# DI CAVALCANTI: ENTRE A CRÔNICA E O RETRATO

MARCELO TÉO*

Na extensa produção de Di Cavalcanti, situa-se entre os anos 20 e 30 a parte mais fértil de sua obra, sobretudo se pensarmos no seu impacto sobre a crítica brasileira. A identidade artística encontrada na década de 1920 será, em grande parte, preservada e, por vezes, simplesmente reproduzida pelo pintor ao longo de sua trajetória. Interessa aqui entender quais os caminhos, suas causas e características, trilhados por Di Cavalcanti neste momento crucial de sua carreira, considerando suas continuidades e descontinuidades com relação ao artista/ilustrador pré-1922, dando especial ênfase aos problemas aqui discutidos.

Trabalhos mais antigos, anteriores à Semana, revelam a influência direta de Beardsley e do *art nouveau*, estética que predomina em praticamente toda a produção desse período: no trabalho de ilustração para revistas; nas capas de livros; no trabalho artístico, que, apesar de apresentar alguns traços expressionistas [*O beijo*, 1921], ainda encontrava-se circunscrito à sua atividade como ilustrador; e mesmo na própria capa do programa da Semana de Arte Moderna. Mas esse traço *art nouveau*, ainda visível nos *Fantoches da meia-noite*, será progressivamente substituído por um desenho mais robusto, com formas inchadas e uma distribuição mais geometrizada das zonas de luz. O feminino se instaura como um dos pontos-chave na obra do pintor. Mas não através da imagem da *femme fatale*, ícone da modernidade urbana e branca. É a mulata, cujo corpo torna-se território de embates entre a herança colonial e o desejo moderno de originalidade, que passa a vigorar como símbolo de brasilidade.

O caráter festivo da cultura brasileira também será explorado pelo pintor, que recorrerá à música como canal privilegiado para a expressão de conteúdos apreendidos através dos sentidos. Não são tanto os temas da cultura brasileira que o interessam, mas a sua apreciação sensorial, livre das formas viciadas do passado. Essa consciência de certo modo já pairava em seu trabalho como ilustrador, em sua personalidade boêmia, mas tomará forma na Europa, quando, junto com outros artistas brasileiros, percebe que Paris estava "farta de arte parisiense".[1]

*Doutorando do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Agência financiadora: FAPESP.

Tanto Di quanto Tarsila do Amaral transformarão radicalmente suas obras e sua visão da pintura através do contato com as vanguardas européias e o distanciamento do Brasil, que os fará enxergar o país com novos olhos. Entretanto, cada qual encontrará respostas distintas diante dos questionamentos postos pelo ofício artístico, que lhes exigia um posicionamento acerca da imagem de seu próprio país. A idéia de um Brasil exótico, modernamente primitivo saltava aos olhos dos artistas brasileiros em Paris, potencializando as dissonâncias entre as modernidades tupiniquim e européia. Não refarei aqui o caminho de Di Cavalcanti durante esse período, mas, com foco nas obras realizadas ao longo da década de 1920, procurarei trazer à tona suas visões e versões da modernidade no Brasil, destrinchando os recursos utilizados em sua invenção e divulgação. Nesta tarefa, a obra de Tarsila servirá, volta e meia, como contraponto.

Difícil definir com precisão que referências eram consumidas por Di Cavalcanti, além de Beardsley, até 1922. Os poucos óleos realizados até então se distanciam enormemente dos trabalhos como ilustrador. Nas primeiras obras que sucedem à viagem a Paris, entretanto, já é visível um contato mais apurado e esclarecido com os mais recentes questionamentos postos ao pintor moderno. Uma das primeiras obras realizadas após a semana, provavelmente já em Paris, *Músicos* (1923) denuncia o início de um processo de busca por uma identidade artística individual que o conectasse à versão exotizada do Brasil, processo este que deveria ser viabilizado através de uma linguagem moderna, a qual permitiria o seu acesso à vanguarda artística do lado de lá. A obra [fig. 1] preserva parte do tom penumbroso dos óleos apresentados na Semana. Os blocos de cor associados de forma visceral ao desenho, bem como o uso estranhamente dicotômico da deformação referem, ainda que em distância, a algumas lições do cubismo. A sobreposição de cores terrosas e do azul carregam o clima, sugerindo uma atmosfera pesada, em tudo distinta das obras que virão a seguir. Lembram sim o processo de metamorfose noturna dos seres que habitaram sua imaginação durante a feitura dos *Fantoches da meia-noite*. Alguns detalhes do desenho, como os pés das figuras, deixam à mostra seus vícios de ilustrador. O tema da música e da musicalidade populares, que então inspirava grande quantidade de pintores modernistas, com destaque para Picasso, não é exatamente uma surpresa na obra de Di que, como vimos,

