

O corpo, o visual e o sonoro

na construção do moderno



Fragmento de anúncio em *O Echo*. 1917.

Figurino de Di Cavalcanti. 1920.

Marcelo Téo

Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de História da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Autor, entre outros livros, de *A vitrola nostálgica: música e constituição cultural em Florianópolis* (décadas de 1930 e 1940). Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007. marceloteo@hotmail.com

O corpo, o visual e o sonoro na construção do moderno

The body, the visual, and the sound in the construction of modernity

Marcelo Téó

RESUMO

Este artigo discute a emergência do corpo como objeto privilegiado nas discussões acerca da modernidade no Brasil da primeira metade do século XX, em especial na década de 1920. Para tanto, são analisados primordialmente documentos visuais, tanto ilustrações publicadas na imprensa, quanto obras do “esquadrão modernista”, em particular as do pintor e ilustrador Emiliano Di Cavalcanti, a partir de seus cruzamentos com o universo sonoro, que parece servir como canal de acesso aos conteúdos identitários brasileiros. As interfaces entre as imagens de consumo e as imagens artísticas atuam como indicadores de problemáticas mais gerais que atravessavam aquele momento, permitindo uma compreensão ampla dos papéis atribuídos às dimensões visual e sonora no plano das práticas estéticas e políticas.

PALAVRAS-CHAVE: pintura; corpo; música.

ABSTRACT

This article discusses the emergence of the human body as a privileged object in discussions of Brazilian modernity in the first half of the 20th century, particularly in the 1920s. To this end, we analyze primarily visual documents, both illustrations published in the press and the works of the “modernist squad”, especially the painter and illustrator Emiliano Di Cavalcanti, based on their proximities with the sound universe, which seems to serve as a channel to access the Brazilian national identity contents. Interfaces between consumption images and artistic images serve as indicators of broader issues of that historical moment, allowing us to understand the roles assigned to the visual and sound dimensions in terms of aesthetic and political practices.

KEYWORDS: painting; body; music.



*A modernidade é um cenário de perdas,
mas também de fantasias reparadoras.
“O futuro era hoje”.¹*

Para falar de modernidade pictórica/visual no Brasil – em qualquer lugar, mas especialmente aqui – é preciso falar de outras modernidades, que façam a ponte entre o campo das projeções culturais, no qual se insere a literatura – e do qual não escapa a pintura – e o do consumo, sobretudo pela via da imprensa, mas não apenas. Neste último são acrescidas dimensões essenciais à compreensão da formação de estereótipos, à aceitação de

¹ SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 57.

determinadas versões identitárias gerais ou regionais, colocando realidade mundana e políticas culturais num horizonte próximo.

Os últimos anos do século XIX e os primeiros do seguinte foram como um furacão a passar sobre as grandes cidades, mudando a ordem das coisas, redefinindo valores, criando a necessidade de tudo discutir. Embora a população rural ainda fosse superior aos 70% por volta de 1910, as cidades grandes mudavam, assim como seus habitantes, sua compreensão da vida pública e privada, suas formas de habitar e ocupar espaços. A imprensa assumia novos papéis, carreando temas e perspectivas desejáveis ao retrato da vida moderna. A crescente necessidade de adaptação dos modos e modas ao novo contexto da vida moderna colocavam o corpo no centro das atenções, tanto para as políticas públicas educacionais, incitando a prática de esportes e do canto, quanto para a propaganda, criando novas formas de consumo.

A música, nesse contexto, assumiu papéis plurais, tornando-se parte elementar da vida moderna, assunto corrente dos jornais e revistas, protagonista dos programas de rádio, referência nas práticas de consumo. Os encontros musicais eram símbolo da vida social. Os bailes, assim como os cafés durante o dia, tornavam-se o grande evento de sociabilidade noturna. O acesso à música era democratizado através dos discos e do fonógrafo e os lugares de dança pagos proliferavam de forma vertiginosa. Os conteúdos sonoros transformavam-se em “massa de manobra”, servindo de motivo aos mais variados discursos, aos mais diferentes propósitos. A associação entre o mundo sonoro e a vida moderna tornava-se corrente. Servia como metáfora ao pulsar rítmico da cidade, ao mesmo tempo em que acusava, para os mais conservadores, as permanências indesejadas da sociedade escravista.

A velocidade das transformações urbanas encontrava semelhança nas velozes harmonias de sambas e maxixes que alegravam os bailes de então. A dificuldade de vislumbrar qualquer perspectiva de futuro em meio a um período frenético de invenções era extravasada através da libertação do corpo. A dança tornava-se símbolo de juventude, transgressão e liberdade. E os ritmos tidos como modernos marcavam a expansão da cultura das camadas mais pobres da população para os setores de consumo burguês. Em crônica publicada em 1920 um “pai de família” argumenta:

Quase toda festa hoje é de dança: vai pela cidade uma verdadeira dançomania, e as nossas filhas dançam a todas as horas, durante o dia e a noite, com grande espanto nosso, que outrora só dançávamos das dez horas da noite em diante. Ainda se essas danças fossem como as do nosso tempo, sérias e distintas, vá que se tolerassem. Mas não! As danças modernas, de nomes arvesados, são tudo quanto há de menos distinto e descambam para uma licenciosidade que é seriamente alarmante.²

A nascente indústria do lazer ganhava espaço, validando o estilo de vida do jovem através do apelo à música e ao esporte. Periódicos corriqueiros como a revista *Echo Phonographico* – mais tarde renomeada como *Revista Mensal O Echo* –, voltados majoritariamente a instigar o consumo através de referências sonoras e visuais, se reproduziam. Eram oferecidos todos os modelos, peças e novidades relacionadas ao fonógrafo, listas de repertórios atualizadas, além de publicidade de todo tipo.

