cores das mulatas de Di Cavalcanti continua Zílio:

²³ ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil – A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari/ 1922- 1945*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. p. 70

²⁴ ZANINI, Walter (org.). *Historia Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, 2 v. p.552

²⁵ ZILIO, Carlos. *Op. cit.*, p. 86

(...) O que dará, porém, este clima de sensualidade aos quadros de Di Cavalcanti não será a figura da mulata em si, mas o tratamento que ele dará à pintura e principalmente à cor.²⁶

Como vimos as cores, as formas, a disposição e a composição dos personagens na tela são características principais a serem estudadas, para que assim possamos ter uma melhor compreensão da obra analisada e de toda a produção artística de Di Cavalcanti a partir da década de 20.

A composição de um quadro nos ajuda a pensar as relações presenciadas pelo artista bem como suas emoções, assim John Berger nos ensina que:

A unidade de composição de um quadro é fundamental para o poder da sua imagem. É, pois, correcto considerar a composição de uma pintura. Mas, neste caso, a composição é descrita como se fosse, por si própria, a carga emocional da obra. Termos como fusão harmoniosa, contraste inesquecível, atingindo um máximo de densidade e de força, transferem a emoção provocada pela imagem no plano da experiência vivida para o da apreciação artística desinteressada. Todos os conflitos desaparecem. Resta-nos a condição humana imutável e a opinião de que é um objeto maravilhosamente feito.²⁷

Em suas obras nunca, nem nas mais atuais, já no fim de sua carreira, Di permaneceu com a maestria da composição. Nos anos finais, o colorido sempre surpreende. O artista sempre toma o cuidado de manter a relação entre os volumes e os planos.

As obras de Di Cavalcanti estão marcadas por uma temática social. Sua vida, entre salões intelectuais da sociedade paulista e os bares boêmios do subúrbio carioca, fizeram com que seus trabalhos adquirissem um significado próprio, recheado de personagens até então marginalizados pela sociedade.

Com o crescimento das cidades, outro ambiente se forma. Uma outra classe social se consolida e começa viver a “selvageria” das mudanças e da modernização de um espaço novo. Mario Pedrosa relata o lugar onde Di Cavalcanti lança os alicerces para as suas inspirações:

²⁶ ZILIO, Carlos. *Ibidem*. p. 87

²⁷ BERGER, John. **Modos de ver**. Lisboa: Edições 70, 1999. p.17

*Foi o primeiro a trazer para a pintura a gente dos morros, a gente dos subúrbios, onde nasceu o samba. Sendo o mais brasileiro dos artistas, foi o primeiro a sentir que entre o interior, a roça, o sertão e a avenida, o “centro civilizado”, havia uma zona de mediação – o subúrbio. No subúrbio vive o verdadeiro autóctone da grande cidade. Já não é caipira, mas ainda não é cosmopolita. O que lá se passa é autêntico, de origem e de sensibilidade.*²⁸



A obra *Cinco moças de Guaratinguetá* expressa perfeitamente esta fase do artista após sua viagem a Europa. A sensualidade dada às cores e às formas de seus personagens, juntamente com a temática social imbuída na obra, marcam profundamente esta fase de interesse pelo local e pelo social.

Nesta obra, temos a representação de cinco moças na rua. Ao fundo uma das personagens está debruçada em uma janela apoiando seu rosto com um dos braços, como se estivesse observando a movimentação que se passa na rua, ou a espera de alguém (figura 2). Seu olhar encontra-se distraído e distante, como se seus pensamentos estivessem direcionados a outra pessoa. Paralelamente notamos uma semelhança com a ilustração feita para a revista *Para Todos* na edição de 12 de janeiro de 1929 (figura 3). Como se pode notar, a inclinação da cabeça e o semblante desolado a espera de alguém são bastante semelhantes nas duas moças que aparecem em obras distintas. Mesmo se tratando de dois trabalhos de diferentes estilos e diferentes contextos, pois a obra *Cinco Moças de Guaratinguetá* trata-se de uma pintura e a ilustração feita para a revista trata-se de um desenho.



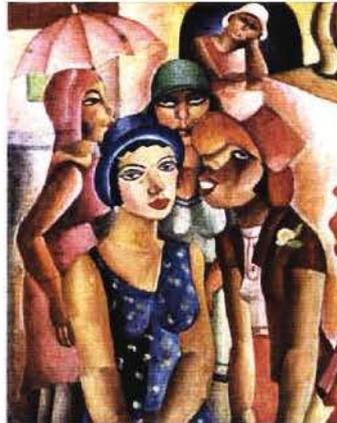
Fig.2 *Moças de Guaratinguetá* (Detalhe).

²⁸ PEDROSA, Mario. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.p.111-112.



Fig.3: Ilustração feita para revista *Para Todos* (12/01/1929)

As outras quatro moças estão juntas, em primeiro plano no centro do quadro. Uma delas caminha segurando uma sombrinha aberta, e as outras três juntas estão olhando em direção ao espectador. O que nos chama atenção nesta obra são as vestimentas das personagens. Ao contrário de outros trabalhos de Di Cavalcanti, aqui as personagens não aparecem permeadas por suas sensualidades, e sim propriamente vestidas de acordo com a moda vigente da época.



Esse tipo de atitude diferenciada em *Cinco moças de Guaratinguetá* nos permite também olhar as ilustrações, charges e crônicas que o artista desenvolve no meio jornalístico e editorial do qual fez parte. Di Cavalcanti não foi um artista plástico dedicado somente à pintura. Sua primeira viagem a Paris foi como correspondente do jornal *Correio da Manhã*, onde tinha uma coluna que retratava as tendências da arte mundial. Di, não era de uma classe social privilegiada como alguns dos artistas no movimento modernista brasileiro, o que o obrigou a seguir trabalhando nos mais diversos campos da produção

plástica como: “caricaturista, ilustrador, desenhista, pintor, gravador, jornalista, escritor e poeta.”²⁹

No livro *Di Cavalcanti - Um Mestre Além do Cavalete*, Piedade Epstein Grinberg, estuda as produções de Di Cavalcanti fora das telas. Notamos nesta obra uma forte influência de seus trabalhos dedicados à ilustração e aos desenhos no modo como as moças de Guaratinguetá foram retratadas na pintura.

