MARINA BARBOSA DE ALMEIDA

AS MULATAS DE DI CAVALCANTI: REPRESENTAÇÃO RACIAL E DE GÊNERO NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE BRASILEIRA (1920 E 1930)

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em História, ao Departamento de História do Setor de Ciências, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Ribeiro
Co-orientadora: Profa. Dra. Maria José Justino

CURITIBA

2007

MARINA BARBOSA DE ALMEIDA

AS MULATAS DE DI CAVALCANTI: REPRESENTAÇÃO RACIAL E DE GÊNERO NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE BRASILEIRA (1920 E 1930)

CURITIBA

2007

AGRADECIMENTOS

Diversas pessoas colaboraram de alguma maneira durante o desenvolvimento desta pesquisa. Agradeço, inicialmente, ao meu orientador, Prof. Dr. Luiz Carlos Ribeiro, pela dedicação e paciência e, sobretudo, seu comprometimento e orientação crítica constantes durante reuniões, conversas e leituras do texto. Agradeço também as generosas e importantes contribuições de minha co-orientadora, Prof. Dra. Maria José Justino, e as leituras atentas das professoras Dra. Ana Paula Vosne Martins e Dra. Marion Brepohl de Magalhães quando da qualificação deste trabalho.

Agradeço aos professores, funcionários e colegas do Programa de Pós-Graduação em História, em especial às secretárias Doris e Maria Cristina, sempre atenciosas e prestativas. Gostaria de agradecer ainda à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa que permitiu minha dedicação exclusiva ao mestrado.

Desejo também demonstrar minha gratidão à enorme dedicação e atenção de Elizabeth Di Cavalcanti na localização das obras e dos colecionadores. Sua contribuição foi indispensável a este trabalho. Ao Sr. Lucien Finkelstein e aos Sr. e Sra. Jean Boghici, agradeço a gentileza dispensada nas visitações às obras, as histórias contadas e as conversas sobre a produção artística modernista brasileira.

Agradeço, por fim, a meus pais, Ronaldo e Marilene, e minhas irmãs, Maíra, Joana e Lígia, pelo apoio incondicional, sempre. Agradeço também a atenção e o carinho de amigas e amigos durante o período de escritura do texto – nos momentos em que eu precisava ser ouvida e nos momentos em que se esforçaram para ajudar, tentando compreender e contribuir com a pesquisa e com a realização de um estudo no qual estão presentes dúvidas e questionamentos os mais diversos. Agradeço especialmente às minhas amigas Gina, Marice e Maria Helena pelo apoio e pelas sugestões para as horas de cansaço. À Dani pelas longas conversas no telefone, pelos insights e pela torcida. Ao Oliver, pelas risadas presentes em todos os momentos e pelo carinho e afeto. Em especial, agradeço à Ju, pela leitura e revisão imprescindíveis na conclusão do texto, por suas sugestões e críticas, e pela amizade e bom humor sempre presentes nas discussões.

RESUMO

Emiliano Di Cavalcanti participou do processo de construção da identidade nacional através da reformulação das artes e cultura brasileira - projeto inaugurado oficialmente com a Semana de Arte Moderna em 1922. Engajado na busca pela independência cultural e pela identidade nacional, o artista elegeu a representação da mulata como metáfora da mestiçagem racial e cultural. Baseado na metodologia proposta por Pierre Francastel (1973), que analisa os objetos de arte dentro do contexto da cultura que o produziu, este trabalho aborda a representação de um tipo social, a mulata, sob o olhar de Di Cavalcanti refletindo um discurso ideológico de construção de imagens que reproduzem a complexidade em se representar a diversidade étnica e as relações raciais e de gênero em nossa sociedade.

Palavras-chave: modernismo brasileiro, representação racial e de gênero, mulata

ABSTRACT

Emiliano Di Cavalcanti participated in the construction of the national identity through the reformulation of Brazilian art and culture – project officially commenced with the *Semana de Arte Moderna* in 1922. Engaged in the search for cultural independence and the national identity, the artist elected the *mulata* as a metaphor for our racial and cultural hybridism. Based on the methodology proposed by Pierre Francastel (1973), which analyses art objects within their cultural context of production, this study approaches the representation of a social type, the *mulata,* under Di Cavalcanti's view - reflecting the ideological discourse of image construction that reproduces the complexity underlying the representation of ethnic diversity and of racial and gender relations in our society.

Key-words: Brazilian modernism, racial and gender representation, *mulata*

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS iii

RESUMO iv

ABSTRACT v

INTRODUÇÃO 01

CAPÍTULO 1 – A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL MODERNISTA.....19

1.1 O MOVIMENTO PAULISTA 23

1.2 O DESENVOLVIMENTO ARTÍSTICO E INTELECTUAL DE DI CAVALCANTI 29

1.3. A BOEMIA CARIOCA 37

1.4 O ENVOLVIMENTO DE DI CAVALCANTI COM O MOVIMENTO MODERNISTA PAULISTA 46

CAPÍTULO 2 - MODERNIZAÇÃO "A QUALQUER CUSTO": TEORIAS RACIAIS NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX 54

2.1. TIPOS SOCIAIS BRASILEIROS.....64

2.2. A FIGURA DA MULATA E OS NOVOS PAPÉIS DA MULHER MODERNA: PERMANÊNCIAS 77

CAPÍTULO 3 – "A mulata, para mim, é um símbolo do Brasil" 83

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....108

RFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS........ 112

ANEXO I 117

ANEXO II 126

INTRODUÇÃO

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, pode ser experienciado novamente (e infinitamente). Como um evento histórico sobrevivente, um objeto de arte é evidência primária de tempo e espaço e do artista que o criou. Assim, é sugerido que, através da interpretação deste objeto como uma proposição do passado, podemos aprender algo sobre a cultura e o indivíduo que o produziu. Este objeto de arte contém significados deliberadamente dados a ele pelo seu criador, como também possui significados que ultrapassam o controle do artista e de cada observador. São significados presentes na superfície do espaço pictórico, e que precisam ser pensados e decodificados a partir de um diálogo entre o objeto de arte e os outros diversos objetos, textos e discursos presentes naquele mesmo espaço e tempo.[1]

Quando tratamos da produção artística latino-americana, principalmente da arte produzida no século XX, o passado e o presente dialogam constantemente na busca dos artistas pela definição do que eles acreditam ser sua cultura e identidade. Assim surge o que Antônio Cândido chamou de nossa "ambigüidade fundamental": "a de sermos um país latino, de herança cultural européia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas".[2]

Foi a partir desta ambigüidade que o grupo liderado por Oswald e Mário de Andrade, idealizadores e organizadores do movimento modernista brasileiro e da Semana de 22, procurou pensar, representar e divulgar a cultura nacional. Eles não chegaram a estabelecer

[1] PROWN, Jules D. "Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method." *Winterthur Portfolio,* 17, Spring 1982, p. 1-19.
[2] CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária.* 5.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

um projeto fixo, verdades completas, uma receita do que seria a nação e a identidade brasileira. Apesar de idealistas, sempre houve uma visão crítica diante de fatos como o atraso econômico, social e educacional do país. O projeto modernista era então um projeto estético para a definição da identidade nacional através da ruptura com a linguagem formal e acadêmica nacional e com a 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. O principal objetivo era construir uma identidade nacional que fosse ao mesmo tempo independente e interligada com o resto do ocidente.

O romantismo brasileiro foi a primeira tentativa de uma mudança temática e formal nas artes incorporando a paisagem e uma proposta de construção e definição da língua brasileira. Este foi o primeiro "movimento espiritual" autêntico nacional. O modernismo brasileiro incorporando o homem e a mulher brasileiros – o homem popular em seus diversos contextos e atividades – foi uma segunda tentativa de nacionalização da linguagem, desta vez mais revolucionária por seu caráter de ruptura[3]. O projeto modernista de reconstrução do imaginário e realidade brasileiros não ignora o passado, mas tem o olhar para suas origens como elemento fundamental. Os artistas, escritores e intelectuais olharam para a heterogeneidade do país, para as diferentes classes, para os diversos territórios; olharam para o passado – individual e coletivo – buscando, cada um de sua maneira pessoal, interpretar e representar o que acreditavam ser brasileiro. Valorizaram a herança mestiça (o legado afro-ameríndio) como marca da nossa autenticidade, e a figura do índio foi substituída pela do negro.

[3] ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira.* São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943, p. 242-250. e CANDIDO, op.cit..

Neste contexto artístico e cultural, Emiliano Di Cavalcanti seria um artista genuinamente moderno e brasileiro. Ele tinha o consciente propósito de participar desta construção da identidade e cultura nacionais sem que estas possuíssem um excessivo bairrismo. Sua obra, sempre eclética de estilos formais e meios de representação, não ditava importâncias ou valores morais, pelo contrário, era um registro que sensibilizava (para alguns muitas vezes com um excesso de romantismo e lirismo) a realidade social brasileira. Quando retornou de Paris em 1925, Di Cavalcanti começou a desenvolver sua linguagem própria e, influenciado pela construção e representação da brasilidade, ele também elegeu seu tema preferido: a mulata. Esta figura feminina de constante presença em sua obra serve como metáfora da mestiçagem racial e cultural brasileira. Di Cavalcanti traduziu essa característica com um lirismo poético e sensualidade que são presentes não só na parte plástica da obra – nas cores e ondulações que ela dá ao corpo feminino – mas também nos temas e atitudes de suas personagens – o sentido de comunidade e a solidão, seu contentamento e sua miséria; seu olhar lânguido, malicioso, muitas vezes indolente, na sua calma e espera. As narrativas de Di Cavalcanti são representações inseridas em uma trajetória de representação da mestiçagem nas artes plásticas, como as telas de Vicente do Rego Monteiro e Tarsila do Amaral. E também estão inseridas dentro do simbolismo em torno da representação da mulher de cor, pois dialogam com textos literários e canções populares; o tipo social – mulata – transformado em tipo literário e artístico.

Presente em diversos grupos de intelectuais e artistas, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, Di Cavalcanti cresceu e amadureceu intelectual e artisticamente em um período de efervescência cultural e política. Seus ideais e valores eram compartilhados por seus amigos e colegas, e sua obra reflete este momento da história da arte e da cultura brasileira.

A "cor local" ou "as coisas nacionais" estavam presentes nas pinturas de Di Cavalcanti na escolha temática e na representação plástica e formal. Em suas pinturas de gênero, encontramos alegorias a religiosidade e crenças brasileiras, *Feiticeiro* (1929) (figura 1), ao samba e ao carnaval, ao folclore, ao mar e aos pescadores, *Mulheres de Pescadores* (década de 30) (figura 2), à burguesia, *Cena de Café-Concerto* (1934) (figura 3), à maternidade, *Maternidade* (1937) (figura 4)[4]. Essas telas de paisagens e cenários brasileiros são marcadas por uma ousadia estética na definição de volumes, explosão e riqueza das cores e luminosidade; influência plástica de Picasso, Braque, Matisse e dos muralistas mexicanos. Di Cavalcanti experimentou diferentes tonalidades contrastando um personagem com o outro, que por sua vez contrastam com as cores vivas e a luminosidade dos objetos e de elementos da natureza presentes no espaço pictórico. A representação da mestiçagem brasileira não é feita apenas nas cores e tons dados à pele dos personagens, mas também nos costumes, comportamentos e ambiente em que estes interagem.

Essas imagens apresentam representações do vivido, sentido, imaginado e projetado por indivíduos de um grupo ou sociedade. O historiador Ulpiano T. Bezerra de Meneses, ao propor estratégias para "o horizonte da História Visual", argumenta sobre o aspecto singular das imagens:

> As imagens não têm sentido em si, imanentes. Elas contam apenas – já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas – com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados artributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar.[5]

Imagens são criadas dentro de uma tradição histórica e cultural, são reconstruídas, redefinidas, revalorizadas, deste modo representando e dando continuidade (rompendo ou não

[4] Ver anexo I.
[5] MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares". In: *Revista Brasileira de História.* São Paulo, v.23, no. 45, 2003, p. 28.

com a tradição) a uma maneira de representar a si mesmo e aos outros. Grupos e indivíduos elegem, em determinado tempo e espaço, imagens representativas, por exemplo, do sofrimento, da felicidade, do patriotismo de seu povo e sua cultura. Estas escolhas e olhares estão inseridos em um discurso ideológico específico. Portanto, ao interpretarmos tais imagens devemos nos preocupar com as apropriações feitas e com os silêncios e ausências; com as idéias, valores, desejos e relacionamentos dos produtores, enfim, com o contexto que influenciou sua produção.

Di Cavalcanti fez parte de uma geração de intelectuais e artistas que tinham em suas agendas a formulação da cultura brasileira, compartilhou ideais modernos com colegas brasileiros e estrangeiros, fortaleceu o debate sobre a modernização do Rio de Janeiro durante sua carreira como artista gráfico na imprensa carioca e paulista, e participou da criação do movimento modernista de 22. Suas ilustrações, textos e artigos jornalísticos, desenhos e telas refletem o discurso ideológico que acompanhou o desenvolvimento da cultura brasileira no início do século XX. Sua prática artística, durante os anos 20 e 30, oscilou entre o estabelecimento de uma voz própria e o envolvimento com o projeto modernista. Ainda assim, a representação da brasilidade permeia toda sua produção: como Di representou a identidade nacional? Quais imagens e símbolos foram transpostos para suas telas? Qual foi sua contribuição na criação de uma estética modernista brasileira? E, conseqüentemente, quais estereótipos foram por ele perpetuados?

Nossa pesquisa procurou pautar-se no diálogo entre dois tipos de fontes: as visuais, quatro pinturas representativas da obra do pintor durante os anos 20 e 30; e as escritas, os textos escritos por Di Cavalcanti quando correspondente em Paris do jornal *Correio da Manhã* e os dois livros autobiográficos publicados em 1955 e 1964. Os dois tipos de fontes são tratados de forma complementar, procurando demonstrar como os textos do artista

abordavam questões e visões sobre a arte e cultura modernista e brasileira, e como as telas representam, através de imagens, estas questões e visões que motivaram o artista.

Nos interessa a apropriação feita por Di Cavalcanti da figura da mulata; a representação de um tipo social re-significado em tipo literário e, agora, artístico. Por isso, selecionamos telas que retratam os espaços e os papéis sociais da mulata no imaginário social e artístico brasileiro. Estas telas são também representativas da obra de Di durante as décadas iniciais de sua produção. As quatro telas são: *Samba* (1925), *Mangue* (1929), *A mulher e o caminhão* (1932) e *Cinco moças de Guaratinguetá* (1930). O período das décadas de 1920 e 1930 foi selecionado pelas seguintes razões: 1) é o período em que o movimento modernista brasileiro teve sua maior força como projeto e idéia de um grupo; 2) é a partir de 1925, quando Di Cavalcanti regressa de Paris, que a obra do artista começa a dar seus primeiros sinais de uma linguagem própria, posterior ao ecletismo das primeiras obras; 3) a partir dos anos 40, os artistas modernistas acabam seguindo caminhos diversos, em grupo ou individualmente, devido aos interesses políticos pessoais e às mudanças nos aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais nacional e mundialmente. Desta forma, a busca coletiva pela representação do imaginário nacional acaba dando lugar às pesquisas formais individuais dos artistas. Carlos Zílio aponta que também a partir dos anos 40 o trabalho de Di Cavalcanti apresentará "um nacionalismo superficial, que se restringirá a uma iconografia anedótica, e não mais a partir dos elementos picturais formadores do seu estilo, que nos melhores momentos chegou a atingir aspectos determinantes da cultura brasileira".[6] É também na década de 30 que é retomada a tentativa de formular uma interpretação sobre a identidade nacional, aliando o projeto político e econômico ao projeto artístico e cultural.

[6] ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil: A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/ 1922-1945.* Rio de Janeiro: Funarte, 1982 (1), p.90.

Também fazem parte do *corpus* de análise desta pesquisa os 23 textos publicados por Di Cavalcanti na seção "De Paris" do jornal carioca *Correio da Manhã* [7] durante o período de outubro de 1923 a agosto de 1924 e em maio de 1925, quando Di foi correspondente do jornal na capital francesa. Sua proposta era escrever semanalmente (no entanto, não foi seguida a periodização programada) sobre as "últimas novidades artísticas e intelectuais vindas de Paris", com sugestões de livros, uma série de entrevistas "com os modernos escritores da França", "enquêtes entre os escritores políticos sobre as idéias sociais mais avançadas", resenhas do movimento musical e relatos de "todas as exposições de arte"[8]. Seus textos eram acompanhados de desenhos e caricaturas que ilustravam a seção. Estes textos demonstram o envolvimento artístico e intelectual do artista com as vanguardas européias, seu amadurecimento artístico e político devido aos relacionamentos estabelecidos com artistas, intelectuais, escritores europeus, mexicanos e com seus conterrâneos brasileiros que durante o período freqüentaram os mesmos grupos em Paris.

E, finalmente, também integram o *corpus* as duas memórias escritas por Di Cavalcanti. Em 1955, aos 57 anos, ele publicou *Viagem da minha vida (memórias) I*. No início, explicita as razões de estas estarem sendo escritas. Conta que são frutos de um diário pessoal muitas vezes interrompido e que, após insistência de uma amiga, resolveu publicá-las. Suas memórias seriam divididas em três volumes: 1) *O Testamento da Alvorada*, 2) *O Sol e as Estrelas* e 3) *Retrato dos Meus Amigos e... dos Outros*; entretanto, os dois últimos volumes não chegaram a ser publicados. Di Cavalcanti discorre brevemente sobre o conteúdo dos três volumes, sendo cada um um período de sua vida. O autor explica também que não tem pretensão de escrever um documento histórico com essas memórias, mas sim dar vazão à sua imaginação. Ele adverte que não inventa, mas cria: "Criar é acima de tudo dar substância real

[7] Ver anexo II com a listagem dos textos.
[8] DI CAVALCANTI, Emiliano. "De Paris". *Correio da Manhã.* Rio de Janeiro, 07 out. 1923.

ao que existe"[9]; "Estas minhas memórias são fruto de minha imaginação que soube ver e sentir o esplendor da vida nas banalidades de minha existência"[10]. Finaliza sua introdução dizendo que não pretende revelar fatos inéditos sobre "a época característica que vivi no nosso mundo intelectual e que nasceu com a Semana de Arte Moderna"[11]. Esclarecendo a falta de grandes pretensões e propostas de revelações de fatos e casos inéditos em seu texto, Di Cavalcanti conclui: "Eu sou meu personagem"[12].

Em 1964 publicou seu segundo livro de memórias: *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*. Esta faz parte de um projeto do governo da cidade do Rio de Janeiro pela comemoração do quarto centenário da cidade, *Rio vivido, visto, amado, cantado*. O livro é dividido em três partes: suas memórias – *Reminiscências Líricas de um Perfeito Carioca e Retrato de um primo*, em que Di Cavalcanti conta histórias sobre José do Patrocínio Filho, seu primo-irmão e padrinho; uma coletânea de poemas, *Poemas Inesperadamente Cariocas*; e uma espécie de glossário, *Agenda de Certas Ruas Cariocas*, no qual o autor associa palavras e sentimentos aos lugares e ruas cariocas. Já no início de suas memórias e pelo próprio propósito do livro, Di Cavalcanti associa seu tornar-se artista e seu fazer artístico como sendo indissociáveis ao Rio de Janeiro; suas reminiscências celebram o Rio através de sua vida.

O diálogo entre as fontes visuais e escritas será fundamentado pela metodologia proposta por Pierre Francastel em *A Realidade Figurativa* (1973). O autor propõe um estudo sociológico da arte a partir da contextualização das obras dentro do período e local em que foram produzidas, como uma representação de um modo de pensar através de uma linguagem específica, nesse caso, a linguagem figurativa. A obra de Di Cavalcanti é figurativa, logo, nos

[9] DI CAVALCANTI, 1955, p.11.
[10] Ibid., p.10.
[11] Ibid., p.11.
[12] Ibid., p.12.

interessam métodos de análise que pretendem, através da interpretação de uma imagem, revelar os valores, crenças e desejos de uma sociedade e cultura condensados em uma obra.[13]

A arte é uma via de conhecimento, um lugar de instrução e informação, um meio de expressão e comunicação. Sua singularidade está na forma pela qual indivíduos se expressam: por meio da imagem, a linguagem figurativa. De acordo com Francastel, como a escrita e a matemática, a arte possui uma característica única e diferente de todos os outros meios de expressão. O pensamento matemático é compreensível através da utilização da linguagem matemática com seus signos e símbolos criados ao longo da história da civilização. A linguagem verbal pode interferir na comunicação entre os indivíduos, no entanto, o pensamento matemático será totalmente compreendido se os indivíduos compartilharem a linguagem matemática. O mesmo acontece com a arte: o pensamento plástico (ou figurativo) só é expresso através da imagem. A linguagem verbal e escrita poderá complementar a comunicação e mediar a interpretação de uma obra. Entretanto, o significado total de uma tela se encontra na imagem que o objeto carrega; imagem esta constituída e comunicada por signos plásticos. Segundo Francastel:

> Função figurativa é uma categoria do pensamento tão completa como outras e tão suscetível de levar à elaboração direta a partir do percebido de obras que possuem sua realidade e sentido, sua lógica e estrutura, sem necessidade de transferência e relacionamento com sistemas verbais. A função figurativa constitui uma categoria do pensamento imediatamente ligada à ação, não supletiva do pensamento operatório ou do pensamento verbal, mas complementar e geradora de objetos de civilização que dão testemunho de aspectos, de outra forma inacessíveis, da vida das sociedades presentes e passadas.[14]

Para o autor, a arte não é a simples representação de idéias formadas anteriormente no espírito de um artista, nem a repetição de uma realidade existente exteriormente à tela. Francastel propõe uma metodologia para o estudo sociológico das artes, pois este, segundo

[13] PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais.* 2ª. Edição. São Paulo: Perspectiva, 1979.
[14] FRANCASTEL, *A realidade figurativa.* Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, p.67-68.

ele, continua preso em mal-entendidos sobre a verdadeira realidade da obra de arte, do pensamento figurativo, da arte como um ato, como ação e não reflexo de outros atos. Francastel primeiramente identifica o que a arte não é, se propõe a desfazer os mal-entendidos presentes nas teorias estéticas, históricas e sociológicas da arte. Assim, aponta: 1) a arte e a obra de arte não são reflexo de uma realidade presente fora da obra; 2) também não são representação de um pensamento previamente estabelecido por seu criador que, por sua vez, pertence a um grupo com o qual compartilha interesses e tendências, grupo este que está inserido em uma sociedade tal em um período e espaço tais; 3) o significado da obra não está dissociável do pensamento do espectador – ele não pertence unicamente à idéia do artista criador, nem se encontra unicamente na compreensão de um indivíduo que olha a obra; 4) o pensamento figurativo é exprimido através de uma linguagem figurativa, sendo uma via de conhecimento através da qual os homens se exprimem e se comunicam. Desta forma, a arte não é um substituto de outras linguagens, como a linguagem verbal. A obra de arte, então, não é a representação material do pensamento do artista que a criou, mas sim, como este pensamento, se comunica com o ambiente em que se encontra, em uma outra forma, a imagem.

> Todo signo figurativo, como todo signo verbal, fixa portanto uma tentativa de ordenação coletiva do universo segundo os fins particulares a uma sociedade determinada e em função das capacidades técnicas e dos conhecimentos intelectuais dessa sociedade. Vê-se perfeitamente nesse momento que é impossível considerar a Arte como um fazer colocado à disposição de uma necessidade de expressão puramente individual.[15]

Após identificar o que a arte não é, Francastel propõe um novo método de interpretação da imagem. Para o autor, não sendo a imagem representativa de um pensamento individual ou social, pois é figurativa, ela surge como resultado de um processo de uma atividade intelectual e manual, possuindo elementos não apenas do real e do imaginário, mas

[15] Ibid., p.91.

sim do *percebido*, do *real* e do *imaginário*. O signo figurativo carrega elementos do imaginário individual do criador, da realidade coletiva ao qual ele se insere; elementos ligados à percepção do objeto através da atividade óptica e cerebral (do espectador); e elementos vindos da elaboração formal (a forma e o conteúdo) que surgem no ato de criação. Estas características do signo plástico criam uma ambigüidade – na opinião de Francastel, uma ambigüidade "essencial" – no momento da comunicação. Não obstante, a possibilidade de diversas interpretações por diversos espectadores não implica uma abertura total e livre. A interpretação de uma obra está ligada ao contexto social e histórico. Ao mesmo tempo em que o signo é fixo (pois preso a um objeto), sua interpretação é múltipla (não se encerra nas intenções do artista, nem nas interpretações feitas anteriormente por outros usuários). Francastel afirma que uma interpretação mais precisa incluirá o conhecimento da sociedade em que foi criado; funcionando como um testemunho histórico e social de um período e de uma cultura.

Em outras palavras, a arte é uma linguagem: com regras específicas (conforme a cultura e a época), criadora de signos específicos (devido ao espaço do objeto que a restringe), e ambígua o suficiente para não ser fixada em um tempo, espaço e interpretação únicos. A imagem gerada pelo objeto (a obra) que sustenta o signo plástico equivale ao número diverso de interpretações dos espectadores, pois a imagem não se encontra exclusivamente no objeto e no signo que a gera, mas também no pensamento de quem a observa.

Francastel ressalta a importância de se construir a história do tipo social – o artista – partindo de perguntas como: quais foram suas condições, suas origens, seu lugar na sociedade? Afinal, a posição do grupo de artistas na sociedade, assim como a posição de um artista dentro deste grupo, pode variar de acordo com o período e o lugar. Compreender tais fatores, tais posições é fundamental para a contextualização da obra de arte.

O autor sugere que o estudo da arte seja aliado ao estudo da produção das obras, dos produtores associados a grupos ou não, pois, por partir sempre do real como inspiração, a arte irá acrescentar ou modificar a visão ou a percepção que os homens de um determinado grupo ou sociedade possuem de sua realidade. Esta característica é fundamental quando tratamos de grupos de artistas que explicitamente se propuseram a modificar tal realidade. Os artistas modernos em seus manifestos tinham como projeto alterar a forma de se perceber a realidade. Os artistas modernistas brasileiros eram menos radicais na linguagem formal que os vanguardistas europeus, por exemplo, os *dadas*, mas não em relação aos temas. Na literatura, essa mudança temática já apareceria desde o final do século XIX; diferente das artes plásticas que, com algumas exceções, como telas de Almeida Júnior[16], ainda valorizavam temas dentro do escopo acadêmico. A presença do humor era reservada às ilustrações e charges jornalísticas e de revistas, dividindo o campo cultural e artístico de acordo com a qualidade estética de imagens e textos – muitas vezes produzidos pelos mesmos artistas.

Dando continuidade ao seu argumento sobre a importância do contexto produtor de uma obra, Francastel afirma a existência de uma espécie de "consciência plural" que torna os fenômenos artísticos, as obras, compreensíveis. Em um determinado grupo e/ou sociedade, uma convenção social e intelectual entre o artista e o espectador a respeito dos símbolos, linguagens e temas possíveis seria baseada na realidade compartilhada por ambos. Esta "consciência plural" não é única e nem engloba toda a sociedade, e sim um grupo ou grupos que compartilham uma mesma memória coletiva. Uma maneira de compreender o acordo, a convenção feita entre os membros de um grupo (de produtores e espectadores juntamente), sugere Francastel, é a idéia de que a linguagem escrita, figurativa e matemática é uma criação de um determinado grupo. Uma vez criada e incorporada ao pensamento dos sujeitos, esta

[16] SOUZA, Gilda Mello e. *Exercícios de leitura.* São Paulo: Duas cidades, 1980. Por exemplo, a obra *Caipira picando fumo* (1893) (anexo I, figura 5).

passam a pertencer à realidade e não o contrário: estes signos não existiam no universo. Sua criação é sucessiva e reflete o progresso intelectual de uma sociedade. Os homens não encontram sua linguagem, e sim criam a linguagem de sua época – a linguagem é uma construção. "O fato de civilização está justamente na elaboração dialética, por um grupo humano determinado, de atos e de representações – signos e significações – estritamente adaptados a suas intenções."[17]

Ademais, Francastel ressalta a ambivalência como característica inerente aos homens, grupos e sociedades. O exemplo citado pelo autor ilustra muito bem seu ponto: um artista criador de obras de vanguarda pode ser extremamente conservador em seus relacionamentos ou em outras áreas de sua vida. Tal pensamento serve para a compreensão da dinâmica de grupos, da peculiaridade da rede de inter-relações humanas, bem como da sociedade que, em determinado momento da história, aceita a convivência e coexistência de grupos diversos.

