

## O IMPASSE DE DI CAVALCANTI

Annateresa Fabris

*Artista ainda pouco estudado, Di Cavalcanti apresenta uma trajetória problemática, na qual a criação é logo substituída pelo amaneiramento. As categorias usadas para a análise de sua produção são sobretudo retóricas e se revelam insuficientes para explicar um momento complexo da cultura brasileira, da qual o artista é um exemplo emblemático.*

*Palavras Chaves:*

*Modernismo - Pintura - Técnica - Tema*

Na Conferência dedicada à *Mostra de Arte Social*, organizada pelo Clube da Cultura Moderna do Rio de Janeiro (1935), Aníbal Machado assim apresenta Di Cavalcanti:

*é o artista em que a constante popular tem sido invariável. As suas construções plásticas apresentam uma força centrada própria a exprimir a vontade inabalável das massas. Satirista da sociedade burguesa, Di Cavalcanti foi sempre exemplar na sua rebeldia aos cânones da Academia. (...) No repertório dos seus desenhos, os tipos mais frequentes, ou são operários quase sempre de mão fechada, ou são os grandes burgueses com a feição de batráquios, cavalo, porco e outros animais da escala zoológica. Essa maneira de bestializar a fisionomia humana até a semelhança com animais repugnantes é um dos recursos mais cruéis da sátira de Grosz e me parece ter sido em posta principalmente depois dos Caprichos, de Goya (MACHADO, 1994, P. 154).*

Se Machado fala em rebeldia aos ditames acadêmicos, bem diferente é o juízo atual de Sônia Salzstein, que percebe na obra de Di Cavalcanti uma tensão entre a aspiração moderna e a demanda de uma temática nacional e popular:

*Mas será mesmo refreada por esta ou pela cumplicidade de prestigiosos modelos acadêmicos, soprados, aliás, pelos ventos “modernizantes” do realismo socialista? Movida mais por um sentimento de acomodação que de mudança, ela tentaria uma espécie de atualização “negociada” da arte brasileira, sempre com mais tentos marcados às duas determinantes locais (ou aos representantes ideológicos destas) que às rupturas pressupostas num efetivo projeto de modernização. E sem conseguir desvencilhar-se plenamente de um secreto gosto pela estética parnasiana que estava na origem de sua formação, com seus “impastos” e penumbrismo. Com isso, Di assegurava a assimilação frouxa, mas contínua, de um vocabulário moderno à arte brasileira, no curso de pelo menos três décadas de lenta atualização de nosso ambiente artístico, dos anos 20 aos anos 50. (...) Entretanto, isto de algum modo retiraria o interesse da obra de Di. Sem poder exigir dela grandes qualidades exploratórias ou renovadoras, pode-se dizer que suas limitações expressam a modalidade histórica contraditória em que se desenvolveu um projeto moderno para a arte brasileira: um tento marcado à experimentação e duas fabulosas recaídas conservadoras, quase sempre incitadas pelo populismo chapa-branca, tão presente na cultura brasileira (SALZSTEIN, 1997).*

A própria Sônia Salzstein, num artigo anterior, dedicado ao desenho de Di Cavalcanti, apresentara uma visão mais matizada do impasse do artista. Tendo como ponto de partida as diversas fontes que alimentam o léxico do pintor, a autora havia feito dessa linguagem compósita o pretexto para demonstrar que *no Brasil, a modernidade não se implanta como etapa*

*necessária na crítica de toda uma tradição metafísica da arte, como crítica, enfim, da representação clássica, mas sim como instrumento para se repensar o Brasil, a cultura brasileira e a questão da dependência no âmbito das sociedades modernas. Ao recusar o mito de Di Cavalcanti enquanto triunfo da brasilidade autêntica, autóctone, militante, etc. etc., Sônia Salzstein lembra a recusa da abstração formulada por ele e reporta essa atitude a uma concepção idealista da arte, irremediavelmente lançada ao limbo da superestrutura, a arte como expressão e reflexo do social (SALZSTEIN, 1985, p. 197).*