Amplamente ilustradas, essas revistas traziam novos padrões de apreciação visual, misturando a linguagem do *art nouveau* às novas di-

² Um grito de alarme. *O Estado de S. Paulo*, 25 jan. 1920, p. 6 *apud* SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 89.

O Echo

A Suprema Diversão



Quem não tem sentido a necessidade de um bom divertimento para divertir a si e aos seus convivas? Quem conhece a importância de convívio e de divertimento, de vez, depois de trabalhar durante o dia, não se esforçará a adquirir este artigo que representa a suprema diversão?

A GRAMFONO COLUMBIA é um aparelho perfeito de entretenimento de família. Este aparelho contém o melhor sistema de reprodução naturalmente direcionada. Além de ser extremamente bonito, apresenta uma excelente qualidade sonora, com um timbre único em todo o mundo, tanto em músicas, em concertos, quanto em vozes e sons naturais.

É um entretenimento maravilhoso. É sempre muito divertido, com todos os seus recursos, proporcionando a máxima satisfação a todos os membros da família. Não há nada de mais agradável e útil.

Em qualquer circunstância, um bom gramofone Columbia é sempre a escolha certa.

Na exclusividade de representação dos gramofones GRAMFONOS COLUMBIA, há a

Modelo 1
Columbina
Sem aparelho
Simples modelo 1



Preço de 225 mil 1.000

IMPORTANTE - Hábitos adquiridos pelo fabricante a respeito como parte de interesse, os seguintes artigos, comprados em São Paulo, São Paulo.

AGENCIANTES DE GRAMOFONES
Pessoas com experiência de venda.

Preços de catálogo, propostos e condições de venda, devem ser dirigidos ao único representante do Brasil.

GUSTAVO FIGNER
Rua 13 de Novembro, 55
Casa Edison - S. Paulo

Figura 1. Anúncio publicado na revista *O Echo*. São Paulo, jan. 1917.

nômicas da fotografia e do cinema. Este último aparecia tanto como tecnologia, sintoma do progresso, quanto como modelo para a vida cotidiana, criando novas necessidades de consumo e formas de lazer. Aos anúncios associava-se a imagem, criando ou reforçando padrões de consumo e comportamento. A mobília, o vestuário, o serviço doméstico, os modos e os gestos: tudo era conectado ao consumo através de crônicas e anúncios ilustrados, dedicados a oferecer uma versão possível da experiência da vida próxima ao sonho do cinema. Anúncios publicados em revistas como *O Echo* [figura 1] associavam a gramofona a um estilo de vida distinto. Roupas, gestos e posturas delicadamente articulados sugerem o sucesso de seu portador, o qual estaria munido de estratégias eficazes de sociabilidade, assim como estaria apto a suportar a solidão do lar por meio do referido aparelho.

Essa “dançomania” deixa entrever a necessidade de expressão e identificação corporal que nascia entre os jovens de então, conectados cada vez mais à música como fenômeno popular. A cultura negra começava a ser apropriada como parte da cultura urbana, sobretudo através da corporalidade e da música, tornando-se produto. Anúncios exploravam de forma inédita a sensualidade feminina [figura 2], afrontando os ideais de recato da geração anterior. A ideia do “novo” se associa à figura da mulher rebelde, portadora de uma nova sensualidade, uma nova corporalidade, ligada aos primeiros sucessos da música popular que começavam a ser disponibilizados no mercado fonográfico. É neste mesmo ano, 1917, que a composição “Pelo telefone” inaugura a era de gravações do samba, chamando a atenção para os ritmos nacionais e seu potencial comercial. Tais ações provocavam a ira dos amantes de teorias eugênicas, sempre apegados aos moldes de civilidade europeus. Em artigo não assinado, datado de 1920, um cronista afirmava:

Com a evolução da dança, evoluíram também os bailes. De aristocrática, fina e delicada, se fez (ela) plebeíssima, sensual e bruta. O que até pouco se via na sociedade, só se vê hoje às avessas: ao passo que outrora as classes sociais mais baixas imitavam as mais altas, macaqueando-lhes pitorescamente as atitudes, são estas, hoje, que descem e procuram os mais reles modelos. Assim, no maxixe e no tango, eleitos pelo bom gosto e pelo bom-tom. Que são eles? O produto genuíno da senzala. Por mais “estilizados” e utilizados que sejam, sempre serão reminiscências do bárbaro saracotear da multidão escrava, de outros tempos, que da escravidão como que se libertava no insólito e irreverente do gesto, quando, em horas parcas, se via senhora dos próprios corpos, senão para a vida livre, ao menos para a livre folgança.³

A população dividia-se entre a visão do atraso e a da originalidade, entre o moralismo, a transgressão e o potencial comercial da dança. Mesmo com ressalvas, as musicalidades negra, caipira e mestiça penetravam na vida burguesa, sendo adaptadas às necessidades de consumo



Figura 2. Anúncio publicado na revista *O Echo*. São Paulo, jan. 1917.

postas pelo disco e pela radiodifusão, meios dominados por profissionais de classe média que acabaram por vestir ritmos populares como o samba, basicamente percussivo, com orquestrações e influências da música norte-americana, a qual passava por processo semelhante.⁴ Revistas ilustradas publicavam partituras com ritmos populares para tocar em casa, mediando pelas teclas do piano a entrada das danças sensuais no ambiente familiar.⁵

Na tendência de submeter o corpo a um ritmo musical residia um contraste essencialmente político, ou, pelo menos, capaz de espelhar uma querela importante daquele universo: à oposição entre a dança como expressão e a dança como ritmo do corpo atrelava-se o embate entre os velhos modelos de civilização e o impulso moderno de usar o corpo que dança como metáfora da emancipação individual e social.⁶ Com base na apreciação de diferentes estilos de dança, pode-se identificar, como no excerto acima, marcadores de gerações distintas, talvez de forma mais eficaz do que na análise das preferências políticas. Para além das oposições binárias – como sugere o cronista anônimo, numa crítica que deixa escapar também a versão do alvo – fica clara a convivência entre o desejo de modernidade e o conservadorismo, entre a proclamada pureza da alta cultura e a valorização da mestiçagem como elemento de renovação que, para além do âmbito racial, marcou a arte de vanguarda na Europa e nas Américas, sobretudo pela via do primitivismo.