Os desenhos são ousados, bizarros, revolucionários e extremamente elegantes, com exuberante fertilidade artística e fidelidade ao mundo objetivo, descritos por meio de uma profunda sensibilidade pelos tipos reais. Seguindo a moda internacional, desenha as mulheres usando calças amplas, os casacos encorpados, os chapéus “cloches” bem ajustados e os vestidos de cintura baixa. Era moda das melindrosas, da elegância feminina, da mulher companheira e participativa. É visível a influencia do cinema e da dança moderna.³⁰



Fig. 4: Patricia Reinheimer na capa da revista O

Cruzeiro, 1929.



Fig 5: Revista Para Todos, 11 de agosto de 1928.

²⁹ “Edi Cavalcanti” disponível em: www.dicavalcanti.com.br. Acesso em: 24 maio 2008.

³⁰ GRINBERG, Piedade Epstein. *Di Cavalcanti: um mestre além do cavalete*. São Paulo: Metal Livros, 2005.p.62.

Na pintura, Di Cavalcanti preservou as formas arredondas destacando as vestimentas ditadas de acordo com a moda da época. Esse tipo de vestuário nos remete a pensar que as moças parecem ser de uma classe social privilegiada, pois os traços elegantes dos desenhos produzidos para a revista teriam como público alvo mulheres refinadas, conservadoras (figuras 4 e 5). Todavia, Di em *Cinco moças de Guaratingueta* utiliza desses traços, porém, arma uma surpresa. O lugar onde se encontram não parece um lugar tão suntuoso a tal ponto de serem consideradas damas da media/alta classe da sociedade da época. Se notarmos o canto direito da tela podemos perceber uma parede rachada, sem “reboco” o que nos faz pensar nas cenas populares de Di Cavalcanti.

*Di é demasiado terra-a-terra, demasiado sensória, demasiado materialista (valha a palavra) para as construções imaginárias e os ambientes despojados da presença humana direta. (...) Di descobriu pescadores de mãos grossas e pés descalços, mulheres suarentas, barcos e velas e redes, tudo atravancado de vida, de peso humano, de heroísmo ignorado e de pecados*³¹

Di Cavalcanti faz parte de uma geração boêmia, que convive com todas as camadas sociais, desde a mais alta burguesia como também as pessoas ligadas às classes mais pobres habitantes do morro. O artista sempre esteve em todos os lugares, na imprensa, nos ateliês e principalmente nas ruas. Esta movimentação fez com que despertasse o olhar para outro espaço social: o subúrbio. É na gafieira, nos bares, prostíbulos e rodas de samba que encontramos Di Cavalcanti.

O que mais nos intriga nesta obra seria o papel dessas moças vestidas à moda internacional da época num lugar pouco apropriado. Levando em conta o ano em que se produziu à tela (1930) notamos que em sua vida, o artista já teria feito sua primeira viagem a Europa, onde adquiriu influências principalmente de Picasso.

A disposição das moças nos recorda superficialmente os aspectos de *Les Femmes d'Alger* (1907), todavia sem a presença marcante do cubismo. E dentro do modernismo brasileiro, começa uma nova fase para os artistas. O movimento começa a voltar à poética de suas obras para uma temática social. O que já fazia Di Cavalcanti na

³¹ PEDROSA, Mario. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.p.113.

desde a década de 1920. Todavia na obra de Di ressalta-se a mulher negra, especialmente a mulata, o que constitui a influência boêmia e principalmente o amor do artista pela cidade do Rio de Janeiro.

Em a História Geral da Arte no Brasil, volume 2, Zanini nos chama atenção para o cuidado ao tentar comparar a obra de Di com a de Pablo Picasso:

*(...) Di Cavalcanti reduziu a presença ostensiva de significantes cubistas. Ele, aliás, tirou todo o partido dessa tendência, na severidade de suas regras de proporção e no jogo eurítmico de sua visualidade.*³²

Fica uma inquietação a esse respeito: Seriam as moças de Guaratinguetá prostitutas a espera de fregueses? Seriam moças da sociedade procurando algum mercado e/ou loja? Isso é uma questão a ser pensada principalmente quando se trata de Di Cavalcanti.

Ao reparar os olhares das moças podemos até descartar a segunda opção, pois parecem moças cansadas, porém dispostas, desoladas e a procura de alguém. Possuem um olhar provocante, sensual e corpos onde estão destacadas suas sensualidades, seja pelo volume dado aos seios ou até mesmo pelo decote apresentado.

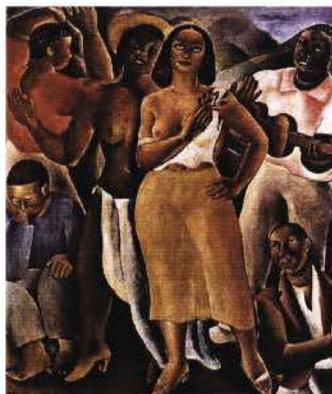
Esse contraste se dá justamente por se tratar de um artista boêmio, com vivência diferenciada no mesmo contexto entre as duas principais cidades brasileiras naquele momento. O modernismo em sua fase inicial trata de uma ruptura com a arte acadêmica e só a partir da década de 1930 os artistas modernos se preocupam com uma temática social, no entanto, Di demonstra essas duas fases já no início de sua carreira. E após sua viagem Di engloba todo seu conhecimento nesse trabalho.

O que vemos nas obras de Emiliano Di Cavalcanti é a constante presença da figura feminina como símbolo cultural brasileiro. Di traduz essa com um lirismo poético repleto de sensualidade presentes não só na visualidade da obra, como nas cores e ondulações que ele dá ao corpo feminino, mas também nos temas e atitudes de suas personagens. Em especial, a obra *Cinco Moças de Guaratinguetá*, reflete o comportamento dicotômico do artista. As moças vestidas a maneira “bem comportada”, num lugar duvidoso para tal moças. Porém, ao pegarmos os desenhos feitos por Di, antes mesmo da produção da tela estudada, temos o mesmo comportamento de moças porém destinadas a públicos

³² ZANINI, Walter (org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, 2 v. p.552

diferenciados. Seria com uma inserção meio que “mascarada” de personagens populares, em revistas femininas de requinte na época.