Complementar ao conceito de "consciência plural" de Francastel, utilizamos neste estudo o conceito de "imaginário social", à luz das reflexões desenvolvidas por Bronislaw Baczko[18], que demonstrou ser este um termo antigo da área das ciências humanas. Baczko discorre a respeito das variadas abordagens que o termo "imaginário" e estudos sobre as representações sociais receberam em análises de diversos pensadores que remontam à Platão, Maquiavel, Marx, Durkheim, Weber, entre outros. Para Baczko, o caráter polissêmico que os termos "imaginário" e "imaginação" carregam está relacionado com a associação destas palavras a representações ilusórias e sonhos contrapostos a representações reais. Foi a partir da segunda metade do século XIX e sobretudo do século XX que "os antropólogos, os sociólogos, os historiadores e os psicólogos começaram a reconhecer, senão a descobrir, as

[17] Ibid., p.71.
[18] BACZKO, Bronislaw. "Imaginação social". In: *Enciclopédia Einaudi.* Porto: Einaudi-Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, p. 296 – 332.

funções múltiplas e complexas que competem ao imaginário na vida coletiva e, em especial, no exercício do poder."[19]

Após essa breve explanação, Baczko expõe sua análise sobre os imaginários sociais. Para ele, um imaginário existe quando sentimentos, ações e crenças são experenciados coletivamente. Tais experiências (coletivas) constituem e são constituídas pelo real, não existindo fora dele. Um grupo cria seus modelos e códigos, dando sentido ao seu mundo, em momentos transformando-o e orientando-o através de suas práticas e representações simbólicas. Seus membros ora se unem, ora se dividem, de acordo com a conformidade destes modelos e códigos aos seus objetivos. Sendo assim, para Baczko, os imaginários sociais constituem

> pontos de referência no vasto sistema simbólico que qualquer colectividade produz e através da qual, [...], ela se percepciona, divide e elabora seus próprios objectivos. É assim que, através dos seus imaginários sociais, uma colectividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; imprime e impõe crenças comuns, constrói uma espécie de código de 'bom comportamento' designadamente através da instalação de modelos formadores tais como o do 'chefe', o 'bom súdito', o 'guerreiro corajoso', etc. Assim, é produzida, em especial, uma representação global e totalizante da sociedade como uma 'ordem' em que cada elemento encontra seu 'lugar', a sua identidade e razão de ser.[20]

Baczko desenvolve ainda questões a respeito da relação entre o imaginário e o poder. Segundo o autor, os imaginários sociais permanecem graças ao trabalho de difusão dos meios que reforçam e mantêm tais valores, crenças e condutas dos indivíduos. Assim,

> a influência dos imaginários sociais sobre as mentalidades depende em larga medida da difusão destes e, por conseguinte, dos meios que asseguram tal difusão. Para garantir a dominação simbólica, é de importância capital o controlo destes meios, que correspondem a outros tantos instrumentos de persuasão, pressão e inculcação de valores e crenças. É assim que qualquer poder procura desempenhar um papel privilegiado na emissão dos discursos que veiculam os imaginários sociais, do mesmo modo que tenta conservar um certo controlo sobre os seus circuitos de difusão.[21]

[19] Ibid., p.297.
[20] Ibid., p.309.
[21] Ibid., p.313.

O método de estudo das artes proposto por Francastel contribui para este trabalho ao estabelecer um diálogo entre disciplinas que ocasionalmente têm a obra de arte como objeto de estudo. A compreensão da linguagem figurativa como uma via de conhecimento, não apreendido de outra forma, define sua singularidade e necessidade de ser interpretada a partir de seu meio de expressão: a obra de arte como imagem. Não obstante, por ser uma forma de expressão e conhecimento do homem social, tratando de fenômenos culturais e artísticos, não podemos desconsiderar o contexto histórico e social em que a obra de arte foi criada. A atenção à relação entre as duas abordagens só beneficiará o estudo da arte como um testemunho de uma sociedade e de uma época.

Os textos jornalísticos e as memórias escritas por Di Cavalcanti são importantes para a compreensão do desenvolvimento intelectual e de sua prática artística. Em seus textos encontramos testemunhos do ambiente artístico ao qual ele pertenceu e dos movimentos e artistas que o influenciaram. As memórias, escritas anos mais tarde, recuperam sua trajetória e contribuem na construção de sua prática artística, seus projetos pessoais, sua posição dentro do grupo de jovens modernistas, de relacionamentos e diálogos com seus contemporâneos.

No caso do objeto deste trabalho – a figura da mulata na obra de Di Cavalcanti nos anos 20 e 30 –, o método de análise proposto por Francastel é positivo ao propor uma compreensão ampla da participação do artista Di Cavalcanti na criação da arte modernista brasileira e no estabelecimento da figura da mulata ao conjunto de símbolos e ícones que compõem a iconografia brasileira. A mulata na obra de Di Cavalcanti contribui na compreensão do imaginário coletivo em torno da representação racial e de gênero que fazemos de nós mesmos e que fazem de nós. Partimos da hipótese de não ser uma intenção dos artistas e escritores modernistas a preocupação em estabelecer tais ícones, mas

entendemos que tais símbolos foram representados nas telas e textos por pertencerem ao imaginário simbólico brasileiro. A fascinação da crítica de arte e do público em geral pelas mulatas criadas pelo artista – mas também pelas suas cenas urbanas cariocas, festividades públicas, seus pescadores, ciganos, e suas naturezas mortas – insere sua obra, a meu ver, dentro da iconografia brasileira. Todavia, não lançamos mão da cautela necessária perante o risco de anacronismo ao interpretar as obras com o olhar e as questões em voga atualmente (como o debate sobre a identidade e cultura afro-brasileira).

Com uma linguagem individual, Di Cavalcanti re-significou e revalorizou símbolos e imagens presentes na iconografia brasileira, além de contribuir na construção e perpetuação de ícones de brasilidade. O termo *brasilidade* visto como um estado de espírito natural dos indivíduos que habitam o país, relacionado também com a capacidade destes de intuir um sentimento nacional [22] Di Cavalcanti disse que a mulata era para ele o símbolo do Brasil. Sendo assim, que mulata é essa, símbolo, representada nas telas do pintor? É a partir dessa atitude que coloco a obra de Di como um importante e fundamental conjunto de imagens-símbolo que retratam realidade e imaginário brasileiro no século XX.

Além da metodologia proposta por Pierre Francastel, esta pesquisa também segue os procedimentos de análise de Jorge Coli (1998), Ulpiano T. Bezerra de Meneses (2003) e Artur Freitas (2004), e se inspira em teses e dissertações que utilizaram obras de arte como fontes de pesquisa histórica, pretendendo contribuir ao estudo da história através de fontes visuais que constituem a própria história.[23]

---

[22] VELLOSO, Mônica Pimenta. "A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista". In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 06, n.11, 1993, p.89-112.

[23] COLI, Jorge. "A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro". In: *Historiografia brasileira em perspectiva.* FREITAS, Marcos Cezar (org.). São Paulo: Contexto, 1998, p.375-404.
MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares". In: *Revista Brasileira de História.* São Paulo, v.23, no. 45, 2003, p. 11-36
FREITAS, Artur. "História e imagem artística: por uma abordagem tríplice". In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, no. 34, 2004.

Este trabalho será dividido em três capítulos. O primeiro situa o contexto intelectual e artístico modernista e boêmio no início do século XX ao qual Di Cavalcanti pertenceu. Através de seus artigos para o *Correio da manhã,* textos, cartas e suas memórias, percebemos a trajetória de Di Cavalcanti, seus relacionamentos e sua participação na construção de uma arte moderna e de cunho nacionalista.

O segundo capítulo discute o impacto da modernização da sociedade brasileira nas mudanças nos hábitos e costumes vividos e criticados pelos artistas e intelectuais dos grupos aos quais Di Cavalcanti pertenceu. As teorias raciais que fundamentavam as explicações sobre a nação brasileira desde o final do século XIX serviram de base para a criação de tipos sociais literários e artísticos representativos do povo diante da urbanização e modernização do país. A primeira parte do capítulo coloca as teorias raciais no início do século XX dentro do contexto da modernização das cidades. Foi neste período que os tipos sociais – o malandro, a mulata, a negra, o moleque – começaram a aparecer na literatura e na cultura popular como representativos do povo e da identidade nacional. E, a partir dos estudos *Preconceito de Cor e a Mulata na Literatura Brasileira* (1975), de Teófilo de Queiroz Júnior, e *O canibalismo amoroso* (1984), de Affonso Romano de Sant'Anna, discutimos a representação do tipo social mulata na literatura e na música popular brasileira.

As mulatas de Di Cavalcanti dialogam com as personagens mulatas, brancas e negras representadas na ficção, na poesia e na música, pois, ao serem definidas como um tipo social brasileiro, passam, no papel de amantes, a representar metaforicamente o amor, o prazer, o sossego, a falência, a ruína e a desgraça de um homem. Esta análise da figura da mulata na cultura e sociedade brasileira e a apropriação deste ícone por Di Cavalcanti é o tema do terceiro capítulo.

SCHLICHTA, Consuelo A. B. Duarte. *A elaboração de uma certidão visual para a nação. Uma contribuição da pintura histórica no século XIX.* Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

De acordo com a metodologia proposta por Pierre Francastel, a relação entre obra e produtor não será compreendida como criatividade artística puramente, mas sim como resultado de valores, discursos, tradição iconográfica e intelectual representados através de uma linguagem figurativa na tela do espaço pictórico. Pelo fato de Di Cavalcanti fazer parte de um consciente processo de construção, é produtivo que se estude não só sua biografia, ou sua figura como parte de um grupo, ou o conjunto de sua obra, mas a forma como todos estes fatores – o artista como agente criador e ao mesmo tempo observador, sua obra como testemunho de uma realidade, e essa realidade como sendo formada por diversos discursos em permanente diálogo – se relacionam e refletem os contextos social, econômico, político e cultural brasileiros.

CAPÍTULO 1 - A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL MODERNISTA

> A música de Villa Lobos é o Brasil, é a América, é a força nova, é a nova terra, o sangue novo, o novo idealismo. [...] Precisamos no Brasil de homens exemplares, como sabe ser o nosso grande músico. Em toda escala da atividade humana procuramos criar o nosso exemplo. Uma formação calcada em modelos estrangeiros nunca poderá produzir uma força mental nacional característica, amálgama no espírito da raça. Todo grande valor de Villa Lobos é ter ficado brasileiro, com todos os nossos defeitos, é ter fugido sempre do diletantismo literário (o pior mal da nossa mocidade), aqui em Paris, à sombra de grandes catedrais, ele procura sempre ativar o fogo de seu culto particular.[24]

As transformações social, política e econômica que desde o final do século XIX vinham alterando o dia-a-dia dos centros urbanos encontraram nos anos 20 tentativas de definição cultural de um "estado de espírito nacional"[25]. O processo de modernização da sociedade gerou conflitos e tensões sociais que precisavam ser mediados ao mesmo tempo em que demandavam uma reordenação dos sistemas simbólicos e dos padrões de sociabilidades que se transformavam na mesma velocidade que o progresso técnico era incorporado no cotidiano dos habitantes das cidades[26]. A criação de "um espírito novo", nas palavras de Mário de Andrade, caminhava ao lado das transformações nas sociedades, dos novos ideais políticos, dos avanços da ciência, técnica e educação, exigindo "a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional"[27]. O desejo e a consciência de que esta reformulação se tornava necessária já pulsava em alguns grupos de artistas e intelectuais em diferentes regiões do país, confluindo para episódios que marcariam a renovação cultural e artística durante a década de 20.

Mário de Andrade foi um dos intelectuais brasileiros engajados na construção da identidade nacional. O escritor, musicólogo, poeta e crítico literário e de arte tinha como

---

[24] DI CAVALCANTI, *Correio da Manhã.* Rio de Janeiro, 04 de maio de 1924. Na transcrição aqui apresentada, preferi atualizar a grafia.
[25] ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira.* São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943, p.231.
[26] SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20.* São Paulo: Cia das Letras, 1992, p.18.
[27] ANDRADE, 1943, p.231.

missão descobrir "o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros" e construir a nação através da cultura brasileira. No prefácio que não chegou a ser publicado com *Macunaíma* (1928), o autor escreveu como encontrou a essência do brasileiro na figura de Macunaíma, o "herói surpreendentemente sem caráter".

> Ora depois de pelejar muito verifiquei uma coisa que me parece certa: o brasileiro não tem caráter. Pode ser que alguém já tenha falado isso antes de mim porém a minha conclusão é uma novidade pra mim porque tirada da minha experiência pessoal. E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não, em vez entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes na ação exterior no sentimento na língua na História na andadura tanto no bem como no mal. O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional.[28]

Mário de Andrade continua seu prefácio fazendo comparações com os franceses e mexicanos – esses sim com caráter – e finalmente apresenta uma analogia do brasileiro com "o rapaz de vinte anos: a gente mais ou menos pode perceber tendências gerais, mais ainda não é tempo de afirmar coisa nenhuma".

O fragmento acima explicita a maneira como os intelectuais brasileiros – neste caso, Mário e os modernistas – encaravam a construção de uma consciência e identidade nacionais como uma missão urgente e necessária. O desejo de romper com o passado colonial e com os determinismos previstos por estrangeiros quanto ao futuro do país era missão da classe intelectual apoiada pela elite e pelo governo. Ao delegarem a si a organização de uma consciência nacional e da criação da identidade brasileira, escritores e artistas, médicos e advogados, engenheiros e intelectuais, antropólogos e sociólogos, cada qual de sua maneira, procuraram pensar, interpretar e explicar a sociedade brasileira à luz ora da ciência ora da cultura. A intenção era libertar um país há muito independente politicamente das influências culturais estrangeiras sem que este rompimento fosse xenófobo: o nacionalismo era essencial

[28] ANDRADE, Mário de. *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*. 33ª. edição. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004, p.169.

na formação de uma nação que seria incluída no grupo das nações modernas. Um Brasil construído por brasileiros, mas não isolado do resto do mundo, afinal, ambicionávamos participar efetivamente e ativamente, no que Mário de Andrade chamava "concerto das nações cultas".[29]

Anteriores aos modernistas, os intelectuais, médicos, advogados e engenheiros no final do século XIX já esboçavam teorias e explicações da sociedade brasileira. Estas idéias passavam impreterivelmente pela singularidade de nossa miscigenação racial. O racismo-científico, há tempo uma doutrina dominante na Europa e Estados Unidos, foi a base do pensamento dos intelectuais brasileiros. Entretanto, a inteligência brasileira era singular na adaptação dessas idéias importadas: recusando determinismos e o pessimismo quanto ao futuro do país perpetuado pelos estrangeiros, os brasileiros adaptaram teorias e pensamentos de acordo com o contexto nacional. A realidade era outra, distinta e peculiar, mas passível de soluções e da instalação de um governo republicano e de uma sociedade industrial e moderna.

A Semana de 22 foi o marco inaugural do modernismo brasileiro, quando obras modernistas foram apresentadas ao público conservador de São Paulo. A repercussão da Semana gerou grupos modernistas espalhados entre o sudeste, centro e nordeste do país. Unidos pelos ideais iconoclastas vanguardistas, porém fragmentados quanto às crenças e ações em relação à formulação da arte e, conseqüentemente, da identidade brasileira, publicaram textos e manifestos em suas revistas: as paulistanas, *Klaxon* (1922), *Revista do Brasil* (1925), *Terra Roxa e Outras Terras* (1926) e *Revista de Antropofagia* (1928); as do Rio de Janeiro, *Estética* (1924) e *Festa* (1927); de Belo Horizonte, *A Revista* (1925), e de Cataguases, *Verde* (1927); da Bahia, *Arco e Flecha* (1928); de Fortaleza, *Maracajá* (1929); e de Porto Alegre, *Madrugada* (1929). Essas revistas foram divulgadoras das propostas

[29] MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

modernistas, dos manifestos, e espaço de debates entre os grupos espalhados pelo país. Esses manifestos nem sempre eram intitulados "manifestos", mas muitas vezes textos de natureza diversa, como palestras. Alguns marcaram os debates entre os vários grupos vanguardistas e geraram críticas ríspidas dos tradicionalistas: a conferência de Graça Aranha na abertura da Semana de 22 e o editorial do primeiro número da revista *Klaxon* (1922) foram os apresentadores dos pressupostos gerais do movimento modernista; os autodenominados manifestos: *Pau-brasil* (1924), *Terra Roxa e Outras Terras* (1926), *Regionalista* (1926/52)[30], *Antropófago* (1928), *Nhengaçu verde-amarelo* (1929) e o editorial-manifesto do segundo número de *A Revista* (1925) contribuíram na definição do nacionalismo como problema central na arte modernista (ainda que de modo diverso e contraditório). Em 1927, o grupo *Verde*, de Cataguases, publica seu manifesto na tentativa de romper com a hegemonia dos grupos das grandes capitais. E há ainda os textos que tentaram romper com as tendências dominantes: o poema-manifesto declarado espiritualista de Tasso da Silveira, publicado no número 1 da revista *Festa* (1927), e o número 1 do jornal *Leite Criôlo* (1929), de Belo Horizonte, que aborda a questão específica do negro brasileiro[31].

Espaço de debates, críticas e confrontos entre os diversos grupos modernistas, estas revistas tiveram vida breve. Através de seus editoriais percebemos os ideais sociais, culturais e políticos da vanguarda nacional; havia a preocupação em unir a tradição com a modernidade tendo como fio condutor o nacionalismo – e é nesse estágio que as ligações entre arte, Estado e nacionalismo surgem[32]. Uma dessas revistas publicada no final da década de 20, a *Revista de Antropofagia* (maio de 1928-fevereiro de 1929 e março-agosto de 1929), foi palco de

[30] Joaquim Inojosa e Wilson Martins contestam ter havido tal publicação em 1926. Em resposta às acusações, Gilberto Freyre declarou que o texto foi redigido em 1952, entretanto fruto de pronunciamentos feitos em 1926 durante o 1.º Congresso Regionalista do Nordeste. Esta controvérsia está apresentada em AZEVEDO, *Modernismo e Regionalismo* (1984) citado em HELENA, Lucia. *Modernismo brasileiro e vanguarda.* São Paulo: Editora Ática, 1986, p.75.
[31] HELENA, 1986, p. 41-80.
[32] Ibid., p. 60-63.

críticas, questionamentos e revisões necessárias ao movimento vanguardista. Segundo Lúcia Helena em *Modernismo Brasileiro e Vanguarda* (1986), a revista:

> é o termômetro do impasse a que tinham chegado os modernistas em face de seu projeto-piloto: como enlaçar o "direito permanente à pesquisa estética" com o peso da tradição? O que é material importado: os valores estrangeiros que entre nós o passado legitimara, ou as vanguardas? Quais as fronteiras entre o regional, o nacional e o universal? Como distinguir o nacional de sua "idealização" ? Como se definir a embaçada noção de "brasilidade"? E, em face desse projeto, que alianças fazer, quais rechaçar, e por quê?[33]

Os antropófagos fazem um alerta às contradições presentes em todos os grupos: era preciso estar ciente das ambigüidades e mitificações das noções e interesses que se cruzavam sob o rótulo do nacional, da brasilidade, e até mesmo do moderno.

1.1 O MOVIMENTO PAULISTA

Os modernistas paulistas procuraram pensar, representar e divulgar o povo brasileiro e a cultura nacional pelas suas características únicas e positivas. A contribuição das diversas nações à cultura universal era definida a partir da distinção dos papéis dos países centrais e ricos de um lado, e dos países novos e emergentes do outro. As vanguardas européias e norte-americana tinham no discurso modernista um discurso revolucionário, com seu ingresso imediato na modernidade cultural e artística. Já nos países onde a modernidade cultural caminhava em descompasso com a realidade econômica, política e social, seu ingresso seria através da afirmação do nacional por via de um projeto de atualização cultural. O principal objetivo era encontrar uma identidade nacional que fosse ao mesmo tempo independente e interligada com o resto do ocidente. Segundo Mário de Andrade em relação à elaboração de uma arte nacional:

> Veja bem: abrasileiramento do brasileiro não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo = o Brasil pros brasileiros. Não é isso. Significa só que o Brasil pra ser

[33] Ibid., p. 83.

> civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações que hoje em dia dirigem a Civilização da Terra, tem que concorrer para esse concerto com a sua parte pessoal, com o que singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a Civilização.[34]

As vanguardas européias (Expressionismo, Fauvismo, Cubismo) tiveram influência ímpar no movimento brasileiro. Entretanto, aqui o modernismo tomou um aspecto novo adaptado às condições econômicas, políticas e culturais nacionais. Enquanto na Europa o modernismo se encontrava em um contexto industrial avançado, a presença de uma burguesia poderosa e crescente, tradição racionalista e positivista (a qual os iconoclastas europeus tentaram destruir), no Brasil o contexto socioeconômico era distinto. Frutos de uma tradição colonialista predatória, nos encontrávamos em um sistema latifundiário, com insignificante industrialização, com regiões em desenvolvimento desigual e um forte hibridismo cultural. Diante deste contexto, a intelectualidade artística e literária da época se debruçou sobre as mesmas questões: a sobreposição entre modernidade, brasilidade, tradição e origens populares. O conjunto de questões era o mesmo, todavia, as abordagens eram diversas.

O movimento modernista paulista entendia a modernização como um estágio natural da evolução cultural. Filhos de seu tempo, era esperado deles que pensassem, agissem e olhassem a realidade de acordo com o "espírito da época", com a "ordem universal". Os modernistas brasileiros queriam atualizar-se sem negar suas tradições; agradeciam as contribuições e ensinamentos do passado, mas viver os tempos modernos era, antes de mais nada, pensar e agir de acordo. Em *Viagem da minha vida*, Di Cavalcanti resume o que foram os primeiros momentos do grupo modernista paulista:

> 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.

[34] Citado em MORAES, 1999, p.30.

> O academismo idiota das críticas literárias e artísticas dos grandes jornais, a empáfia dos subliteratos, ocos e palavrosos, 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.[35]

O ano de 1924 foi um momento de crise do movimento. Após constatar-se que nossa contribuição era "pobre e indefinida", pois adaptávamos a modernidade européia e norte-americana ao nosso contexto, descobriu-se que nossa participação efetiva seria alcançada quando contribuíssemos com o que é *nosso.* Com a publicação do *Manifesto da Poesia Pau-brasil* (1924), de Oswald de Andrade, uma nova motivação une os modernistas na reformulação de seu projeto: a inserção da cultura brasileira passaria primeiramente pela definição dos traços específicos da nossa cultura. Acreditava-se que a contribuição brasileira asseguraria sua inclusão. Após o imediatismo do primeiro momento modernista, de um reconhecimento do universal como sendo moderno, os modernistas articulam dois propósitos que irão guiar o debate intelectual no país: 1) o projeto modernista era indissociável da tradição cultural e artística brasileira; 2) são as classes populares o cerne da brasilidade, afinal, são as tradições populares as mais antigas e brasileiras, logo devem ser sempre as principais fontes de pesquisa para o artista e intelectual moderno. Para os que endossavam o discurso de Oswald de Andrade interessava descobrir um moderno que fosse necessariamente nacional.[36]

Seguindo a mesma visão de Oswald, porém discordando no que diz respeito à maneira de se apreender a identidade nacional, Mário propõe outra forma de pensar o espírito de coletividade na cultura e na arte: o tema do folclore. Sua proposta associava o nacional à

[35] DI CAVALCANTI, 1955, p. 108.
[36] MORAES, Eduardo Jardim de. "Modernismo Revisitado". In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.01, n.02, p. 220-238, 1988.

"coisa folclórica".[37] Além de a raiz da nacionalidade estar no folclore, é o folclore também uma manifestação coletiva, social, sendo difícil de identificar a autoria individual de um produto ou manifestação folclórica. Mário propõe, de forma cada vez mais articulada, o apelo ao universalismo e o tema da identidade nacional. Sua proposta recusa celebrar o Brasil superficialmente através de símbolos e ícones utilizados pelos artistas do final do século XIX. O excesso de "cor local" não traduz a verdadeira identidade nacional. Pelo contrário, a representação acaba se tornando uma caricatura e repetição do passadismo que os modernos tentam transpor. O ensaio-manifesto *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) aponta as principais idéias de seu projeto de construção cultural da nação. Mário de Andrade preconizava a função social da 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. A crítica ao individualismo da criação artística moderna é complementada com a crítica ao formalismo, afirmando a prioridade do conteúdo.

Para Mário a arte brasileira encontrava-se em um estado primitivo – de um primitivismo social, e não estético, pois nossa arte era ainda "social, tribal, religiosa e comemorativa"[38]. E, por essa mesma razão, nos encontrarmos em uma etapa inicial, só cabia aqui a produção de uma arte engajada socialmente com a realidade em que está circunscrita. O projeto marioandradino defende uma "arte interessada" em seu caráter de construção cultural de uma nova nação, e em seu caráter social de reflexão sobre o passado e o presente da realidade e do povo brasileiro. E chama, simultaneamente, de "arte desinteressada": após a identificação dos elementos constitutivos da nossa nacionalidade, a criatividade e a técnica do

[37] MORAES, 1999, p.79-80.
[38] AVANCINI, José Augusto. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1998, p.104.

artista transformarão tais elementos em uma obra presente no mesmo nível de criação das grandes obras universais. Sua proposta não pretende igualar nossa produção artística com a produção artística ocidental, mas sim definir um caráter nacional que não seja influenciado facilmente – que não possa ser transformado ou, até mesmo, desaparecer por completo. As influências estrangeiras são bem-vindas na medida em que sejam adaptadas: o artista deve pautar sua criação na atualidade – nas linguagens, formas e temas atuais – mas nunca perder sua referência – a tradição cultural e artística e a produção popular local.

Para Mário, o artista é um intérprete da tradição; é sua função transmitir a identidade nacional. O artista é sensível à essência da nacionalidade brasileira e é através dele que o leitor ou espectador poderá se reconhecer. Com esta responsabilidade, o artista deve ter compromisso com sua arte e com a vida, ultrapassando superficialidades e representações caricatas da "cor local", pois almeja-se um aspecto universal na arte brasileira e seu ingresso no "concerto das nações cultas". Sua dedicação e compromisso com a pesquisa do modo de ser da realidade e da cultura nacionais demonstra o caráter social de sua arte.

Entretanto, como demonstra Eduardo Jardim de Moraes, o excesso de exotismo, primitivismo, "cor local" e a "coisa folclórica" no final da década de 20 e início dos anos 30 denunciam um retorno a um tipo de compreensão nacional do final do século XIX a qual queriam transpor. Os intelectuais considerados passadistas pelos artistas modernistas, por exemplo, Nina Rodrigues, Euclides da Cunha e Silvio Romero, compreendiam a vida brasileira em contraste com a vida moderna. Partia-se de algo externo à realidade brasileira, no caso a modernidade, contrastando esta com a realidade nacional. Os modernistas, originalmente opostos a esta concepção normativa de investigação, apesar de seu tom otimista – que contrastava com as antigas representações negativas do país –, acabaram caindo no

mesmo método de análise que criticaram.[39] Suas críticas invalidavam as representações da realidade brasileira feitas no passado pois acreditavam que estas eram criadas a partir de contextos e valores estrangeiros, tendo um olhar descompromissado com a brasilidade; diante disto, tais representações tornavam-se um obstáculo para a real apreensão do nacional. Os "retratos-do-brasil" criados nos anos 20 pretendiam, em sua "dimensão positiva", representar o que nos singularizava e nos distinguia. Ainda assim, constataram a "nossa inconsistência de caráter" no afã de identificar a essência da identidade nacional.[40]

Ao assumirem posições opostas aos intelectuais que criticavam, os modernistas acabaram radicalizando seu nacionalismo. Objetivando a revalorização de parte de nossa história e cultura, até então desprezada, os modernistas acabaram representando ambientes idealizados, personagens estereotipados, criando uma brasilidade imaginária e ideológica. Opondo-se aos discursos eugênicos e do embranquecimento, os modernistas deram o primeiro passo na criação de ícones de representação do nacional: um padrão de beleza mulato e um padrão de festas e comemorações influenciados pelo ritmo, dança e ritual afro-brasileiros.[41]

Por volta de 1930 o modernismo sofre algumas adaptações. Além de apresentar uma estética moderna e representar a brasilidade, agora a arte deveria demonstrar preocupação com o social, deveria representar os problemas do povo e ser destinada a este povo. O aspecto estilístico da arte recebe um tratamento realista e a temática privilegiada passa a ser a representação do povo em situações cotidianas de trabalho, lazer, manifestações de suas festas e celebrações, de suas crenças e misticismo, na expressão de sua sensualidade e sua miséria. Esta mudança é um reflexo da crescente politização dos artistas do movimento modernista, da repercussão da Revolução Russa em 1917, da ideologia marxista, da fundação do Partido

[39] MORAES, 1999, p.117.
[40] Ibid., p.16.
[41] PAIVA, Eduardo França. *História e Imagens.* Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p.79-86.

Comunista no Rio de Janeiro em 1922[42] e de influências artísticas internacionais, como o muralismo mexicano e a arte social norte-americana. No centro deste projeto artístico (de certa forma internacional, mas que aqui ganha conotações e interpretações nacionais) está a proposta de uma arte que reflita a realidade social e que seja instrumento de conscientização política. E no centro desta definição temática encontra-se o homem popular.