[1] Palavras de Tarsila do Amaral em correspondência com a família (19/4/1923). Apud. AMARAL, 1975: 84 (vol. 1).

vinha desenvolvendo estreita conexão com o universo da boemia e da música popular desde muito cedo. O tratamento dado ao tema, entretanto, parece insinuar certo pessimismo, um olhar talvez decepcionado com a terra natal num momento de deslumbre diante da monumentalidade parisiense. A música, nesta obra representada principalmente pela imagem do violão, o grande foco da luz no quadro, soa como um lamento diante da situação dos músicos, largados à rua na penumbra da noite. O chapéu do violonista se confunde com uma auréola, concedendo ao instrumentista certo ar de paciente bondade. Esse tratamento expressionista do tema em quase nada se aproxima daquele dado por Picasso em *Três músicos* (1921) [fig. 2], onde predomina a linguagem cubista e a distribuição geométrica da cor. Aproxima-se da *A dança camponesa* (1922) [fig. 3] do mesmo artista pela escolha dos tons, escuros, tendendo ao azul.



***Figura 1***. Emiliano Di Cavalcanti. *Músicos*, 1923. Óleo sobre tela, 60 x 75 cm. Coleção Domingos Gobbi, São Paulo.





***Figuras 2 e 3***. Pablo Picasso. *Três músicos*, 1921 (à esquerda) e *A dança camponesa* (*La danse vilageoise*), 1922 (à direita).

A conexão mais efetiva com a obra do pintor espanhol vem no ano seguinte, com a obra *Saltimbancos* (1924) [fig. 4]. O tema, já abordado por Picasso (*A família dos saltimbancos,* 1905), recebe um tratamento que permite vislumbrar algo do estilo que nos é mais familiar na obra de Di Cavalcanti. A solidez das figuras, muito semelhante ao caráter monumental dado por Picasso em *A dança camponesa*, já traz o peso das personagens que marcarão sua obra posterior. O aprofundamento do espaço dá vista a um recurso que será vastamente utilizado pelo pintor: a presença de marcadores que ressaltam o valor da atividade musical, colocando tudo o mais para o fundo, para trás do palco. Todavia, o tema não remete à realidade local, conexão que alcançará centralidade na obra do artista nos anos seguintes.

Do ano de 1925, quando retorna ao Brasil, datam algumas de suas obras mais emblemáticas. Grande parte delas dedicada a temáticas musicais. Um exemplo é a tela *Samba*, a qual revela o grande crescimento do artista durante os dois anos em que permaneceu na Europa, sobretudo no que diz respeito à cor, tendo encontrado uma identidade cromática que estará presente ao longo de sua obra dali por diante. O samba, entre outros gêneros populares da nossa música começavam uma nova história, inserida no contexto das gravações e da radiodifusão. A dança, que já era uma característica dos salões locais, tornava-se uma febre. Di Cavalcanti vive a transição entre o samba da roda, que refere a uma reunião festiva em torno da música, as quais freqüentou desde cedo, e o samba *samba*, estilo consagrado ao longo do século XX como parte da identidade brasileira, e cuja trajetória é paralela a do pintor. Em 1917, ano da gravação de *Pelo telefone*, Di Cavalcanti iniciava sua atividade como ilustrador em São Paulo.[2] Daí por diante, a popularidade do gênero musical e do artista só fariam crescer, ambos associados à construção identitária do país.