2.2- Di Cavalcanti- um moderno carioca



Em *Samba 1925*, Di Cavalcanti retratou uma típica paisagem popular. Como o próprio nome da obra diz, o artista procurou identificar uma roda de samba, com várias pessoas reunidas em torno da música. Na época em que foi produzida a obra (1925) se tratava de uma manifestação vinda do morro, do subúrbio, paisagem que o autor acredita ser tipicamente brasileira. A tela possui uma dimensão de 177 X 154 cm e foi reproduzida na capa do catálogo da exposição “Di Cavalcanti - 100 anos”.³³

Produzida em 1925, a obra nos mostra a fase em que Di Cavalcanti acaba de voltar de sua primeira viagem a Paris. Após a semana de 1922, Di Cavalcanti viaja como correspondente do jornal *Correio da Manhã* para a Europa, porém com a Revolução Constitucionalista de 1924 o jornal é fechado e o artista é obrigado a voltar para o Brasil. Esse período em que Di Cavalcanti ficou fora foi primordial para a sua carreira. Manteve contatos com intelectuais, artistas de vanguarda, além de visitar grandes museus, entre outros.

Na obra apresentada temos em sua composição seis personagens que preenchem o espaço da tela. Podemos identificar quatro homens e duas mulheres. Logo atrás na parte superior é possível verificar algumas montanhas em tons de verde que contrastando com o as cores azuladas do céu, nos permite dizer que a cena se passa ao ar livre. Uma das principais características do artista são as formas arredondadas com membros exagerados de seus personagens, assim como o jogo de cores, normalmente quentes, que nos lembra a

³³ Disponível em www.dicavalcanti.com.br, acesso em 25 jun. 2008.

fase do “retorno à ordem” de Pablo Picasso, e das cores gritantes do fauvismo do pintor Matisse.

Começaremos analisar os personagens masculinos representados na tela. Como toda roda de samba, o músico com o cavaquinho na obra de Di Cavalcanti, encontra-se com os olhos semi abertos, envolvido na melodia da música que está comandando a animação da festa. A primeira vista é fácil de se pensar que o instrumento do personagem é um violão, porém ao analisarmos a empolgação dos personagens constatamos que o som do cavaquinho neste momento soaria uma melodia rítmica mais animada e mais condizente com o estilo musical que é o samba de terreiro.

Abaixo do músico com o cavaquinho, encontra-se um homem agachado com os olhos fixos na personagem central. Na posição que nos lembra um mestre-sala conduzindo um pandeiro no ritmo da música. Verificamos também que sua vestimenta nos lembra a figura do tradicional malandro do morro, com paletó e camisa meio aberta, porém sem o chapéu característico do malandro.

Continuando com a análise dos personagens masculinos, no lado oposto dos personagens estudado acima, ou seja, à esquerda da perspectiva do observador, encontra-se um homem sentado com uma mão sob a perna e a outra segurando seu rosto. Este personagem nos chama atenção, pois não está sorrindo e nem dançando como os demais, o mesmo encontra-se pensativo, com os olhos fechados, como se a música lhe trouxesse alguma recordação que o deixou num estado meio depressivo e /ou emocionado. Sua cabeça está voltada para baixo e ele está desolado, pensativo em sua vida. Logo acima o quarto homem se mostra totalmente diferente, está virado de costas com as mãos levantadas e batendo palmas, dançando e totalmente seduzido pela música que embala a cena.

Na parte central da tela, encontramos duas mulheres, ao estilo Di Cavalcanti, numa coloração que marcou sua pintura: as mulatas. O artista como boêmio assíduo, tem o propósito de nos mostrar sua paixão pelas mulatas, tornando-as um símbolo de brasilidade.

A mulata para mim é um símbolo do Brasil. Ela não é preta não é branca. Nem rica nem pobre. Gosta de dança, gosta de música, gosta de futebol, como nosso povo. Imagino ela deitada em cama pobre como imagino o país deitado em berço esplêndido. A mulata é o feminino e o

*Brasil é um dos países mais femininos do mundo. Não temos o machismo do México, o Brasil gira em torno das mulheres...*³⁴

A mulher que se encontra na parte central está com uma saia amarela, e com uma blusa que está com uma das alças caídas no ombro, deixando à mostra um de seus seios. Como já dito anteriormente os dois personagens masculinos à direita estão totalmente fixados na sensualidade retratada da personagem feminina central. Sua feminilidade e vaidade são caracterizadas não só pelo seu comportamento, mas também pela sua roupa e pelo salto alto da personagem, que tem o detalhe da flor cuidadosamente desenhado na ponta do sapato. Com uma das mãos na cintura, parece que a personagem está pousando para o observador. Seduzindo com seu olhar que está diretamente para o expectador. Seu corpo é exposto, mas sua atitude demonstra controle, ou pelo menos conforto em sua posição na obra.

Logo atrás dela, outra mulher dança, com os braços abertos, sorrindo e vestida somente com uma saia branca que cobre apenas uma das pernas, enquanto ela se movimenta. A primeira vista pode-se até pensar em um homem, porém o volume dos seios e o sapato de salto alto nos dá a certeza de ser uma mulher, ou melhor, uma das mulatas de Di Cavalcanti. Um de seus seios também se encontra descoberto, o outro coberto pela mulher à sua frente. Ela não parece importar-se com a exposição de seu corpo: o movimento dos seus braços ao som do samba sugere que a música é o que importa neste momento. Ela também olha diretamente para o observador, entretanto o traço que define seus olhos não é muito preciso. Ela está dançando e o movimento da saia, que cobre e descobre suas pernas, sugere que sua posição é momentânea.

As mulatas representadas em *Samba* simbolizam a cultura nacional idealizada pela alegria de seu ritmo autêntico, o samba, e pela beleza de um povo mestiço vindo do subúrbio. A mulata seminua que dança e sorri de braços abertos serve de suporte para a mulata sensual e bela que olha diretamente para o expectador com os pés firmes ao solo, mão na cintura, demonstrando controle da situação, tranqüilidade e conforto.

³⁴ DI CAVALCANTI apud LEITE, Jose Roberto Teixeira. **Pintura Moderna Brasileira**. Editora Record, Rio de Janeiro, 1979.

Nas palavras do próprio artista percebemos seu amor à rua, e a beleza feminina que engloba sua obra: *Não sou poeta, Não sou um filósofo. Não sou um artista. Não sou um inquieto. Sou um Conquistador de Lirismos*³⁵. Contudo a representação dada aos personagens, em suas formas grosseiras, é fruto da tentativa de representar um povo mestiço e negro, que sofre com toda a discriminação, e pela árdua vida dos subúrbios.