No modernismo brasileiro, o projeto de uma arte social adaptou-se dentro das tradições do movimento. O novo projeto preocupa-se com a representação de um imaginário simbólico brasileiro através de uma arte social que faz mais constatações do que denúncias: os fatores recepção e público influenciam um realismo que se preocupa em ser inteligível e no qual os brasileiros se reconheçam.[43]

1.2 O DESENVOLVIMENTO ARTÍSTICO E INTELECTUAL DE DI CAVALCANTI[44]

Mário de Andrade, em 08 de maio de 1932, escreveu no *Diário Nacional* o artigo "Di Cavalcanti" em virtude da exposição individual do pintor em *A Gazeta* em São Paulo. No texto, Mário celebra o evento que traria ao público uma coletiva da obra do pintor carioca, que há onze anos não expunha individualmente, e faz uma pequena retrospectiva da relação de Di com o grupo modernista e com a arte brasileira. Com tom nostálgico, Mário relembra a convivência entre os vanguardistas de 22, seus ideais e projetos, ressaltando o envolvimento e

[42] CANDIDO, 1976, p.111.
[43] ZÍLIO, Carlos. "Artes Plásticas: da antropofagia à tropicália" In: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982 (2), p. 11-56.
[44] Baseado na cronologia de Aracy Amaral, *Desenhos de Di Cavalcanti na Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, 1985; no livro de Piedade Grinberg, *Di Cavalcanti: Um Mestre Além do Cavalete*, 2005; nos catálogos da exposição *Di Cavalcanti, um perfeito carioca*, 2006 e *Di Cavalcanti (1897 – 1976)*, 2006; e nos livros autobiográficos escritos pelo próprio artista: *Viagem da minha vida*, 1955 e *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*, 1964.

o distanciamento de Di. Estes dois aspectos de seu fazer artístico estão presentes nos argumentos do escritor e crítico de arte durante todo o artigo:

> Di Cavalcanti soube aproveitar delas [as teorias vanguardistas européias] o que lhe podia enriquecer a técnica e a faculdade de expressar a sua visão ácida do mundo, se enriqueceu habilmente, sem perder tempo, nacionalizou-se conosco, ao mesmo tempo que o Modernismo o fazia mudar de hora e estação. Abandonou os tons velados de outono e crepúsculo, pra se servir de todas as vibrações luminosas da arraiada e da possível primavera. Principalmente com a sua admirável série de mulatas, de que ele soube revelar o rosado recôndito, Di Cavalcanti conquistou uma posição única em nossa pintura contemporânea. Em nossa pintura brasileira. Sem se prender em nenhuma tese nacionalista, é sempre o mais exato pintor das coisas nacionais. Não confundiu o Brasil com paisagem; e em vez do Pão de Açúcar nos dá sambas, em vez de coqueiros, mulatas, pretos e carnavais. Analista do Rio de Janeiro noturno, satirizador odioso e pragmatista das nossas taras sociais, amoroso cantador de nossas festinhas, mulatista-mór da pintura, este é o Di Cavalcanti de agora, mais permanente e completado, que depois de onze anos, vai nos mostrando de novo o que é. [45]

Ao final do artigo, Mário descreve a produção artística do pintor como uma síntese da essência do nacional e do carioca. O pintor era assim percebido pelos seus colegas e contemporâneos modernistas e, de certa forma, também se enxergava como tal, inevitavelmente deixando esta percepção como característica de sua prática artística.

A historiografia e crítica da arte brasileira utilizou essa face boêmia de sua personalidade, a explosão de cores e tons em suas telas, e a sensualidade dos personagens e cenas representadas como apelo principal da história e da arte de Di Cavalcanti. Sua contribuição e participação na história da arte e cultural brasileira parte de tal percepção e é por esta definida. No entanto, isso não significa dizer que tudo não passa de uma construção, de uma representação do movimento modernista, e da própria história de um de seus atores.

As décadas posteriores à efervescência do movimento foram marcadas pelo desenvolvimento de linguagens individuais pelos artistas e pela escrita da história e da crítica. Celebrado como "o mais exato pintor das coisas nacionais", Di Cavalcanti é membro

[45] ANDRADE, Mário de. "Di Cavalcanti", *Diário Nacional*, São Paulo, 08 maio 1932. Na transcrição aqui apresentada, preferi atualizar a grafia.

privilegiado nas categorias estabelecidas pela historiografia e crítica da arte brasileira e latina. Suas telas figuram na maioria das coleções públicas e privadas e o artista tornou-se personagem notável na cultura carioca e brasileira. São essas peculiaridades que tornam mais fantasiosa e curiosa a aura em volta de Di e sua obra. Partindo de um discurso primeiro oficial, celebra-se e reconta-se a mesma história com receio de se derrubarem categorias e classificações, conseqüentemente, não encontrando uma explicação fácil e satisfatória.

Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque Melo nasceu dia 06 de setembro de 1897 na cidade do Rio de Janeiro, filho de família com poucos recursos econômicos. Seus pais, Frederico Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo e Rosalia de Sena, eram bem-relacionados e Di Cavalcanti, durante a infância e adolescência, conviveu com poetas, escritores e personagens ilustres do cenário político e cultural carioca. Sua tia casou-se com o abolicionista José do Patrocínio, e foi na casa do tio que quando ainda jovem conheceu, entre outros, Joaquim Nabuco, Machado de Assis e Olavo Bilac. Di Calvacanti freqüentou colégio militar durante sua adolescência no bairro de classe média São Cristóvão e, por volta de 1908, recebeu aulas do pintor Gaspar Puga Garcia – apesar de desenhar desde criança, esta foi a primeira vez que teve estudo técnico. Com a morte do pai, ele começou a trabalhar como caricaturista, ilustrando seu primeiro trabalho na revista *Fon-Fon* em 1914. Em 1916 matriculou-se na Escola Livre de Direito no Rio de Janeiro, mas transferiu-se para a Faculdade de Direito do Largo São Francisco em 1917, tentando conciliar seus estudos com o trabalho de ilustrador, caricaturista e arquivista de *O Estado de S. Paulo*. Com a mudança para a capital paulista e a convivência nas redações, cafés e livrarias – locais, por excelência, de disseminação de idéias e das artes durante as primeiras décadas do século XX – Di Cavalcanti conheceu outros jovens que, como ele, viam na arte uma forma de questionar os valores da sociedade.

> As cartas de Bilac recomendavam-me a Roberto Moreira, Nestor Pestana e Amadeu Amaral. Minha mãe recomendou-me a Alfredo Pujol, amigo dela desde as primeiras letras. Com essas cartas conquistei São Paulo porque me fiz companheiro de uma porção de jovens que viriam a ser meus companheiros de geração literária e política.[46]

No ano seguinte, Di Cavalcanti freqüentou o ateliê do professor e pintor impressionista George Elpons, que também foi professor de Anita Malfatti, e sua pintura amadureceu abandonando suas características literária e estudantil em prol de uma feição moderna. Seu amadurecimento técnico e artístico é também fruto dos relacionamentos e das amizades paulistanas: na mesma época integrou um grupo de artistas e intelectuais com Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, entre outros. Personagem presente nos ciclos e grupos intelectuais e artísticos paulistanos e cariocas durante os anos de efervescência modernista, Di Cavalcanti expôs individualmente em São Paulo[47] e entrou em contato com o discurso socialista pelos ecos da Revolução Russa de 1917. A inquietação de sua geração de artistas e intelectuais é social, cultural, econômica e política. Di Cavalcanti e seus colegas foram apresentados aos mais diversos discursos e projetos vanguardistas europeus e norte-americanos através de suas leituras e da presença de alguns deles nos centros exportadores de tais tendências. Seus questionamentos e revolta são reflexo do período conturbado política, social e economicamente. Sua proposta de uma revolução cultural e artística anda de mãos dadas com outras mudanças urgentes em nível nacional e internacional. Toda essa inquietação modernista e as perspectivas de mudanças significativas no país refletiam nas escolhas do jovem Di Cavalcanti, fazendo-o abandonar o curso de direito em 1922.

[46] DI CAVALCANTI, 1955, p. 81.
[47] Em 1917 "Di Cavalcanti: caricaturas" na redação da revista *A Cigarra;* 1919 "Di Cavalcanti: pinturas" na *Casa Editora O Livro;* 1920 "Di Cavalcanti: caricaturas" na *Casa di Franco*; 1921 "Di Cavalcanti: desenhos" na *Casa Editora O Livro;* 1922 participa da Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal.

O ano que marcou a arte brasileira teve importância fundamental na vida de Di Cavalcanti: o pintor largou a faculdade após decidir dedicar-se à pintura. Essa convicção foi realçada com sua participação como um dos idealizadores e organizadores da Semana de Arte Moderna. Di Cavalcanti ilustrou a capa do programa e catálogo da exposição e expôs doze pinturas. Anos mais tarde o pintor, em retrospectiva, analisou este período de sua história. Em suas memórias escritas em 1955:

> 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 juízes, promotores, advogados cautelosos e políticos reacionários. Larguei o estudo de Direito.[48]

A auto-avaliação e crítica feita anos mais tarde reflete a importância dos ciclos intelectuais e artísticos na formação do seu caráter de artista e escritor, e demonstra o quão envolvido na primeira fase do projeto de ruptura modernista ele estava.

Em 1923, Di Cavalcanti partiu para Paris em sua primeira viagem internacional e primeiro contato com vanguardistas internacionais. De 1923 a 1925 ele morou e trabalhou num pequeno ateliê no bairro Montparnasse, pintando e escrevendo artigos semanais como correspondente do jornal carioca *Correio da Manhã.* Os ateliês, galerias e cafés parisienses foram aprendizado técnico e formal e inspiração moderna para sua arte. Foram também fontes de assuntos, entrevistas e novidades para seus artigos e reportagens. Durante um período em

[48] DI CAVALCANTI, 1955, p.110.

1923 ele freqüentou a Academia Ranson.[49] Em Paris, Di Calvancanti reencontrou colegas como Anita Malfatti, Brecheret e Ségio Milliet, e conviveu com pintores, escritores, músicos, críticos, dramaturgos e vários outros personagens no riquíssimo meio intelectual e artístico francês. Alguns nomes presentes em seus textos e memórias: Léger, Marx Ernst, De Chirico, Matisse, Braque, Picasso, Jean Cocteau, Blaise Cendras, Paul Eluard, André Breton, Léon Paul Fargue, Miguel de Unamuno e os músicos Darius Milhaud, Poulenc, Auric e Satie.

Cadinho de movimentos, escolas e artistas que inspiraram e influenciaram Di artística e intelectualmente, Montparnasse foi palco de seu amadurecimento técnico e definição temática. Não obstante as diversas influências, a crítica da arte consensualmente ressalta a importância e presença de Picasso nesse período – o que também foi motivo de críticas de cópia/plágio estilístico. O próprio artista escreve em seus artigos como correspondente do *Correio da Manhã*[50], e mais tarde, em suas memórias, sobre os quadros e sobre o pintor, Picasso, tecendo comentários que aludem à convivência entre os dois artistas. A respeito das críticas, escreveu o crítico Luís Martins:

> 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 constitui 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.[51]

[49] Academia Ranson foi fundada em 1908 por Paul Ranson, ex-aluno da academia Julian, ensinava a simplificação do desenho e da cor. Dicionário de Arte. Disponível em: http://www.defatima.com.br. Acesso em 09 fev.2006.
[50] DI CAVALCANTI, *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 27 fev. 1924.
[51] Luís Martins, *500 Anos de Pintura Brasileira* (cd-Rom). Disponível em: http://www.pitoresco.com.br/brasil/cavalcanti/cavalcanti.htm. Acesso em 09 fev. 2006.

Como demonstra Martins, é simplista a acusação de cópia estilística, principalmente quando tratamos de arte moderna, em que a presença das cores, do traço e da maneira de representar a realidade não está presente somente na telas de Picasso, mas de Braque, Matisse e, anterior a todos os vanguardistas, Cézanne. Além do amadurecimento técnico, a busca por uma definição temática caminhava ao lado de questionamentos sobre a arte como um objeto a serviço de um discurso ideológico. Suas convicções políticas, cada vez mais influenciadas pelo socialismo, não encontravam mais no niilismo modernista uma solução para sua visão de mundo. Como Di Cavalcanti relembra em suas memórias:

> O caráter de ruptura que o cubismo, o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo trouxeram às artes e à literatura daquela época tinha muito de "bluff". "Bluff" consciente ou inconscientemente necessário à desarticulação ou à desmoralização do academismo. Atos românticos, sectários, paradoxais armavam os batalhões suicidas para animar o espírito da guerra contra o preestabelecido da literatura e das artes em dó menor. Guerra ao francesismo de Bourget, ao impressionismo já misturado ao fluídico amoralismo anatoliano, num simbolismo de terceira ordem.
>
> Esse espírito de ruptura com o passado, para outras esferas intelectuais, possuía qualquer coisa de suspeito, sobretudo entre os que acreditavam no realismo social como natural caminho ao desenvolvimento da literatura e das artes depois da guerra de 1914.[52]

As várias vanguardas estéticas co-habitavam os quartiers, ateliês e cafés parisienses, e nessa convivência frenética com artistas, leituras, jornais, exposições, Di Cavalcanti vai delimitando sua prática artística a partir de sua visão política e social do mundo. Ele acreditava que através de sua arte poderia lutar por algo maior e, principalmente, acreditava que este era o momento de mudar o *status quo* das artes, da política, da economia e da sociedade.

> O grupo modernista europeu que tanto influenciou a nossa Semana de Arte Moderna, era cheio de fluídica e sibilina estética, e eu que em Paris sentia cada vez mais afastar-se de mim a concepção de "arte pela arte", não me incomodava muito com os homens gênero Blaise Cendras.[53]

[52] DI CAVALCANTI, 1955, p.132.
[53] Ibid., p.133.

> 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.[54]

Com a revolução de 1924, o *Correio da Manhã* foi fechado e Di Cavalcanti, que já sobrevivia com pouco dinheiro, agora sem emprego, foi obrigado a voltar para o Brasil. Sua volta foi marcada pela constatação de que o alvoroço e a novidade causada pela Semana de 22 haviam esmaecido. Desesperançoso quanto à sua carreira de artista e sem a união e motivação que haviam despertado seu dom, o artista recomeçou sua vida trabalhando como ilustrador para revistas e escrevendo para jornais no Rio e em São Paulo.[55] Brigado com Oswald e sem compartilhar do mesmo projeto e idéias de Mário – que ele mais tarde chamou de "folclorismos" –, Di Cavalcanti parou de pintar por um tempo, dedicando-se ao desenho e à escrita de uma literatura que receava publicar. Suas inquietações intelectuais e artísticas apresentavam, nesse momento, maior preocupação com questões sociais. Sobre as transformações e influências em sua arte, Di Cavalcanti escreveu:

> Quando voltei de minha primeira viagem à Europa, senti plenamente a força lírica do Rio de Janeiro e verifiquei que desta magia iria viver a vida inteira. Os mexicanos Diego

[54] Ibid., p.137-140.
[55] sobre sua produção gráfica ver GRINBERG, Piedade E. *Di Cavalcanti, um mestre além do cavalete* . São Paulo: Metalivros, 2005.

> Rivera, Orosco e Siqueiros começavam a influenciar na minha pintura, não propriamente no lado técnico mas na substância social. O México criava com seus novos mestres uma teoria de participação do artista na vida política do povo. [...] Essa influência da pintura mexicana chegou no momento justo arrancando-me definitivamente de um estetismo inócuo que ainda ponderava na minha personalidade de artista.
> Era profunda e doida vida de artista a minha vida naqueles anos que precederam a revolução de 30. Vida de artista possuído de uma grande inquietação humana diante dos problemas sociais, mas devo acrescentar que não podia fugir do labirinto carioca e fazia-me presente por todos os cantos desta cidade amorosa e lírica. [56]

Boêmio inveterado, foi nas noites cariocas que procurou inspiração, uma revelação de algo mágico, a beleza disfarçada na realidade corriqueira e banal. Reencontrou velhas amizades, fez novas, conheceu personagens "admiráveis" e, pouco a pouco, a pintura "renascia com uma força enorme". Agora motivado, dedicou-se aos estudos de grandes composições, "onde gente do povo aparece dançando, girando e desnudando-se"[57].

1.3 A BOEMIA CARIOCA

Ser autêntico carioca é possuir a dignidade de existir sem ambições supérfluas. É bastar-se a si mesmo, na certeza de ser um privilegiado do destino. Deus deu o alimento sonho ao carioca.[58]

A definição de estilo forjada por Meyer Shapiro precisa bem o que artistas modernistas tentaram encontrar em sua arte; e é também um conceito que ilustra a obra e o fazer artístico de Di Cavalcanti. Para Shapiro,

> um estilo é antes de tudo um sistema de formas tendo uma qualidade própria e uma expressão significante, através das quais são visíveis a personalidade do artista e a visão de mundo de um grupo. Também é o meio de transmitir certos valores dentro dos limites de um grupo, fazendo visíveis e conservando os que se referem à vida religiosa, social e moral através das insinuações emocionais das formas. Para os historiadores da cultura e

[56] DI CAVALCANTI, 1964, p. 33-34.
[57] DI CAVALCANTI, 1955, p.160.
[58] DI CAVALCANTI, 1964, p. 15.

> para os filósofos, o estilo é a expressão da cultura, que contém a totalidade dos signos visíveis da sua unidade.[59]

Carlos Zílio, em seu estudo da questão identitária na arte brasileira, afirma que a identidade da arte brasileira ou, de acordo com Zílio, o "estilo brasileiro" é atingido através de "uma dupla redução": 1) a adaptação das influências formais e temáticas internacionais à realidade cultural, social e econômica brasileira; e 2) o aspecto individual que cada artista dá ao projeto modernista, a leitura e interpretação que cada artista traduz em sua obra e a repercussão destas.[60]

Este segundo reducionismo identificado por Zílio é peculiar do conjunto da obra de Di Cavalcanti e de suas memórias. Freqüentemente a obra de Di é analisada em relação a sua vida, como se os quadros fossem reflexos imediatos da vida e da personalidade do artista. Grande parte da crítica escrita sobre o conjunto da obra e sobre o pintor é comumente associada à personalidade de Di Cavalcanti. O que deveria ser uma crítica à obra e ao fazer artístico do pintor acaba tornando-se um comentário, ou até mesmo um elogio ao seu modo singular de representar o país e seu povo. Por exemplo:

> Ora, esse efeito boêmio do temperamento de Di Cavalcanti combina-se com uma capacidade de trabalho que espanta os mais desatentos e desprevenidos. A arte de Di Cavalcanti, bem como sua pessoa humana, bem como seu método de ofício, está fundada na liberdade. Uma vocação de liberdade que tem sido a linha dominante de sua vida que fez dele - em certa época o único pintor social militante do Brasil - um revoltado contra as imposições drásticas dos partidos, um homem que sempre examina seus problemas, e que atingiu um elevado nível de consciência artística. Debaixo de aparências ligeiras, a carreira do Di Cavalcanti tem assumido aspectos patéticos de alto drama intelectual: este homem inquieto tem vivido em encruzilhadas, à procura de soluções plásticas, políticas e críticas, debatendo continuamente o caso do Brasil, o caso da anarquia universal e seu próprio caso que se misturou com outros.
> Eis o aparente paradoxo de Emiliano Di Cavalcanti: este grande individualista é um pintor social, este boêmio dispersivo é um trabalhador obstinado, este copiador de histórias pitorescas é um espírito sério capaz de disciplina.[61]

---

[59] Meyer Shapiro, "Style", In: *Anthropology today*, p.287 citado por ZÍLIO, 1982 (1), p.16.
[60] ZÍLIO, 1982 (1), p. 16-17.
[61] Murilo Mendes, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 06/02/1949, Letras e Artes, 3(114): 5 citado em AMARAL, Aracy (org.) *Desenhos de Di Cavalcanti na Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, 1985, p. 83-85.

> A grande força de Emiliano Di Cavalcanti, como artista, é a sua sinceridade e [...] sua autenticidade. Realmente, não ocorre outra que signifique essa perfeita sincronização do homem com a obra realizada, expressão visível de uma necessidade vital, na fidelidade com que espelha a grandeza humana do artista criador. Um quadro de Di Cavalcanti – qualquer quadro – é, antes de mais nada, uma projeção de sua personalidade, de sua sensibilidade, de sua generosidade – e, daí, o seu extraordinário fascínio, o seu poderoso encanto, a sua impetuosa capacidade de captar instantaneamente a simpatia e a admiração de um público heterogêneo, em que se irmanam comovidamente leigos e entendidos. Diante de poucos artistas nacionais se poderia com rigorosa veracidade repetir, como diante de Di Cavalcanti, esse aparente lugar-comum, muito menos comum, aliás, do que se imagina: a obra é o homem.[62]

Em 1985, o Museu de Arte Contemporânea de USP homenageou Di Cavalcanti com a publicação de *Desenhos de Di Cavalcanti na Coleção do MAC*, com documentos, textos críticos e tentativa de bibliografia completa, além da ilustração de 180 dos 564 desenhos que compõem o acervo do museu. A crítica de arte Sônia Salzstein Goldberg, em seu texto "As Brasilidades de Di Cavalcanti" (1985), chama a atenção ao "mito Di Cavalcanti" – criado e perpetuado em vários dos textos presentes no livro/catálogo. Para Goldberg o mito articula a produção e o artista como inseparáveis, tornando plausíveis somente abordagens teóricas que endossem o discurso da arte social engajada. Esta mitificação esconde seu caráter de formulação ideológica que, por sua vez, é reflexo da construção ideológica mais ampla da arte brasileira como construção da identidade nacional.[63]

Em entrevistas e em suas memórias, Di Cavalcanti contribui na construção de uma aura carioca ao contar histórias sobre os ambientes artísticos e intelectuais das décadas de 1920 e 1930. Quando aborda sua formação artística, Di Cavalcanti freqüentemente a associa com o carnaval carioca, com o povo carioca e com as pessoas com que conviveu no bairro de São Cristóvão, onde cresceu. As pessoas e as personagens de histórias contadas por ele e a ele inspiram sua obra.

---

[62] Luís Martins, SALA ESPECIAL – Catálogo VII Bienal de São Paulo, setembro a dezembro de 1963, São Paulo, citado em AMARAL, ibid., p.145-146.
[63] AMARAL, ibid., p.197-198.

> Se na minha formação artística uma coisa tem importância é o carnaval carioca. Mais do que as festas de igreja que, aliás, também influenciaram meu eterno deslumbramento pelo mundo místico.
> O carnaval, desde minha mocidade, participou da minha vida, como uma necessidade de externação de uma parte do meu ego. No carnaval eu sempre senti em mim a presença de um demônio íncubo que se desvendava como um monstro, feliz pelas suas travessuras inenarráveis.
> É uma das formas de meu carioquismo irremediável e eu me sinto demasiadamente povo nesses dias de desafôgo dos sentimentos mais terrivelmente terrenos de meu ser.[64]

As histórias e curiosidades contadas por Di Cavalcanti são sobre artistas, escritores e patrocinadores – a elite rica que proporcionava reuniões para discussões, debates e exposições – e conduzem o leitor à formação e reformulação da elite intelectual e artística brasileira no Rio de Janeiro e seu contraste em São Paulo. Quando fala sobre Mário de Andrade, por exemplo, sobre seu papel de líder e mestre do grupo modernista paulista, Di Cavalcanti demonstra a união do grupo, ao mesmo tempo em que ele próprio se distingue dos paulistas.

> Mário dava-nos sempre a impressão de que tudo que ardia em nós não seria destruído; ao contrário, era o revolver de um terreno onde o futuro seria plantado. A personalidade de Mário foi sempre a de um professor, professor à sua maneira, às vezes inesperadamente desiludido de si mesmo mas sempre atento aos discípulos. Mário, que para a infelicidade das letras brasileiras só no fim de sua vida compreendeu o destino dos homens, através da evolução social da nossa época, foi entretanto o eterno coordenador, sempre vislumbrando uma categoria, um sistema, uma direção, de onde se explica seu prazer de se comunicar com os mais moços, assumindo o papel de mestre. E ele era verdadeiramente um mestre. Com estes quatro homens [Mário de Andrade, Guilherme Almeida, Menotti del Picchia e Oswald de Andrade] à frente, ia vivendo o modernismo paulista onde a minha irriqueita presença carioca definitivamente contava um pouco.[65]

Quando se refere aos conterrâneos, a singularidade, autenticidade e grandiosidade dos mesmos é associada ao fato de serem cariocas. Através de histórias e algumas anedotas, é estabelecida uma trajetória de contribuições cariocas à construção da cultura brasileira, chamada pelo autor de "o saber carioca"[66].

[64] DI CAVALCANTI, 1955, p.59 – 60.
[65] Ibid., p. 111 – 112 .
[66] DI CAVALCANTI, 1964.

> João do Rio foi o grande cronista desta cidade nas primeiras décadas deste século. Conheci-o gordão, já acadêmico, nos seus últimos tempos de vida agitada e pitoresca. [...] A *Alma Encantada das Ruas* e o *Dentro da Noite* são livros à moda dos escritores dos *boulevards* parisienses, mas apesar disso com muita graça carioca, graça mulata, graça contendo o falar inimitável, a expressão genuína do carioca. E como carioca progressista ele desejava esse Rio nova metrópole despida de sensaborias patriarcais. Não só o Rio: toda a nação.[67]

> Paulo Barreto, Lima Barreto, Machado de Assis, esses três mulatos cariocas cada um a seu modo, cada um com suas limitações e suas grandezas, mas nessas limitações e nessas grandezas retratam-se como homens que possuíam a marca desta terra, nos três avoluma-se em forças melódicas o espírito dos que aqui nascem, este espírito que se alimenta de ventura e dissabor e que tudo compreende quando se joga o destino humano, não mais que humano.
> Sim, nós cariocas, somo profundamente humanos e possuímos o dom maior do homem, sabemos ser solidários com os nossos semelhantes, estamos sempre dispostos a cooperar.[68]

Em seu trabalho sobre a intelectualidade boêmia, *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes* (1996), a historiadora Mônica Pimenta Velloso defende que o sentimento de exclusão sentido pela população carioca com a modernização da sociedade desde a primeira república era sentido também por uma grande parcela de intelectuais cariocas. Estes rejeitavam o gosto e padrões europeus defendidos e vangloriados como modernos. Contrária ao poder institucional, esta parcela de intelectuais boêmios defendia uma cidade moldada sobre as regras do submundo, do dia-a-dia do povo. Em vez da adaptação de padrões urbanos, de sociabilidade e do gosto europeus ao Rio, defendiam uma forma original de padrões de sociabilidade; defendiam que as respostas estariam nas ruas, no povo.

O contexto urbano carioca é comumente caracterizado por sua espontaneidade, informalidade e inconformismo. De acordo com Velloso, isso reflete no grupo de intelectuais que não pretendem organizar um movimento ou projeto fixo de modernidade, mas sim através da sua ligação com o povo deixar aflorar essa essência carioca que, conseqüentemente, irá moldar a modernidade da cidade e o modernismo da arte. Este comportamento também

[67] Ibid., p. 27.
[68] Ibid., p. 32.

justifica a função social e identidade desses artistas – o artista moderno na visão de Baudelaire consiste nesta união entre artista e povo, artista e cidade. O próprio Di Cavalcanti relembra seus anos na faculdade de Direito no Rio de Janeiro e seu grupo de colegas "de idéias literárias avançadas", admiradores de Baudelaire e Rimbaud.

> Nessa época surgiu no Rio de Janeiro Isadora Duncan, e, na Academia Livre de Direito, Heraldo Pederneiras, Djalma Lessa, Murilo Fragoso e mais alguns companheiros resolveram chefiar um movimento entre os estudantes para criar um ambiente de simpatia à artista.
> Esse grupo de estudantes caracterizava-se por suas idéias literárias avançadas. Sentíamo-nos malditos! Pouco ligávamos ao gosto geral dos colegas inclinados a uma literatura de peso e medida.
> Fomos talvez os primeiros a abandonar a idolatria por Bilac, ou por Lecomte de Lisle na poesia francesa. Queríamos libertações simbolistas para mundos incandescentes e nebulosos. Admirávamos Baudelaire. E a poesia de Rimbaud, de Verlaine, Mallarmé, davam a certeza de que a arte deveria ser diferente dos sonetos das revistas mundanas ou da prosa elogiada por Osório Duque Estrada.[69]

Sob a luz dessa dinâmica social da boemia carioca, Velloso questiona o pressuposto que pretende dar conta da arte modernista brasileira a partir de um movimento organizado como foi a Semana de 22 e do movimento paulista liderado por Mário e Oswald de Andrade[70]. Para a autora, este pensamento não dá conta da modernidade brasileira, e sua proposta é demonstrar, através do contexto carioca, a necessidade de relativizar marcos temporais como a Semana de 22. Por ser considerada o marco simbólico de instauração da arte moderna na cultura brasileira, a Semana acaba se tornando um divisor de águas, em que toda a arte produzida anteriormente é considerada prenúncio do que aconteceria em 1922.

Dando continuidade a sua tese, Velloso discute as visões do progresso tomadas pelos grupos intelectuais brasileiros. Enquanto um grupo pregava o progresso baseado na crença no conhecimento científico e a razão em prol da igualdade e bem comum, o outro grupo

[69] DI CAVALCANTI, 1955, p. 75.
[70] VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

acreditava que as conseqüências negativas do progresso resultariam em anomalia e alienação. Os intelectuais cariocas, adeptos da visão de mundo pessimista do progresso, utilizavam ironia e humor em suas críticas (caricaturas, charges e artigos) ao progresso científico e ao racionalismo. Para a autora, é através do humor (carioca) que identificamos uma unidade de pensamento estabelecida pela tradição intelectual local. A diferença geracional de, por exemplo, José do Patrocínio, Olavo Bilac, Lima Barreto, Gonzaga Duque, entre outros, era irrelevante em função do sentimento de união destes intelectuais em torno de determinadas idéias[71]. São intelectuais sem cargos políticos e institucionais, livres para escrever e publicar suas críticas nos mais diversos jornais e revistas. Trabalhando cada um de sua maneira, brigam e se desentendem em vários momentos; todavia, permanecem unidos em sua visão pessimista do progresso e gosto europeu, valorizando a criatividade e a imaginação na busca de uma solução para a questão do fracasso da república.