Na cidade de São Paulo, as mudanças na natureza, propósito e identidade do carnaval davam mostras dessa tensão, onde convivência (de opostos aparentes) e resistência (ao novo) se articulavam. A festa, que nos anos de 1910 já era a mais importante do calendário paulistano, era marcada por distinções socioculturais evidentes. Dividia-se entre os festejos realizados na área central onde se concentrava o movimento, marcados pela presença de carros alegóricos e pelas prescrições de conduta caracteristicamente burguesas; e aqueles realizados nos bairros populares como o Brás e o Cambuci, onde o vinho, a música e a dança eram o cerne da celebração. Entretanto, a partir de 1921, os jornais apontam uma inversão entre centro e periferia, detectando a predominância daquilo que muito provavelmente já era uma tendência subjacente: a invasão das elites ao carnaval dos bairros

³ As danças e os bailes. *O Estado de S. Paulo*, 17 abr. 1920, p. 4, apud SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 91.

⁴ Ver TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 17-21.

⁵ A título de exemplo, ver *O Malho*, ano XXI, n. 1014, Rio de Janeiro, 18 fev. 1922, no qual foi publicado o tango de Vicente Greco “El cuzquito”, sucesso da Orquestra Pickmann nos salões cariocas. Os serviços musicais eram oferecidos no rodapé da partitura, prática comum desde fins do século anterior.

⁶ Ver GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 111-119.

populares, em especial o do Brás, onde eram abolidas as prescrições em prol de um clima entusiástico de libertação do corpo através da música, do álcool e do afrouxamento das amarras comportamentais que vigoravam nos festejos centrais.⁷

Em meio a esse conjunto de transformações, em que figurava também uma *visível* aproximação entre a música e o mundo do consumo, emergem indícios fundamentais para a compreensão de uma modernidade caracteristicamente desigual e paradoxal. A aproximação entre as culturas da burguesia e das camadas mais baixas da população – operários, imigrantes, afrodescendentes, camponeses – pela via do consumo cultural, fazendo convergir alguns de seus símbolos identitários, transcende o ideal de brasilidade meramente discursivo do oitocentos, para ainda que timidamente integrar as práticas de extratos sociais variados. Não que no discurso moderno estivesse atrelada a necessidade de uma intervenção ética no sentido de diminuir desigualdades. Era a própria realidade que se impunha nas primeiras décadas do século XX, trazendo consigo novas necessidades. A indústria do lazer encontrou no humor popular um prato cheio. E o gosto das elites pelas melodias populares – assobiadas em suas cozinhas, nas fábricas e nas ruas –, passava da clandestinidade para a legalidade.

Nesse cenário, as imagens de consumo tomam a frente de um processo híbrido, que englobava a atualização e o enquadramento, o consumo e a repressão. Assumem um posto único na avaliação do passado, tendo em vista que a narrativa aberta do desenho fornece, muitas vezes, indícios simultâneos de discursos opostos, fazendo emergir uma tensão luminosa e esclarecedora. Entender a partir de/junto com/através de algumas imagens os sentidos possíveis do moderno em São Paulo nos anos de 1920, bem como identificar nelas, num caminho inverso, procedimentos socioculturais consequentes da expectativa gerada pela nova cena urbano-tecnológica, são os contornos maleáveis com os quais lidaremos nas próximas linhas.

Lições para ser século XX

Uma charge publicada na revista *Para Todos* propõe um interessante resumo das principais necessidades do homem e da mulher modernos, resumindo-as em quatro lições centrais para “ser século XX”: lição de tango, lição de violão, lição de boxe, lição de amor. Já as proposições são extremamente instigantes. Contudo, se tomarmos as imagens que as compõem, seu potencial explicativo cresce vertiginosamente. Sobre o traço, a linguagem e o autor da ilustração, falarei mais adiante. Por enquanto, me aterei à narrativa visual.

No primeiro dos quatro quadros, uma mulher esbelta dança de forma elegante e sensual com um homem, provavelmente o professor, enquanto outra senhorita, de silhueta ampla, espreita à distância, fumando um cigarro. Os corpos dos dançarinos se harmonizam ao espaço geometrizado, enquanto as curvas exacerbadas da mulher solitária soam como ruído. O “saber dançar” apresenta-se como ação essencial aos cuidados do corpo, tanto em termos físicos quanto socioculturais. A construção da sensualidade se dá pela expressão corporal segura, educada pela dança, atividade de grande relevância entre as práticas de lazer e sociabilidade. A orientação das linhas do desenho sugere, sem afirmar, a urgência da educação dos gestos e dos corpos.

O segundo quadro descreve uma aula de música, onde um professor

de violão toca em pé acompanhado pela aluna, também ao violão, sentada. A tez escura do professor mostra que os negros ainda eram considerados os grandes especialistas no instrumento, portadores de um ritmo interno que dava vida ao samba. A rapariga, sentada e de pernas cruzadas, demonstra a postura mais indicada às tocadoras. Não há envolvimento sensual entre as figuras, como há no caso da lição de dança. A organização do espaço cria uma sensação rítmica dividida entre a linha e a curva, entre a precisão das figuras da partitura e o amolecimento do gesto musical afrobrasileiro.