Em *Samba 1925*, Di Cavalcanti retrata nos personagens pessoas nos mais diversos estados psicológicos. O homem desolado a esquerda da tela, as mulatas dançando e se exibindo para um público que se embala através do ritmo dançante do samba. Todos numa mesma cena, porém cada um com seu pensamento. Essa questão nos mostra a importância que possui o ser humano nas obras de Di, principalmente essas pessoas que vivem fora das grandes classes sociais.

Na trajetória de sua vida, Di Cavalcanti, sempre conviveu com os diversos tipos sociais. O que lhe fez reparar no ser humano imerso em diversos mundos. Os personagens nas obras de Di são temas principais, quase nunca se vê paisagens. Ao retratar esses personagens suburbanos, muitas vezes excluídos da sociedade, o artista demonstra todo seu interesse para com esses habitantes de um novo espaço urbano.

Em entrevista para o web site, sua filha Elizabeth Di Cavalcanti relata o amor de seu pai para essa classe pouco privilegiada:

*Os desenhos e as telas de Di Cavalcanti retratam não somente a realidade que ele observava, mas também suas angústias e esperanças de artista. Seu amor pelo homem brasileiro injustiçado era tocante e ele o pintava e o repintava em sua labuta (pescadores), em sua alegria (Carnaval) e nos seus amores (mulheres).*³⁶

E para complementar Olívio Tavares de Araújo, nos lembra uma inquietação social de Di Cavalcanti com as classes menos favorecidas, e onde toma o ser humano como personagem principal de sua obra.

O largo predomínio da figura humana em sua arte é também uma manifestação de seu humanismo essencial - o mesmo humanismo que o levou a ser um indivíduo da esquerda, embora

³⁵ DI CAVALCANTI apud LEITE, Jose Roberto Teixeira. **Pintura Moderna Brasileira**. Editora Record, Rio de Janeiro, 1979.

³⁶ CAVALCANTI, Elisabeth. Disponível no site, <http://www.verdestrigos.org/>, acesso em 01/11/2008.

*não exatamente um ativista partidário. Como Segall, Ismael Nery e Portinari, Di fez do homem o objeto de sua atenção.*³⁷

Através dessas duas obras vimos que o modernismo de Di Cavalcanti é o modernismo pautado numa visão voltada para pessoas que vivem um Brasil diferente do que estava se construindo em relação ao modelo Europeu. Sua arte ganhou maturidade após a viagem ao exterior, principalmente pela influência obtida da fase de “retorno a ordem”, em que os artistas vanguardistas estavam passando no momento.

Todavia como foram mostradas em *Cinco Moças de Guaratinguetá* as semelhanças de seus desenhos e ilustrações com suas pinturas, permanecem nos traços deslizantes e nas curvas sensuais anteriores à viagem. Em ritmo de samba, Di mostra o lugar onde ele encontra o verdadeiro personagem para poder retratar os símbolos de um país que passava por momentos de extrema mudança em todos os sentidos sociais. É na gafeira, no prostíbulo, nas rodas de samba, que como bom boêmio ele passa a observar e transcrever através de seus pincéis em suas obras. Aqueles que serão vistos como símbolos do povo brasileiro, pessoas que exprimem a Identidade Nacional, pensada de acordo com o artista.

A formação do artista, perambulando entre São Paulo e Rio de Janeiro, fez com que ele adquirisse um contato com dois mundos distintos, um deles pautado no conservadorismo da elite agrária paulistana e o outro na ironia da boemia carioca. Transformando-o nas palavras de Mario de Andrade em: “ Di Cavalcanti é um artista genuinamente brasileiro”.

³⁷ PONTUAL, Roberto. Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1987. Citação disponível em www.dicavalcanti.com.br, acesso em 01/11/2008.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho abordamos o conceito de modernismo nas obras do artista Emiliano Di Cavalcanti nas décadas de 1920 e 1930. Seu envolvimento com o movimento modernista paulista, liderado por Mário e Oswald de Andrade, e com a representação da brasilidade marcaria sua obra. Todavia, demonstramos também que sua prática artística reflete a cultura carioca; são representações de manifestações culturais da cidade do Rio, e ele próprio ressaltou a importância do Rio e seus intelectuais como motivação e inspiração para sua obra.

A tentativa de pensar a identidade e a cultura brasileira se transformou na temática que permeou a criação artística de Di Cavalcanti a partir de seu retorno de Paris em 1925, quando as personagens mulatas passaram a ser representadas como *símbolo do Brasil*. E Di Cavalcanti retratou um Brasil mestiço não apenas nas tonalidades que deu aos personagens de suas pinturas, mas também na mistura de hábitos e costumes presentes nos cenários e no cotidiano das pessoas. Em geral é a representação do cotidiano e de personagens ordinários retratados pelo puro prazer de retratar o vivido, cenas mundanas que refletem uma realidade com ênfase no presente. A ênfase é dada ao momento em que a cena acontece, à interação e convivência de seus personagens. O tema de suas pinturas são os homens e mulheres brasileiros mestiços, elegendo a mulata como símbolo da brasilidade, da heterogeneidade racial e cultural.

Tomando parte da vida de Di Cavalcanti foi possível mostrar nesse trabalho não só o amor do artista pela figura humana, mas sim mostramos que antes da semana de arte moderna de 1922, já se produzia arte com caráter antiacadêmico. A representação de personagens excluídos do processo de modernidade é fundamental na arte de Di Cavalcanti. A questão da identidade nacional para o artista parte desse pressuposto de exclusão e renovação de um novo espaço urbano que surgiu através do processo de modernidade.

O interesse em fazer este trabalho se deu graças a visita a exposição do artista ocorrida em 2006 no centro cultural da Caixa Econômica Federal na cidade do Rio de Janeiro. A exposição de nome *Di Cavalcanti- Um perfeito carioca*, mostrou não só apenas telas do artista como também foi exposto desenhos e ilustrações feitas ao longo de sua vida.

E para melhor representar as duas correntes de pensamento, modernismo paulista e o modernismo carioca em vigor nas primeiras décadas do século XX. As obras escolhidas Cinco moças de Guaratinguetá e Samba 1925, refletem uma fase do artista que já obterá um contato com o estrangeiro trazendo inovação e profissionalização em nas técnicas de produção das mesmas. O interesse pelo o ser humano marginalizado pela sociedade faz de Di Cavalcanti um artista um artista genuinamente brasileiro. É com esse intuito que foi possível a realização dessa pesquisa.