> A hora do lazer significava portanto a liberdade. Enfim, era a possibilidade de sonhar e de mudar o próprio sentido das coisas. Essa situação conflituosa entre trabalho e prazer remonta aos primórdios da modernidade, quando a lógica do mercado começa a se impor. A partir daí, modificam-se os próprios padrões de identidade social dos indivíduos. Reforçando a idéia da arte como princípio diretor da vida, a boemia abriria espaço para o questionamento das bases da identidade social moderna.[72]

A idéia de um vínculo entre a sensibilidade e a sociabilidade intelectual foi discutida anteriormente pela historiadora Angela Castro Gomes, em seu artigo *Essa gente do Rio... os intelectuais cariocas e o modernismo* (1993). Nesse estudo a autora ressalta a importância da tradição intelectual presente em qualquer grupo intelectual. A compreensão dos "antecessores" é fundamental quando buscamos definir o espaço e o tempo de um grupo ou de uma sociedade intelectual. Seguindo a mesma perspectiva, Velloso demonstra as diferenças entre a percepção e a prática da modernidade de intelectuais boêmios cariocas e paulistanos.

[71] Ibid., p.39.
[72] Ibid., p.45.

Assim sendo, duas formas de pensar a nacionalidade se contrapõem: de um lado a apreensão direta da realidade brasileira através de pesquisa, leituras, documentação, enfim, através da razão; e de outro o jeito boêmio de fruição indireta da realidade através da convivência com as classes populares, com a marginalidade, nas festas e comemorações diversas, utilizando a intuição e a sensibilidade como os mais potentes instrumentos de captar a realidade que nos cerca. A partir da definição benjamineana do artista moderno, a autora destaca a importância do intelectual boêmio como o primeiro exemplo de intelectual moderno na arte brasileira.

A boemia carioca foi o grande pano de fundo e elo que uniu os artistas cariocas de diversas gerações. Antes mesmo de pensarem em uma ruptura com a arte acadêmica e uma Semana de Arte Moderna, já acontecia na capital do país um movimento boêmio que era por excelência moderno. Inspirados no modo de viver irreverente e transgressor de artistas como Oscar Wilde e Baudelaire, os intelectuais e artistas cariocas incorporaram o comportamento do *flâneur*. A geração modernista e mesmo os artistas e escritores anteriores não se encaixavam na imagem do artista boêmio marginalizado. Pelo contrário, ambos, paulistas e cariocas, tinham profissões de sucesso, vínculos profissionais com a imprensa dominante na época; a maior parte cursou pelo menos um estágio da Faculdade de Direito – o que indicava *status*. Todos estavam inseridos no mercado; "possuíam público e prestígio social, ou seja, tinham posições sociais garantidas"[73]. Entretanto, admiravam o espírito libertário de regras sociais e acadêmicas, o estilo de vida fora dos padrões, a transgressão sexual e cultural: provocar choque com suas atitudes e comportamentos; observar, descrever e criticar a capital federal tomada pelo espírito civilizador e o grande impacto causado pela reforma urbana que modernizava a cidade e perseguia intensamente os costumes populares considerados um atraso e empecilho à modernidade. Muitas vezes com a atitude de românticos observadores,

[73] SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Di Cavalcanti Ilustrador: Trajetória de um Jovem Artista Gráfico na Imprensa (1914-1922)*. São Paulo: Editora Sumaré, 2002, p.39.

mórbidos e solitários – ao mesmo tempo em que se aproximavam e interagiam nesse ambiente, também se distanciavam de forma *blasé*. A atitude boêmia foi predominante já que em termos estilísticos os artistas cariocas divergiam: uma geração unida em prol da luta contra o academicismo nas artes e a favor de estilos de vida fora da moral conservadora burguesa.

Para Gomes, o pensamento moderno paulista e o carioca distinguem-se na definição terminológica. Ao final do artigo a autora propõe a idéia de classificar o ambiente carioca como "mais moderno do que modernista"[74], sem diminuir a intensidade e diversidade dos debates e da produção que alterariam a sua própria tradição intelectual. Desta forma dá-se conta de posições pró e contra a renovação estética modernista – característica do ambiente intelectual moderno carioca – sem circunscrever grupos, associações e sociedades, nem classificar artistas e escritores.

Esta relação orgânica entre intelectuais e sociedade é primordial para a compreensão da intelectualidade e saber carioca. Viver e sentir o Rio como cidade, povo, cultura reflete na arte, literatura, jornais, enfim, no escrever e falar não só sobre o Rio, mas sobre Brasil, brasilidade, nacionalidade, identidade (apesar de não ser articulada claramente), modernidade e, no caso de Di Cavalacanti, modernismo.

Os estudos de Velloso e Gomes sobre a modernidade e modernismo brasileiro contribuem ao ressaltar a importância do contexto social na formação intelectual e artística dos artistas e escritores cariocas, e, nesse caso, de Di Cavalcanti. No entanto, a diferenciação entre os contextos carioca e paulistano merece flexibilidade: as formas diretas e indiretas de fruição da realidade brasileira não devem ser vistas como uma divisão regional. Por exemplo, Oswald e Mário de Andrade discordavam a respeito da apreensão dos elementos constitutivos

[74] GOMES, Angela de Castro. "Essa gente do Rio... os intelectuais cariocas e o modernismo". *Estudo Históricos*, Rio de Janeiro, v.06, n.11, p. 62-77, 1993 (76).

da identidade nacional: a proposta indireta e instintiva do primeiro, e a proposta de um estudo aprofundado e cauteloso do segundo. E como foi abordado por Mônica Pimenta Velloso em *A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista* (1993), os próprios paulistas divergiam em suas visões nacionalistas. O grupo Verde-Amarelo critica, principalmente, a visão nacionalista de Mário de Andrade. Ao retomarem a visão romântica que identifica a construção da brasilidade vinculada à natureza, os verde-amarelos criticam a apreensão da brasilidade através do conhecimento intelectual e da pesquisa. Para o grupo, o nacionalismo estava relacionado ao sentimento, com a capacidade de criar e intuir. Sua proposta, então, era o contanto direto com a natureza, com a paisagem brasileira, "a comunhão natural do homem com o meio ambiente"[75]. Entretanto, apesar de criticarem a abordagem de Mário de Andrade, os verde-amarelos não defendem a visão boêmia. Pelo contrário, seu regionalismo e crença na excepcionalidade paulista os fazem diferenciar-se cada vez mais dos cariocas: São Paulo e o Rio de Janeiro são vistos como centros opostos, um o do trabalho e da responsabilidade, o outro do lazer e da displicência.

1.4 O ENVOLVIMENTO DE DI CAVALCANTI COM O MOVIMENTO MODERNISTA PAULISTA

Em *Di Cavalcanti Ilustrador: Trajetória de um Jovem Artista Gráfico na Imprensa* (1914-1922), Ana Paula Cavalcanti Simioni chama atenção à falta de interesse acadêmico em torno da produção de artistas anterior à Semana de Arte Moderna. Simioni critica as teses que aceitam como símbolo de modernismo a produção artística síntese de uma "linguagem das vanguardas e dos elementos figurativos representativos de nossa nacionalidade"[76]; em muitos estudos favorecendo o ideal propagado pelo grupo modernista paulista liderado por Oswald e

[75] VELLOSO, Mônica Pimenta. "A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista". In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 06, n.11, 1993, p.89-112.
[76] SIMIONI, op.cit., p.91.

Mário de Andrade. Desta forma, Di Cavalcanti é percebido como um artista ingênuo e imaturo até seu retorno de Paris em 1925, quando ele se debruçaria sobre a figura da mulata como metáfora da brasilidade. Sua produção gráfica e desenhos inspirados no estilo *art nouveau* e no simbolismo decadentista (figuras 6 e 7) são cruciais quando pretendemos entender o campo artístico e intelectual ao qual Di Cavalcanti fez parte. O ideal moderno das correntes artísticas da *belle époque*, o estilo de vida boêmio de escritores e artistas cariocas, o projeto modernizador da cidade do Rio de Janeiro foram o pano de fundo onde a prática artística de Di Cavalcanti foi desenvolvida; seus desenhos, ilustrações e pinturas deste período refletem o espírito moderno como um ideal a ser buscado na arte e na vida. Como aponta Simioni, é neste período inicial de sua trajetória artística que: 1) Di Cavalcanti ingressa no mundo das artes (ao transferir o curso de Direito para São Paulo e posteriormente abandoná-lo para dedicar-se à pintura); 2) o artista estabelece relacionamentos profissionais e de amizade, garantindo assim seu sucesso dentro do campo artístico; e 3) a dedicação ao desenho, predominante neste período, acompanha toda sua produção – "ao lado da cor, a linha e o desenho passam a ser elementos estruturantes nas composições picturais de Di"[77]. Reconhecendo a importância do estudo dos anos precedentes à organização e realização da Semana de 22, Simioni argumenta sobre o papel da crítica literária e artística brasileiras na tomada da Semana como o marco oficial do movimento modernista, chamando atenção às ações e comportamentos à primeira vista idiossincráticos, mas que fazem parte do desenvolvimento intelectual e artístico que raramente é linear: "Alguém diria que Di Cavalcanti, o pintor símbolo da busca pela identidade nacional, foi considerado um artista típico da *belle époque* por seu estilo refinado, bem ao gosto do *art nouveau*?"[78], indaga a autora.

[77] Ibid., p.93.
[78] Ibid. p.94.

Simioni diferencia a produção de Di Cavalcanti de acordo com os debates em que está inserida: as figuras femininas *art nouveau* dos anos 10 são parte de um contexto moderno de contestação de valores sociais e artísticos, enquanto as mulatas das décadas posteriores se inserem em um projeto artístico modernista de definição e criação da identidade e cultura nacionais (mesmo não sendo envolvido aberta e definitivamente com os ideais propostos nos manifestos). O argumento de Simioni procede no que diz respeito aos questionamentos mais explícitos presentes no início da carreira de Di Cavalcanti como artista gráfico. No entanto a sua própria delimitação temporal de análise – de 1914 a 1922 – não abarca a presença contínua de questões e críticas sociais durante sua produção gráfica no restante da década de 20 e na seguinte. Com o intuito de percorrer a "trajetória de um artista do ponto de vista da sociologia genética de Pierre Bourdieu", a escolha da autora pelo período é justificada por serem os dois anos marcos temporais na criação de Di Cavalcanti: 1914 quando ingressa no campo das artes visuais e 1922 "o ano que marcou sua virada estilística"[79] – o que é questionável, pois Simioni entende como "virada estilística" a mudança de linguagem plástica ocorrida após o retorno de Paris em 1925, e não as obras expostas na Semana, que eram obras de cunho simbolista. Ao delimitar uma trajetória artística anterior à Semana de 22, algumas fronteiras são demarcadas e surgem questões quanto à linearidade do desenvolvimento artístico e intelectual de Di Cavalcanti.

O que nos interessa é, a partir do estudo de Simioni sobre a produção gráfica de Di Cavalcanti, situar, mais uma vez, o contexto em que a representação da mulata e a visão de mundo moderna do artista emergem. O que aparenta ser contraditório – a representação da figura feminina como sujeito e objeto pelo mesmo artista – é, de acordo com Francastel, uma possibilidade dentro dos grupos de vanguarda, pois não necessariamente o discurso ideológico e social caminha lado a lado com a representação plástica. Talvez, tentar apreender a obra de

[79] SIMIONI, op.cit., p.12.

Di Cavalcanti a partir de sua personalidade e vida não faça jus a sua criação, além de não fornecer respostas para possíveis questões. Além disso, poderíamos especular aqui sobre a adaptação de uma temática sensual às soluções formais que o pintor procurava dar a suas telas. Ou como o próprio artista se referia: uma simples transposição da beleza carioca, dos bairros da Lapa e São Cristóvão, da representação de seus temas prediletos – o Rio de Janeiro, o carnaval e o samba, e belas mulheres. Foi definitivamente sua série de mulatas a responsável pelo seu sucesso e reconhecimento, todavia, sua obra é extensa e variada na temática e personagens, tanto nas pinturas de gênero como nos retratos.

Sobre os grupos de produtores, Francastel discute as relações, interesses e tendências dos membros de um grupo. Para o autor existe um pensamento comum que unirá um número de pessoas em prol da criação de obras que partilham de uma mesma idéia ou têm um objetivo comum. Dentro deste grupo, a coletividade e a individualidade de seus membros se sobrepõem e são refletidas em suas criações. Sendo assim, seria impossível um artista fixar o significado total e final de sua obra, pois este está misturado e confundido com as idéias e tendências do grupo do qual o artista faz parte, dos seus colegas e de sua visão de mundo individual. Uma vez criada a imagem ou o texto, os significados serão infinitos, pois dialogam com outras obras, outros produtores e com o público que compartilha de uma "consciência e/ou memória plural" com o artista.

Di Cavalcanti produziu uma obra dentro dos projetos de construção artística e cultural modernista. A carta enviada a Mário de Andrade de 24 de abril de 1922 reproduz seu envolvimento inicial com o grupo modernista:

> Hoje recebi a tua carta de felicitações, que também traz-me a participação que o grupo vai ter uma revista: "Klaxon". Muito bem, as felicitações eu e Maria agradecemos com todo coração, e a revista uma vida eterna. Mandarei breve o desenho pedido com todo prazer.

> Eu também ando com idéias de fazer aqui uma pequena revista, que absolutamente não prejudicará da do grupo, pelo contrário... mas tudo depende.[80]

A correspondência trocada com Mário de Andrade entre 1920 e 1925 – treze cartas de Di destinadas a Mário[81] – reproduz parte da discussão gerada pelo grupo antes e após a Semana de 22. São correspondências pessoais nas quais percebemos a luta do artista em estabelecer-se como pintor – dificuldades financeiras e projetos de pinturas, desenhos e ilustrações – e as referências aos amigos em comum, com os quais ambos se correspondiam.

De sua maneira, transpôs para as telas as propostas presentes nos manifesto e ensaio de Oswald e Mário de Andrade. Se de um lado adaptou as influências vanguardistas quanto a linguagem plástica, forma e temática sem nunca perder sua referência – a tradição cultural e intelectual nacional, os lugares e seus personagens cariocas –, de outro deu vazão à sua criatividade de forma instintiva, a partir da sensibilidade, do contato direto com sua inspiração e da convivência com locais, pessoas e personagens que seriam representados em suas telas. Di Cavalcanti não abandonou o projeto de reformulação das artes nacionais, da definição da brasilidade e dos elementos constitutivos do nosso caráter nacional. Como suas memórias e textos jornalísticos demonstram, seu envolvimento não foi delineado a partir de um projeto definido, como fez Mário de Andrade, por exemplo. No entanto, sua visão da arte como indissociável do engajamento social guiaria toda sua prática artística. A participação no *Clube dos Artistas Modernos – CAM* e o artigo *Realismo e Abstracionismo* (1948)[82] são exemplos de sua ligação com o grupo e o projeto inicial modernista durante as décadas de 30 e 40.

Apesar da vida breve – criado em 24 de novembro de 1932, na cidade de São Paulo, e encerrado, devido a censura e dificuldades financeiras no fim de 1993 –, o CAM foi uma das

[80] Carta ilustrada para Mário de Andrade, 1922. Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros – USP. Reprodução no catálogo *Di Cavalcanti, um perfeito carioca.* MATTAR, Denise (curadoria). Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2006.
[81] Essas cartas fazem parte do acervo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros – USP.
[82] DI CAVALCANTI, Emiliano. "Realismo e Abstracionismo". *Fundamentos.* São Paulo, (3): 241-6, agosto 1948.

estratégias de atuação dos artistas na vida cultural do país durante os anos 30. Defensores das conquistas estéticas do modernismo, os sócios-fundadores do clube – Antonio Gomide, Carlos Prado e Di Cavalcanti – liderados por Flávio de Carvalho, pregavam a irreverência e autonomia em suas atividades e realizações, cercadas de festas e diversões. Sua proposta era promover o intercâmbio entre diversas artes, gerar debates e divulgar novas criações; sendo o engajamento social e político (simpatizante da experiência soviética e crítico do Estado e da Igreja brasileiros) parte de suas atividades.[83]

O artigo de Di Cavalcanti, publicado anos mais tarde, ilustra sua concepção de uma "participação do artista na vida social de seu povo", criticando toda e qualquer forma de niilismo e arte pela arte dos projetos dos modernismos de então. Critica a arte abstrata por esta não partir da realidade e sim da imaginação, de "fragmento das coisas reais", das visões dos artistas. Ataca a filosofia por trás do "anarquismo modernista", contrapondo com o realismo que defende: "não aceito uma cópia do real sem participação do que o artista possui de poder inventivo ou interpretativo. Seria tirar da obra de arte o que ela possui de próprio, seria tirar sua razão de ser."[84] Sua defesa do realismo parte da premissa do "dever" social do artista com a sociedade em que vive, a concepção de um artista como agente histórico.

> O mundo pertence ao artista quando ele o domina socialmente, quando ele o representa (pelo instinto ou pelo conhecimento) 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. [...] Uma obra de arte que vive só idealmente não existe, é aí, sim, uma abstração.[85]

Seu envolvimento com os projetos modernistas de criação da identidade nacional, tanto de Oswald de Andrade quanto de Mário de Andrade, não foi somente inicial. A Semana

[83] OSORIO, Luiz Camilo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. e ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil.* São Paulo: Instituto Moreira Salles/ Fundação Djalma Guimarães, 1983.
[84] DI CAVALCANTI, 1948.
[85] Ibid.

de 22 foi o marco oficial do movimento e, como demonstra a correspondência trocada entre Mário e Di Cavalcanti entre 1920 e 1925, havia um maior comprometimento com o movimento e pertencimento ao grupo, se comparado com o que o próprio artista entendeu e defendeu como sua participação em suas memórias.

A respeito do resultado e da influência positiva da Semana de 22 nas artes, e em vista de todas as avaliações feitas pelos próprios participantes e pela crítica, Di Cavalcanti escreveu:

> Oswald de Andrade e Menotti del Picchia acharam sempre que tudo que surgiu no Brasil artístico e literário depois de 1922 vem da Semana: é um exagero, como era exagerada a completa desilusão de Mário de Andrade em relação à Semana. Ela foi um fenômeno original na forma e, pelo seu aspecto de propaganda, teve grande importância, mas o que faltou foi o conteúdo humano, a unidade de percepção do instante histórico que vivíamos. Éramos todos uns atordoados, mistificávamos a nós mesmos e a todo o mundo, numa orgia de destruição inconseqüente. Depois amadurecemos e, não como a "fruta madura demais" dos versos de Mário de Andrade, sentimos que a Semana foi uma grande festa de inteligência, e que toda essa força gratuita de mocidade poderia ter tido outro destino.[86]

Sua trajetória não foi linear e sua brasilidade nem sempre correspondeu às propostas, afinal, o próprio artista encarava sua prática como independente; no entanto, isso não significa dizer que as questões nacionais e identitárias estavam menos presentes. Como Francastel argumenta, certas tendências e questões compartilhadas por um grupo irão emergir na produção dos participantes. As imagens produzidas por Di Cavalacanti – especificamente neste estudo, suas mulatas – se encaixam no debate artístico e cultural modernista, mesmo não sendo o artista deliberadamente comprometido com um projeto. A retrospectiva feita em suas memórias deve ser relativizada não somente por se tratar de textos escritos anos após os acontecimentos e suas repercussões, mas também por considerarmos a primazia das imagens. É neste ponto que as telas (portadoras de imagens) são testemunhos do período e das questões então em voga. Ao serem inseridas dentro do debate modernista de definição do caráter

[86] DI CAVALCANTI, 1955, p.120.

nacional – que entende a mestiçagem como nossa característica primordial –, estas imagens ultrapassam significados dados pelo artista. Como "objetos de civilização"[87], seu significado está além da construção de seu criador. Se a trajetória artística e intelectual e a compreensão das redes de sociabilidade intelectual com as quais Di Cavalcanti partilhou anseios e projetos nos ajudam a contextualizar a produção de suas obras, ambas, ao mesmo tempo, não dão conta do significado total da imagem.

Um discurso ideológico não é feito de forma homogênea pelos seus atores, mesmo que idealizado como projeto. As idéias e os anseios emergem na arte, na representação de uma realidade que, num segundo momento, acaba se tornando a realidade propriamente dita, neste caso, a realidade modernista. Entendendo a trajetória e a participação individual e coletiva de Di Cavalcanti, enriqueceremos a escrita dessa representação de um período da cultura e arte brasileira. Di se envolveu com diversos grupos de intelectuais e artistas que se incumbiram da missão de (re)formular a arte e cultura nacional no contexto das primeiras três décadas do século XX. A mulata entra como a metáfora - escolhida pelo artista - da sociedade brasileira. Assim Di Cavalcanti está falando como representante do seu tempo e da visão de mundo da época.

[87] FRANCASTEL, op.cit., p.64-85.

CAPÍTULO 2 - MODERNIZAÇÃO "A QUALQUER CUSTO": TEORIAS RACIAIS NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

As últimas décadas do século XIX no Brasil foram marcadas pela predominância de explicações, teorias e diretrizes científicas e técnicas vindas da Europa e dos Estados Unidos. O conhecimento positivista penetrava como interpretação, análise e explicação dos mais diversos assuntos, contextos e problemas sociais, econômicos e políticos. A partir do reconhecimento de um problema, fixava-se uma solução embasada na ciência e com procedimentos técnicos de erradicação do problema. A ciência prometia uma solução de cunho prático para os problemas persistentes nas sociedades. As novas elites intelectuais entrariam em cena na defesa do conhecimento científico como a forma mais eficaz de abordagem e solução de problemas que nos impediam de avançar rumo à modernidade. Desde a abolição da monarquia até o branqueamento da população mestiça, tudo que significava atraso deveria ser atualizado ou mesmo eliminado para a criação de um ambiente propício ao progresso. Essa elite intelectual e política discutia as questões em torno do atraso nacional ao mesmo tempo em que as cidades brasileiras sofriam transformações em ritmo acelerado. O descompasso entre as medidas propostas e as mudanças na vida dos cidadãos criava ansiedade e euforia em grupos discordantes em suas propostas e práticas sociais. O desejo das elites em promover a modernização "a qualquer custo" implicou conflitos sociais inevitáveis, por exemplo, os episódios da Revolta de Canudos (1893-1897) e da Revolta da Vacina (1904)[88].

O fim da escravidão desmobilizou enormes contingentes de ex-escravos no Sudeste juntamente com a chegada de imigrantes europeus. Parte desse contingente buscava uma vida nova nos centros urbanos, outra parte vinha remediar o problema da mão-de-obra nas regiões

[88] SEVCENKO, Nicolau. "O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso" In: NOVAIS, Fernando A. (coordenador geral) *História da vida privada.* Volume 3 República: da Belle Époque à Era do Rádio. SEVCENKO, Nicolau (org. do volume) São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.07-48 (16-28).

rurais. Esse aumento na população urbana e a chegada de estrangeiros com seus hábitos e cultura próprios desestabilizaram hierarquias e valores da sociedade[89]. Essa população pobre e sem educação formal inchava as cidades em um momento em que as elites políticas se esforçavam por viabilizar projetos de "modernização, embelezamento e europeização" das áreas centrais. Para as autoridades, a população pobre que se aglomerava em casarões, cortiços e cubículos, que abrigavam famílias inteiras em condições insalubres e precárias, significava uma ameaça a ordem, segurança e moral públicas, sendo o principal empecilho à modernização da capital federal. Além da proibição de suas práticas e rituais religiosos, de festas e músicas de tradição negra, medidas sanitárias e de higienização dos locais habitados foram forçadas às comunidades.

O discurso e projeto de modernização "a qualquer custo" passava pela questão racial brasileira. Os paradigmas liberais e racistas guiaram, de formas diversas e contraditórias, o pensamento racial nacional do final do século XIX até as primeiras três décadas do século XX. Ao mesmo tempo em que crescia um discurso liberal da igualdade, afirmavam-se hierarquias e diferenças (determinismo racial).[90] Idéias importadas eram adaptadas à realidade brasileira por intelectuais ansiosos por representar um país moderno e independente da metrópole e de sua condição de colônia. Estas teorias raciais foram adaptadas de forma *sui generis* aqui, afinal, era consenso o fato de o Brasil ser um país mestiço. Desta forma, o aspecto determinista e pessimista da eugenia e do darwinismo social precisava ser repensado em um momento de criação de uma nação moderna e independente politicamente.

Em *O espetáculo das raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930* (1993), Lilia Moritz Schwarcz demonstra que, com a independência política em 1822, a monarquia busca criar aqui um centro de produção cultural e uma inteligência nacional. D.

[89] Ibid., p. 16.
[90] SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.19.

Pedro II foi o primeiro promotor da construção da identidade através da cultura; os "homens de *sciencia*" foram responsáveis por essa missão – muitas vezes auto-intitulados. Estes intelectuais aliavam o prestígio e respeito que o discurso científico forjava ao apoio da elite e do governo. A necessidade e urgência em se compreender a realidade brasileira foram talvez as responsáveis por adaptações e leituras contraditórias, forçadas, superficiais. Não obstante, este debate baseado em teorias raciais estava presente e os intelectuais e artistas do período estavam imbuídos dessas idéias, quando não, dessa missão.

A mestiçagem como característica primeira da nação era consensual. Com a abolição em 1888, uma população negra pobre e livre passou a habitar as cidades – locais onde o discurso liberal advogava para a república o primeiro passo para a transformação e evolução do país. Em 1894, com a publicação de *As raças humanas e a responsabilidade penal do Brasil*, de Nina Rodrigues, as teorias raciais já serviam como explicação da questão nacional a partir da raça. A mestiçagem era a razão do nosso atraso e inviabilizava o estabelecimento de uma nação. Se de um lado havia um discurso republicano liberal, de outro havia um modelo racial de análise do povo miscigenado. Prognósticos sobre o futuro da nação republicana se cruzavam com a questão racial como tema central na compreensão do futuro do país. A saída encontrada foi uma adaptação das teorias raciais ao caso brasileiro.

Nas duas primeiras décadas do século XX, o pensamento eugênico foi influente na elaboração de soluções para os problemas sociais nacionais. O otimismo dos intelectuais entusiastas da eugenia encontrava nesta uma forma de reverter o processo de degeneração racial (e social) em que nos encontrávamos. Estes pensadores da condição nacional, em sua maioria médicos baianos e cariocas, interpretavam "raça" e "nação" como termos sinônimos; "cuidar" da raça brasileira era o mesmo que "cuidar" da nação, pois a miscigenação de raças era a responsável pela falta de preparo do povo brasileiro para o exercício da cidadania.

Thomas E. Skidmore, em seu estudo comparativo da questão racial nos EUA e no Brasil, *Preto no branco – raça e nacionalidade no pensamento brasileiro* (1976), ilustra como a mestiçagem racial como fator crucial para o futuro da nação preocupava intelectuais, políticos e a elite brasileira:

> Qual era – indagava a elite – a ligação entre o processo biológico de miscigenação e o processo histórico de construção da nação? Se a miscigenação originava instabilidade; quanto tempo levaria para chegar ao equilíbrio? Ou não se poderia esperar isso nunca? E, nesse caso, qual seria o resultado final?[91]

Uma elite consciente da realidade nacional, todavia, receosa do resultado final: como ser um país independente, republicano e moderno quando a maioria da sua população não possui condições psíquica e física para ser tornar um cidadão?

No artigo "Raça como negociação: sobre teorias raciais em finais do século XIX no Brasil"[92], Lilia Moritz Schwarcz retoma as teses surgidas com a descoberta do continente americano na tentativa de estabelecer a origem da tese da inferioridade de seus habitantes. Os europeus mais dispostos a uma percepção do exótico que do outro ("mais disposta ao exótico que à alteridade"[93]) desenvolveram um pensamento, teorias e o estabelecimento de noções como a de "degeneração", "primitividade" e "primitivos". Na tentativa de conhecer e compreender uma terra e habitantes tão diferentes – fisicamente, socialmente e culturalmente –, os europeus deram o primeiro passo para a tese da inferioridade entre os homens. Os termos e conceitos foram criados e historicamente transpostos para diferentes "outros". Primeiro foram os pagãos, não-cristãos, depois os índios selvagens do Novo Mundo. No século XIX as teorias raciais embasaram a passagem do estigma de inferior ao negro. Aliada aos avanços tecnológicos da época e ao orgulho da burguesia européia devido ao seu poder e

[91] SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p.125-126.
[92] SCHWARCZ, Lilia Moritz. "Raça como negociação. Sobre teorias raciais em finais do século XIX no Brasil" In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. (org.) *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.11-40.
[93] Ibid., p.16.

conquista dos mais diversos cantos do mundo, a ciência positivista e determinista avançava e se estabelecia como a via primeira de explicação do mundo e dos homens.