Instrumento associado durante muito tempo à imagem do capadócio, essencialmente masculina, restringia-se aos meios boêmios e aos repertórios populares por vezes proibidos às moças, tradicionalmente dedicadas às aulas de piano e aos repertórios tipicamente burgueses: peças eruditas e danças europeias que pouco a pouco se aclimatavam aos salões brasileiros. Muito cedo o violão é associado à música popular brasileira. (Manuel de Araújo Porto Alegre já identificava, em meados do século XIX, a “guitarra e a viola do capadócio” à música do Brasil). Mas é no século XX que o instrumento e seus tocadores passam a ganhar notoriedade, primeiramente através de instrumentistas e professores – como Ernani Figueiredo, Brant Horta e Alfredo Imenes – cujo trabalho alcançava reconhecimento local. Ao final da década de 1910, o Rio de Janeiro se converte num centro de desenvolvimento do instrumento no país, atraindo grandes violonistas. Destaque para o compositor Heitor Villa-Lobos, divulgador e responsável por parte importante da obra composta para o instrumento no Brasil. Em 1917, a espanhola Josefina Robledo, discípula do grande violonista espanhol Francisco Tárrega, passou pela cidade, encontrando ambiente propício para desenvolver uma série de atividades profissionais – aulas, concertos, divulgação dos fundamentos conceituais e técnicos da escola de violão fundada por seu mestre.⁸ A aparição de uma violonista concertista certamente fugia aos padrões da época. Mas, como indica a charge acima, a situação estava mudando.

O terceiro quadro, “Lição de boxe”, responde à febre esportiva que tomava o país e o mundo nos anos de 1910 e 1920. O futebol ganhava cada vez maior destaque, e os primeiros grandes ídolos esportivos começavam a despontar.⁹ O boxe, por sua vez, aparece como uma espécie de símbolo multifuncional, assumindo dimensões diversas, tanto de potencialização do corpo quanto da reafirmação da identidade masculina; tanto de estímulo ao consumo cultural, quanto de campo de embate social.¹⁰ Celebridades – escritores, artistas, atores – eram constantemente fotografadas praticando boxe sem camisa, com tênis da moda e *shorts* elegantemente adequados ao esporte. O tema invadiu a literatura, o teatro e os meios de comunicação, quebrando recordes de público, transmissão e arrecadação. Hemingway, Borges, Brecht, Cocteau, Oswald de Andrade, além de inúmeros pintores e fotógrafos, abordaram o esporte como símbolo de modernidade.¹¹

Por volta de 1929, quando a charge é elaborada, o boxe encontrava-se em alta, e não apenas entre o público masculino. A imagem da mulher rebelde tornava-se uma referência para muitas das jovens frequentadoras das salas de cinema de grandes cidades e consumidoras de revistas ilustradas, ambos veículos salientes da difusão de modelos de comportamento. Moças esportistas que dirigem automóveis e ocupam funções sociais não tradicionais tornam-se um “lugar-comum no imaginário coletivo, ainda que se distingam das persistentes imagens das garotas de bairro cujo horizonte se limita ao casamento e aos filhos”.¹² Nomes como Josephine Baker ou Coco

⁸ Ver Mostra de instrumentos musicais: a história do violão. *Cadernos Sonora Brasil*. São Paulo: SESC, 2005.

⁹ Em 1919, o Brasil ganhara o título de campeão sul-americano de futebol. Neste mesmo ano, um cronista chamava a atenção para a influência desse esporte sobre a juventude de então: “Se fosse possível indicar, pelos traços de um diagrama, tudo quanto veio influenciando sobre os rapazes e as moças de hoje – o futebol e o cinematógrafo é que teriam provavelmente os pontos mais culminantes da curva”. *Cinematógrafo. O Estado de S. Paulo*, 25 mar. 1919, p. 6, *apud* SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 92.

¹⁰ Ver GUMBRECHT, Hans Ulrich, *op. cit.*, p. 71-82.

¹¹ A história do boxe no Brasil foi pontuada por momentos tensos. A primeira luta documentada em território brasileiro ocorreu em 1913. Mas o esporte passou a ser divulgado de fato a partir de 1919, com Goes Neto, um marinheiro carioca que aprendera a boxear na Europa. Exibiu-se diversas vezes no Rio de Janeiro, ganhando vários fãs. Entre eles, um sobrinho do Presidente da República Rodrigues Alves. Seu apoio facilitou a difusão do boxe, que foi legalizado no ano seguinte. Nesse momento surgiram diversas academias e locais para a prática do esporte, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo. Figuras conhecidas das elites brasileiras tomaram aulas ou frequentaram eventos ligados ao boxe. Oswald de Andrade teve aulas com o antigo pugilista suíço Delaunay. Foi proibido em 1923 após a morte de Ditão, a primeira promessa do boxe nacional. Em 1925 a proibição é revogada e a prática do esporte volta a crescer, sendo interrompida novamente com a Revolução de 1932.

¹² SARLO, Beatriz, *op. cit.*, p. 49.

¹³ Ver LUSTOSA, Isabel. *Brasil pelo método confuso: humor e boemia em Mendes Fradique*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1993, VELLOSO, Monica Pimenta. *Moder-nismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, e KNAUSS, Paulo et al. *Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2011.