Tanto a postura de Aníbal Machado quanto a de Sônia Salzstein requerem uma "correção" de rota. Se não é possível falar mais numa rebeldia exemplar contra os ditames acadêmicos - posto que a modernidade é bastante problemática - não é também possível subescrever de todo a proposta formalista de Sônia Salzstein. A linguagem "moderna" de Di Cavalcanti, assim como dos principais artistas brasileiros, é feita de empréstimos descontínuos e, por vezes, contraditórios, mas é perigoso evocar o fantasma do conservantismo ou de um realismo acadêmico sempre à espreita, sem enveredar por um conjunto de considerações que levem em conta o momento histórico em que se estrutura o projeto modernista e as diferentes modalidades de realismo que pontuam o século XX. Que obras os artistas brasileiros - e entre eles Di Cavalcanti - têm oportunidade de ver na Paris dos anos 20? Certamente não aquelas das vanguardas históricas, em absoluto recuo diante do fenômeno da volta à ordem. Qual era o mote fundamental da Escola de Paris? A elaboração de linguagens realistas, atentas ao clima cultural nacional de cada um dos artistas que atuavam na cidade naquele momento.

Não é possível, por outro lado, aceitar de maneira acrítica a tomada de posição contra a arte social, sem tentar indagar as razões que levaram ao surgimento de tal tendência. Esposar sem qualquer questionamento e contextualização histórica a imagem mítica de uma modernidade auto-reflexiva significa, neste momento de revisão dos postulados do começo do século, continuar apegado a uma construção interessada que obliterava diferenças e contradições, deixando de considerar as múltiplas possibilidades da arte moderna.

Significa também aplicar à arte brasileira do período modernista algo que não integrava sua esfera de preocupações. Aquele que Bourdieu denomina *Olhar puro*, resultado de um processo de depuração e de afirmação da

autonomia da forma em relação ao tema (BOURDIEU, 1989, p. 296-297), não tem possibilidade de constituir-se no âmbito de um processo cultural fortemente vinculado a determinações externas de natureza ideológica e política, que atribuída à arte a função de forjar uma identidade nacional.

O que mostra, afinal, a trajetória de Di Cavalcanti, artista ainda não estudado como deveria ser, em função de um legado que se revelou paralisador? A princípio simbolista/"decadente", impregnado da estilização de Beardsley no caso do desenho, adere, em 1918, a uma espécie de impressionismo aguado, derivado das lições de Elpöns. Os trabalhos apresentados na Semana de Arte Moderna apontam para um léxico eclético, integrado por elementos impressionistas e simbolistas, com algumas incursões pelo expressionismo. Em 1923, viaja a Paris, onde começa a assimilar os princípios da arte moderna graças ao contato com obras de Cézanne e Picasso. Se Cézanne lhe ensina a ambigüidade espacial, no Picasso neoclássico descobre o tratamento monumental da figura, que transporá pouco depois para a representação do "assunto brasileiro".

Ao voltar para o Brasil em 1925, o pintor envereda pela temática nacional e adota uma composição derivada dos postulados da volta à ordem, tentando conciliar numa única obra planimetria e volumetria. Na resenha da exposição realizada em São Paulo em maio de 1932, Mário de Andrade coloca seu nacionalismo sob o signo da *fidelidade ao mundo objetivo*, que lhe teria permitido não perder-se pelas *teorias cubistas, puristas, futuristas*. A volta ao Brasil havia revelado a Di Cavalcanti uma nova paleta que, associada ao partido realista claramente assumido, o havia transformado no *mais certo pintor das coisas nacionais. Não confundiu o Brasil com paisagens; e em vez do Pão de Açúcar nos dá samba, em vez de coqueiros, mulatas, pretos e carnavais. Analista do Rio de Janeiro noturno, satirizador odioso e pragmatista das nossas taras sociais, amoroso cantor das nossas festinhas, este é o Di Cavalcanti de agora* (DE ANDRADE, 1932).

Esta idéia é retomada por Carlos Zilio, que escreve:

*Lirismo e sensualidade, as duas características dessa vida de boêmio, e que talvez fossem uma manifestação de duas expressões profundas da formação brasileira. Daí a aparição da mulata na pintura de Di, naquilo que ela representa como resultado de um conjunto de diversos*

*fatores e que implica, entre outros, na convivência entre diferentes raças e culturas. Mas ainda mais particularmente, na nudez e languidez tropicais, cenário dos quadros de Di Cavalcanti, e na sensualidade primitiva, entendida no sentido freudiano de pulsão.* (ZILIO, 1982, p. 86).