O século XIX teve a teoria evolucionista como o paradigma da época e, ao mesmo tempo, como reitera Schwarcz, os evolucionistas sociais, ávidos para tudo classificar, reafirmaram a "noção iluminista da humanidade una e inquebrantável"[94]. No entanto, o caminho oposto também teve espaço no século XIX. A corrente poligenista (defensores da existência de diversos centros de origem) ganhava força ao destacar a diferença e as diversas espécies classificadas por Darwin, conseqüentemente, transportando a mesma lógica à tese da existência de diversas raças. Este grupo, os darwinistas sociais e/ou deterministas sociais, se dividia em dois grupos: os geográficos e os raciais, dependendo do foco de sua análise. Enquanto para os primeiros o clima, a vegetação e o solo desempenhariam papel importante no estabelecimento e sucesso de uma civilização, para os deterministas raciais, sendo o indivíduo formado pelos elementos físicos e morais de sua raça, qualquer análise social deveria pautar-se no grupo e não no sujeito. O determinismo de cunho racial – o "darwinismo social" ou "teoria das raças" – defendia a existência de "tipos puros" (sendo o tipo ariano o primeiro no topo da hierarquia racial) e interpretava a mistura de "tipos" ou raças como sinônimo de degeneração racial e social. O cruzamento de raças era entendido como um erro, pois nem mesmo através de um processo de evolução social caracteres adquiridos seriam transmitidos, ou seja, a raça era entendida como um fenômeno final e imutável. Em 1883 o cientista britânico Fracis Galton criou o termo *eugenia*[95], que partia da premissa de que a inteligência era predominantemente herdada e não resultado do meio social. Assim sendo, através de seu estudo poder-se-ia encontrar uma maneira de melhorar ou empobrecer as qualidades físicas e mentais das futuras gerações. O determinismo racial partia de três

[94] Ibid., p.19.
[95] Idem.

proposições básicas: 1) as raças existem e agrupam os homens da mesma forma que existe diferença entre um asno e um cavalo; 2) devido à existência de elementos físicos e morais herdados geneticamente, enxergava-se um mundo dividido em raças e não em culturas; e 3) decorrência da anterior, tal herança genética predominaria no comportamento do sujeito, em detrimento da "idéia do arbítrio do indivíduo"[96]. O darwinismo social se transformou em ideal político, tendo na eugenia sua prática mais avançada. A idéia de "tipos puros" atribuiria à genética e não à educação o sucesso (a capacidade física e mental) de um grupo, sociedade e civilização.

No Brasil dos fins dos oitocentos, um país altamente miscigenado, predominou a divulgação do darwinismo social. A partir de 1870 as teorias raciais passam a ser adotadas por instituições de pesquisa e ensino. Todavia, o tema racial já vinha sendo discutido desde o império, principalmente por meio da figura do indígena como símbolo da identidade brasileira do romantismo nativista.

Os seguidores das idéias do médico baiano Nina Rodrigues estabeleciam uma relação entre raça e loucura, raça e criminalidade. Por acreditar que diferentes raças se encontram em diferentes estágios evolutivos, encontravam na eugenia uma saída para a melhora da população. O mestiço – sinônimo de degeneração social e mental – poderia embranquecer com o sangue ariano puro.[97]

No Rio, as questões sanitárias e a campanha de higienização abordavam o problema das doenças e epidemias como uma questão racial. As bactérias e vírus vindos da África encontravam organismos debilitados socialmente e biologicamente devido à pobreza e à falta de saneamento básico. Entretanto, tal situação era entendida como resultado da debilidade biológica e social (os vícios) fruto da mestiçagem. Desta forma, a questão sanitária é

[96] Ibid., p.20.
[97] SCHWARCZ, 1993, p.24-32.

relacionada à pobreza e à população negra e mestiça, surgindo medidas que isolaram suas comunidades e dizimaram suas moradias.[98]

Do final do século XIX até as primeiras três décadas do século XX o branqueamento da população brasileira através do cruzamento das raças presentes era a questão central para a compreensão do destino da nação. Os problemas sociais eram interpretados à luz de teorias que priorizavam o tema racial. Contraditoriamente a maioria dos intelectuais encarregados da construção da nação eram, ao mesmo tempo, republicanos entusiastas do pensamento liberal – que focava no indivíduo e sua responsabilidade social na construção de uma sociedade justa e igualitária – e simpatizantes do racismo-científico – que acreditava serem os caracteres genéticos os fatores cruciais responsáveis pelo comportamento e temperamento do ser humano. Se por um lado acreditavam e lutavam por um governo republicano de cidadãos livres e igualmente responsáveis pelo desenvolvimento da nação brasileira, por outro acreditavam que o branqueamento gradativo do povo brasileiro era imprescindível na luta em prol da erradicação da pobreza, dos costumes e vícios que mantinham o país estagnado na época colonial. A mistura de raças iniciada com os portugueses na época do descobrimento e intensificada com a chegada de escravos durante todo o regime escravocrata era a causa maior no diagnóstico do atraso nacional.

Os republicanos acreditavam ser um problema social a presença de uma raça inferior, pois estes nunca conseguiriam ser cidadãos de um estado republicano. O incentivo à imigração de assalariados europeus era solução para o problema da mão-de-obra dos grandes latifúndios e corroborava com o ideal do branqueamento. Os abolicionistas previam um processo evolucionista em que eventualmente o elemento branco triunfaria. O abolicionista Joaquim Nabuco em 1883 explica a importância da imigração européia que "atraída pela franqueza das nossas instituições e pela liberalidade do nosso regime, [...] traga sem cessar

[98] Idem.

para os trópicos uma corrente de sangue caucásico vivaz, energético e sadio, que possamos absorver sem perigo".[99] A crença abolicionista no branqueamento como solução para os vícios e degeneração social ficava clara também em sua reação contrária à imigração de trabalhadores chineses: o Brasil precisava de sangue novo, de aprimorar-se eugenicamente e da fusão de raças, afinal, acreditava-se ser o sangue branco o mais puro e sadio para uma sociedade que se pretende livre e republicana.[100] O nosso maior problema – sermos mestiços – era também nossa solução – o branqueamento gradual; assim sendo, intelectuais e cientistas tinham a certeza de estarem ditando o destino da nação.

O mestiço degenerado ficaria para trás, na lembrança de um personagem exótico representante do passado atrasado do país. Nesta representação do mestiço brasileiro a indolência e a preguiça são características constitutivas de seu comportamento; e no início do século XX são características associadas ao caipira, cabloco e sertanejo. Diante de um imaginário popular repleto de representações depreciativas de tipos sociais, alguns intelectuais se propõem a construir uma outra representação do povo brasileiro, ou a utilizar o aspecto negativo como crítica seguida de soluções. Um exemplo desta última abordagem foi Monteiro Lobato que, inspirado pela crença na regeneração da civilização, criou na coletânea de 14 contos e um artigo, *Urupês* (1918), Jeca Tatu – um personagem que incorpora o atraso, a ignorância e a pobreza do interior no país. Como alegoria do comportamento atrasado do interior, da doença (não ser civilizado) a ser combatida com remédios (a educação), Monteiro Lobato alude à urgência de medidas que combatam a improdutividade e preguiça da qual Jeca Tatu é acometido, ou então este estará fadado à miséria. Na visão do escritor, o comportamento caipira impedia o desenvolvimento de um Brasil moderno. Porém, havia maneiras de contornar o problema: políticas de educação e civilização das áreas rurais. Sua

[99] Joaquim Nabuco, *O abolicionismo*, citado em SKIDMORE, 1976, p.40.
[100] Ibid.

visão negativa deste tipo social brasileiro foi automaticamente criticada por intelectuais propostos a transformar Jeca Tatu em um símbolo nacional, representante dos valores do interior, e não o personagem "doente" de Monteiro Lobato.[101] Em 1917, Menotti del Picchia publica o poema *Juca Mulato*, criando uma versão otimista do personagem Jeca Tatu. O escritor fazia parte do grupo de intelectuais paulistas que em 1922 organizariam a Semana de Arte Moderna, inaugurando com este evento seu projeto de atualização da cultura brasileira.

Nos anos 30, com o advento do culturalismo como paradigma dominante na interpretação e explicação social, a eugenia passa a ser fundamentada não mais na raça e sim na cultura. As três primeiras décadas do século XX viram triunfar na Europa e nos EUA o pensamento antropológico que colocava ênfase na cultura e não mais nos aspectos biológicos das doutrinas racista-científicas que predominaram no final do século anterior. O conceito de raça como base para qualquer explicação de uma comunidade, povo e/ou nação passava agora pela cultura e como esta era transmitida e perpetuada; hábitos e costumes passaram a ser mais relevantes que características biológicas e físicas.[102] Se durante as duas primeiras décadas do século o pensamento eugênico fundamentado na raça encontrou aceitação entre os médicos, políticos, advogados e escritores brasileiros, nos anos 30 a situação foi revertida. A política de segregação racial americana e o crescimento do arianismo como modelo de análise social na Alemanha contribuíram para o enfoque cultural em detrimento da ênfase dada aos fatores biológicos.

A mestiçagem como qualidade positiva da especificidade brasileira começou a tomar força nos anos 30, quando o "mito das três raças" tornou-se uma representação nacional. Os

[101] Para discussão aprofundada sobre a oposição intelectual entre o litoral e o interior na construção do identidade brasileira ver LIMA, Nísia Trindade. *Um Sertão Chamado Brasil: Intelectuais e Representação Geográfica da Identidade Nacional.* Rio de Janeiro: Revan/IUPERJ-UCAM, 1999.
[102] VENTURA, Roberto. "Um Brasil mestiço: raça e cultura na passagem da monarquia à república" In: *Viagem incompleta – a experiência brasileira 1500-2000.* MOTA, Carlo Guilherme (org.). São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000, p.322-359.

modernistas paulistas deram um primeiro passo na transformação do mestiço em positividade aliado ao projeto artístico e cultural vanguardista que defendia uma nova maneira de perceber, representar e apreender a realidade nacional. Apesar dos esforços iniciais nos anos 20, foi Gilberto Freyre, em *Casa-Grande & Senzala* (1933), quem oficializou esta forma positiva de apreender nossa mistura racial. Ao transformar nosso problema em qualidade, Freyre cria na narrativa da formação do povo brasileiro uma ideologia altamente eficaz de interpretação do povo e de nós mesmos. A influência de sua tese é clara tanto no meio acadêmico quanto na cultura popular e no senso comum – o mito da democracia racial e social nos singulariza e nos destaca dentre as outras sociedades e culturas. Críticas à parte – sobre a idealização do convívio na casa-grande, na maioria das vezes ignorando a violência presente na relação senhor-escravo –, a obra de Freyre aparece como inauguração do "mito da democracia racial brasileira". E, como ressalta Schwarcz, a obra revela temas fundamentais. A presença deste mito e a popularidade da obra, recorrentes nos futuros debates sobre a identidade, brasilidade, nação, afirma a autora, são sintomáticos da "singularidade de nosso processo de socialização e formação". A obra de Freyre dá continuidade, mesmo que transformando, ao debate em torno da miscigenação.[103] Influenciada por teses culturalistas, principalmente pelo pensamento de Freyre, a elite intelectual brasileira passa a valorizar a mestiçagem racial e cultural existente. No entanto, vale ressaltar, como afirma Schwarcz, que a crença no tipo ariano superior e na degeneração social causada pela mestiçagem racial permaneceu "no senso comum e na representação popular".[104]

Renato Ortiz questiona o problema fundamental por trás do hibridismo no segundo capítulo de *Cultura brasileira e identidade nacional* (2005): a impossibilidade de unidade em um país diverso etnicamente e culturalmente. Ortiz trata do nascimento histórico do "mito das

[103] SCHWARCZ, 2000, p.33.
[104] SCHWARCZ, 1993, p.247.

três raças" na sociedade brasileira no início do século XX. Com todas as mudanças que a sociedade sofria, surge a necessidade de repensar a cultura como um aspecto político – existia um ambiente propício para a criação de um "mito das três raças". O negro antes estudado como fator negativo na cultura passa agora à categoria de *mestiço*. O mestiço ganha com Freyre aspecto de gênese na sociedade. O negro é agora interpretado positivamente como mestiço, e este como definidor da identidade nacional. Para Ortiz, o mito irá encobrir os conflitos raciais ao permitir a todos se reconhecerem como nacionais, criando-se um conceito problemático: o mestiço como sinônimo de *brasileiro*. Ao se fazer isso, mistura-se o fator negro e sua contribuição se dissolve e vira brasilidade. Por exemplo, o samba passa a ser símbolo de brasilidade e não mais parte da identidade negra; agora é "identidade brasileira".[105] A mestiçagem elimina o fator étnico, e o fator racial se confunde com o de classe social. São questões complexas principalmente por sua intrincada relação, não obstante, são complexas também isoladamente. Schwarcz chama atenção a esse ponto de interseção:

> Limitar a questão racial a um problema exclusivamente econômico pouco resolve. Afirmar que a raça se esconde na classe é entender só parte da questão. Talvez seja mais produtivo enfrentar o mito, o "mito da democracia racial", e entender porque ele continua a repercutir e a ser re-significado entre nós [106].

2.1 TIPOS SOCIAIS BRASILEIROS

O custo das transformações ocorridas pelo esforço das elites em ajustar a realidade brasileira aos padrões internacionais modernos não foi sofrido pela população pobre sem ações de resistência ou confronto. O estilo de vida moderno em toda sua extensão, de objetos a comportamentos, ao ser promovidos pelos meios de comunicação, passa a fomentar tensões e negociações entre as diferentes classes sociais. Ao serem impostos de cima para baixo, o

[105] ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 35-44.
[106] SCHWARCZ, 2000, p.35.

progresso e a modernidade são adaptados conforme as possibilidades de cada grupo e indivíduo. À primeira vista são as classes média e alta que se beneficiam das conseqüências diretas da modernização – o conforto dos produtos, as oportunidades de trabalho e entretenimento, o maior acesso à educação e ao conhecimento –, no entanto, as classes de menor poder aquisitivo também buscam sua inserção ao dramatizarem os jogos e os conflitos gerados na disputa pelos benefícios trazidos pela modernização do país[107].

Em *Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível*, Maria Cristina Cortez Wissenbach descreve a situação do contingente de ex-escravos que vagavam de região em região como forma de sobrevivência após serem forçados à margem da sociedade republicana. A um só tempo temiam recrutamentos para guerras e combates e não fixavam residência por muito tempo, sempre em busca de novas estratégias de sobrevivência para escapar da fome, da miséria e da violência fruto do mandonismo local. Wissenbach afirma que no início do século XX a mobilidade da população livre e a intensidade do processo de miscigenação eram fatores primordiais na interpretação das relações de privacidade e sociabilidade do cotidiano da população brasileira.

> Interpretar a historicidade das condições de vida desses grupos implica, também, superar os limites dos preceitos burgueses e discernir valores e visões de mundo a eles peculiares em experiências sociais diversificadas e fluidas; implica avaliar a reorganização de suas vidas contornando os resquícios do domínio escravista, os flagelos da fome e das secas, fugindo dos alistamentos e das conturbações políticas, buscando novos espaços sociais que permitissem minimizar não só as mazelas do desenraizamento, como também as condições de exclusão pretendida pelos projetos modernistas das elites brasileiras.[108]

As "experiências sociais diversificadas e fluidas" refletem os arranjos sociais provisórios e informais os quais a população marginal precisou reelaborar quando inserida nas grandes cidades que surgiam com os avanços do progresso. O jogo de tensões e conflitos nas

[107] Idem, 2000, p.33.
[108] WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. "Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível" In: NOVAIS, Fernando A. (coordenador geral) *História da vida privada.* Volume 3 República: da Belle Époque à Era do Rádio. SEVCENKO, Nicolau (org. do volume) São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.49-130 (60).

relações de privacidade e coletividade influenciado pelas particularidades de nossa formação social criou uma "sociedade inevitavelmente fluida, instável, marcada por arranjos provisórios e informais, por práticas de sobrevivência improvisadas e adaptativas, sempre recalcitrantes a quaisquer compromissos fixos e normas inflexíveis"[109]. Frente a isso, a literatura, música e as artes representariam os tipos sociais resultantes: o malandro, o moleque, a mulata. Essas personagens recorrentes na literatura, música e cultura popular simbolizaram a adaptação feita por pessoas reais que eram submetidas às transformações e pressões que a vida moderna trazia na forma de artigos e produtos, técnicas e hábitos incorporados ao dia-a-dia. Não representaram apenas a ausência de uma vida sedentária e pautada em normas fixas de sociabilidade e moralidade, como também incorporaram símbolos modernos de maneira própria, re-significando o sentido e a força de produtos e comportamentos considerados modernos. Mesmo quando tornados caricaturais e imbuídos de humor e empatia, essas personagens, pressupostamente, refletiram uma maneira "tipicamente brasileira" de sobrevivência nas cidades:

> A figura popular do "malandro" compensa suas carências realçando atributos pessoais como o porte, a atitude, a extravagância, os maneirismos, a gestualidade, o humor, a malícia, a audácia, o ritmo e a linguagem arredia, por meio dos quais congrega e passa a irradiar muitos dos valores mais representativos dos comportamentos e vivências estimulados pela cidade moderna.[110]

O estudo *As metamorfoses do* malandro, de Jessé Souza[111]; problematiza a re-significação de um tipo social, no caso, o malandro a partir do ideal da "democracia racial". Souza utiliza canções populares como "sintoma da eficácia de certas formas sociais gerais de

[109] SEVCENKO, 1998, p.42.
[110] Ibid., p.44.
[111] SOUZA, Jessé. "As metamorfoses do *malandro*" In: CAVALCANTE, Berenice. STARLING, Heloisa. EISENGERG, José. (orgs.) *Decantando a república. Inventário histórico e político na canção popular moderna brasileira.* Volume 3 A cidade não mora mais em mim. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004, p.41-50.

auto-representação"[112], no caso a figura do malandro como representativa de ideologias que interpretam a nação brasileira como essencialmente híbrida. Partindo da reflexão de Gilberto Freyre em *Casa-Grande & Senzala* e da idéia do "homem cordial" de Sérgio Buarque de Holanda, Souza identifica a tese do hibridismo em ambas: em Freyre, o hibridismo racial e social (conseqüentemente cultural) e o "homem cordial" "reproduzindo a essencialização e a desdiferenciação de classes"[113]. Sendo o hibridismo uma ideologia eficaz sobre a percepção e auto-percepção da nação e do povo brasileiro, o autor identifica sua presença tanto na cultura erudita quanto na popular; e a música popular seria o melhor exemplo da eficácia dessa noção de brasilidade.

> Na falta de uma *efetiva compreensão da especificidade das classes subalternas no Brasil no processo de modernização,* a figura do *malandro*, a fantasia de *malandro* passa a povoar e aos poucos dominar o imaginário social e artístico acerca do brasileiro que supostamente transitaria entre as classes sociais de algum modo negando-as e confirmando a possibilidade de superação subjetiva dos constrangimentos objetivos que as distâncias sociais engendram.[114]

A mulata, o malandro, a negra, o caipira como tipos sociais possuem força visual e, quando transportados para o espaço pictórico, sua presença e força icônica os transformam em imagens, sendo impostos como imagem "que serve para o apagamento das diferenças e ao propósito agregador e cimentador típico das ideologias".[115]

Anterior ao malandro, a mulata como tipo social já aparecia na literatura da metade do século XIX. Sua presença nos romances ambientados no período escravocrata ilustra relações raciais, de gênero e de poder nas narrativas em que figura. A mulata não é representada como o oposto de gênero do malandro, mas sim como contraponto para as personagens femininas brancas e negras.

---

[112] Ibid., p.41.
[113] Ibid., p.44.
[114] Ibid., p.45.
[115] Ibid., p.45.

Em *Preconceito de Cor e a Mulata na Literatura Brasileira* (1975), Teófilo de Queiroz Júnior propõe uma análise sobre a construção literária do tipo social – a mulata – partindo de duas premissas: 1) o modo como a sociedade projeta nas produções artísticas, neste caso na literatura, importantes aspectos de sua organização social, e 2) a idéia da literatura (ou das artes) como conservadora e mantenedora da ordem social vigente. Mais especificamente, o autor se propõe a (e consegue) verificar como a literatura se compromete com a perpetuação do preconceito de cor e como este se faz presente na literatura. A escolha do estereótipo da mulata como um tipo social criado dentro e fora do texto literário é, Queiroz justifica, por estarem espelhadas na mulata as "contradições e inconsistências sobre a maneira de nossa sociedade organizar-se."[116] O *corpus* de análise de seu estudo consiste em textos literários consagrados da literatura brasileira. Queiroz analisa a trajetória de personagens mulatas em: as mulatas descritas nos poemas de Gregório de Matos escritos no século XVII, mas somente publicados no século XIX; a personagem Vidinha do romance, primeiramente publicado em forma de folhetim, de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias* (1852/1853); a escrava branca Isaura, de Bernardo Guimarães, em *A escrava Isaura* (1875); Rita Baiana, em *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo; Maria Olho de Prata, em *João Abade* (1958 é a data da publicação, entretanto o próprio autor nos diz que o romance "nasceu em 1935"[117]), de João Felício dos Santos; Jini, em "A estória de Lélio e Lima", conto presente em *Corpo de Baile* (1956), de João Guimarães Rosa; Gabriela, de *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), de Jorge Amado; e, ao final, dá um salto até o ano de 1969 com a personagem Ana Mercedes, de *Tenda dos Milagres*, de Jorge Amado, identificando a permanência do estereótipo literário da mulata.

[116] QUEIROZ JÚNIOR, Teófilo de. *Preconceito de Cor e a Mulata na Literatura Brasileira.* São Paulo: Ática, 1975, p.15.
[117] Ibid., p.38.

A análise proposta parte do estabelecimento de um diálogo entre esses textos literários com estudos sociológicos da relação entre brancos e negros, da idéia do preconceito de cor, do conceito de preconceito de origem e de marca proposto pelo sociólogo Oracy Nogueira[118] , e de canções e marchinhas carnavalescas. As contribuições destes outros discursos levam o autor a utilizar o conceito sociológico de estereótipo, pois este se aplica ao tipo social da mulata: "representação coletiva, geralmente verbalizada, constituída pela imagem simplificada de indivíduos, instituições ou grupos"[119].

A mulata entra, então, para a literatura como personagem secundária das histórias. Seu estereótipo é criado através da descrição de características físicas, sua moral e seus valores e como ela se opõe e contrasta com outras personagens. Sua descrição é geralmente feita como contraponto com o que as outras personagens têm e são, ou o que não têm e não são. Em alguns momentos, sua descrição é quase que caricatural, funcionando como um modelo fixo para que a personagem principal se desenvolva em sua individualidade. Sobre suas características físicas, freqüentemente encontra-se a ênfase no

> colorido da pele, distribuído por tons vários, expressos por confrontos diversos, o bem torneado de braços e pernas, mãos e pés pequenos, cintura fina, o busto insinuante e bem moldado, a boca sensual, de dentes sadios, iluminados por sorrisos fáceis, sonoros e comunicativos; os bastos cabelos negros; os olhos grandes e belos, quase sempre negros.[120]

Sobre seu comportamento, personalidade e moral apresentam-se como inerentes seus

> bons sentimentos, senso de solidariedade humana, alegria, vigor físico, graça, beleza, senso estético, gosto pela vida, certas habilidades domésticas, ou mais exatamente culinárias, muita higiene pessoal e bastante musicalidade – afinação, ritmo e graça, ao cantar e a dançar e seus defeitos: irresponsabilidade, sensualidade, amoralismo, infidelidade...[121]

---

[118] Ibid., p.79. O preconceito de marca é relacionado à aparência: os traços físicos, os gestos, o sotaque; o preconceito de origem é baseado na suposição que um indivíduo é descendente do grupo étnico discriminado.
[119] Ibid., p.21.
[120] Ibid., p.30.
[121] Ibid., p.33.

Além das características físicas e psicológicas, observa-se também na construção da mulata como tipo social literário o contraponto com a negra – destinada ao trabalho físico e doméstico – e com a branca – confinada dentro da moral religiosa e social, portanto, destinada ao casamento e à maternidade.

Antonio Candido, no artigo *A Dialética da Malandragem* (1970), identifica as personagens Luisinha e Vidinha de *Memórias de um sargento de milícias* como um par simétrico:

> A primeira, no plano da ordem, é a mocinha burguesa com quem não há relação viável fora do casamento, pois ela traz consigo herança, parentela, posição e deveres. Vidinha, no plano da desordem, é a mulher que se pode apenas amar, sem casamento nem deveres, porque nada conduz além da sua graça e da sua curiosa família sem obrigação nem sanção, onde todos se arrumam mais ou menos conforme os pendores do instinto e do prazer. É durante a fase dos amores com Vidinha, ou logo após, que Leonardo se mete nas encrencas mais sérias e pitorescas, como que libertado dos projetos respeitáveis que o padrinho e a madrinha tinham traçado para a sua vida.[122]

Luiz Dantas, no ensaio *As armadilhas do paraíso* (1990), aborda a questão do exotismo e do erotismo na criação do retrato do Brasil e dos brasileiros em alguns romances brasileiros da corrente literária naturalista (por volta de 1880 até o final do século). Um dos romances estudados por Dantas é *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo. A personagem Rita Baiana, "genuíno brasileiro – o *mestiço*, o filho do país"[123], é metáfora da paisagem selvagem e bela do país. Ao mesmo tempo em que seduz o europeu branco (no caso o personagem português Jerônimo) pela possibilidade de prazer e deleite únicos e inconfundíveis, ela também ameaça sua vida profissional e social e põe em risco sua ambição, seus sonhos e até sua saúde física. É incompatível ter prazer e dar vazão aos instintos

[122] CANDIDO, Antonio. "A Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias)". In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n 8, São Paulo, USP, 1970, p.67-89 (79).
[123] DANTAS, Luiz. "As armadilhas do paraíso" In: NOVAES, Adauto (org.) *O desejo*. 5ª. Impressão. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990, p.457 – 470 (459).

humanos e adquirir fortuna, propriedade, respeito social e família. Natureza e civilização seriam inconciliáveis.

Rita Baiana é a materialização dos sentimentos e questionamentos do homem branco quando confrontado com o novo mundo. Desde seus atributos físicos – cabelos, corpo, olhos, perfume – até seu comportamento – sua sensualidade inerente, seus gestos, seu andar, a forma que dança, bem como sua dissimulação –, tudo culmina na figura estigmatizada da mulata:

> Rita Baiana é marcada pelo mesmo estigma que torna a aproximação da natureza tropical uma empresa cheia de riscos. Por trás da beleza exuberante, espreitam veneno e dissolução. E, se a heroína permanece estreitamente ligada ao mundo natural, ela obedece também às suas leis cegas: sensualidade devorante e sem peias, incapacidade de conter os desejos e apetites, domínio do instinto sobre o pensamento, ameaça latente de violência, e a ronda sempre próxima da animalidade.[124]

Dantas menciona o oposto da mulata sensual e do português seduzido por ela no romance de Aluísio de Azevedo: as personagens Bertoleza e João Romão. O português dono do cortiço serve de contraponto ao outro português, Jerônimo: enquanto o primeiro resistiu aos encantos do paraíso tropical, conseqüentemente, enriquecendo, o outro cedeu aos fascínios de Rita Baiana, encontrando sua ruína. A personagem Bertoleza é a escrava que vive com João Romão. Nela, atrativos, beleza e sensualidade estão ausentes, sendo somente o objeto com o qual João Romão resolve suas necessidades sexuais e domésticas – Bertoleza cuida dele e da casa.

Outra comparação feita por Dantas entre a personagem de Rita Baiana e outras personagens presentes na literatura é feita com a personagem Iracema, do romance homônimo de José de Alencar (1865):

> Iracema e Rita Baiana, a índia e a mulata, em que pese a brasilidade racialmente diversa das duas heroínas, são quase irmãs. Elas têm em comum a qualidade de filhas das florestas, duas ninfas perfumosas das nossas matas, com algo das divindades da

[124] Ibid., p.460.

> abundância antigas, carregadas de frutos e flores, encarnando a amenidade e a opulência da terra. Ambas estão envoltas por um erotismo poderoso. A estreiteza do contanto, entretanto, está em proporção inversa aos valores manifestos nas duas obras. Os breves 25 anos que separam a publicação de uma e outra estendem um fosso entre elas.[125]

Enquanto a índia é inerentemente boa e bela, pois inocente e pertencente a um mundo idílico e primitivo ("plena infância ou virgindade do mundo"[126]), a mulata é dissimulada, traiçoeira e pertencente a uma realidade de pobreza e um mundo cheio de perigos e ameaças.

Após dedicar parte de seu texto à descrição das personagens citadas, Queiroz irá buscar nas letras de músicas carnavalescas a presença deste tipo social e literário. Sua escolha é justificada pelo caráter popular que estas composições possuem: suas letras são elaboradas a partir de elementos presentes no imaginário coletivo, o que demonstra também sua fácil aceitação pelo público. O humor não contribui somente na sua aceitação, mas também "dá-lhes um sentido de crítica social, pondo à tona muita coisa que, em circunstâncias comuns, são mantidas de modo mais velado, não declináveis"[127]. E por último o autor sublinha a relevância de se observar a conservação e transformação de temas (nesse caso, a figura da mulata) no carnaval, afinal, esta é uma festa anual e tradicional – repetindo as canções de sucesso dos anos anteriores ou esquecendo o que não foi aceito pelo público, pois este não se identificou com o tema.

O apanhado feito pelo autor inicia no ano de 1903 com a canção "Quem inventou a mulata?", de Ernesto de Souza[128], passando pelo ano de 1932 com a marchinha "O teu cabelo não nega", de Lamartine Babo em parceria com os Irmãos Valença, e terminando com "A mulata é a tal", de João de Barro e Antônio de Almeida em 1948. Nas canções e marchinhas de carnaval, Queiroz encontra a repetição de elementos do estereótipo da mulata:

[125] Ibid., p.462.
[126] Ibid., p.463.
[127] QUEIROZ, op.cit., p.67.
[128] Ibid., p.49.

> o feitiço da mulata, que produz conseqüências irresistíveis; os problemas e as más situações a que se exponham quantos se envolvam com seus encantos, com seus olhos principalmente; o terceiro elemento é representado pelo desejo de posse da parte dos que ela enfeitiça, ainda que por recursos violentos.[129]

O autor salienta que o desejo de posse da mulata não é sinônimo de casamento; tanto nas letras das músicas quanto nas obras literárias a mulata é desejada como amante e não como esposa.