¹⁴ Conforme Ana Paula Cavalcanti Simioni, a proliferação dessas revistas evidenciava “o avanço do jornalismo na *belle époque* literária, ostentando um aspecto requintado com ilustrações, fotografias e vinhetas. Seu público-alvo, jovens estudantes de elite, amantes da literatura francesa e do *art nouveau*, era dono de alto poder econômico e cultural. Muitos desses periódicos lançaram e consagraram os nomes dos mais importantes artistas gráficos e ilustradores da época. Trabalhar em suas redações era, pois, garantir que o próprio nome circulasse, se tornasse conhecido do público de elite – isso também era o que contava para tais revistas”. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Di Cavalcanti ilustrador: trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1922)*. São Paulo: Sumaré, 2002, p. 24.

Chanel, provocavam grande sensação entre os jovens durante os chamados “loucos anos 20”, seduzidos pelas modas extravagantes. A mulher burguesa passa a almejar independência, libertando-se de preconceitos, passando a usar saias curtas, cabelos *à la garçonne*, fumar, dirigir automóveis, praticar esportes, dançar e frequentar clubes noturnos. As roupas mais leves facilitavam os movimentos frenéticos das novas danças, como o *charleston* ou o tango, definindo a imagem da nova mulher que despontava. A “lição de boxe” aparece como sintoma deste novo contexto, muito embora o autor da charge tenha esboçado certo desconforto por parte da praticante, fruto talvez de sua própria dificuldade em assimilar os novos papéis a ela disponíveis. Sua pose desajeitada insinua a impotência diante da posição agressiva e intimidante do adversário masculino.

No quarto e último quadro da charge, “Lição de amor”, o tema é o cinema, ou melhor, como essa nova arte seria capaz de “ensinar” formas saudáveis de sociabilidade, fornecendo modelos a serem seguidos pela juventude “século XX”. Desta vez a lição não sugere a prática direta. A luz recai sobre a tela e não sobre os sujeitos, colocando o filme como modelo para a vida. Reforça a ideia de que eram necessárias novas fórmulas para aprender a viver a nova realidade, as quais seriam fornecidas pela via da imprensa, dos meios de comunicação e do cinema. A própria charge assume papel semelhante àquele aqui atribuído ao cinematógrafo: divulgar o “ser moderno” conveniente à nova realidade.

Os quatro pontos abordados pelo atento cronista de fato podem ser considerados centrais para entendermos as mudanças processadas nesse período nas grandes cidades do país. A dança, a música, o esporte e o cinema foram, sem dúvida, pontos de grande impacto, ajudando a definir a feição dos anos que se seguiram à I Grande Guerra. Como já apontaram diversos trabalhos, a caricatura e a ilustração assumiam papel de relevo na circulação e apropriação de informações na virada do século XIX e primeiras décadas do XX.¹³ Revistas como *Fon-Fon!*, *O Pirralho*, *A Cigarra*, *Kosmos*, *O Malho*, *Careta*, *Para Todos*, além de muitas outras, contavam com conteúdo ilustrativo abundante e a presença de certos ilustradores dava o tom mais ou menos célebre das publicações.¹⁴ Fortalecia-se um canal de diálogo com a população pela via visual, aberto já em fins do século anterior. Se a “arte” ainda propunha uma aproximação superficial com o povo, pelo regionalismo, pelo nacionalismo, pelo academismo e pelo Modernismo, a caricatura oferecia formas de diálogo mais eficazes, prezando pela atualidade de temas passageiros, pelo humor e pela discussão de questões mais amplas, envolvendo tópicos de ordem política, social e cultural.

O traço utilizado pelo autor da charge “Lições para ser século XX” possui características modernas, que fogem ligeiramente ao estilo *art nouveau* tão cultuado nos anos 10 e início da década seguinte. Seu desenho apresenta leves deformações identificadas tanto ao universo da caricatura quanto com algo da arte moderna brasileira, a qual privilegiava o corpo como centro de suas experiências estéticas. Talvez o leitor, a esta altura, já tenha identificado alguma semelhança entre o traço destas ilustrações e a obra daquele que talvez tenha sido o principal artista plástico brasileiro dos anos de 1920, idealizador da Semana de Arte Moderna, e autor de obras como *Seresta* (1924), *Serenata* (1925-6) e *Samba* (1928): Emiliano Di Cavalcanti. A semelhança não é gratuita, tendo em vista que o pintor é o autor das “Lições para ser século XX” [figura 3]. Sua obra como ilustrador tem merecido cada vez mais atenção, constituindo parte da formação artística



Figura 3. Ilustrações de Emilio Di Cavalcanti para a revista *Para Todos*, 13 abr. 1929.

e estilística do pintor, conectado ao universo da caricatura e à história da imprensa brasileira.¹⁵ O intuito aqui, todavia, não é rerepresentar ou reformular as hipóteses já levantadas sobre o papel da obra ilustrativa do artista na compreensão de sua produção artística, mas atentar para um caminho de mão dupla, onde as experiências distintas de pintor e ilustrador são condensadas num ímpeto criador que, mesmo adaptando as linguagens à situação, repete fórmulas e conceitos essenciais à constituição de uma visualidade moderna.

O pintor e o ilustrador Di Cavalcanti se confundem, especialmente nesse momento, à beira de 1930, quando o movimento modernista já havia compartilhado na grande imprensa nacional suas principais ideias e ambições em termos de projeto cultural. Di Cavalcanti criou uma zona de intenso fluxo entre sua atuação como cronista visual na imprensa e

¹⁵ Ver GRINBERG, Piedade Epstein. *Di Cavalcanti: um mestre além do cavalete*. São Paulo: Metalivros, 2005, e SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, *op. cit.*

¹⁶ DI CAVALCANTI, Emiliano. *Fantoches da meia-noite*. São Paulo: Editora Monteiro Lobato, 1921-1922.

¹⁷ Uma das oito peças que compõem o bailado, intitulada *O ginete do pierrozinho*, foi apresentada na Semana de Arte Moderna em versão pianística.