A sensualidade pictórica de Di Cavalcanti, contudo, deve ser buscada não tanto no tema quanto na maneira de tratá-lo por fortes contrastes cromáticos, graças a uma técnica displicente e gorda (TEIXEIRA LEITE, 1979, p. 684) e ao uso de elementos ornamentais no preenchimento do espaço que o aproximam, por vezes, de Matisse.

A avaliação da técnica de Di Cavalcanti, feita por Teixeira Leite, vem acompanhada de um juízo de valor que merece uma reflexão ulterior, uma vez que o crítico estabelece uma relação direta entre sua maneira de pintar e os resultados alcançados, caracterizados *às vezes por obras de categoria inferior*. O *às vezes* de Teixeira Leite pode ser estendido, na realidade, a boa parte da produção de Di Cavalcanti, como pôde ser observado nas três mostras que lhe foram dedicadas no Rio de Janeiro (*Centenário de Di Cavalcanti/Museu Nacional de Belas Artes; Di - meu Brasil brasileiro/Museu de Arte Moderna; As Mulheres de Di/Centro Cultural Banco do Brasil*) e naquela organizada em São Paulo pela Dan Galeria.

A visão de conjunto de uma parcela representativa da produção do pintor acaba por revelar ao espectador uma faceta problemática de sua trajetória, que mereceria um estudo em profundidade para ser desvendada em suas múltiplas significação. Infere-se dela que o momento realmente criativo de Di Cavalcanti, pelo menos no campo da pintura, resume-se a um período muito curto, que não chega a abarcar os anos 20 em sua totalidade.

Algumas hipóteses podem ser propostas para esse fenômeno, sem pretender, evidentemente, esgotá-lo, mas apenas para dar início a uma reflexão sobre um fato bastante presente na produção modernista: o curto espaço de tempo que intermedeia a articulação de um léxico próprio e a busca de soluções de compromisso, a cristalização ou a franca adesão à fórmula, como demonstram os casos de Anita Malfatti (após 1917), Tarsila do Amaral e Rego Monteiro (a partir da década de 30), Portinari (sobretudo de meados dos anos 40 em diante), entre outros. No caso de Di Cavalcanti, é bem provável que um certo tipo de leitura crítica, alicerçado na valorização de seu nacionalismo

(temático), tenha contribuído para um arrefecimento rápido daquelas possibilidades criativas evidenciadas por algumas obras paradigmáticas como *Samba* (1925 e 1929), *Mesa de Bar* (1929), *Moça de Garatinguetá* (c. 1929), *Cinco Moças de Garatinguetá* (1930), nas quais o diálogo com a Escola de Paris se evidencia na estruturação geométrica do espaço, na linearidade da composição, no uso de cores por vezes metálicas, no tratamento escultórico da figura humana, num ritmo interno regido pela ortogonalidade. Tal diálogo adquire, às vezes, tons mais ácidos, que o aproximam de certas soluções da nova objetividade, sem fazer-lhe, porém, perder de vista aquela que parece ser sua contribuição principal para a pintura brasileira: a busca de uma forma sensual e de um cromatismo capaz de traduzir uma visão plástica peculiar.

Muito rapidamente, no entanto, forma sensual e cromatismo intenso transformaram-se em estereótipo. Já em 1935, Aníbal Machado detectava na obra de Di Cavalcanti *uma dispersão que não se concilia com as realizações plásticas de maior fôlego*, que atribuía à *necessidade de lutar pela vida* (MACHADO, 1994, p. 154). Sônia Salzstein, por sua vez, localiza no estilo de vida do pintor o momento em que, no Brasil, toma corpo a figura do artista moderno. O homem Di Cavalcanti seria mais arrojado que o artista Di Cavalcanti, por exibir uma atitude da qual emanam *potência erótica, formidável energia produtiva, descomedimento mundano, capacidade de indignação moral, deboche e desenvoltura para lidar com os acumplicios do mercado* (SALZSTEIN, 1997). No recente perfil proposto pela revista *Veredas*, arte e vida conjugam-se em Di Cavalcanti sob o signo do romantismo. A fusão entre realidade e a obra de arte, própria da atitude oitocentista, converte-se no pintor no *culto do feminino e dos prazeres naturais*. O que significa que as mulheres pintadas por ele mais do que os modelos são *personagens*, dotados de histórias e nomes próprios (VEREDAS, 1997, p. 8).