A conclusão de Queiroz sobre a persistência do preconceito, no caso de seu estudo, que afeta a mulata em diferentes períodos ou correntes literárias, é que os escritores utilizam valores e atitudes que mantêm o preconceito. Isso não acontece só na literatura erudita, mas também na música carnavalesca, nos provérbios e outras elaborações populares. Esses valores e atitudes que insistem na representação desfavorável da mulata são na maioria das vezes transmitidos pelo humor e irreverência, o que para Queiroz torna mais fácil a assimilação do preconceito, principalmente por jovens e crianças.[130] Vale ressaltar, como faz o autor, que a manutenção dos valores e atitudes depreciativos à mulata não é propositalmente declarada, e talvez nem consciente. A discriminação é sutil e dissimulada na maioria das manifestações artísticas e populares. "Os escritores brasileiros, analisados historicamente, aparecem expostos a condições que os vincularam a conceitos, atitudes e valores que constituem os padrões sociais vigentes, defendidos pelas camadas dominantes."[131]

A afirmação de Queiroz parece querer salvar os escritores ao justificar os motivos que os levaram à perpetuação de estereótipos e preconceito. No entanto, o autor empresta de Antônio Candido[132] a idéia do condicionamento ao qual esses escritores estavam sujeitos no ambiente literário brasileiro. Sendo o mercado literário incipiente, os escritores não podiam

[129] Ibid., 168-169.
[130] Ibid., p. 81-82.
[131] Ibid., p. 87.
[132] CANDIDO, 1976.

viver de sua produção literária, logo precisando submeter-se à visão dos setores dirigentes (Estado, Igreja e Elite). Além deste condicionamento, ainda incidia sobre o escritor o gosto e interesse do público – que, como sabemos, era escasso. Dessa forma, "nossa literatura tornou-se acessível precisamente por não afrontar, por não opor resistência e nem tentar violação dos padrões vigentes."[133] Reiterando Antônio Candido, o autor assinala a permanência de tal comportamento entre os escritores até o Modernismo – que terá rupturas com o academismo (tal era seu objetivo); contudo, observaremos a persistência dos escritores em se conformarem para permanecerem legíveis. Mesmo após as inovações estilísticas e temáticas modernistas, as personagens Jini, Maria Olho de Prata e Gabriela ainda pertencem ao ideal literário da mulata (estereótipo literário da mulata), como Vidinha e Rita Baiana, personagens de romances escritos quase um século antes.[134]

Affonso Romano de Sant'Anna, em seu livro *O canibalismo amoroso*[135], estuda a história do desejo na cultura brasileira através da poesia romântica, parnasiana e simbolista sob a ótica psicanalítica, pois, de acordo com o autor, "Considero o texto como uma forma de sonho coletivo, pois os leitores abrem o seu imaginário às provocações do imaginário do poeta e aí se hospedam."[136] O autor alerta para a importância dos poemas "na configuração ideológica da comunidade", pois entende "inconsciente" como sinônimo de "ideologia": entendendo o "inconsciente dos textos" também entendemos o "inconsciente da comunidade", conseqüentemente, a sua "ideologia amorosa"[137]. A "ideologia amorosa" é para o autor organizada literariamente de acordo com o "imaginário erótico"[138] do período. Em outras palavras, um período específico expressa seus desejos, vontades e expectativas, neste caso,

[133] QUEIROZ, op.cit., p.88.
[134] Ibid., p.95.
[135] SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso. O desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia.* São Paulo: Brasiliense, 1984.
[136] Ibid., p.10.
[137] Ibid., p.09.
[138] Ibid., p.12.

amorosas e eróticas, através de códigos estabelecidos não na realidade mas no imaginário organizado e expresso em textos literários, em canções, manifestações e celebrações populares, rituais e imagens visuais (obras de arte, desenhos, caricaturas etc.) – lembrando que este imaginário é construído também pela influência de imaginários importados de outras culturas. A "história do desejo dramatizado através da poesia" é então contada pelo discurso da sedução e da violência implícita e explícita, em que a mulher de cor é representada como mediadora entre a mulher branca (representada como "virgem assexuada, irmã, anjo loiro") e a prostituta. Como afirma o autor: "Ela é, de novo, o espaço da mestiçagem moral, o espaço do pecado consentido. Mas é evidente que a abertura dos sentidos em relação à mulher de cor está presa ao fato de que ela é considerada um ser socialmente inferiorizado."[139]

Através da análise de poemas – que em vários momentos são comparados e contrastados com músicas populares e romances –, o autor identifica a recorrência de características e elementos definidores das personagens mulatas, mestiças, negras, caboclas e sertanejas. A mulher de cor, especialmente, tem seu lugar social reforçado através da fixação de lugares-comuns: seus espaços são a cozinha e a roda de dança (e quando escrava, o leito como lugar de prazer do senhor), sua brejeirice e faceirice se opõem à inteligência e ao trabalho, além de sua beleza e naturalidade – esses elementos definem a sua sujeição que, quando misturada com sua sedução, lhe fornecem uma maneira de ascensão social. Por não possuir um dote econômico ou social (como é o caso da mulher branca), a mulher de cor utiliza seu corpo (dote físico) como moeda de ascensão. Sua malícia, sedução e denguice são suas armas para a conquista de lugar social – o que raramente acontece.

Da mesma maneira que Teófilo de Queiroz Júnior assinalou a recorrência de estereótipos em romances e canções populares, encontramos os mesmos nos poemas estudados em *O canibalismo amoroso*. Enquanto tipo social, a mulata simboliza tanto a

[139] Ibid., p.24.

mulher disruptora quanto a mulher submissa. Ela fascina e seduz através de sua beleza, que ora significa ameaça, ora significa conforto e tranqüilidade. Ambos os estudos nos revelam a permanência dos mesmos estereótipos e lugares-comuns da mulher de cor na poesia e na literatura de ficção e canções populares. A figura da mulata, podemos então afirmar mais uma vez, foi construída dentro de um imaginário que não transformou seu papel e lugar social.

> Enfim, como figura não apenas para ser *pintada*, mas *sentida*, como criatura para não ser *esposável*, mas para ser *comida*, a mulata é o lugar recorrente do desejo imaginário escravocrata. Ela é o espaço mestiço onde a ideologia, também mestiça, exercita ambiguamente o jogo de sedução da dominação erótica e econômica.[140]

Em nota de rodapé, Queiroz comenta uma entrevista de Jorge Amado em ocasião do lançamento de *Tenda dos Milagres* nos Estados Unidos, em 1971. O autor cita uma frase da entrevista do escritor baiano à imprensa americana, na qual ele declara ser o Brasil uma "verdadeira democracia racial". Queiroz então conclui que a exaltação da beleza da mulata e a afirmação da nossa democracia racial demonstram a sutileza do preconceito ao qual ela é vítima. E vai mais além ao condenar Jorge Amado pela exaltação da beleza das mulatas sem lhes "conceder respeitabilidade e nem lhes reconhecer valor para o matrimônio". Ao final de sua crítica a Jorge Amado, Queiroz menciona um outro artista conhecido pela sua escolha de personagens mulatas – ele se refere a Di Cavalcanti. Cito a nota:

> Na mesma situação deve ser colocado Di Cavalcanti. Este consagrado pintor brasileiro, autor de telas que estampam belas mulatas apetitosas, declarou certa vez à imprensa: "Sempre tive imensa paixão pelas mulatas. A sua plasticidade, a *sensualidade inerente à raça negra* (grifo do autor) e aquele olhar triste me encantam. Além disso, sou um pintor de mulheres, um sensual no bom sentido da palavra. A mulata entrou na minha temática como busca *de uma síntese do sensualismo brasileiro na natureza total* [grifo do autor].[141]

[140] Ibid., p.30.
[141] "City News de São Paulo", de 7/11/1971. p.9 citado em QUEIROZ, 1975, p. 111-112.

A crítica dirigida a Di Cavalcanti nos interessa pelo reconhecimento do pintor através de suas mulatas e vice-versa. Sem entrar no mérito das questões levantadas por Queiroz em sua crítica, nos interessa aqui ressaltar a construção em torno da figura de Di Cavalcanti como um artista genuinamente brasileiro – construção da imprensa e da crítica e história da arte, mas também do próprio Di Cavalcanti, que se enxergava como um pintor da beleza brasileira. Podemos acrescentar aqui a idealização da figura da mulata pela percepção do artista. Em outras palavras, a sensualidade e a tristeza no olhar podem ser vistas como características que Di Cavalcanti gostaria de imprimir e reforçar no estereótipo da mulata. Por mais que exista um estereótipo e que os criticados por Queiroz tenham conhecimento, por participarem como agentes e espectadores, desse imaginário sociocultural, cada um cria a sua mulata. Esta especificidade está relacionada com o estilo, a linguagem plástica e o objeto criado por cada um – o texto literário e as pinturas e desenhos. Contudo, por partilharem de um tipo literário e artístico construído historicamente, como demonstra Queiroz, suas mulatas são mulatas, pois são reconhecíveis pelo público através de características próprias do estereótipo.

2.2 A FIGURA DA MULATA E OS NOVOS PAPÉIS DA MULHER MODERNA: PERMANÊNCIAS

Com os avanços da modernização e urbanização nas três primeiras décadas do século XX, a reificação da mulata como "amante e nunca como esposa" reflete na literatura e nas canções populares as transformações no comportamento das mulheres. As cidades do Rio de Janeiro e São Paulo eram palcos de experiências e comportamentos frutos da variedade de produtos e valores modernos importados da Europa e dos Estados Unidos, desde as novidades da moda, eletrodomésticos, livros e os mais variados artigos que tentavam ser inseridos do cotidiano da população das classes média e alta. Os jornais e revistas divulgavam as

maravilhas e os benefícios que a incorporação da modernidade traria à vida familiar. A publicidade era acompanhada de artigos e textos jornalísticos que estimulavam sua aquisição e o uso. O progresso era inseparável da modernização dos costumes, criando desejos, anseios e a busca de novos papéis e lugares sociais para as mulheres. Obviamente que, em meio ao tumulto gerado pelas novas demandas, surgiram também os defensores da antiga ordem social, que era ameaçada com a quebra de costumes, as inovações nas rotinas das mulheres, anunciando mudanças nas relações entre os sexos. A ordem familiar era ameaçada pelas aspirações e demandas feitas por mulheres: a compra de produtos e artigos importados significava algumas mudanças no comportamento das pessoas. A moda francesa deveria ser vestida e exposta, desfilada e comentada por amigas e conhecidas – de nada valia adquirir roupas, tecidos e jóias anunciados pela enxurrada de artigos publicitários se não fosse para serem mostrados nos mais variados locais públicos e privados. Essas mudanças no comportamento e na rotina eram incorporadas com mais facilidade por moças jovens e pelas senhoras da alta sociedade, surgindo assim um coro de jornalistas, colaboradores e intelectuais conservadores julgando o comportamento doidivanas da mulher moderna.

O desenvolvimento urbano, a industrialização crescente e o acesso a uma melhor escolaridade acabaram gerando novas profissões para as mulheres, não somente devido às suas reivindicações por oportunidades, mas também pela necessidade de se ganhar o próprio sustento e/ou colaborar na renda familiar. No entanto, vale lembrar que tais oportunidades de trabalho eram extensões de tarefas tidas como de mulheres, por exemplo, professora, secretária e enfermeira[142]. A nova geração de mulheres almejava tais oportunidades sendo atacada pelos tradicionalistas por estar abandonando e ignorando seus papéis de mulher, mãe, esposa e dona de casa. A mulher moderna era acusada da mesma vulgaridade e amoralismo de

[142] MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia, "Recônditos do mundo feminino" In: NOVAIS, Fernando A. (coordenador geral) *História da vida privada.* Volume 3 República: da Belle Époque à Era do Rádio. SEVCENKO, Nicolau (org. do volume) São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.367- 421 (p.401).

atrizes, cantoras, dançarinas e mulheres que freqüentavam a noite em bares, bordéis e gafieiras. Ela era "'esbagachada', cheia de liberdades, 'de saia curta e colante'", de braços e aos beijos com os homens, com os decotes a baixarem de nível e as saias a subirem de audácia", exposta à análise dos sentidos masculinos, "perfumadas com exagero, pintadas como palhetas, estucadas a gesso e postas na vida como a figura disparate de uma paisagem cubista"[143].

Contrastando e realçando a imagem da "mulher honesta", mãe e esposa ideal, a mulata é descrita com comportamento livre e audacioso (em contraste com o pudor das outras personagens femininas), no entanto, seu comportamento é reflexo da sua sensualidade inerente, ao contrário das descrições da mulher moderna, que está aos poucos conquistando outros espaços além do doméstico e familiar. A mulata não se beneficia dos avanços da modernidade e das novas oportunidades dadas às mulheres (de classe média e alta), e sim continua sendo envolvida numa aura de sensualidade e sexualidade típica da mulher de cor.

Além disso, o ditame dos bons costumes e da honra também ligava princípios médicos e a higienização ao culto da beleza, que nunca deveria ter por finalidade a sedução. Cabia à mulher o controle das pulsões e desejos sexuais do casal, transformando o matrimônio em um relacionamento pautado mais na amizade e no respeito e menos no desejo e prazer: "o discurso higienista procurava assegurar os limites entre a vaidade das mulheres 'honradas' e a libertinagem de mulheres de 'conduta duvidosa' que desfilavam pelos teatros e cafés da cidade."[144]

As camadas mais baixas da população sofreram mais com a fiscalização e a submissão às medidas prescritivas dos higienistas. Além de serem forçados a mudar seus hábitos e adaptar suas moradias (quando não as perdiam), seus relacionamentos familiares e amorosos

[143] Ibid., p.390.
[144] Ibid., p. 392.

foram também submetidos ao controle e à moral das elites, intelectuais conservadores e da igreja. Defendendo a sustentação da ordem social, da família como a base moral do Estado, dos papéis tradicionais de ambos os sexos, os conservadores julgavam imorais os relacionamentos amorosos que não eram fruto de uma união matrimonial – o que era o caso das uniões improvisadas presentes entre a população pobre –, defendendo como aceitável somente a relação amor e casamento[145].

Retomemos aqui a caracterização dos relacionamentos amorosos das personagens mulatas nos romances analisados por Teófilo de Queiroz Júnior. Estes relacionamentos eram múltiplos, menos firmados no contrato matrimonial. A mulata descrita nos romances não era vista como futura esposa, somente como amante. Por mais que vivesse uma vida de união praticamente matrimonial – desempenhando todas as funções de uma esposa –, o contrato oficial não existia, afinal, a honra do homem estava constantemente ameaçada pela personalidade e comportamento dissimulado e volúvel da mulata.

Affonso Romano de Sant'Anna assinala para uma transformação na representação da mulher de cor na poesia romântica: o desenvolvimento do tópico da brejeirice e da faceirice como características das personagens. Enquanto que a faceirice sinaliza a denguice e sedução, pressupondo um jogo de disfarces e manipulação, a brejeirice, segundo Sant'Anna, não remete somente a esse sentido: o termo reforça a idéia de "malícia e vadiagem sedutora" e remete para o "brejo", "o que possivelmente implica o caráter instável, aquoso que sempre foi imputado à mulher, como que a reforçar ser ela o lugar do escorregadio, ambíguo e pecaminoso."[146] Em grande parte da poesia romântica, a mulata será associada a ambigüidade e instabilidade.

[145] Ibid., p.387.
[146] SANT'ANNA, op.cit., p.41.

> Ela atua mestiçamente. Enquanto mulher de cor, tendo uma dupla natureza, pode movimentar-se socialmente, desde que matenha sua duplicidade de caráter. Enquanto for faceira e brejeira conseguirá, através da docilidade, transformar-se de *escrava* em *rainha*. E aí a sujeição e a sedução se mesclam.[147]

Para Sant'Anna, a ambigüidade da transformação de "escrava" em "rainha", através da sujeição da mulher de cor ao que é esperado dela, reflete uma ambigüidade de termos e uma prática social presente na cultura brasileira. O autor ilustra este ponto com o carnaval como sendo um momento e lugar de "endeusamento" (torna-se rainha) da mulata – sublinhando o caráter "compensatório e limitado", afinal é delimitado o lugar onde a mulata deixa de ser escrava para tornar-se senhora (rainha).[148]

Para Queiroz, a mulata como tipo social transformado em personagem literário reflete as "contradições e inconsistências sobre a maneira de nossa sociedade organizar-se". Tipo e/ ou personagem presente até os dias atuais na cultura brasileira, ela serve de metáfora de uma "sociedade inevitavelmente fluida, instável, marcada por arranjos provisórios e informais, por práticas de sobrevivência improvisadas e adaptativas, sempre recalcitrantes a quaisquer compromissos fixos e normas inflexíveis"[149], quando escritores, pintores, compositores criam uma personagem que essencialmente reflete tais características. E, sendo uma figura presente na tradição cultural brasileira, a comunicação com a audiência é imediata. Condicionados ou não pela ordem vigente, escritores e artistas transportaram para suas obras parte do que encontravam no dia-a-dia e no imaginário da sociedade.

Segundo Baczko, um "imaginário social" existe quando sentimentos, ações e crenças são experenciados coletivamente – experiências que constituem e são constituídas pelo real. Um grupo e/ou sociedade representa a si mesmo reafirmando "papéis" e "posições sociais"[150];

---

[147] Ibid.
[148] Ibid., p.33.
[149] SEVCENKO, 1998, p.42.
[150] BACZKO, op.cit., p.309.

e a permanência desses modelos, comportamentos e valores dependerá de sua difusão. Queiroz acredita que o humor e a irreverência das canções populares, por exemplo, facilitam a assimilação do estereótipo da mulata. Para o autor foram também os vínculos social e profissional aos quais os escritores estavam submetidos em grande parte responsáveis pela conformidade dos escritores aos padrões de comportamento e valores das camadas dominantes. Para Sant'Anna, revelar o imaginário dos poetas é revelar o imaginário dos leitores, logo, o imaginário de uma sociedade. Ao identificar a "ideologia amorosa" de um período – os desejos, vontades e expectativas amorosas e eróticas –, identificamos também as relações de poder entre os indivíduos. Em uma sociedade hierarquizada como a brasileira, a mulher de cor está inserida dentro do discurso da sedução e da violência, sendo portadora do papel de amante mediadora entre a esposa e a prostituta.

Um estudo das artes como testemunho histórico de um período e lugar nos ajuda a identificar continuidades, transformações e rupturas. No caso da figura da mulata, percebemos uma trajetória contínua em que pequenas transformações não alteraram seu lugar social.

CAPÍTULO 3 – "A MULATA, PARA MIM, É UM SÍMBOLO DO BRASIL."

A nossa arte tem de ser como a nossa comida, o nosso ar, o nosso mar, tem de ser reveladora de nossa cultura, pois a boa arte é sempre cultural, e sua dimensão própria é a de antecipar um momento cultural. (Di Cavalcanti)[151]

A mulata, para mim, é um símbolo do Brasil. Ela não é preta nem branca. Nem rica nem pobre. Gosta de música, gosta do futebol, como nosso povo.[152]

A especificidade da imagem lhe confere uma qualidade de testemunho histórico, social e cultural. Existem características próprias da obra de arte que a fazem ultrapassar sua temporalidade histórica e comunicar-se com diferentes épocas e períodos. Tal qualidade é inerente à linguagem figurativa e não pode ser esquecida ou menosprezada em prol de um ponto de vista que entende a obra como um resultado (dentre os possíveis) de um sujeito e seu contexto histórico-social. Sim, a obra é expressão de seu tempo e do espírito criativo que a produziu. Mas ela não é só isso. Como espaço físico de uma imagem (que por usa vez pertence a um contexto histórico), a obra torna-se objeto com qualidades próprias que transpõem as intenções do criador, do contexto que a produziu e do espectador (que não tem uma interpretação final, pelo contrário, ele mesmo está sujeito a diferentes interpretações próprias). Em outras palavras, o significado da obra (da imagem que ela carrega) está além de todas as interpretações – apesar de conter tais interpretações – e por isso a obra figurativa é infinita e nunca passível de ser compreendida em sua inteireza. Por conseguinte, obras de arte e literárias nos oferecem nuanças de um período histórico e do artista que as produziram, bem

[151] Citado em MATTAR, Denise (curadoria). *Di Cavalcanti, um perfeito carioca.* Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2006, p. 05.
[152] Citação retirada do website oficial do pintor: www.dicavalcanti.art.br. Acesso em 06 jun. 05.

como de uma cultura e uma sociedade, que nunca encerram de acrescentar, transformar e reformular significados às imagens criadas em seu seio.

A metodologia proposta por Francastel é eficaz ao combinar ao paralelismo entre a obra e o espaço social em que foi produzida, a importância do fenômeno estético, que é constituinte de uma obra. Existe uma linguagem figurativa que só é expressa através da obra de arte; e essa comunicação não se encerra no contexto (e com os interlocutores) "que produziram" a obra. As figuras femininas de Di Cavalcanti são fascinantes principalmente pelas possibilidades formais que seus traços e volumes podem ganhar na tela. O meio de expressão – o espaço pictórico – restringe ao mesmo tempo em que permite outras vias de expressão da criatividade. Seriam as mulatas de Di Cavalcanti diferentes das mulatas presentes na literatura e na música popular?

Di Cavalcanti foi um pintor e desenhista prolífero que partilhou de ideais e grupos diversos produzindo obras que variam em temática e linguagem plástica. Como já foi aqui mencionado, o *corpus* de análise deste estudo consiste em quatro pinturas produzidas nas décadas de 1920 e 1930. Uma das pinturas representativas deste período característico da produção de Di foi *Samba* (1925). Os elementos temáticos e formais presentes nesta tela são recorrentes em grande parte da produção artística de Di; e por isso privilegiamos tal tela como objeto para uma análise de acordo com o nosso propósito.

Em *Samba* (1925), Di Cavalcanti representa uma cena, como sugere o título da obra, de um grupo de pessoas reunidas pela música: uma roda de samba. Seis figuras (quatro homens e duas mulheres) preenchem o espaço pictórico, deixando o *dégradé* de verde, azul e roxo das montanhas na parte superior da tela dar a entender que a cena é ao ar livre. Os personagens masculinos estão dispostos nos quatro cantos da tela emoldurando as duas personagens centrais. O colorido da tela remete ao calor, à alegria e descontração do ambiente

e da música. As diferentes tonalidades de marrom, amarelo e rosa dão cor à pele dos personagens – cada um dos seis tem um tom de pele distinto – contrastando com as cores primárias e a luminosidade do branco das roupas. O traço dá formas arredondadas aos corpos, que possuem os membros exagerados e distorcidos em proporção ao resto do corpo e objetos.

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

O personagem que toca um cavaquinho parece estar imerso em sua música, com os olhos fechados, movido pelo ritmo do samba que toca para os demais. Sentado ao seu pé, à direita da tela, outro personagem admira a figura central com olhar de adoração por sua beleza e sensualidade. No lado oposto da tela, também sentado ao chão, um personagem parece estar ausente da roda de samba. Sentado com uma mão sob a perna e a outra segurando seu rosto, ele tem os olhos fechados, solitário e melancólico num contexto onde há música e dança. O quarto personagem masculino está ao fundo, no lado esquerdo superior da tela. Ele dança com as mãos pra cima, batendo palmas ao som do samba que contagia. Também parece estar ausente da roda, no entanto, seu distanciamento é resultante do êxtase causado pela música e pela dança.

No centro do espaço pictórico, uma mulher é representada. A cor da pele e o cabelo caracterizam mais uma das personagens preferidas de Di Cavalcanti: a mulata. Seu corpo é curvilíneo e sensual – sensualidade que é feita explícita pela alça de sua blusa que cai do ombro deixando nu o seio esquerdo. Seus gestos são graciosos ao mesmo tempo em que demonstram firmeza e confiança. Seu olhar lânguido oferece carinho. Sua feminilidade e vaidade são caracterizadas não só pelo seu comportamento, mas também pela sua roupa e seu elegante salto alto, que tem o detalhe da flor cuidadosamente desenhado. Ela olha diretamente para o espectador com semblante sereno e confiante. O pé esquerdo firme no solo e o braço direito no seu quadril também insinuam firmeza e confiança, como se ela estivesse posando. Seu corpo é exposto, mas sua atitude demonstra controle, ou pelo menos conforto em sua posição de objeto.

Atrás dela, outra mulher dança, com os braços abertos, sorrindo e vestida somente com uma saia branca que cobre uma das pernas enquanto ela se movimenta. Com um dos seios à mostra – sendo 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 de sua saia, que cobre e descobre suas pernas, sugere que sua posição é momentânea.[153]

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

Em *Samba* encontramos símbolos e estereótipos re-significados por Di Cavalcanti. A representação dos membros deformados remete à tradição de representações de negros com feições grosseiras e corpos robustos. A espontaneidade das mulheres ganha caráter de disputa de poder, oscilando entre o controle do espectador e do objeto. A alegria das personagens sugere aceitação e conforto com a presença do olhar do outro.

Estas mesmas características, associadas às personagens femininas mulatas, estão presentes em diversas cenas representadas nas telas de Di. Uma cena externa, mas neste caso em um contexto urbano, é representada em *Mangue* (1929). Aqui vemos pessoas em movimento, umas interagem entre si, outras estão de partida e algumas desacompanhadas. No primeiro plano do espaço pictórico três figuras olham em direção ao espectador. São

[153] Conta-se que o quadro foi originalmente pintado com as duas personagens centrais nuas. O artista, após receber críticas devido à transgressão e falta de pudor (em uma tela onde os personagens são praticamente do tamanho natural), teria coberto parcialmente as duas personagens. Essa história foi contada pelos proprietários da obra – Jean e Geneviève Boghici. Também chamaram atenção ao personagem que toca o instrumento musical dizendo que deveria ser uma brincadeira do próprio Di Cavalcanti ao se retratar em cena – dizem que o personagem parece muito com o pintor quando jovem.

personagens femininas com rostos bem definidos – contrastando com os dos personagens ao fundo da tela.

Mangue, 1929, aquarela – 37 x 29,5 cm, coleção Marco Antonio Greco, São Paulo, SP

Uma delas está de costas, mas com a cabeça virada para frente e sem a parte de cima de suas roupas. Ao seu lado há uma outra de chapéu, vestida com uma blusa ou vestido transparente e temos a impressão de que uma das alças cai sobre seu ombro. As duas mulheres seguram leques. Na frente destas duas, outra mulher, de cabelos soltos e cacheados, tem seu rosto mais

bem definido que o das demais personagens da tela; ela olha de lado para o espectador e não vemos seu corpo. Ao fundo na cena, vemos duas personagens abraçadas em frente a uma porta: um homem vestindo um terno escuro com sua mão na cintura da mulher que, de costas para o espectador, aparece nua com o braço sobre o ombro da personagem masculina. A cor de sua pele contrasta com os tons cinza e escuros da cena. Do outro lado, também acima e do lado esquerdo, vemos um casal, de costas, partindo em direção a uma outra porta. E no canto direito inferior, temos um homem segurando uma garrafa. Pela ação presente na cena e pelo comportamento das personagens, podemos concluir que se trata de um lugar onde os personagens se encontram à vontade. O lugar parece ser quente ou abafado – ao que o leque das duas personagens faz referência. E a privacidade é garantida pela naturalidade e conforto, afinal, as mulheres podem estar nuas, seminuas ou vestidas com transparências insinuantes. Após o encontro na rua, o casal se dirige para as casas (ou quartos) que as portas sugerem em busca de maior privacidade.

Em suas memórias, Di Cavalcanti conta histórias sobre personagens e o cotidiano noturno do Mangue, região de bares, casas noturnas e prostíbulos da noite carioca. Sobre as mulheres que trabalham no local, Di Cavalcanti escreveu o poema *Estampa do Mangue*:

> Na porta os olhos parados
> Não eram daquele corpo impuro
> Que se ofertava ao vício.
>
> O que ele dava aos que passavam
> Era pouco.
>
> Para os poetas
> Sua nudez ornamentava-se de flores,
>
> Seus olhos nada explicavam,
> Permaneciam na infância.
>
> Seu corpo envelhecia na porta.[154]

[154] DI CAVALCANTI, 1964, p.71.

Di pintou os subúrbios cariocas tomados por personagens da noite – homens geralmente em busca de diversão e da companhia de mulheres e prostitutas. Os ambientes – bares, bordéis e casas de show, gafieiras e festas – são representados com destaque na sensualidade das personagens e na naturalidade e tranqüilidade da socialização presente nos locais; retira-se o julgamento moral e o pudor das personagens, de certa forma tratando tais locais como um universo sem regras rígidas, à parte da capital carioca. Nessas cenas predomina a sensação de movimento e agitação das personagens, causada pela música e pela bebida. A tensão sexual é característica presente, principalmente, através da representação de figuras femininas: e aqui suas mulatas são representadas em toda sua feminilidade, sensualidade e alegria. No entanto, além da noite e ambientes festivos, as mulatas de Di habitam outros locais – e sempre representadas envoltas em sensualidade e beleza. Elas foram retratadas também em ambientes fechados, em momentos de descanso e solidão.

Em *A mulher e o caminhão* (1932), o pintor representa uma cena de interior com menção a um espaço externo. Duas figuras fazem parte da composição: uma personagem feminina repousando sobre uma cama e uma personagem, provavelmente masculina, observando do lado de fora da janela o que se passa dentro do quarto . O quarto possui duas janelas: a primeira com uma das figuras debruçando-se e a outra, do lado oposto, emoldurando o que se passa no exterior – uma rua com uma pequena casa e um caminhão.