¹⁸ Figurinos de Pablo Picasso para o balé *Le tricorne* (1919-20). Museum of Modern Art (MoMA), Nova York. São 32 figuras no total, disponíveis em <<http://www.moma.org/collection/works/29284>>. Três em especial servem aos propósitos de comparação propostos neste artigo: 1. <<http://www.moma.org/collection/works/125900?locale=pt>>. 2. <<http://www.moma.org/collection/works/125905?locale=pt>>. e 3. <<http://www.moma.org/collection/works/125914?locale=pt>>. Acesso em 21 maio 2015.

como artista símbolo do primeiro modernismo dos anos 20. Estabeleceu correspondências entre a experiência urbana, os modos de visualidade vigentes na imprensa e a invenção no campo da pintura. Cumpria, assim, as expectativas da crítica ao mesmo tempo em que dava vazão às imagens (in)conscientes fertilizadas no mundo da vida.

Gesto musical e ritmo plástico

Na extensa produção de Di Cavalcanti, situa-se entre os anos 20 e 30 a parte mais fértil de sua obra, sobretudo se pensarmos no seu impacto sobre a crítica brasileira. Seus trabalhos mais antigos, anteriores à Semana, revelam a influência direta de Beardsley e do *art nouveau*, estética que predomina na produção desse período: na ilustração para revistas; nas capas de livros; na pintura, que, apesar de apresentar alguns traços expressionistas – *O beijo* (1921) –, ainda encontrava-se circunscrita à sua atividade como ilustrador; e mesmo na própria capa do programa da Semana de Arte Moderna. Mas esse traço *art nouveau*, ainda visível nos *Fantoches da meia-noite*¹⁶, será progressivamente substituído por um desenho mais robusto, com formas inchadas e uma distribuição geometrizada das zonas de luz. O feminino se instaura como um dos pontos-chave na obra do pintor. Mas não através da imagem da *femme fatale*, ícone da modernidade urbana e branca. É a mulata, cujo corpo torna-se território de embates entre a herança colonial e o desejo moderno de originalidade, que passa a vigorar como símbolo de brasilidade. O caráter festivo da cultura brasileira também será explorado pelo pintor, que recorrerá à música como canal privilegiado para a expressão de conteúdos apreendidos através dos sentidos. Não são tanto os temas da cultura brasileira que o interessam, mas a sua apreciação sensorial, livre das formas viciadas do passado, colocando o corpo no papel de protagonista.

A ênfase numa plasticidade permeada pela presença do corpo negro/mestiço – e não mais pela sua ausência, traço marcante em praticamente toda a arte do oitocentos – pode ser observada já em 1919, quando colaborou com Heitor Villa-Lobos elaborando os figurinos para o bailado do *Carnaval das crianças*. Esta série de oito peças marcadas pela mistura de temas tradicionais de cantigas infantis e melodias populares brasileiras nunca foi executada na íntegra.¹⁷ E os figurinos de Di Cavalcanti, elaborados entre 1919 e 1920, não foram confeccionados. Seus esboços [figura 4], contudo, embora remetam à obra do Di Cavalcanti ilustrador, enunciam algo da obsessão modernista pelo corpo enquanto ícone de brasilidade.

Simultaneamente – entre 1919 e 1920, dois anos após a elaboração de *Parade* –, Picasso também produzia figurinos para um novo balé, *Le tricorne*, de Diaghilev com música de Manuel De Falla. Sua obra como figurinista terá profundo impacto sobre a produção posterior das vanguardas europeias junto aos balés e eventos plástico-musicais. Nos figurinos do pintor espanhol, a ideia de ritmo plástico é fundamental. No caso de *Le Tricorne*,¹⁸ as vestes das personagens são desenvolvidas a partir de motivos formais que se repetem e se associam, criando um efeito rítmico potencializado pelo movimento da dança. É interessante notar que os figurinos complexos de Picasso parecem direcionar, de alguma forma, os movimentos, limitando-os de acordo com a disposição dos tecidos. As posturas rígidas concordam com a solidez geométrica das estampas e dos cortes em geral, pensados em total acordo com a parte musical do espetáculo, que segue uma linha



Figura 4. Emiliano Di Cavalcanti. *As peripécias do Trapeirozinho* (1926). Aquarela e grafite sobre papel, 16,4 x 12,3 cm.

dramática quase marcial, com cadências rítmicas fortes que lembram o flamenco, onde passos e gestos revelam-se verdadeiros instrumentos percussivos, marcando o andamento da peça. Em acordo com os pressupostos cubistas, buscou uma estilização antinatural das poses, acentuada na coreografia de Diaghilev. A motivação é plástica: o ritmo engole o corpo nos figurinos de Picasso.

Di Cavalcanti, por sua vez, inverte o jogo rítmico proposto pelo pintor espanhol, criando outro tipo de cumplicidade entre o corpo e as vestes. Agora é o corpo quem dita o rumo da ornamentação. As linhas seguem as curvas relaxadas das personagens, que exibem uma corporalidade solta, livre dos códigos da etiqueta e da dança tradicionais. Pouco se sabe a respeito do libreto do bailado, mas pode-se perceber que a ideia da festa – o carnaval infantil – ultrapassa qualquer proposta narrativa, e os figurinos seguem os desejos do corpo que dança. Em Di, é o corpo que engole o ritmo, recriando-o ao seu prazer.

Para Picasso, a ideia de movimento está implícita na busca rítmica dos figurinos. E a repetição de padrões lhe concede a ambicionada coerência formal. A dança e o corpo são expressão e forma, e os figurinos, tanto pela formalidade do corte quanto pelo peso dos tecidos, funcionam como matéria a limitar e moldar o gesto. Os figurinos do *Carnaval das crianças* trabalham em outra chave. A dança é percebida como ritmo do corpo. Sua expressão depende visceralmente da liberdade do gesto, que deve ser garantida pelo figurino. Sendo o ritmo um estado interior – e não uma condição a que o corpo deve ser submetido para gerar forma – a função do figurinista, para Di Cavalcanti, parece ser mais a de um intérprete da cultura que a de um puro criador, fato que a dissonância entre seus figurinos e os do pintor espanhol ajuda a entender.