As várias leituras evocadas localizam em diversos aspectos da personalidade de Di Cavalcanti elementos extra-artísticos que explicariam sua atitude perante o fazer pintura. Se se trata de fatos concretos, estes, contudo, ao serem tomados em si e ao fazerem da vida *uma obra de arte e a matéria da obra de arte* (BOURDIEU, 1992, p. 187), acabam simplesmente por reafirmar aquela imagem estereotipada de artista - genial e desregrado -, colocada em voga pelo romantismo.

A imagem do artista moderno, para além da dimensão propriamente artística, pressupõe um conjuntode fatores que não se resumem em sua

biografia pessoal. Trata-se, antes, de elaborar a biografia de uma geração, guiada pela mesma determinação em recusar o passado e buscar uma expressão congenial aos ritmos da atualidade; inserida numa sociedade que transforma a obra de arte em produto e o artista num produtor às voltas com um sistema cada vez mais sofisticado de distribuição e consumo, no qual se tornam figuras determinantes o crítico e o *marchand*.

Essa biografia coletiva não é, via de regra, tão radical, como poderia parecer a primeira vista. Se o artista moderno deseja romper com o sistema estabelecido, não o faz, contudo, às custas do reconhecimento e da segurança que o academismo oferecia àqueles que se identificavam com seus valores. A imagem do artista isolado é uma consequência desse choque com o sistema dominante, mas não se pode esquecer seu engajamento num grupo ou numa vanguarda, que transforma o isolamento mais numa figura retórica do que numa realidade efetiva (CAUQUELIN, s.d., p. 41-42).

O modernismo não cabe perfeitamente dentro destas categorias, que respondem à situação européia, sobretudo parisiense. Se a arte modernista apresenta uma vontade de ruptura com os códigos acadêmicos, não se pode deixar de notar, porém, que mesmo em seus ensaios mais ousados, continua apegada ao referente exterior, quando não a uma visualidade herdeira do realismo oitocentista. O grupo modernista, em pouco tempo, conquista os espaços institucionais. Num primeiro momento, tem à sua disposição alguns dos principais jornais brasileiros, através dos quais forja uma determinada imagem da arte moderna e constrói a própria auto-imagem. Num segundo momento, conquista postos-chave no âmbito da política cultural do governo Vargas, em parte graças a seu engajamento no debate sobre o conceito de identidade nacional, que abarca tanto o presente quanto o passado, e do qual uma das decorrências principais será a criação do Serviço do patrimônio histórico e Artístico Nacional. O Estado suprirá, em parte à falta de um mercado estruturado em termos modernos graças a encomendas, patrocínio de exposições e renovação do Salão, além de empreender um trabalho de divulgação da arte modernista no circuito internacional, centrado numa figura-símbolo como Portinari.

Diante de um quadro tão complexo, que mal começa a ser estudado graças a algumas tentativas isoladas, parece ser redutor recorrer a categorias como "academismo" e "conservantismo", pois elas dizem muito pouco do campo simbólico daquele momento e da relação de forças existente entre os

principais agentes das diversas instâncias de legitimação cultural. A arte do momento modernista, se não conta com a presença do *marchand*, conta, porém, com a atividade incansável de uma crítica, que não só toma a dianteira na discussão da identidade nacional, como confere legitimamente a um código visual capaz de traduzir formalmente tal preocupação. Os estágios dos principais representantes do movimento em Paris e na Itália durante as décadas de 20 e 30 não poderiam por outro lado, propiciar encontros com as experiências das vanguardas históricas, uma vez que os mais importantes centros culturais europeus estavam engajados, naquele momento, num debate que passava ao lado de toda rebeldia reinstaurava os padrões de uma visualidade realista, embora não alheia a um diálogo com a herança cézanniana.

A análise de Di Cavalcanti não pode deixar de levar em conta esta conjunção de fatores internos e externos, pois o sistema combinatório por ele engendrado parece responder de perto a idéia de arte moderna dominante no Brasil modernista. Se é determinante seu diálogo com vários artistas modernos como Picasso, Matisse, Braque, Cézanne, Campigli, Rivera, é igualmente determinante a descoberta de pintores do Alto Renascimento como Michelangelo e Ticiano, que quase o levaram a desistir da pintura, como lembra Paulo Mendes Campos (VEREDAS, 1997, p. 7).