A obra *Samba* de 1925 [fig. 5], retrata um entre-lugar entre o samba gênero e o samba evento. Os músicos já se encontram vestidos de forma diferenciada, indicando uma presença profissionalizada, mas não é no baile ou no auditório que a performance se realiza, mas no morro. A relação entre os profissionais da música e o público é invertida, se tomarmos como padrão a lógica comercial que então se instaurava. Os primeiros permanecem em segundo plano na obra de Di, enquanto as mulheres quase

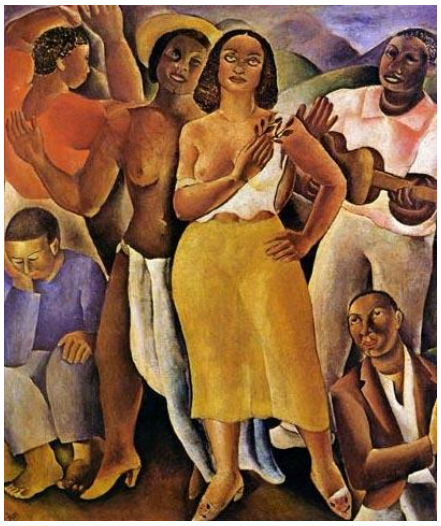
[2] Sua primeira ilustração, contudo, foi publicada já em 1914, no periódico carioca *Fon-fon!* (SIMIONI, 2002).

transbordam para fora da tela. O samba aparece mais como um estilo de vida do que estilo musical. E sua presença é mais corporal do que musical. A sensualidade dos gestos, misturada à melancolia inerente ao estilo, gera um transe excitado pelos sons ao mesmo tempo em que é próprio àqueles personagens, uma condição de sua existência. Os corpos semi-nus das moças – as poucas vestes foram pintadas depois – insinuam um caráter libertino, excessivamente sexual, que tanto pode ser visto como um contraste à frieza européia, conhecida pelo pintor, quanto como resquício da relação patriarcal que nutriu, durante séculos, o imaginário sexualizado em torno da figura da mulata.

Há certo otimismo nesta nova fase da produção do pintor, em que predominam a alegria das cores puras e leves e a luminosidade abundante que paira sobre a tela, características ausentes em boa parte dos óleos anteriores, mas que marcam presença em diversas obras desta nova fase. *Serenata* (ou *Composição*) [fig. 6], também de 1925, mostra um investimento ainda maior no âmbito das cores, que parecem definir o desenho. O branco é onipresente, criando uma sensação de luz vibrante, espalhada por toda a tela. É através dele que o pintor cria uma sensação de dinâmica cromática, onde as três cores primárias – azul, amarelo e vermelho – funcionam em gradações e misturas progressivas, sempre pautadas pela sua regência. Essa orquestração cromática pode ser entendida como espécie de metáfora musical, pois se a imagem sugere o assentamento dos corpos na natureza através da música, na prática isso dá através da cor. As duas moças no primeiro plano dividem a cena entre a sensualidade do corpo encaixado nas formas da natureza e a pureza da vida tropical sugerida pela presença dócil dos pássaros que rodeiam uma das personagens. Ao fundo, um homem toca o violão absorto, buscando a fusão com o instrumento. O instrumento percussivo tocado pela mulher deitada integra-se ao seu corpo, exigindo-lhe o mínimo esforço. A música sai a todos naturalmente. O caráter curvilíneo das formas alude a uma música suave, distante da gestualidade rígida dos concertos e balés. Curvas de cor dão forma a corpos brandos, flexíveis e expressivos, mas sólidos e volumosos, como se pode perceber nas costas da moça de azul.



***Figura 4.*** Emiliano Di Cavalcanti. *Saltimbancos*, 1924.

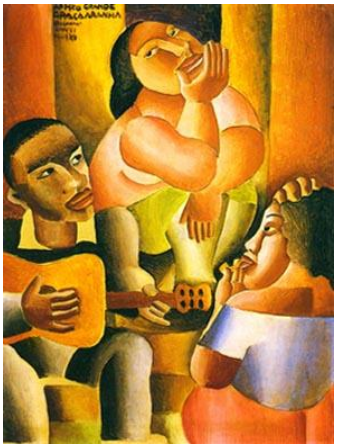




***Figuras 5 e 6***. À esquerda, Emiliano Di Cavalcanti. *Samba*, 1925. Óleo sobre tela, 177 x 154 cm. Coleção Geneviève e Jean Boghici. E à direita, Emiliano Di Cavalcanti. *Serenata ou Composição*, 1925. Óleo sobre tela, 85 x 120 cm.