Di Cavalcanti expôs doze obras na Semana, sendo apenas dois óleos, os demais em desenho e pastel. Não há, entre elas, um senso de unidade ou uma consciência estilística que aponte o caminho que trilharia mais

¹⁹ Correspondência com a família (19 abr. 1923), apud AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*, vol. 1. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1975, p. 84.

tarde, o que só ficará claro após sua viagem à Europa, em 1923, quando, junto com outros artistas brasileiros, percebe que Paris estava “farta de arte parisiense”, como afirmou Tarsila do Amaral.¹⁹ Tanto Di Cavalcanti quanto Tarsila transformaram radicalmente suas obras através do contato com as vanguardas europeias e do distanciamento do Brasil. Entretanto, cada qual encontrou respostas bastante distintas diante dos questionamentos postos pelo ofício artístico, que lhes exigia um posicionamento acerca da imagem de seu próprio país. A ideia de um Brasil exótico, modernamente primitivo, saltava aos olhos dos brasileiros em Paris, potencializando as dissonâncias entre as modernidades tupiniquim e europeia. É a partir desse momento que a obra do pintor passa a ser cotada de fato pela crítica como legitimamente nacional. Isso não se dá apenas através de uma síntese visual nova, tendo em vista que permanecem características do ilustrador. Mas também pela convergência, em sua obra, de problemas e discussões marcantes nos universos artístico, intelectual e político brasileiros.

Já nas primeiras obras que sucedem à viagem a Paris, fica visível o contato apurado e esclarecido de Di Cavalcanti com os questionamentos postos ao pintor moderno. Em *Músicos*, de 1923 [figura 5], está claro o início de um processo de busca por uma identidade artística individual que o conectasse à versão exotizada do Brasil, processo este que deveria ser viabilizado através de uma linguagem moderna, permitindo o seu acesso à vanguarda artística do lado de lá. A obra preserva parte do tom penumbroso dos óleos apresentados na Semana. Os blocos de cor associados de forma visceral ao desenho, bem como o uso da deformação referem, ainda que em distância, a algumas lições do cubismo. A sobreposição de cores terrosas e do azul carrega o clima, em tudo distinto das obras que virão a seguir. Lembram o processo de metamorfose noturna dos *Fantoches da*



Figura 5. Emilio Di Cavalcanti. *Músicos* (1923). Óleo sobre tela, 60 x 75 cm.

meia-noite. Alguns detalhes do desenho, como os pés das figuras, deixam à mostra seus vícios de ilustrador. A música e a musicalidade populares, que então inspiravam grande quantidade de pintores modernistas, não é exatamente uma surpresa na obra de Di Cavalcanti. O tratamento dado ao tema, entretanto, parece insinuar certo pessimismo, um olhar talvez decepcionado com a terra natal num momento de deslumbre diante da monumentalidade parisiense. A música, nesta obra representada principalmente pela imagem do violão, o grande foco de luz no quadro, soa como um lamento diante da situação dos músicos, largados à rua na penumbra da noite. O chapéu do violonista se confunde com uma auréola, concedendo-lhe um ar de paciente bondade.

Esse tratamento expressionista do tema em quase nada se aproxima daquele dado por Picasso em obra com motivo semelhante, *Três músicos* (1921),²⁰ onde predomina a linguagem cubista e a distribuição geométrica da cor. Aproxima-se de obras como *A dança camponesa* (1922) do mesmo artista pela escolha dos tons escuros tendendo ao azul. A conexão mais efetiva com a obra do pintor espanhol vem no ano seguinte, com a obra *Saltimbancos* (1924). O tema, já abordado por Picasso em *A família dos saltimbancos* (1905)²¹ e no pano de boca do balé *Parade*²², recebe um tratamento que permite vislumbrar algo do estilo que nos é mais familiar na obra de Di Cavalcanti. A solidez das figuras, muito semelhante ao caráter monumental dado por Picasso em *A dança camponesa*, já traz o peso das personagens que marcaram sua obra posterior. O aprofundamento do espaço dá vistas a um recurso que será vastamente utilizado pelo pintor: a presença de marcadores que ressaltam o valor da atividade musical, colocando tudo o mais para o fundo, para trás do palco. Todavia, as personagens, a gestualidade dos figurantes e os elementos da paisagem não fazem referência alguma à cultura brasileira, conexão central na produção dos anos seguintes. Do ano de 1925, quando retorna ao Brasil, datam algumas de suas obras mais emblemáticas. Grande parte delas dedicada a temáticas musicais. Um exemplo é a tela *Samba*,²³ reveladora do grande crescimento do artista durante os dois anos em que permaneceu na Europa, sobretudo no que diz respeito à cor, tendo encontrado uma identidade cromática que estará presente ao longo de sua obra dali por diante.