Não poderia deixar de mencionar o esforço e paciência que minha orientadora Prof.^a Dr.^a Luciene Lehmkuhl teve em me auxiliar neste trabalho. Com certeza sem essa ajuda não seria possível a conclusão da mesma. Agradeço a todos que se interessa pelo tema, e que possa ser feita várias e várias pesquisas para enriquecer ainda mais essa parte da cultura brasileira.

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Aracy. **Artes Plásticas na semana de 22**. 5 ed. São Paulo: Editora 34.
- BARDI, P. M. **O modernismo no Brasil**. Banco Sudameris Brasil S.A, São Paulo, 1982.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 6ª. Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- CAMARGOS, Márcia. **Semana de 22: entre vaías e aplausos**. São Paulo: Boitempo editorial, 2002.
- ECHAZÁBAL, Lourdes Martínez. O culturalismo dos anos 30 no Brasil e na América Latina: Deslocamento retórico ou mudança conceitual? In: MAIO, Marcos Chor(org). **Raça, Cultura e Sociedade no Brasil**, Rio de Janeiro: Fiocruz/ CCBB, 1996.
- Fabres, Annateresa. **Futurismo e Cubismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1999
- FREITAS, Artur. .História e imagem artística: por uma abordagem tríplice.. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, no. 34, 2004.
- GOLDBERG, Sônia Salzstein. .As Brasilidades de Di Cavalcanti. In: AMARAL, Aracy(org.) **Desenhos de Di Cavalcanti na Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP**.
- GOMES, Angela de Castro. .Essa gente do Rio... os intelectuais cariocas e o modernismo. IN: **Estudo Históricos**, Rio de Janeiro, v.06, n.11, p. 62-77, 1993. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/comum/htm/>. Acesso em: setembro, 2008
- GRINBERG, Piedade Epstein. **Di Cavalcanti: um mestre além do cavalete**. São Paulo: Metal Livros, 2005.
- HELENA, Lucia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1986.
- LEITE, Jose Roberto Teixeira. **Pintura Moderna Brasileira**. Editora Record, Rio de Janeiro, 1979.
- Luis Martins, **500 anos de Pintura Brasileira**. Disponível em : <HTTP://www.pitoresco.com.br/brasil/cavalcanti/cavalcanti.htm>. Acesso em, 28 jul. 2008
- PEDROSA, Mario. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

PEIXOTO, Elizabete Santos. In: LEITE, José Teixeira [et ali]. **Seis décadas de arte moderna na coleção Roberto Marinho**. Rio de Janeiro: Edição Pinakothek, 1985.
PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand**. Rio de Janeiro: JB, 1987.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 228. Acessível em <http://members.tripod.com/~muna/2.html>, acesso no dia 28/09/2008.

SOUZA, Wladimir Alves de et ali. **Aspectos da arte brasileira**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981.
Universidade de São Paulo, 1985.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro. Turunas e quixotes**. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 1996.

ZANINI, Walter (org.). **Historia Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, 2 v.

ZILIO, Carlos. **A Querela do Brasil – A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari/ 1922- 1945**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Anexo 1

Neste anexo procurei fazer um texto sobre as principais passagens da vida do artista Emiliano Di Cavalcanti. Assim todos que lêem este trabalho não se deparem apenas com o Di Cavalcanti já estabilizado, mas sim com todo a sua vida e carreira. A principal fonte de pesquisa para fazer esta cronologia pode ser encontrado no web site oficial do artista no endereço eletrônico: www.dicavalcanti.com.br. Neste sentido peço a compreensão do leitor, pois esta cronologia está baseadas em datas e fatos que ocorreram na vida de Emiliano Di Cavalcanti.

Cronologia da vida de Emiliano Di Cavalcanti

No dia 6 de setembro de 1897 na Rua do Riachuelo na cidade do Rio de Janeiro, nasce Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque, conhecido artisticamente por Di Cavalcanti. O apelido “Di” é uma homenagem a uma prima de muita estima que atendia pelo nome de DIDI. Di Cavalcanti nasce e passa a maior parte, da sua infância e juventude, na casa do seu tio José do Patrocínio, fazendo com que desde cedo o artista mantivesse contato com diversos intelectuais como: Machado de Assis, Joaquim Nabuco e Olavo Bilac. Esses contatos foram de suma importância para a formação do artista que não se restringiu somente à pintura, mas sim um certo interesse aos versos e as prosas.

Nas palavras de Roberto Pontual podemos analisar esta influencia:

(...) Isso se acentua pelo fato de sua presença nunca ter-se restringido à área exclusiva das artes visuais, abrangendo também a prosa e a poesia, a ponto de ele preferir que o considerassem não como um pintor, mas como um intelectual que pintava.³⁸

Di Cavalcanti cresceu no Rio de Janeiro no momento em que o projeto de Pereira Passos, de “uma Europa possível”, visava “civilizar” a cidade com a construção de grandes avenidas, urbanização e a campanha de higienização proposta por Oswaldo Cruz. Di se

³⁸ PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand**. Rio de Janeiro: JB, 1987.

afirma como um perfeito carioca que vive nos mais diversos ambientes, tendo contato com as mais diversas pessoas com as mais diversas formações. É essa convivência sem distinção de raça, poder social, etnia, que Di Cavalcanti retrata em suas obras. Sua preocupação nos seus desenhos é de retratar o Brasil, e sua cidade natal, o Rio de Janeiro cujo autor mantém uma grande estima.

Homem dos pincéis e das penas, das telas e dos poemas, Di Cavalcanti fez do Brasil, e em especial do Rio de Janeiro, verdadeira obsessão de amor, o seu tema predileto. A sua verdade pode ser sintetizada nas contingências do que passou diante de seus olhos e que a sua sensibilidade artística transformou, explodindo em criação, nas descobertas profundamente íntimas que suas obras transmitem até hoje ao público que as vê, admira e analisa.³⁹

E complementa o próprio Di em seu Livro de memórias: *Eu não poderia viver sem o Rio de Janeiro, porque tudo que vejo como pintor se integra na paisagem carioca⁴⁰*

Em 1914, com dezessete anos de idade, o jovem Di tem seu primeiro trabalho publicado. O artista começa a fazer caricaturas para a revista Fon-Fon, e no ano seguinte ilustra a capa da revista A Vida Moderna. Mas foi em 1916 que ele expôs numa exposição pela primeira vez. No Salão dos Humoristas no Rio de Janeiro ele expõe suas caricaturas, e seu trabalho teve destaque em artigo assinado por Gilberto Amado. No ano seguinte parte para São Paulo a fim de obter uma independência financeira e freqüentar as aulas de direito na faculdade do Largo São Francisco. Como se trata de uma pessoa que não possuía posses, Di acionou o círculo de amigos de sua família, e graças a Olavo Bilac, que foi namorado de sua mãe e amigo pela vida inteira, foi para São Paulo com uma carta de recomendação para Nestor Pestana, que o aceitou para trabalhar no jornal Estado de São Paulo.