A sintonia simultânea com artistas do presente e do passado é típica da volta à ordem, que promove o encontro de Di Cavalcanti com a história do meio, apreendida como fragmentos descontínuos a serem incorporados em seu léxico pessoal. Se isso não é exclusivo do pintor carioca, uma vez que boa parte da arte brasileira daquele período exhibe as mesmas características, o que chama atenção no seu caso é a rápida conversão do "achado" em estereótipo, é a transformação da superfície da tela no território privilegiado de manifestações amaneiradas e desgastadas, muitas vezes distantes de qualquer apuro técnico e compositivo. É por isso que uma categoria como academismo parece inadequada para analisar alguns aspectos de sua produção. Se ela se enquadrasse em tal categoria, não apresentaria os problemas estruturais e técnicos que a debilitam consideravelmente a partir do final da década de 20.

O que parece necessário no caso de Di Cavalcanti não é tanto detectar este ou aquele empréstimo, mas tentar compreender as razões que o levam a esgotar muito rapidamente a possibilidade de constituição de uma linguagem, na qual a plasticidade sensual estava a serviço de uma visão propriamente artística, sem confundir-se com uma temática transformada quase sempre



em mera ilustração decorativa. O ecletismo das fontes de Di Cavalcanti poderia, aliás, sugerir um instigante exercício de desmontagem da contestada noção de "influência" em favor da compreensão das motivações de cada escolha. O exercício não é fácil, pois seria necessário interrogar-se sobre o contexto (institucional e ideológico) de cada momento, que justifica a escolha e a reescritura da história da arte empreendida graças pelo diálogo travado pelo artista. Isso permitiria não só analisar como Di Cavalcanti vê um determinado artista (pode haver diversas maneiras dependendo do momento histórico), mas também como este artista se inscreve na história da arte a partir de um prisma brasileiro. O olhar que um artista lança sobre a obra do outro é sempre ativo e intencional, não raro tendencioso, pois ele não é marcado pela fidelidade filológica, e sim por preocupações inerentes ao próprio universo criador. Uma interrogação com a qual a historiografia artística brasileira deveria se deparar, a exemplo do que Baxandall propõe para a relação Picasso / Cézanne, seria bem diferente daquelas feitas até agora: deslocar a ênfase da constatação do diálogo para a maneira pela qual tal diálogo pode ter modificado a percepção que as gerações seguintes tiveram dos artistas nele envolvidos (BAXANDALL, 1991, p. 106-111).

Um crítico como Luís Martins, 1963, havia proposto uma leitura da relação entre Di Cavalcanti e Picasso de maneira não convencional, ao enfatizar a transposição *carioca das curvas sensuais, exuberantes e mediterrâneas* do momento neoclássico do pintor espanhol. Se o encontro com Picasso, em 1923, constituiu, provavelmente, para Di Cavalcanti a revelação do próprio temperamento, *sugerindo-lhe uma forma de exprimir plasticamente o que há de ondulante, macio, cálido e maternal no corpo feminino*, ele, porém, não se intimidou diante do mestre consagrado, chegando a uma *interpretação pessoal, a uma espécie de tradução para o mulato das mulheres clássicas e um pouco olímpicas de Picasso*, nas quais infundiu *um frêmito, uma malícia e uma indolência que elas não tinham* (MARTINS, 1985, p. 145).

Dentro de um quadro de referências mais amplo, a opção de Di Cavalcanti pelo realismo poderá ganhar outros contornos críticos, interessados em compreender as razões que o levam, assim como um grupo significativo de artistas brasileiros, a defender uma função social para a arte na década de 30. O alinhamento do pintor com o realismo responde a um projeto político preciso, no qual está enraizada sua polêmica com o abstracionismo, considerado *uma arte que, deliberadamente, se afasta da realidade, que*

*submete a criação de teorias de um subjetivismo cada vez mais hermético que leva o artista ao desespero de uma solidão irreparável, onde nenhum outro homem pode encontrar a sombra de um seu semelhante, é uma arte humanamente inconsequente.*