Como muitas das figuras femininas retratadas por Di Cavalcanti, a personagem está com um dos braços apoiando seu rosto, como se ela estivesse em um momento de relaxamento deitada em sua cama. Ela parece confortável e sem preocupação com o que acontece fora, com o que vemos através das janelas. Apesar de não estar olhando na direção de nenhuma das janelas, está com seu corpo virado na direção da janela em que a outra personagem está apoiada. Este observador pode ser tanto um personagem masculino quanto

feminino, uma vez que os traços de gênero não são enfatizados. Pela falta de adornamento, comum às personagens femininas de Di, podemos concluir que este observador é um homem. A tonalidade de sua pele é roxa avermelhada, seu nariz, lábios e mão direita são grandes e desproporcionais. A personagem principal tem a pele em tom claro, seu colo e rosto são rosados e o branco aparece em algumas partes de seu corpo dando a sensação de volume, profundidade e luminosidade. Seu vestido verde também recebe tons de branco que dão a sensação de volume e movimento, como se ela se mexesse na cama sem preocupação em ser coberta ou descoberta por seu vestido.

A mulher e o caminhão, 1932, óleo sobre madeira – 38 x 49 cm, coleção Lucien Finkelstein, Rio de Janeiro, RJ

A perspectiva da cena é dada através da construção de três objetos: primeiramente o observador na janela, segundo a personagem principal deitada em sua cama, e ao fundo, a rua e o caminhão vistos através da segunda janela. A cor branca do lençol sobre a cama contrasta com as cores fortes das cenas externas, e ressalta ainda mais a cor clara da personagem principal. Trata-se de uma mulata clara, principalmente pelo realce ao tom rosado de suas

bochechas e colo. Seu corpo é curvilíneo e esta característica é ainda mais marcada pela posição em que ela se deita na cama. Mesmo sozinha e em ambiente, aparentemente, tranqüilo e silencioso, a personagem não deixa de atrair o olhar do outro – não somente do observador debruçado na janela, mas também do espectador que é fascinado pela imagem que observa. A personagem principal é representada como que portadora de uma sensualidade e beleza naturais, sem artifícios como roupas e jóias, o que contrasta com várias das personagens pintadas em festas e ambientes distintos da noite carioca. Nesses locais as figuras femininas são representadas com toda atenção às suas roupas e acessórios, geralmente posam e/ou olham na direção do espectador. Uma tela exemplo desta outra maneira de representar figuras femininas é *Cinco moças de Guaratinguetá* (1930).

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

Nesta cena temos representadas as cinco moças em uma rua. Ao fundo, uma delas está debruçada sobre a janela com um braço apoiando seu rosto, como se observasse o que se passa na rua. As outras quatro moças estão juntas no centro da tela. Uma delas caminha segurando uma sombrinha e as outras três olham em direção ao espectador. Suas roupas são desenhadas com atenção aos detalhes, por exemplo, a estampa do tecido, a flor na lapela, e seus rostos maquilados. Aqui, as personagens não aparecem envoltas em sensualidade, e sim propriamente vestidas de acordo com a moda da época. Suas roupas e acessórios aludem aos das personagens femininas modernas presentes nas ilustrações e charges de Di Cavalcanti para revistas e jornais (figuras 8 e 9). Geralmente com o propósito de debochar da adoração da burguesia carioca pela moda e estilo franceses, em suas charges e caricaturas, Di representa senhoras e moças bem vestidas, maquiladas e com seus cabelos curtos e bem penteados sob chapéus. Estas personagens são representadas dentro de espaços artificiais e construídos pelas relações de interesse entre as pessoas, lugares de ostentação e exibição de dinheiro e refinamento – ao contrário das cenas onde as mulatas parecem conservar a essência da beleza e autenticidade.

No artigo *A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro*, Jorge Coli aborda a obra de Victor Meirelles sob o conjunto dos fatores constitutivos da produção artística do pintor catarinense. Nas palavras do autor: "os pressupostos culturais sobre os quais repousam as telas de Meirelles e Américo [o pintor Pedro Américo] são tão constitutivos da imagem quanto as cores e pinceladas"[155]. A análise de *Primeira missa no Brasil* (1861), de Victor Meirelles, é fundamentada em um diálogo entre os fatores externos que contribuíram para a criação da obra: da formação neoclássica do

[155] COLI, Jorge. "A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro". In: *Historiografia brasileira em perspectiva.* FREITAS, Marcos Cezar (org.). São Paulo: Contexto, 1998, p.375-404 (376).

pintor e suas influências estéticas e artísticas ao poder do documento que conta o episódio ilustrado, a carta de Pero Vaz de Caminha narrando detalhadamente a estada da frota portuguesa nas novas terras do dia 21 de abril a 01 de maio de 1500. O autor descreve como a carta de Caminha – "um documento primordial na História do Brasil"[156] – fundamentou a construção do nosso passado pela literatura e pela história; e como a tela de Victor Meirelles imprimiu este momento inaugural nas mentes dos brasileiros. Ao se tornar "a verdade visual do episódio narrado na carta"[157], *Primeira missa no Brasil* torna-se um "ícone da história nacional" – sendo referência para quaisquer representações futuras deste episódio. A criação do ícone é feita, de um lado, pela existência da carta, o documento que narra o que o espectador vê na tela, e, por outro lado, pelo poder criador da arte, ao visualizar uma descrição verbal.

O aspecto paradigmático de um ícone confere seu caráter de veracidade dentro da sociedade e da cultura que o produziram. Como foi demonstrado por Jorge Coli, *Primeira missa no Brasil* imprimiu na história nacional, e portanto no imaginário social, um simbolismo que serve de base para a literatura e a história. Nos inspiramos aqui nesta análise, abordando as mulatas de Di Cavalcanti como ícones dentro de nossa cultura.

A criação das mulatas de Di Cavalcanti foi feita sob diversos "pressupostos culturais". A formação artística e intelectual do pintor, bem como a época e o contexto cultural em que suas primeiras mulatas foram representadas, nos informam sobre os fatores que influenciaram a criatividade do artista, e os diálogos estabelecidos entre suas telas com outras obras do período. Os tipos sociais construídos pela literatura e pela música popular brasileira, como foi demonstrado no segundo capítulo, são constitutivos de um imaginário social e literário que reforça estereótipos nacionais e internacionais. O resultado da criação dessas imagens – as

[156] Ibid., 379.
[157] Ibid., 383.

mulatas – juntamente com a crítica de arte e com a construção da história do modernismo e da arte brasileira, acabaram construindo um ícone que grande parte dos brasileiros identifica: *as mulatas de Di Cavalcanti*. Elas são interpretadas dentro do simbolismo que constitui o tipo social mulata, no entanto, remetem também às características próprias e constantes das imagens, por exemplo, beleza e sensualidade.

Di Cavalcanti não está simplesmente retratando a realidade social; ele também a altera de acordo com sua pesquisa visual e pictórica e manipulação da linguagem plástica, alcançando os resultados plásticos desejados por ele. Entretanto, não deixam de ser mulatas – tipos sociais – pois pertencem a um imaginário popular. O próprio artista faz questão de falar de sua adoração pelas mulheres e pelas mulatas. Para que exista um reconhecimento de suas personagens como as mulatas brasileiras que permeiam o imaginário e a realidade brasileira, principalmente a realidade carioca, o artista tem que representar características comumente relacionadas às mulatas – características construídas socialmente e literariamente. A imagem que a tela (o objeto) sustenta carrega significados construídos culturalmente, e quem se apropria de tal representação precisa dar conta destes significados de alguma forma. Mesmo que não haja a intenção ou que se deseje uma transformação ou re-significação de tal representação, é impossível desvincular esta do simbolismo ao qual ela está inscrita.

Ferreira Gullar, em seu texto *A modernidade em Di Cavalcanti* para o livro monográfico *Di Cavalcanti (1897- 1976)*, em ocasião da exposição organizada pela Pinakotheke (São Paulo, 2006) compara a brasilidade de Di Cavalcanti com a de Tarsila do Amaral. A fase pau-brasil da pintora é sinônimo de uma vertente do modernismo brasileiro "mais voltada para a redescoberta do Brasil pré-cabralino e conseqüentemente para a busca de uma arte menos intelectualizada, mais 'ingênua', que se expressa, não apenas nas paisagens de Tarsila [...] como também nos poemas de Oswald de Andrade, também na fase pau-

brasil."[158] A brasilidade de Tarsila era marcada pela "frescura e franqueza" e fazia de sua pintura a projeção de um Brasil recém-descoberto. A outra vertente do modernismo brasileiro, de acordo com a leitura ideológica de Ferreira Gullar, seria mais comprometida com a questão social. E é partindo desta leitura que o autor aborda a questão da brasilidade de Di Cavalcanti:

> Já a brasilidade de Di Cavalcanti é, sobretudo, temática, até certo ponto regional e popular. É o que ele afirmara implicitamente, quando falou da necessidade de dar fisionomia própria à arte brasileira: "A nossa arte tem de ser como a nossa comida, o nosso ar, o nosso mar. Tem de ser reveladora da nossa cultura, pois a boa arte é sempre cultural e sua dimensão própria a de antecipar um momento cultural. O artista verdadeiro torna-se moderno para a sua época: ele traz o novo, é arauto de uma nova era". Assim, Di mergulha no que há de mais tipicamente popular de sua cidade natal, o Rio de Janeiro, como o samba, a vida dos favelados e dos subúrbios, da Lapa, do Mangue, onde flagra as figuras dos boêmios e das prostitutas.[159]

Ferreira Gullar, então, sublinha o caráter ideológico presente na escolha temática do pintor e "uma profunda identificação com as classes pobres e mesmo com marginais, os 'excluídos' que, pelo que são e representam, opõem-se aos valores da classe dominante."[160] Para o crítico, este elemento da arte de Di não é comumente ressaltado, o que, na sua opinião, "nos permite uma leitura menos folclórica ou pitoresca de sua opção preferencial pela figura da mulher mulata."[161], pois nos permite entender a ruptura com a arte acadêmica e, em seguida, como reflexo desta, a rejeição de uma "estética de classe" e de um conceito de beleza aristocrático. Para Ferreira Gullar, a concepção de beleza e feminilidade descrita nas telas de Di Cavalcanti se opõe ao ideal aristocrático que representa mulheres brancas, de corpos esguios, com postura e gestos requintados – nas telas de Di os corpos são morenos, os lábios grossos, os seios volumosos, "porejando sensualidade". Nas palavras do crítico:

---

[158] GULLAR, Ferreira. "A modernidade em Di Cavalcanti". In: *Di Cavalcanti (1897-1976)*. GULLAR, Ferreira (org.). Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2006, p. 12.
[159] Ibid., p.10.
[160] Ibid.
[161] Ibid., p.12.

> Se, nas figuras da mulher da alta sociedade, o encanto feminino se manifestava na discrição e no recato, na da mulher do povo ela se explicitava precisamente na espontaneidade e na franca sexualidade. Na exaltação da beleza mestiça está embutido o resgate de um valor humano que o preconceito e a discriminação desconsideravam.

Esta leitura ideológica feita por Ferreira Gullar ecoa o discurso dominante criticado por Affonso Romano de Sant'Anna e Teófilo de Queiroz Júnior nas distinções feitas entre os espaços e qualidades da mulher branca e da mulher de cor[162] na literatura brasileira. Aqui, a distinção é feita entre "a mulher da alta sociedade" e "a mulher do povo", mas podemos utilizar os termos como equivalentes: a mulher branca é a mulher da alta sociedade, e a mulher de cor é a mulher do povo. E quando Ferreira Gullar afirma que na valorização da mestiçagem "está embutido o resgate de um valor humano", qual valor é este? A espontaneidade e a franca sexualidade? E qual leitura "menos folclórica ou pitoresca" podemos fazer a partir desse discurso de "exaltação da beleza mestiça"? Não estaria Ferreira Gullar aqui reiterando e reificando os discursos da sujeição e da sensualidade da mulher de cor? Aqui a exaltação da beleza mestiça não recupera valor humano, pelo contrário, continuam os mesmos lugares-comuns, os mesmos papéis, os mesmos estereótipos. Concordamos com Gilda de Mello e Souza quando afirma: "Não direi que a visão plasticamente admirável de Di Cavalcanti é folclórica; mas é patriarcal e abafa o sentimento de culpa, assentando-o sobre o grande álibi do Nacionalismo."[163]

Nas telas *Samba*, *Mangue* e *A mulher e o caminhão* encontramos representadas personagens mulatas construídas dentro dos espaços e representando os papéis comumente associados a elas: a mulata sedutora, a dançarina alegre, a prostituta e a mulata passiva e objeto de desejo. Nas três narrativas, as personagens fascinam e não remetem a sentimentos de tristeza ou insatisfação.

[162] Affonso Romano de Sant'Anna e Teófilo de Queiroz Júnior utilizam o termo "mulher de cor" em referência às personagens mestiças, negras, mulatas, caboclas, índias.
[163] SOUZA, Gilda de Mello e., op.cit., p.274.

As mulatas de *Samba* representam a mulher de cor em um dos seus lugares por excelência: a roda de samba, a festa, a dança. É ali que ela se mostra, encanta, fascina e seduz. Além de ser vista como naturalmente dada ao requebrado, à ginga, ao molejo, a mulata sempre sobressai quando dançando no centro de uma roda. As descrições do furor causado pela dança da personagem Rita Baiana em *O cortiço* são emblemáticas e ilustram claramente a representação da relação da mulher de cor com a dança: são descrições do clima contagiante e fascinante ao redor de uma mulher bela e sedutora.

Affonso Romano de Sant'Anna ressalta a recorrência da idéia presente em várias canções populares de carnaval que salientam o gingado e o requebrado da mulata, afirmando o estereótipo do negro e do mestiço como sendo os únicos a dançar naturalmente de forma sedutora. Este estereótipo reserva ao negro e ao mestiço o espaço do *ócio*, enquanto aos brancos é reservado o espaço do *trabalho*[164].

No caso da figura de *A mulata e o caminhão*, temos a representação da mulata amorosa, a mulher que não ameaça, não afronta. Ela também remete à denguice e ao carinho, ao aconchego que as personagens da literatura, por exemplo, Gabriela em *Gabriela, Cravo e Canela*, simbolizam. Vale ressaltar aqui que o aconchego e a tranqüilidade, na literatura e na poesia, eram conseguidos, na maioria das vezes após a renúncia do prazer, como o exemplo comparativo feito por Luiz Dantas entre as personagens Bertoleza e Rita Baiana. A primeira representa a tranqüilidade doméstica ao servir como empregada de João Romão. Ela satisfaz toda e qualquer necessidade de carinho do homem com quem vive, mas nunca o prazer e a sedução fazem parte da construção dessa personagem. Se temos a amante disruptora temos também a amante submissa e passiva.

A passividade e concordância da mulher de cor diante do sistema de dominação a que está sujeita foi outra questão levantada por Affonso Romano de Sant'Anna em sua análise do

[164] Ibid., p.37.

imaginário erótico na poesia brasileira. Sendo seu espaço os lugares da sedução (do quarto às ruas), da festa e da cozinha, ela é sempre representada como objeto e nunca como sujeito de seu próprio desejo. Por ser considerada um ser "socialmente inferiorizado"[165], sem dotes econômicos e sociais, seu corpo e, conseqüentemente, suas atitudes e comportamento passam a ser sua "moeda de ascensão social"[166]. As personagens mulheres de cor dos romances e poemas são marcadas pela consciência de sua condição social. Da mesma forma que a construção dessas personagens é detalhada no que refere aos seus dotes físicos, ao detalhamento de sua consciência de sua capacidade de manipular e seduzir (sua denguice e malícia) é dada a mesma importância.

A figura de *A mulher e o caminhão* representa essa outra mulata. Ela está ciente de sua beleza e de seu poder de despertar a admiração dos homens e das pessoas em geral. Se ela tem consciência ou não de estar sendo observada, não podemos afirmar. Mas a janela aberta sinaliza para uma abertura de seu espaço privado, e uma aceitação da exposição do corpo. Essa mulata dialoga com as personagens literárias que se aproveitam da admiração que despertam ou para conseguirem ascender socialmente, como afirma Affonso Romano de Sant'Anna, ou para puro deleite pessoal e vaidade – a satisfação pessoal ao ser admirada e desejada. O que remete aqui também ao discurso machista que delimita a expressão do desejo feminino às representações da mulher contente em seu papel de objeto de desejo.

São também objeto de desejo as figuras representadas em *Mangue*. No entanto, neste caso, a relação entre o sujeito e objeto é diferente, pois são prostitutas e a sedução faz parte de seu trabalho. Aqui a mulher se expõe em seu local de trabalho de forma mais agressiva que a personagem amorosa. Todavia, da mesma forma que nas outras duas representações, não há dramaticidade nem questionamento e julgamento moral.

[165] Ibid., p.24.
[166] Ibid., p.44.

A passividade das mulatas representadas por Di Cavalcanti se encaixa na tradição de representação da mulher de cor como satisfeita em sua condição de objeto, e nunca sujeito de seu desejo. Ela é objeto de desejo e tem consciência disso. Diferentes da mulher de cor representada como portadora de uma sexualidade ameaçadora e destruidora, por exemplo, a personagem Rita Baiana de *O cortiço*, as mulatas de Di Cavalcanti são representadas como mulheres de sexualidade passiva e amorosa. No entanto, tanto a sedução ameaçadora e a passiva se encaixam no sistema de dominação ao qual Affonso Romano de Sant'Anna e Teófilo de Queiroz Júnior se referem.

O artigo *História e imagem artística: por uma abordagem tríplice* (2004), de Artur Freitas, propõe uma metodologia para a utilização de imagens artísticas como objeto histórico inspirada, também, no método de Pierre Francastel. O autor apreende a imagem artística através da relação entre suas três dimensões: a formal, a social e a semântica. Primeiro isolamos uma imagem para que possamos "ver" o que o espaço pictórico carrega. Após a visualização e a interpretação (através da descrição) do aspecto formal da imagem, podemos então relacionar esta dimensão formal com as outras dimensões "com as quais compõe uma totalidade apenas metodologicamente divisível."[167] Em seguida, abordamos a imagem em sua dimensão social, sua "condição de artefato que circula por certas instâncias"[168]. E por último, a apreensão da imagem como um signo, isto é, como elemento constitutivo da cultura. Uma imagem passa a funcionar como um signo quando um observador (intérprete) atribui subjetivamente um conteúdo (a partir da forma presente no espaço pictórico) a uma imagem apresentada em um contexto (um museu, uma galeria, uma bienal etc.) e, desta atribuição de significado, a imagem deixa de ser pura forma e representação[169]. Esta subjetividade na

[167] FREITAS, Artur. "História e imagem artística: por uma abordagem tríplice". In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, no. 34, 2004, p.08.
[168] Ibid., p. 01.
[169] Ibid., p. 13.

interpretação é resultado de diversos fatores, como o local, a data e a atividade cognitiva do indivíduo, como também do conhecimento prévio, que é individual e cultural: vivência, hábitos e conhecimentos compartilhados coletivamente em sociedade.

De acordo com Freitas – que ecoa Francastel –, ao vermos a imagem como signo, e não como pura forma ou simples fato social, evitamos reduzi-la a um "sintoma" ou a um "reflexo" de uma cultura. Em vez disso, a imagem passa a ser vista como constitutiva da própria cultura, à medida em que, por estar inserida dentro de uma rede de significados, ela irá forçar a reconstrução e renovação desta rede.

Após a análise das obras como portadoras de signos, precisamos suspender o significado semiótico para inserirmos a imagem em um complexo e diversificado sistema de relações sociais. Precisamos apreender a obra de arte como um "artefato", como uma "coisa" que se compra, vende e troca; uma coisa material que se relaciona com outros objetos (coisas) ao circular em certos lugares[170]. No caso do nosso objeto de estudo, as telas de Di Cavalcanti, após a descrição das imagens em seu aspecto plástico – como o artista construiu, representou e re-significou plasticamente o signo *mulata* – precisamos ver esta imagem como uma *coisa* inserida dentro de um contexto histórico. Tanto as telas como objetos materiais (coisas), quanto o signo estão inseridos em um contexto onde se relacionam dialeticamente com outras obras de arte e com outras representações de mulatas (as da ficção, da poesia, da música popular) – que não necessariamente refletem o real, mas sim o imaginário que se tem dessa realidade. Ao analisarmos a presença da figura da mulata (como um signo) na literatura e na música popular, como fizeram Teófilo de Queiroz Júnior e Affonso Romano de Sant'Anna, encontramos a permanência de um ideal e de um estereótipo. Como sublinha Artur Freitas, a partir de Roger Chartier, "o historiador cultural, por sua vez, ao permitir-se interpretar aquelas imagens artísticas repetitivas e não-inovadoras, acaba por contribuir, entre outras coisas, à

[170] Ibid., p.11.

compreensão das mentalidades coletivas."[171] Em outras palavras, ao acompanharmos as mudanças iconográficas, podemos perceber as mudanças nas "mentalidades". No caso da representação da mulata nas artes brasileiras, as mudanças são mínimas, e talvez não haja interesse em alterar esta representação, pois, como argumentou Jessé Souza, a re-significação de tipos sociais reforça o ideal de percepção e auto-percepção do povo e da nação brasileira como essencialmente híbridos.

Di Cavalcanti idealizou essa mulata e ressaltou sua beleza e sensualidade. Em suas memórias encontramos indícios da figura da mulata carregada com o simbolismo representado pelas personagens descritas nos romances, canções e poemas analisados em *Preconceito de Cor e a Mulata na Literatura Brasileira* e *O Canibalismo Amoroso.* O próprio Di Cavalcanti descreve sua paixão e fascinação pelo carnaval e por tudo que acontece durante os dias de festa. A celebração influenciou a formação do artista, como também refletiu sua cidade natal: "É uma das formas de meu carioquismo irremediável e eu me sinto demasiadamente povo nesses dias de desafôgo dos sentimentos mais terrivelmente terrenos de meu ser."[172] É constante em suas memórias e entrevistas a ênfase dada pelo artista à presença do carnaval, das fantasias, das personagens e das festas em sua vida e em sua inspiração.

> A força incomensurável do mundo carnavalesco carioca tem qualquer coisa de sagrado. É a compreensão do divino por uma raça em flor.
>
> [...]
>
> Ela [a festa de carnaval] fica em mim como um deslumbramento, repito, e dela saiu este poema de mocidade:
>
> As estrelas de gás acetileno dos cordões dançam!
> Bamboleios
> Africanices gosmentas
> Cheiro de carne suada
> Lascívia.
> Langor.
> Tremeliques dulçurosos do mel de melado das mulatinhas dengosas.

[171] Ibid., p.04.
[172] DI CAVALCANTI, 1955, p.60.

> Os "nunca mais um carinho meu tu terás"
> Os reboleios sôfregos do "Uçu-burucu"
> Sinhô! Chico da Baiana e Tia Siata!
> Gosto do Povo. Música de povo.
> Música sem alegria,
> Ingênua e triste.
> [...] [173]

Neste poema escrito por Di Cavalcanti, encontramos as mesmas mulatas associadas às narrativas literárias e às imagens representadas em suas telas, sendo a festa de carnaval descrita também como o espaço da "lascívia" e do "langor" – qualidades das personagens mulatas da literatura. A imagem construída por esse trecho do poema nos remete a cenas de sedução, e invoca naturalidade e simplicidade. O clima de fantasia, música e dança encanta e, por poucos dias, altera as hierarquias e os espaços sociais. Sobre a realidade cotidiana, Di Cavalcanti cita quando descreve as leituras do tempo de "mocidade":

> O realismo dos outros escritores me feria, nem sei porquê. A descrição de cenas, como, por exemplo, as do "Cortiço" de Aluísio de Azevedo, cruas e cruéis, os diálogos compassados de Machado de Assis, entristeciam-me como que desesperançado da existência de qualquer coisa superior, acima do mundo burguês que começava a compreender.[174]

A realidade não alimenta a esperança de algo maior e além do cotidiano e das obrigações pessoais e coletivas. O carnaval seria o oposto disso.

> O carnaval, desde minha mocidade, participou da minha vida, como uma necessidade de externação de uma parte do meu ego. No carnaval eu sempre senti em mim a presença de um demônio íncubo que se desvendava como um monstro, feliz pelas suas travessuras inenarráveis.[175]

Assim como o carnaval, também serão opostas as mulatas dengosas e amorosas do poema e das telas de Di Cavalcanti e a personagem Rita Baiana, de *O cortiço*. Ao artista não

[173] DI CAVALCANTI, 1955, p. 65.
[174] Ibid., p.33.
[175] Ibid., p.60.

interessa representar o drama cotidiano em sua face "crua e cruel", mas sim a possibilidade de algo maior e além da realidade. Suas mulatas irão contribuir na representação desse ideal, ou pelo menos como parte de um sonho, um desejo ou uma fantasia.

Além disso, suas mulatas estão inseridas dentro de um universo particular criado por Di Cavalcanti para suas personagens mulheres em geral. De acordo com a crítica de Gilda de Mello e Souza a respeito das personagens femininas na obra do artista:

> [Di Cavalcanti] pinta muito pouco o homem; é sobretudo o pintor das mulheres e o intérprete de um mundo regido por rigorosa dicotomia, onde os homens têm tarefas, mas a função das mulheres é o amor. Suas figuras femininas, estagnadas num outro tempo, parecem grandes animais disponíveis, recortados contra a luz, sob as arcadas, nas janelas, nas sacadinhas de ferro. Quase sempre são prostitutas, mas transmitem uma visão tranqüila do amor vendido, postas como estão em seu nicho de vitral. É sem tragédia e sem remorso que saem do estúdio do pintor para as salas da burguesia, puro objeto de contemplação. Não direi que a visão plasticamente admirável de Di Cavalcanti é folclórica; mas é patriarcal e abafa o sentimento de culpa, assentando-o sobre o grande álibi do Nacionalismo.[176]

A crítica de Gilda de Mello e Souza ressalta nas representações das figuras femininas de Di Cavalcanti características similares às representadas na poesia, sobre as quais Affonso Romano de Sant'Anna pontua:

> o lugar da mulher vai ser o lugar da sedução e da festa. E ao desfilar nas ruas ela é o cobiçado objeto de desejo. E, sobretudo, o poema marca e falseia o real, à medida que, revestindo a figura da mulata como objeto e nunca como sujeito do seu próprio desejo, a enquadra "feliz" dentro do sistema de dominação.[177]

As mulatas de Di Cavalcanti concorreram para o estabelecimento da mulata como ícone de beleza tipicamente brasileiro. Se conseguirmos olhar para suas telas para além do contexto histórico de obras modernistas, encontraremos nelas a presença da idéia do povo brasileiro como uma sociedade essencialmente mestiça. Encontraremos também a perpetuação de um tipo social literário – agora tornado um tipo social artístico – que reflete as

[176] SOUZA, Gilda de Mello e., op.cit., p.274.
[177] SANT'ANNA, op.cit., p.44.

particularidades da sociabilidade e da sociedade brasileira – como identificou Teófilo Queiroz: a mulata como um reflexo das relações sociais e raciais que idealizam um tipo social ao mesmo tempo em que não lhe oferecem a possibilidade de tornar-se um indivíduo e agente social. E como figura-chave na representação do desejo, do amor e do erotismo ao operar como mediadora entre a esposa e a prostituta, "o espaço da mestiçagem moral, o espaço do pecado consentido"[178] e da aceitação das posições hierárquicas de gênero, de classe e raciais.

A mulata serviu como símbolo do Brasil a partir do olhar de Di Cavalcanti. Foi sua escolha temática e possivelmente aliada às escolhas plásticas. Foi a representação de um dos elementos constitutivos da nação brasileira: a mestiçagem racial. Personagem presente nos mais diversos textos literários – de canções populares e marchinhas carnavalescas a romances e poemas –, a mulata refletiu características da sociedade em face à modernização e urbanização da virada do século XX. Figura presente no imaginário social e artístico, ela incorpora características do homem brasileiro e ilustra as relações de gênero, racial e de poder próprias da sociedade em que vive. Nas pinturas de Di Cavalcanti, é objeto de desejo, é sensual e ao mesmo tempo carinhosa, incorporando duas formas de prazer: físico e emocional. Ela é idealizada como a imagem do feminino que acolhe e fascina sem ameaçar o outro. Se na literatura e na música popular ela aparece também como dissimulada e traiçoeira, nas pinturas de Di Cavalcanti, essas características não estão presentes. O foco do artista é a sensualidade e a beleza inerentes da mulata, de suas personagens, que estimulam os sentidos de quem olha. O que não significa que sua sexualidade passiva não esteja enquadrada no mesmo sistema de dominação ao qual estão sujeitas as representações da sexualidade ameaçadora. Transformada em tipo social representativo de uma maneira de ser, de viver, de agir, a mulata é um símbolo que foi e é constantemente re-significado na cultura popular e erudita. Di Cavalcanti não

[178] SANT'ANNA, op.cit., p.24.

dramatizou seu cotidiano. Não moralizou seu comportamento. O que foi, afinal, característica inerente de suas pinturas.