Em 1917 Di Cavalcanti aciona as relações de amizade familiares a fim de encontrar trabalho em São Paulo, e vem munido de um importante instrumento: uma carta de recomendação a Nestor Pestana assinada por Olavo Bilac por intermédio da qual inseriu-se no quadro de revisores do maior diário da capital, o Estado de São Paulo. A vinda para a cidade foi motivada pela transferência para o mais tradicional curso de direito do

³⁹ PEIXOTO, Elizabete Santos. In: LEITE, José Teixeira [et ali]. **Seis décadas de arte moderna na coleção Roberto Marinho**. Rio de Janeiro: Edição Pinakothek, 1985. p.84

⁴⁰ DI CAVALCANTI, Apud. SOUZA, Wladimir Alves de et ali. **Aspectos da arte brasileira**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981. p 110.

país, o da Faculdade do largo São Francisco, de onde saíram quase todos os importantes intelectuais da época assim como os quadros burocráticos da Republica, bem como pela possibilidade de trabalhar para seu sustento, uma necessidade que se impunha a partir da morte do pai ocorrida no mesmo ano.⁴¹

Na cidade do São Paulo, que Di Cavalcanti se encontra com a pintura, freqüentando o atelier do pintor alemão Jorge Elpons, que tinha tendências impressionistas trazidas da Europa. Di começa a realizar seus primeiros trabalhos, oscilando entre o impressionismo, o simbolismo e o expressionismo, num primeiro momento as obras de Di Cavalcanti não tinha uma orientação definida, sua posição estava pautada no antiacademicismo.

Em uma exposição no salão da livraria Editora Do livro, Di conhece Mario de Andrade que o apelida carinhosamente de “menestrel dos tons velados” e se integra a um grupo de artistas e intelectuais de São Paulo que tem nos seus expoentes personagens como: Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, entre outros. Sua estada em São Paulo o fez conhecido dentro do mundo intelectual da época. Em 1921 fez um dos principais trabalhos do inicio da sua carreira. Lança o álbum *Fantoches da Meia Noite*, que obteve influências do inglês Aubrey Beardsley. O álbum é prefaciado por Ribeiro Couto e publicado por Monteiro Lobato. No mesmo ano Di Cavalcanti ilustra também *A Balada do Enforcado* de Oscar Wilde.

Mas foi no ano de 1922 que Di Cavalcanti teve reconhecimento absoluto. Os debates acerca de uma identidade própria para a arte brasileira estavam cada vez mais fortes. A exposição de Anita Malfati em 1917 já denunciava este apelo a uma nova tendência, fora dos cânones acadêmicos. A exposição de Anita recebeu varias criticas pelo novo modelo de arte apresentado pela pintora, porém com ajuda de Di Cavalcanti e outros intelectuais modernistas que a motivara e não a deixara desistir.

Com isso viu-se a necessidade de fazer um evento que divulgasse a arte moderna brasileira. A idéia nasce da conversa entre Di Cavalcanti e Paulo Prado.

⁴¹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Di Cavalcanti Ilustrador: Trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1922)**. São Paulo: Editora Sumaré, 2002.p. 64

*Falamos naquela noite, e em outros encontros, da Semana de Deuville e de outras semanas de elegância européia. Eu sugeri a Paulo Prado a nossa semana, que seria uma semana de escândalos literários e artística de meter os estribos na barriga da burguesiazinha paulistana.*⁴²

A semana foi realizada em janeiro do ano de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. O evento contou com três noites literárias e musicais e de uma grande exposição de escultura, pintura e arquitetura. A arte moderna encontrou em São Paulo um terreno favorável ao seu surgimento graças a uma distancia do convívio com as instituições federais como afirma Carlos Zilio.

Di Cavalcanti além de ser um dos idealizadores foi o autor do cartaz e participou da semana expondo “(...) dois óleos, (dez desenhos a nanquim e alguns a pastel) parecem, pelas descrições feitas, revelar uma inquietação na exploração de diversas tendências moderas, sem demonstrar conhecimento de nenhuma delas”.⁴³

Di Cavalcanti foi o único artista que participou da semana que não teve uma experiência direta com o estrangeiro, uma vez que o objetivo máximo de um artista era de viajar para fora do país principalmente para a Europa a fim de se aperfeiçoar. Di era um autodidata e através da observação ele obtinha algumas influências. Em 1923, um ano após a semana, Di parte para a Europa como repórter correspondente do jornal carioca *Correio da Manhã*. É na Europa que o artista evolui em sua pintura mantendo no curto espaço de tempo que ficou lá contatos com artistas e intelectuais como: Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Miguel de Unamuno e pintores como: Braque, Matisse e Picasso.

Em 1925 a revolução paulista estoura e obriga Di Cavalcanti a voltar para o Brasil, pois o jornal *Correio da Manhã* é fechado. Dentre os artistas modernistas Di Cavalcanti é, entre os modernistas, o que aponta uma postura política mais radical, deve ser por sua vivência na infância ou até mesmo por ter sido o que mais sofreu financeiramente. Com os próprios relatos do autor podemos perceber melhor sua posição política:

⁴²DI CAVALCANTI, Apud. SOUZA, Wladimir Alves de et ali. **Aspectos da arte brasileira**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981. Pág 112.

⁴³ ZILIO, Carlos. **A Querela do Brasil – A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari/ 1922- 1945**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.p. 34

Era uma profunda e doida vida de artista a minha vida naqueles anos que precederam a revolução de 30. Vida de artista possuído de uma inquietação humana diante dos problemas sociais.(...)Abri o portão de uma velha casa de cômodos. Ali morava o preto Salvador. Tinha ido a Rússia. Éramos umas quinze pessoas ouvindo: operários, gráficos, carpinteiros, duas mulheres, ... e foi naquela noite que assinei meu nome no Partido Comunista.⁴⁴

No final da década de 1920, com preocupações marxistas, Di Cavalcanti vê no Expressionismo um instrumento de denúncia da sociedade burguesa. Em sua volta ao Brasil, o artista trouxe consigo todas as técnicas obtidas pelo contato com os grandes pintores.