Em busca de uma expressão que respeite o referente exterior sem se afastar das pesquisas técnicas modernistas, o pintor defende um realismo que não seja *puramente formal*, capaz de *revestir-se de uma nova estrutura, ir bem ao fundo das coisas e dos seres. Esse realismo deve ser também defensivo, servindo para salvaguardar o homem de uma deformação completa de sua existência.* O que significa que cabe ao artista, dentro da concepção marxista, representar o mundo *como os outros homens desejariam vê-lo ou poderiam vê-lo se possuíssem meios de representá-lo. A verdadeira obra de arte é uma síntese. O complexo da totalidade das coisas vive nele idealmente por um lado e concretamente por outro, porque a obra de arte é uma realidade, a única realidade que o homem (o artista) conhece totalmente porque foi o seu criador. (...)* Sem o homem não há arte. A arte que não representar uma razão humana é defeituosa. A necessidade de a arte ser humana é, portanto, *imprescindível, para que ela represente seu papel na história, que é o de criar cada dia mais e de maneira mais rica coisas que dêem ao homem um testamento da sua capacidade de sentir e compreender a vida* (Di Cavalcanti, 1985, p. 117-118).

A data da conferência *Realismo e abstracionismo - 1948* - explica apenas em parte a defesa apaixonada de uma arte realista. Se o segundo pós-guerra assiste a um acirramento da tensão entre tendências realistas e tendências abstratas, não se pode esquecer a militância comunista de Di Cavalcanti desde 1930. É sobretudo no compromisso político que deve ser buscada, em termos positivos e negativos, a raiz da atitude artística do pintor. Da vontade de fazer uma arte capaz de elevar a realidade a um plano humano derivam as atitudes de Di Cavalcanti perante o fazer pintura, que tanto podem atingir pontos altos, quando descambar para o mero decorativismo, sobretudo a partir dos anos 40, quando a representação estereotipada toma o lugar da pesquisa formal. Nesse momento, seu nacionalismo torna-se anedótico, por resultar do tema e não mais da maneira de representá-lo. O cromatismo quente e sensual, a simplicidade compositiva, a ida ao cotidiano, que, na década de 20, se fundiam num todo pictórico, cedem lugar a visões amaneiradas, nas quais certos cacoetes se exacerbam, longe daquela participação na substância concreta que o artista

tanto defendia.

A dessublimação à qual Di Cavalcanti sujeita a visão ocidental do corpo feminino – ao fazer de alguma de suas mulatas o equivalente das mais insinuantes Vênus da história da pintura, tranquilas em sua nudez e conscientes da presença do olhar masculino – cede logo lugar a uma concepção convencional, que transforma o jogo de curvas, ora mais linear, ora mais arredondado, num recurso retórico aplicado mecanicamente às mais diversas composições. Se, em *Cinco moças de Guaratinguetá*, o pintor alcança um resultado equilibrado e harmonioso, apesar da coexistência de um puro jogo plástico bidimensional e da noção de profundidade, graças a uma alternância rítmica de formas arredondadas e registros mais lineares e a sutis passagens cromáticas, em composições posteriores contenta-se com soluções cenográficas e decorativas, destituídas de toda tensão. A fórmula faz-se presente, tanto em cenas sociais (*Mulheres de pescadores*, 1938), quanto na celebração da vida noturna (*Mulata e gato preto*, 1966), igualmente regidas por uma concepção barroquizante, que se resolve quase toda de maneira planar no primeiro caso, e através de dois espaços distintos e ao mesmo tempo unidos entre si sem qualquer ambigüidade no segundo caso.

*Mulata e gato preto* permite estender a problemática do estereótipo também ao nível temático. Emblema daquele mundo noturno, que Di Cavalcanti carregara de tons expressionistas nos anos 20, próximo da visão ácida de Grosz, o quadro de 1966 reflete o progressivo esvaziamento daquilo que fora um dos momentos mais engajados do artista. Se for aceita a hipótese de Virgílio Costa sobre o Mangue como cosmogonia particular de Di Cavalcanti, tal esvaziamento ganhará inclusive contornos ideológicos. Localizando na década de 20 o momento mais fecundo do modernismo, o historiador faz do Mangue de Di Cavalcanti um microcosmo do Brasil, e não apenas um recorte delimitado como em Segall. No artista carioca, *aquela paisagem humana se confunde com a cidade, com as emoções humanas, com o deslumbramento da vida, com o horror do sofrimento social*, numa demonstração da vontade de dar voz a temas e aspectos do país que *estavam fadados ao silêncio* (COSTA, 1997).