Esta obra já revela uma intimidade maior com a linguagem cubista. O caráter levemente geométrico das formas cria um equilíbrio de volumes que costura a linha rítmica da tela, embora a idéia de um ritmo interno, sensorial, seja predominante. O conceito de ritmo plástico emprestado do cubismo e do futurismo italiano é utilizado por Di Cavalcanti de forma sutil, sem nunca alcançar centralidade, como acontece com Tarsila do Amaral. Para a pintora, a construção geométrica e a repetição são valores fundamentais. Em telas como *A caipirinha* (1923), *A feira* (1925) e *Carnaval em Madureira* (1924), a artista constrói uma espacialidade milimetricamente arquitetada em que a idéia de ritmo é vigorosamente dominante. A articulação entre a imagem do campo e da cidade, entre a periferia e a metrópole, entre a realidade tropical e o progresso é dada através desse ritmo incessante, que lembra tanto a sinfonia das máquinas quanto uma cadência musical. Mas essa musicalidade em Tarsila não é ordenada pelo gesto corporal, pela intimidade com um ritmo introjetado na expressão individual das figuras, como no caso de Di Cavalcanti. Há uma noção de ritmo plástico que funciona como elemento organizador, estruturado a partir de repetições, de zonas de cor bem definidas, do paralelismo de linhas e da concatenação de formas em sistemas, reproduzindo problemas já postos pelo cubismo e por futuristas como Carlo Carrà, autor do manifesto *La Pittura dei suoni, rumori, odori*, publicado em 1913 –, com a diferença fundamental da exploração de temas e imagens da cultura regional pela pintora brasileira.

Esse ideal rítmico tão característico da obra de Tarsila, embora não alcance tamanha centralidade na obra de Di Cavalcanti, não está ausente. Numa nova investida sobre o tema do samba em 1928 [fig. 8], o pintor reforça a estrutura rítmica, dando um ar cubista à composição. As figuras se constituem a partir de formas de encaixe curvilíneas, contrastando com as verticais que formam o fundo. Permanece, entretanto, o vínculo figurativo, mais comprometido no caso de Tarsila. Essa característica é mantida em obras como *Gafieira* (1929) ou em alguns dos estudos para o painel do Teatro João Caetano [fig. 8], do mesmo ano, traços suavizados na versão final [fig. 9].



À direita, ***Figura 7.*** Emiliano Di Cavalcanti. *Samba*, 1928. Óleo sobre tela, 63,5 x 49 cm. Coleção Sérgio Sahione Fadel.



***Figuras 8***. Emiliano Di Cavalcanti. Estudo para os painéis do Teatro João Caetano, 1929. Rio de Janeiro.



***Figura 9***. Emiliano Di Cavalcanti. Painel do Teatro João Caetano (detalhe), 1929. Rio de Janeiro.

Em suas "Lições para ser *Século XX*", trabalho realizado em 1929, as ilustrações de Di Cavalcanti, no decorrer dos anos 20, passam a encarnar alguns dos valores de sua pintura. A música se torna um tema constante em sua produção como ilustrador, e a sensualidade de suas mulatas dançantes passa a ser divulgada de forma mais ampla, substituindo a "mulher *art nouveau*" dos primeiros anos (SIMIONI, 2002: 55). Sua trajetória mista, dividida entre o desenho rápido e os óleos, entre o Rio e São Paulo,

entre o veio nacionalista e as vanguardas européias, entre o humor e a sensualidade melancólica, exige uma interpretação que articule esses diferentes momentos de sua produção, os quais projetam uma série de permanências que elucidam, de certa forma, o processo de constituição estilística do artista.

Um olhar atento à sua atuação artística e profissional, na imprensa, dividida entre o Rio de Janeiro e São Paulo, mostra como o pintor carrega traços das duas vertentes. À postura boêmia, deve-se somar a sua crítica, posta na associação entre a musicalidade e a melancolia, entre o carnaval e a luxúria, entre o corpo erótico e a apatia. Há, na obra pictórica de Di Cavalcanti, tanto a simplicidade do relato cotidiano quanto a pompa e a monumentalidade da Arte burguesa, fazendo convergir a *crônica* de João do Rio e o *retrato* do Brasil de Paulo Prado.