Durante a Revolução de 1932, ficou preso por três meses na capital paulista, acusado de ser getulista. Ainda em São Paulo Di Cavalcanti encontra-se com Flavio de Carvalho e, neste ano fundam um importante clube que não teve uma vida longa, porém em sua existência demonstrou uma profunda inquietação social. O Clube dos Artistas Modernos que conta com artistas como Antonio Gomide, Flavio de Carvalho e Noêmia Mourão (a qual iria se casar no ano seguinte).

Após seu casamento em 1937 Di retorna para o Rio de Janeiro. O clima ditatorial do Estado Novo não ofereceu muita segurança ao casal que se refugiou em uma pequena igreja na ilha de Paquetá. Esta época talvez fosse o único momento que Di retrata paisagens sem que os personagens tomem conta da cena. Porém, o casal foi descoberto, preso e exilado. Di Cavalcanti e Noêmia Mourão foram para Paris, onde passou a conviver com Mario Pedrosa até 1940, quando o pintor deixa a capital francesa, devido à ameaça da chegada dos alemães. Homem de atitude própria, Di começou a analisar criticamente o regime comunista implantado por Stalin, bem como os constrangimentos impostos pelo Partido Comunista o qual tinha se filiado. E por não ser homem de seguir regras partidárias, Di Cavalcanti abandona o partido, porém não abandona sua idéia social.

Ainda em 1933, mais precisamente no dia 15 de outubro, Di publica um artigo no Diário Carioca. Neste artigo ele escreve sobre as relações entre trabalho artístico e a

⁴⁴ DI CAVALCANTI, Apud. ZILIO, Carlos. **A Querela do Brasil – A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari/ 1922- 1945.** Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

problemática social. A partir dos anos 1930 do século XX, a classe artística modernista começa a se voltar para problemáticas sociais, como Zílio aponta para a 3ª fase do movimento.⁴⁵ Neste artigo Di Cavalcanti faz essa relação tomando como exemplo a exposição de Tarsila do Amaral.

Não se restringido somente as artes, no ano de 1955, Di Cavalcanti lança seu livro de memórias pela Editora Civilização Brasileira. Este livro é dividido em três volumes: v.1 O testamento da Alvorada- v.2 O sol e as Estrelas – v.3 Retrato de meus amigos e...dos outros. Nestes três volumes o artista retrata toda sua experiência vivida até o momento, suas dificuldades financeiras, suas viagens, toda sua experiência como artista.

No final dos anos 1950, Di também começa a participar do projeto estético e da elaboração de alguns monumentos da nova capital do Brasil. O artista pinta a via sacra para a Catedral de Brasília como também, a convite de Oscar Niemeyer executa cartões para tapeçarias dos salões de música e de recepção do Palácio da Alvorada .

Quando João Goulart, assume a presidência da República indica Di Cavalcanti para o cargo de adido cultural do Brasil. Não toma posse do cargo devido ao golpe militar imposto em 1964. Seguindo sua carreira o artista publica mais um livro intitulado como: Reminiscências Líricas de um Perfeito Carioca, também publicado pela ed. Civilização Brasileira, em 1964. Neste trabalho Di publica textos e ilustrações.

A vida de Di teve altos e baixos o tempo inteiro, quando começou sua carreira Di era o mais pobre dos artistas modernistas. Sempre precisou trabalhar para garantir seu sustento. Com o passar dos anos ganhou notoriedade e se transformou em um dos mais completos artistas brasileiros. Produziu até 26 de outubro de 1976, data em que faleceu. Neste dia o Brasil perdeu um dos seus mais queridos artistas. Di amou a terra, retratou o brasileiro em toda a sua essência, e encontrou na mulata um símbolo para a identidade nacional. Em seu funeral o cineasta Glauber Rocha procurou fazer uma homenagem ao “mais brasileiro dos artistas”, Filmou em forma de documentário, e intitulou-o: *Ninguém assistiu ao Formidável Enterro de sua Quimera, Somente a Ingratidão, Essa Pantera, Foi*

⁴⁵ ZILIO, Carlos. **A Querela do Brasil – A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari/ 1922- 1945.** Rio de Janeiro: Funarte, 1982.p. 28

*Sua Companheira Inseparável*⁴⁶. Porém o a exibição do filme está interdita pela justiça desde 1979, quando da concessão de liminar pela 7a. Vara Cível, ao mandado de segurança impetrado pela filha adotiva do pintor, Elizabeth Di Cavalcanti.

Em nota Glauber Rocha revida em um texto mimeografado entregue na distribuição na sessão do filme, em 11 de março de 1977, na Cinemateca do MAM:

A morte é um tema festivo pros mexicanos, e qualquer protestante essencialista como eu não a considera tragedia. . Em Terra em Transe o poeta Paulo Martins recitava que convivemos com a morte...etc... dentro dela a carne se devora - e o cangaceiro Corisco, em Deus e o Diabo na Terra do Sol, morre profetizando a ressurreição do sertão no mar que vira sertão que vira mar... Matei muitos personagens? Eles morreram por conta própria, engendrados e sacrificados por suas próprias contradições: cada massacre dialético que enceno e monto se autodefine na síntese filmica, e do expurgo sobram as metáforas vitais. As armas de fogo, facas e lanças são os objetos mortais usados por meus personagens, mas a rainha Soledad bebe simbolicamente veneno no final de Cabeças Cortadas e os mercenários de O Leão de Sete Cabeças são enforcados. Em Câncer, Antônio Pitanga estrangula Hugo Carvana, assim como Carvana se suicida em Terra em Transe. Em Claro foi usado um canhão para matar um mercenário no Vietnam e dois personagens morrem afogados em Barravento, além das multidões incalculáveis massacradas por Sebastião, Corisco, Diaz, etc. Filmar meu amigo Di morto é um ato de humor modernista-surrealista que se permite entre artistas renascentes: Fênix/Di nunca morreu. No caso o filme é uma celebração que liberta o morto de sua hipócrita-trágica condição. A Festa, o Quarup - a ressurreição que transcende a burocracia do cemitério. Por que enterrar as pessoas com lágrimas e flores comerciais? Meu filme, cujo título, dado por Alex Viary, é Di-Glauber, expõe duas fases do ritual: o velório no Museu de Arte Moderna e o sepultamento no Cemitério São João Batista. E assim que sepultamos nossos mortos. Chocado pela tristeza de um ato que deveria ser festivo em todos os casos (e sobretudo no caso de um gênio popular como Emiliano Di Cavalcanti) projetei o Ritual Alternativo;