Mesmo a hipótese de Luís Carlos Daher sobre a dignidade conferida pelo pintor ao negro não desmente a idéia de estereotípiã que se detecta ao longo de sua trajetória. A *correção de uma versão perversa dos caracteres brasileiros* converter-se-ia em *mera complacência* na última fase de sua produção. No

que consistiria a correção de Di Cavalcanti? Na conversão da imagem deformada e caricatural do negro em *símbolos festivos e dignos*. Ao detectar em Mário de Andrade o início (inconsciente?) de uma visão estereotipada do artista (DAHER, 1985, p. 171), o autor permite realizar uma outra operação crítica: mostrar como o próprio Di Cavalcanti se torna presa de um amaneiramento que o acompanha até a morte e que o leva a insistir circularmente em temas e soluções compositivas.

Dessa estereotipia a produção gráfica parece ficar, em grande parte, a salvo. O melhor de Di Cavalcanti deve ser buscado numa produção considerada menor, na qual se entrega mais livremente à experimentação, sem temer enveredar pelos caminhos do grotesco, do caricatural, do transgressivo, do participativo, do bizarro, do onírico (por vezes), do engajado, em busca de soluções lingüísticas e compositivas determinadas cada vez pela própria visão interior. Este artista pouco lembrado nas recentes celebrações de seu centenário merece uma profunda reavaliação crítica, capaz de fazer vir à tona aspectos não convencionais e até mesmo renegados por ele, como aqueles que puderam ser observados em alguns momentos da exposição *O traçado modernista: Di Cavalcanti*, organizada pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Repensar Di Cavalcanti não é tarefa fácil, uma vez que múltiplas questões devem ser colocadas em pauta, a começar pela desmontagem de um sistema crítico que lhe atribuiu um rótulo praticamente único, ainda hoje em circulação. Mas é uma tarefa necessária se se quiser analisar a produção simbólica nacional a partir de um ponto de vista que, ao concentrar-se na estrutura do campo artístico entre os anos 20 e a primeira metade da década de 40, consiga contextualizar as qualidades formais e o valor atribuído à obra de Di Cavalcanti, reportando-as à sua relação complexa com um momento interessado em escrever uma nova história para a arte brasileira, para o qual a construção de uma identidade é prioritária em relação a qualquer veleidade de caráter formalista.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. "Di Cavalcanti". *Diário Nacional*, São Paulo, 08 de maio de 1932.
- BAXANDALL, Michael. "L'intérêt visuel intentionnel: le Portrait de Kahnweiler de Picasso". In: *Formes de L'intention: sur l'explication historique des tableaux*. Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. "Campo do Poder, campo intelectual e habitus de classe". In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 1992, p. 183-202.
- BOURDIEU, Pierre. "Gênese histórica de uma estética pura". In: *O poder simbólico*. Lisboa, DIFEL; Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989, p. 281-298.
- CAUQUELIN, Anne. *A arte contemporânea*. Porto, Rés-Editora, s.d.
- "Coração mulato". *Veredas*, Rio de Janeiro, 2 (21): 6-9, set. 1997.
- COSTA, Virgílio. "Di e o manguê". *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 out. 1997
- DAHER, Luiz Carlos. "O desenho expressionista". In: Aracy Amaral, org. *Desenhos de Di Cavalcanti na coleção do MAC*. São Paulo, MAC/USP, 1985, p. 169-172.
- DI CAVALCANTI, Emiliano. "Realismo e abstracionismo". In: Aracy Amaral, cit., p. 117-120.
- LEITE, José Roberto Teixeira, "A Semana de Arte Moderna". In: V. A. *Arte no Brasil*. São Paulo, Abril Cultural, 1979, v. 2, p. 648-711.
- MACHADO, Aníbal, "Mostra de arte social". In: *Parque de Diversões*. Belo Horizonte, Editora UFMG; Florianópolis, Editora UFSC, 1994, p. 149-158.
- MARTINS, Luis. "Emiliano Di Cavalcanti". In: Aracy Amaral, cit., p. 145-146.
- SALZSTEIN, Sônia Goldberg. "As brasilidades de Di Cavalcanti". In: Aracy Amaral, cit., p. 197-198.



SALZSTEIN, Sônia. "Uma tensa celebração da brasilidade". *Folha de São Paulo*, 7 set. 1997.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982.

---

**Dados da Autora**

. Annateresa Fabris - Historiadora e Crítica de Arte, autora, entre outros, de *Cândido Portinari* (São Paulo, EDUSP, 1996)