Como foi mencionado anteriormente, tipos sociais transformados em tipos literários e artísticos, ao serem re-significados, permanecem como tipos sociais eficazes na interpretação e auto-interpretação do país e da cultura brasileira. Interpretação esta baseada no hibridismo racial e social como característica primeira da brasilidade. Jessé Souza analisou a re-significação do malandro nas canções populares como metáfora "do brasileiro que supostamente transitaria entre as classes sociais de algum modo negando-as e confirmando a possibilidade de superação subjetiva dos constrangimentos objetivos que as distâncias sociais engendram"[179]. E a mulata? Qual o significado da associação do corpo feminino e da sensualidade ao conceito de brasilidade? Se dialogarmos com o ícone mulata e suas características constitutivas – por exemplo, de fluidez; instabilidade; sedução acompanhada de amor e/ou perdição e ruína; prazer acompanhado de carinho e acolhimento e/ou desgraça/falência social e profissional –, encontramos muitas vezes pares opostos, construindo um *símbolo do Brasil* que remete à incerteza e instabilidade. Se for uma personagem que por vezes representa a esperteza, isto acontece devido à sua condição social inferior e à necessidade de lutar por sua sobrevivência. E esta esperteza é comumente associada à sedução e ao uso do corpo com o intuito de persuadir e manipular. O fascínio do outro se dá através do que a mulata lhe oferece: amor, carinho, pratos e quitutes deliciosos, um lar bem cuidado e aconchegante. As relações de poder são as de um sistema patriarcal e preconceituoso que disfarça a submissão feminina na beleza, na espontaneidade e no contentamento da mulher. O fato de ela consentir e concordar, pois ela ganha algo em troca e parece estar em controle de suas ações e de seu corpo, reafirma a rigidez das regras às quais está submetida.

[179] SOUZA, op.cit., p.45.

Di Cavalcanti, apesar de ter participado ativamente dos diversos debates intelectuais de seus contemporâneos, sempre definiu sua prática artística a partir de suas convicções individuais e políticas, mas principalmente a partir de suas paixões e desejos. Seus projetos artístico e pessoal pouco sofreram com as mudanças e transformações de seus companheiros e da sociedade. Entretanto, como pretendemos demonstrar neste estudo, sua individualidade não significou a ausência dos discursos concorrentes no período e lugares em que o artista viveu e freqüentou. Pelo contrário, esses discursos estão presentes em sua obra, conferindo-lhe o caráter de testemunho de um período da história e das artes nacionais. A personalidade de Di Cavalcanti é impressa em suas telas através da criação propriamente dita e através da representação no espaço pictórico do imaginário social, artístico e literário brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Pierre Francastel, a arte parte sempre do real como inspiração. A existência de uma *consciência plural* torna as manifestações artísticas compreensíveis dentro de uma cultura a partir de convenções entre artistas e público a respeito da representação da realidade compartilhada por eles. Neste trabalho abordamos a representação da figura da mulata pelo 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, incluindo pela primeira vez a contribuição afro-brasileira juntamente com a indígena e a européia, 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. Ao experimentar diferentes tonalidades, contrastou um personagem com o outro, e estes foram contrastados com as cores vivas e a luminosidade dos objetos e de elementos da natureza presentes no espaço pictórico.

Di Cavalcanti acreditava possuir um espírito sensível a uma realidade e/ou beleza que muitos não enxergam. Em suas memórias, suas sensações, seu olhar sobre a representação do povo, a cidade, as relações sociais, tudo isso aparece para ele como que uma responsabilidade social e artística. Sua pintura não é épica e não tem intenção moralizadora. Em geral é a

representação do cotidiano e de personagens ordinários retratados pelo puro prazer de captar o vivido, cenas mundanas que refletem uma realidade com ênfase no momento, no presente.

O espaço pictórico de suas pinturas de gênero reflete essa preocupação temática e sua filosofia artística. Em suas telas de cenas cotidianas, o espaço é geralmente confinado ao interior de um cômodo, delineado por objetos, mas com alguma referência ao exterior, por exemplo, com a presença de janelas e portas. Quando se trata de uma cena de rua, o espaço pictórico é delimitado pelos muros e casas e habitado por pessoas, todos constrangendo o cenário, que raramente é aberto ao horizonte. 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.

Mesmo que unidos por um objetivo maior, cada modernista apreendeu a mestiçagem brasileira de forma individual. Para Di Cavalcanti a figura da mulata incorporaria todas as nuanças e autenticidade da cultura nacional. Celebrado como "o mais exato pintor das coisas nacionais"[180], Di Cavalcanti é membro privilegiado nas categorias estabelecidas pela história e crítica da arte brasileira e latina. Suas telas figuram na maioria das coleções públicas e privadas, e o artista tornou-se personagem curioso na cultura carioca e brasileira. No entanto, cabe ressaltar aqui as armadilhas criadas pela crítica da arte brasileira. A obra de Di é interpretada como um ponto alto da celebração do moderno, do nacional e do popular na arte brasileira. Esta interpretação ideológica não permite outra análise que não seja esta pautada na representação do nacional – o quê, para a crítica de arte, Sônia Salzstein Goldberg [181], acabaria refreando o desenvolvimento de uma linguagem estética moderna (ao extremo, uma

[180] ANDRADE, Mário de. "Di Cavalcanti", *Diário Nacional*, São Paulo, 08 maio 1932.
[181] GOLDBERG, Sônia Salzstein. "As Brasilidades de Di Cavalcanti" In: AMARAL, Aracy (org.) *Desenhos de Di Cavalcanti na Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, 1985.

real ruptura num efetivo projeto modernista) em prol da demanda de uma temática nacional e popular. Como conseqüência, o desenvolvimento artístico de Di é tenso e reservado; sua assimilação do "moderno" foi contínua, mesmo que reservada. Ele sucessivamente agrega estilos, empresta linguagens, sempre permanecendo inteligível às exigências conservadoras do projeto nacional, pois capta representações muito caras ao imaginário da identidade brasileira.. Desta forma, Di Cavalcanti acaba consolidando uma iconografia popular na arte; e esta representação do popular em sua obra acaba se tornando a representação de um estilo de vida, de uma maneira de ser: as mulatas, a boemia, o samba. E o "mito Di Cavalcanti" é instaurado: o artista sendo uma figura da brasilidade, pois vive e representa a mestiçagem, a sensualidade, a boemia e a cordialidade da alma brasileira ao refletir ao nível formal da representação a vida do nosso povo.

Se a mulata serviu como figura representativa do povo brasileiro ao ser re-significada na literatura, na música e nas artes plásticas – sendo Di Cavalcanti um dos contribuidores na perpetuação do tipo social e do estereótipo –, ela incorporou também características da nossa sociabilidade na representação de relações de gênero e raciais. Ela representou o mesmo papel social e permaneceu nos mesmos espaços – papel social e espaços idealizados, pois não questionam nem criticam sua condição social inferior, afinal, ela é considerada símbolo de beleza e autenticidade brasileira. Sua idealização na arte apagou as diferenças e constrangimentos sociais e culturais.

Muitas das questões presentes nesta pesquisa não foram respondidas totalmente. Um estudo comparativo entre a representação do tipo literário e do tipo artístico e a adaptação desses tipos pela mídia, por exemplo, as novelas e filmes de adaptações da obra de Jorge Amado, contribuiria ao verificar as permanências e transformações.

Neste trabalho nos interessou a representação deste tipo social como uma metáfora da brasilidade. Ao ser re-significada, a mulata, como o malandro, permanece como sendo um tipo social eficaz na interpretação e auto-interpretação do país e da nossa cultura. A representação da mulata sob o olhar de Di Cavalcanti reflete um discurso ideológico de construção da brasilidade baseado em estereótipos construídos durante séculos de iconografia brasileira; imagens que reproduzem a complexidade em se representar a diversidade étnica e as relações raciais e de gênero em nossa sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy (org.) *Desenhos de Di Cavalcanti na Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, 1985.

_____. *Artes plásticas na Semana de 22.* 5ª. Edição revista e ampliada. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.

_____. "Di Cavalcanti", *Diário Nacional*, São Paulo, 08 maio 1932.

_____. *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter.* 33ª. edição. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004.

ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas. Do pau-brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

AVANCINI, José Augusto. *A pintura modernista e o problema da identidade cultural brasileira: estudo comparativo da obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Rego Monteiro,1911-1933*. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982.

_____. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1998.

BACZKO, Bronislaw. "Imaginação social". In: *Enciclopédia Einaudi.* Porto: Einaudi-Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, p. 296 – 332.

BAL, Mieke, BRYSON, Norman. "Semiotics and Art History". In: *The Art Bulletin,* vol. LXXIII, n. 2, junho 1991, p. 174 - 208.

BENTO, Antonio. "Di do carnaval e das mulatas, o Rio colorido que passou". In: *Arte Hoje*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora. Ano I, 01 de julho de 1977, p. 44-53.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna.* 6ª. Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

CAMARGO, Ralph. "Existencialista Moreno" In: *Di Cavalcanti desenhista* (catálogo), 1983.

CAMARGOS, Márcia. *Semana de 22: entre vaias e aplausos.* São Paulo: Boitempo editorial, 2002.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária*. 5.ed. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1976.

_____. “A Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias)”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n 8, São Paulo, USP, 1970, p.67-89.

COLI, Jorge. “A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro”. In: *Historiografia brasileira em perspectiva.* FREITAS, Marcos Cezar (org.). São Paulo: Contexto, 1998, p.375-404.

COSTA, Cristina. *A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira.* Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.

DANTAS, Luiz. “As armadilhas do paraíso” In: NOVAES, Adauto (org.) *O desejo*. 5ª. Impressão. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990, p.457-470.

DI CAVALCANTI, Emiliano. “De Paris”. *Correio da Manhã.* Rio de Janeiro, 07 out. 1923.

_____. *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 27 fev. 1924.

_____. *Correio da Manhã.* Rio de Janeiro, 04 de maio de 1924.

_____. “Realismo e Abstracionismo”. *Fundamentos.* São Paulo, (3): 241-6, agosto 1948.

_____. *Viagem da minha vida.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.

_____. *Reminiscëncias líricas de um perfeito carioca.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. (org.) *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FRANCASTEL**,** Pierre. *A realidade figurativa.* Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

FRANCISCO, Dalmir. “Comunicação, identidade cultural e racismo” in: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.), *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 119-151.

FREITAS, Artur. “História e imagem artística: por uma abordagem tríplice”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, no. 34, 2004.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala.* 49ª. edição. São Paulo: Global Editora, 2004.

GOLDBERG, Sônia Salzstein. “As Brasilidades de Di Cavalcanti” In: AMARAL, Aracy (org.) *Desenhos de Di Cavalcanti na Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, 1985.

GOMES, Angela de Castro. “Essa gente do Rio... os intelectuais cariocas e o modernismo”. *Estudo Históricos*, Rio de Janeiro, v.06, n.11, p. 62-77, 1993. Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/comum/htm/. Acesso em: fev. 2006.

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

GULLAR, Ferreira (org.). *Di Cavalcanti (1897-1976)*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2006.

HELENA, Lucia. *Modernismo brasileiro e vanguarda.* São Paulo: Editora Ática, 1986.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil.* 26ª. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo.* São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LIMA, Nísia Trindade. *Um Sertão Chamado Brasil: Intelectuais e Representação Geográfica da Identidade Nacional.* Rio de Janeiro: Revan/IUPERJ-UCAM, 1999.

MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia, "Recônditos do mundo feminino" In: NOVAIS, Fernando A. (coordenador geral) *História da vida privada.* Volume 3 República: da Belle Époque à Era do Rádio. SEVCENKO, Nicolau (org. do volume) São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.367- 421.

MATTAR, Denise (curadoria). *Di Cavalcanti, um perfeito carioca.* Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2006.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares". In: *Revista Brasileira de História.* São Paulo, v.23, no. 45, 2003, p. 11-36

MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

_____. "Modernismo Revisitado". *Estudo Históricos*, Rio de Janeiro, v.01, n.02, p. 220-238, 1988. Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/comum/htm/. Acesso em: fev. 2006.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

OSORIO, Luiz Camilo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

PAIVA, Eduardo França. *História e Imagens.* Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais.* 2ª. Edição. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e política no Brasil. Entre o povo e a nação.* São Paulo, Ática, 1990, p.19-42.

PROWN, Jules D. "Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method." *Winterthur Portfolio,* 17, Spring 1982, p. 1-19.

QUEIROZ JÚNIOR, Teófilo de. *Preconceito de Cor e a Mulata na Literatura Brasileira.* São Paulo: Ática, 1975.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso. O desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

SCHLICHTA, Consuelo A. B. Duarte. *A elaboração de uma certidão visual para a nação. Uma contribuição da pintura histórica no século XIX.* Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. "Raça como negociação. Sobre teorias raciais em finais do século XIX no Brasil" In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. (org.) *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.11-40.

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

_____. "O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso" In: NOVAIS, Fernando A. (coordenador geral) *História da vida privada.* Volume 3 República: da Belle Époque à Era do Rádio. SEVCENKO, Nicolau (org. do volume) São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.07-48 (16-28).

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Di Cavalcanti Ilustrador: Trajetória de um Jovem Artista Gráfico na Imprensa (1914-1922)*. São Paulo: Editora Sumaré, 2002.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SOUZA, Jessé. "As metamorfoses do *malandro*" In: CAVALCANTE, Berenice. STARLING, Heloisa. EISENGERG, José. (orgs.) *Decantando a república. Inventário histórico e político na canção popular moderna brasileira.* Volume 3 A cidade não mora mais em mim. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004, p.41-50.

SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura.* São Paulo: Duas Cidades, 1980.

VELLOSO, Mônica Pimenta. "A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista". In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 06, n.11, 1993, p.89-112.

_____. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VENTURA, Roberto. "Um Brasil mestiço: raça e cultura na passagem da monarquia à república" In: *Viagem incompleta – a experiência brasileira 1500-2000.* MOTA, Carlo Guilherme (org.). São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000, p.322-359.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil.* São Paulo: Instituto Moreira Salles/ Fundação Djalma Guimarães, 1983.

ZÍLIO, Carlos. A querela do Brasil: A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/ 1922-1945. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. (1)

_____. "Artes Plásticas: da antropofagia à tropicália" In: O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p. 11-56. (2)

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. "Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível" In: NOVAIS, Fernando A. (coordenador geral) *História da vida privada.* Volume 3 República: da Belle Époque à Era do Rádio. SEVCENKO, Nicolau (org. do volume) São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.49-130

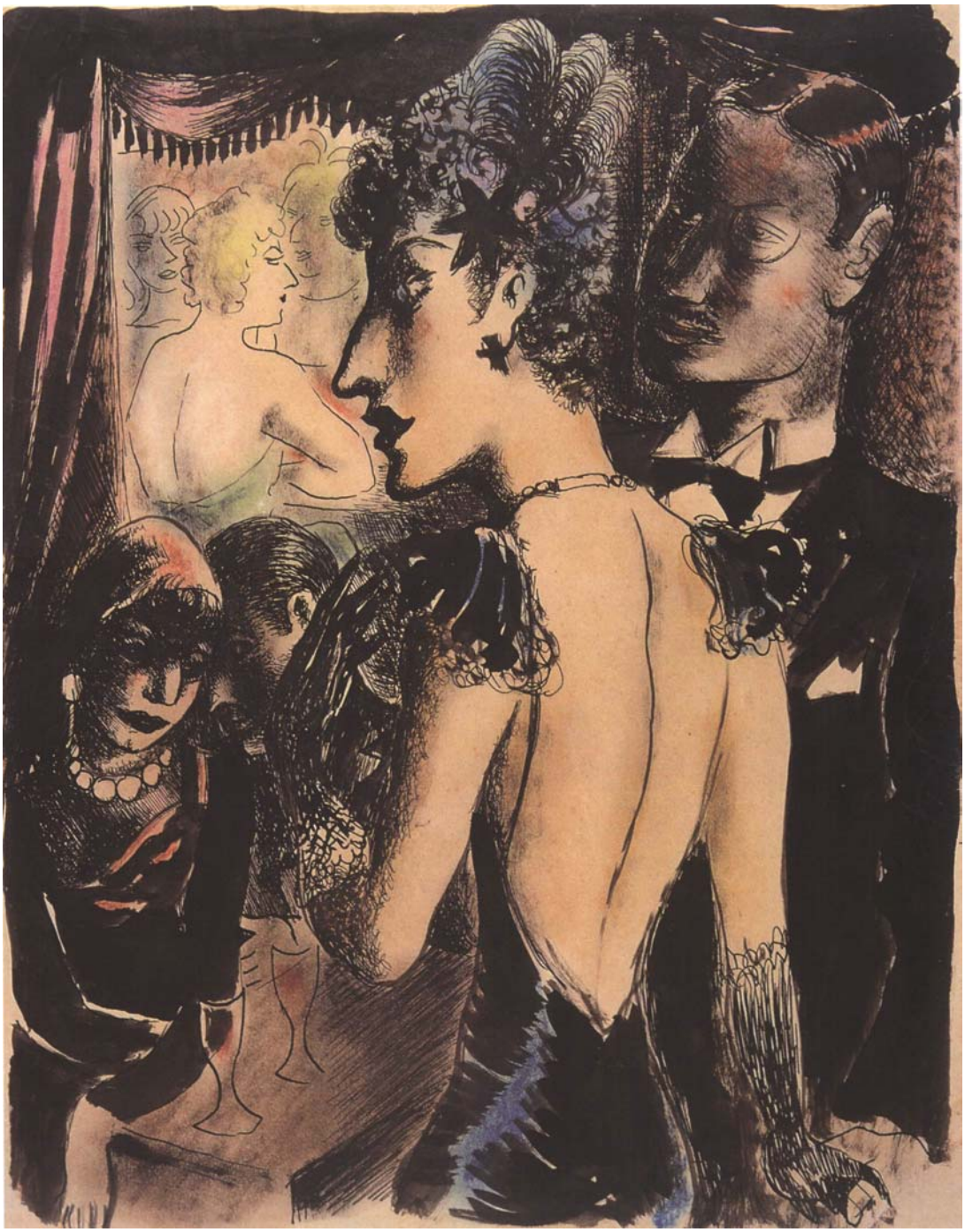
"Di Cavalcanti 1897-1976" In: *500 Anos de Pintura Brasileira* (CD-Rom) Disponível em: http://www.pitoresco.com.br/brasil/cavalcanti/cavalcanti.htm. Acesso em: 09 fev. 2006.

Dicionário de Arte. Disponível em: http://www.defatima.com.br. Acesso em 09 fev. 2006.

ANEXO I

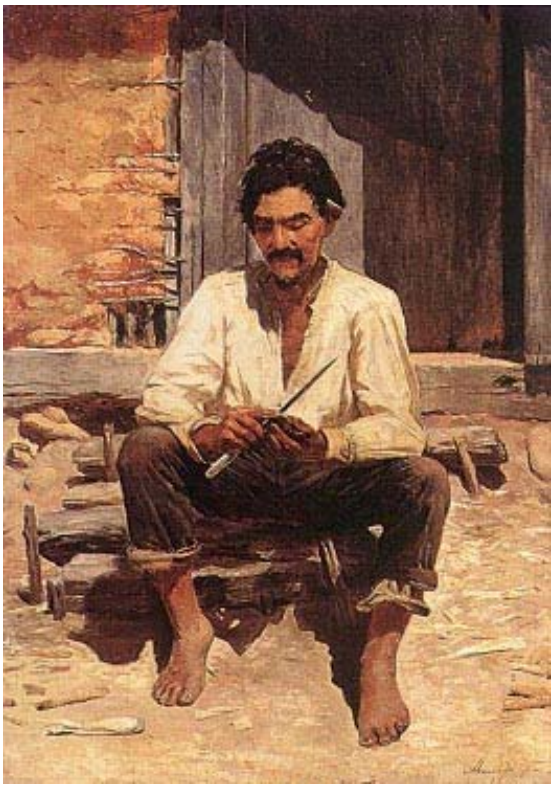
Feiticeiro, guache sobre papel - 34 x 39 cm. - 1929, coleção particular
(figura 1)

Mulheres de Pescadores, óleo sobe tela - 54 x 65 cm, década de 30, coleção particular (figura 2)

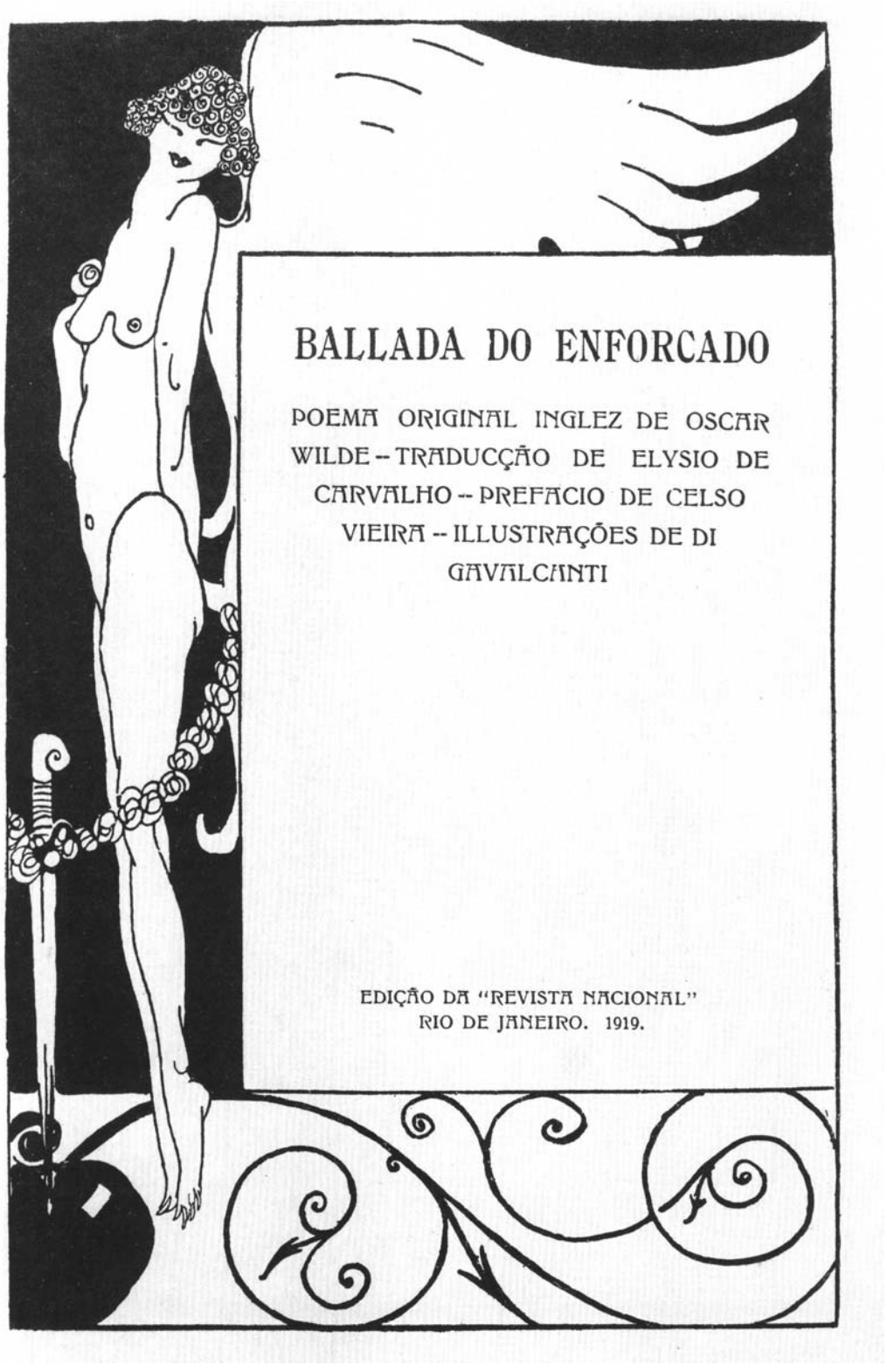


Cena Café-Concerto, nanquim e lápis de cor sobre papel – 26,7 x 20,8 cm, 1934, coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, SP
(figura 3)

Maternidade, óleo sobe tela - 60 x 75 cm, 1937
(figura 4)



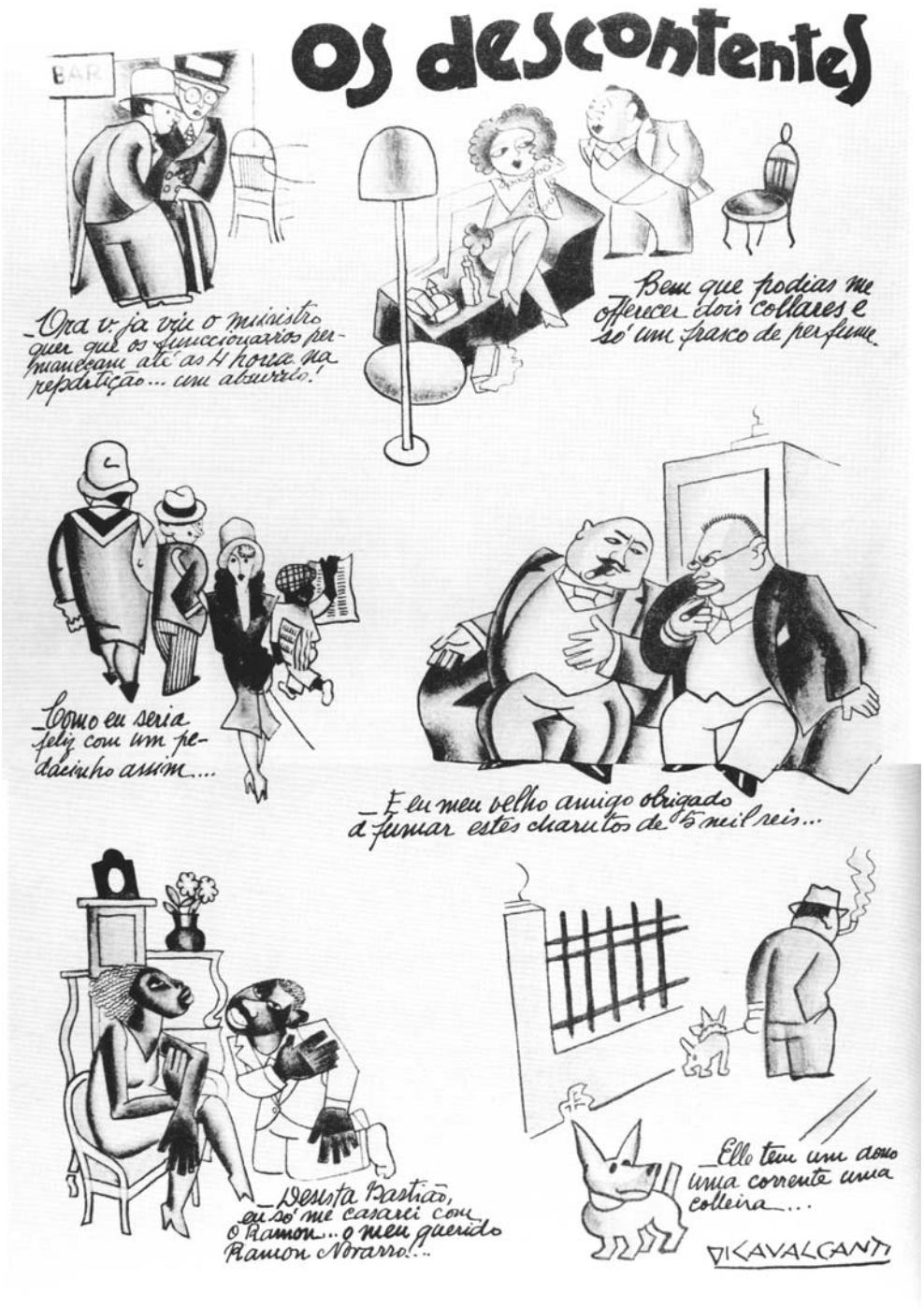
Caipira picando fumo, óleo sobre tela, 1893, Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP
(figura 5)



Ballada do Enforcado, de Oscar Wilde, 1919. Acervo Elizabeth Di Cavalcanti (figura 6)

Ilustração Brasileira, outubro de 1921. Acervo Elizabeth Di Cavalcanti
(figura 7)

Revista *Para Todos*, 29 de setembro de 1928. Acervo Fundação Biblioteca Nacional (figura 8)



Revista *Para Todos*, 18 de maio de 1929. Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa (figura 9)

ANEXO II

DI CAVALCANTI, Emiliano. "De Paris". *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, outubro de 1923 – agosto de 1924. Acervo Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

1) "De Paris", 07 de outubro de 1923.
2) "Greve de Midinettes", 14 de outubro de 1923.
3) "Chegou do campo coroada", 04 de novembro de 1923.
4) Sem título, 11 de novembro de 1923.
5) Sem título, 18 de novembro de 1923.
6) Sem título, 29 de dezembro de 1923.
7) Entrevista de Lucien Fabre à *Nouvelle Literaire*, 06 de janeiro de 1924.
8) Sem título, 27 de janeiro de 1924.
9) Sem título, 10 de fevereiro de 1924.
10) Sem título, 27 de fevereiro de 1924.
11) Sem título, 06 de março de 1924.
12) Entrevista com Jean Wiemer, 11 de março de 1924.
13) Entrevista com Marcel Achard, 16 de março de 1924.
14) Entrevista com Elie Faure, 05 de abril de 1924.
15) Crônica sobre Anatole France, 11 de abril de 1924.
16) Sem título, 29 de abril de 1924.
17) "Sobre a apresentação de Villa Lobos em Paris", 04 de maio de 1924.
18) "Exposição de 1925: Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriaes", 18 de maio de 1924.
19) "Sobre Francis Carco", 13 de junho de 1924.
20) Sem título, 29 de junho de 1924.
21) Sem título, 03 de agosto de 1924.
22) Sem título, 21 de agosto de 1924.
23) "Deauville", 21 de maio de 1925.