Meu Funeral poético, como Di gostaria que fosse, lui, o símbolo da Vida. No campo metafórico transpsicanalítico materializo a vitória de São Jorge sobre o Dragão. E, no caso de uma produção independente, por falta de tempo e dinheiro, e dada a urgência do trabalho, eu interpreto São Jorge (desdobrado em Joel Barcelos e Antônio Pitanga) e Di-O Dragão. Mas curiosamente Eu Sou Orfeu Negro (Pitanga) e Marina Montini, dublamente Euridice (musa de Di), é a Morte. Meus flash-backs são meu espelho e o espelho ocupa a segunda parte do filme, inspirado pelos Reflexos do Baile, de Antônio Callado, e Mayra, de Darcy Ribeiro. Celebrando Di recupero o seu cadáver, e o filme, que não é didático, contribui para perpetuar a mensagem do Grande Pintor e do Grande Pajé Tupan Ará, Babaraiuna Ponta-de-Lança Africano, Glória da Raça Brazyleira! A descoberta poética do final do século será a materialização da Eternidade.⁴⁷

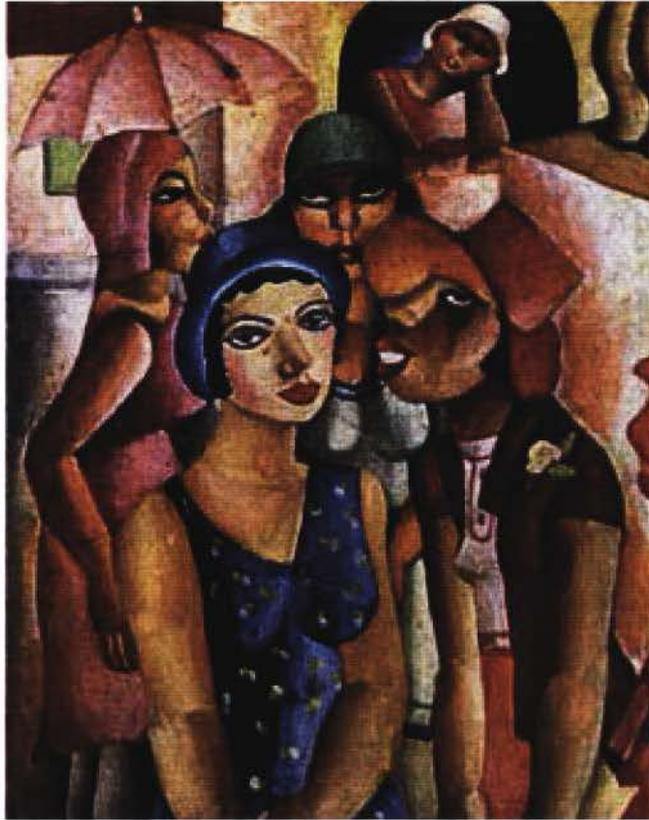
⁴⁶ Para assistir ao filme na íntegra, o link está disponível no endereço eletrônico:

www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/di.htm

⁴⁷ ROCHA, Glauber. Di (DAS) Mortes. Texto mimeografado, distribuído em 11 de março de 1977 na cinemacoteca do MAM. Texto disponível em, <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/di.htm>, acesso em 10 de novembro de 2008.

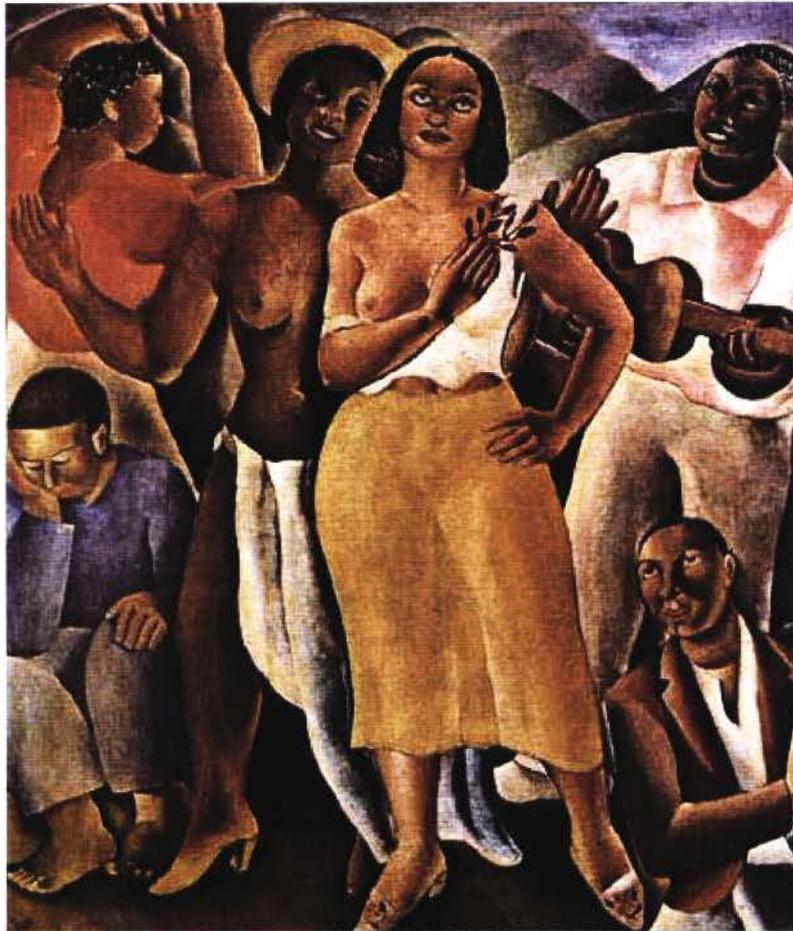
E assim foi a vida de Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque, um brasileiro que trabalhou em torno da definição do seu próprio povo. Boêmio, adorador das ruas, poeta e pintor, Di sempre causou polêmica, sempre rompeu tabus. Di Cavalcanti foi moderno até em seu funeral.

ANEXO 2



Cinco moças de Guaratinguetá, 1930, óleo sobre tela . 92 x 70 cm, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, SP

ANEXO 3



Samba, 1925, óleo sobre tela - 177 x 154 cm, coleção Jean e Geneviève Boghici, Rio de Janeiro, RJ.