Em depoimento, anos mais tarde, Di Cavalcanti afirmava: "a cultura não apaga os meus sentidos" (Apud MARTINS, 1971: 20). De fato sua obra é duplamente pautada por ideais de sensorialidade, tanto pela concepção moderna, em que as tintas e as formas se articulam para proporcionar o deleite dos sentidos do observador, tal qual a música – ambição tão comum entre os modernos –, quanto pela presença do autor como *flâneur* que busca não a narrativa estruturada, mas a expressão mais pura do deleite sensorial na experiência da vida em si. Tal característica, boêmia em si, pode ser percebida em sua relação com o crítico Mário de Andrade, grande doutrinador entre os modernistas. Em carta enviada ao autor de *Macunaíma* em meados de 1930, Di Cavalcanti sutilmente se exime de seguir, como fizeram Villa-Lobos, Portinari, Mignone, Guarnieri, entre outros, o projeto andradiano, ao afirmar:

> *Mário, felizmente eu não me apresso, não quero nunca realizar obras-primas como quis o Brecheret, o Villa e mesmo já o Celso Antonio, o que acontece é que eles, sem autocrítica, já estão paus. E eu me sinto de uma mocidade comovente. Não é orgulho, é vaidade. Eles não amam a vida. Amam a arte como a um mito. E eu amo sobretudo a vida, esta vida que vem, como os calores sexuais, de baixo para cima (1/9/1930).*

A carta, lindamente ilustrada, revela de fato sua personalidade boêmia e seu compromisso com a vida, acima da arte. Entretanto, há, nessa professada pureza expressiva, um grau de auto-invenção e uma estratégia, que se provou eficaz, de solidificação dos estereótipos propostos pelo grupo modernista naquele momento, e que, após breve interlúdio político, voltou a impregnar sua obra a partir dos anos 40 até o final de sua atividade artística. Tornou-se, acima de tudo, o pintor da mulata, da

música, do samba, da boemia, alimentando não apenas a hegemonia do estilo de vida carioca na formação da identidade brasileira, mas também do projeto modernista de instauração de símbolos nacionais que se adaptassem à nova realidade institucional, política e urbana do país. Essas imagens sonoras do Brasil, formuladas por artistas e intelectuais vinculados em sua maioria ao grupo modernista paulista nos anos 20, eram, ao fim, moldadas não só por suas expectativas e desejos, mas também, como nos mostra a obra de Di Cavalcanti, pela experiência da vida de seus formuladores, os quais, além de propor moldes, são também moldados.

A idéia de um Di Cavalcanti dividido entre a *crônica* e o *retrato* implica também esta conjunção entre individualidade e o espírito da época, pois nos mostra um personagem que não apenas compreende os novos papéis do universo sonoro e da imagem no âmbito da informação, mas passa a interagir nesse cenário, criando motivos visuais extremamente inspiradores para a época. Diferente da maioria dos modernismos europeus e mesmo de muitos dos modernistas brasileiros, ao mergulhar no universo da arte erudita, Di Cavalcanti dialoga não apenas com as tradições artísticas da alta pintura, mas com o corpo de imagens de caráter passageiro, produzido para a circulação de informações e propaganda de consumo. Apesar de não ter sido um grande retratista, como foi Portinari, situar Di "entre a crônica e o retrato" é, mais do que sugere o caráter literal da expressão, identificar em sua produção pictórica os vestígios sutis que conectam tradição e imprensa, vanguardismo e individualidade, invenção consciente e os cacoetes do ofício. Talvez nesse cruzamento se encontre o mais verdadeiro diálogo entre sua arte e a cultura popular, muito mais efetivo do que as versões estereotipadas da mulher e da música brasileira por ele oferecidas.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1975 (2 vols.).

ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

CASTAGNA, Paulo. A aclimatação das danças de salão e os primórdios do nacionalismo musical no Brasil. In: *Curso de História da Música Brasileira*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2003.

DI CAVALCANTI, Emiliano. *Viagem da minha vida (memórias): o testamento da alvorada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.

_____. *Fantoches da meia-noite*. São Paulo: Editora Monteiro Lobato, 1921-2.

GRINBERG, Piedade Eptein. *Di Cavalcanti: um mestre além do cavalete*. São Paulo: Metalivros, 2005.

LUSTOSA, Isabel. *Brasil pelo método confuso: humor e boemia em Mendes Fradique*. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1993.

MARTINS, Luís. Introdução ao catálogo *Emiliano Di Cavalcanti: 50 anos de pintura (1922-1971)*. São Paulo: Gráficos Brunner, 1971.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: IBRASA; Brasília: INL, 1981.

S/A. Mostra de instrumentos musicais: a história do violão. *Cadernos Sono Brasil*. São Paulo: SESC, 2005.

SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil vol. 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEVCENKO, N. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora Função Getúlio Vargas, 1996.