Como já dito acima, o samba começava uma nova história, inserida no contexto das gravações e da radiodifusão. A dança, que já marcava presença nos salões locais, tornava-se uma febre. Di Cavalcanti vive a transição entre o samba de roda, evento festivo regado à música, os quais frequentou desde cedo, e o samba enquanto estilo consagrado ao longo do século XX como parte essencial da identidade brasileira, e cuja trajetória é paralela a do pintor.²⁴ A obra em questão retrata um entre-lugar entre o samba gênero e o samba evento. Os músicos já se encontram vestidos de forma diferenciada, indicando a profissionalização, mas não é no baile ou no auditório que a performance se realiza: é no morro. A relação entre os profissionais da música e o público é invertida, se tomarmos como padrão a lógica comercial que então se instaurava. Os primeiros estão em segundo plano, enquanto as mulheres quase transbordam para fora da tela. O samba projeta-se no corpo, como estilo de vida, e não apenas como estilo musical. A sensualidade dos gestos, misturada à melancolia inerente ao estilo, gera um transe que parece ser excitado pelos sons, ao mesmo tempo em que é próprio daqueles personagens: uma condição de sua existência. Os corpos seminus das moças – as poucas vestes foram pintadas depois – insinua

²⁰ Óleo sobre tela, 200.7 x 222.9 cm, Museum of Modern Art (MoMA), New York. Disponível em <<http://www.moma.org/collection/works/78630>>. Acesso em 21 maio 2015.

²¹ Óleo sobre tela, 212.8 x 229.6, Chester Dale Collection, National Gallery of Art, Washington, D.C. Disponível em <<https://www.nga.gov/collection/gallery/20centpa/20centpa-46665.html>>. Acesso em 21 maio 2015.

²² Pintura-colagem sobre tela, 1050 x 1640 cm. Centre Pompidou, Museu Nacional d'Art Moderne, Paris. Disponível em <<http://www.centrepompidou-metz.fr/pablo-picasso-rideau-de-sc-ne-du-ballet-parade-1917-1>>. Acesso em 21 maio 2015.

²³ Óleo sobre tela, circa – ost – 177 x 154 cm – cie. Coleção Geneviève e Jean Boghici. Obra destruída em incêndio na casa do colecionador. Disponível para visualização em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:83-Di-Cavalcanti--Samba---1.jpg>>. Acesso em 27 maio 2015.

²⁴ Em 1917, ano em que “Pelo telefone” era gravada, Di Cavalcanti iniciava sua atividade como ilustrador em São Paulo. Daí por diante, a popularidade do gênero musical e do artista só fariam crescer, ambos associados à construção identitária do país.

²⁵ Óleo sobre tela (85 x 120 cm). Disponível em <http://www.dicavalcanti.com.br/anos20/obras_20/serenata.htm>. Acesso em 21 maio 2015.

²⁶ Disponível em <<http://www.irre.toscana.it/futurismo/opere/manifesti/carra.htm>>.

um caráter libertino, resquício do patriarcalismo que nutria o imaginário erótico em torno da figura da mulata, escancaradamente vivo na obra de Di Cavalcanti ou de Gilberto Freyre, por exemplo.

Há certo otimismo nesta nova fase da produção do pintor. Predominam a alegria das cores puras e leves e a luminosidade abundante que paira sobre a tela, características ausentes em boa parte dos óleos anteriores. *Serenata* (ou *Composição*),²⁵ também de 1925, mostra um investimento ainda maior no trabalho com as cores, as quais parecem conduzir o desenho. O branco é onipresente, criando uma sensação de luz vibrante, espalhada por toda a tela. É através dele que o pintor cria uma sensação de dinâmica cromática, onde as três cores primárias – azul, amarelo e vermelho – funcionam em gradações e misturas progressivas, sempre pautadas pela sua regência. A imagem sugere o assentamento dos corpos na natureza através da música, criando uma cumplicidade de formas com a paisagem e com os instrumentos, fundindo todos numa “sonoridade branca”. As duas moças no primeiro plano dividem a cena entre a sensualidade do corpo encaixado nas formas da natureza e a pureza da vida tropical sugerida pela presença dócil dos pássaros que rodeiam uma das personagens. Ao fundo, um homem toca o violão, absorto, buscando a fusão com o instrumento. A percussão tocada pela mulher deitada integra-se ao seu corpo, exigindo-lhe o mínimo esforço. A música sai a todos naturalmente. O caráter curvilíneo das formas alude a uma música suave, distante da gestualidade rígida dos concertos e balés. Curvas de cor dão forma a corpos brandos, flexíveis e expressivos, mas sólidos e volumosos, como se pode perceber nas costas da moça de azul à direita da tela. A obra já revela uma intimidade maior com a linguagem cubista. O caráter levemente geométrico das formas cria um equilíbrio de volumes que costura o tecido rítmico da tela, embora a ideia de um ritmo interno, sensorial – um gesto sonoro –, seja predominante. O conceito de ritmo plástico emprestado do cubismo e do futurismo italiano, que consiste numa espacialidade organizada por repetições sistemáticas, é utilizado por Di Cavalcanti de forma sutil, sem nunca alcançar a centralidade presente na obra de Tarsila do Amaral, por exemplo.

Para Tarsila, a construção geométrica e a repetição são valores fundamentais. Em telas como *A caipirinha* (1923), *A feira* (1925) ou *Carnaval em Madureira* (1924), a artista constrói uma espacialidade milimetricamente arquitetada, onde o ritmo plástico domina a expressão. A articulação entre a imagem do campo e da cidade, entre a periferia e a metrópole, entre a realidade tropical e o progresso é dada através desse ritmo incessante, que lembra tanto a sinfonia das máquinas quanto uma cadência musical. Essa musicalidade, em Tarsila, não é ordenada pelo gesto corporal, pela intimidade com um ritmo interno e individual, como no caso de Di Cavalcanti. Há uma noção de ritmo plástico que funciona como elemento organizador, estruturado a partir de repetições, de zonas de cor bem definidas, do paralelismo de linhas e da concatenação de formas em sistemas, reproduzindo problemas já postos pelo cubismo e por futuristas como Carlo Carrà, Giacomo Balla e Fortunato Depero. Carrà sugere fórmulas plásticas que, segundo ele, seriam capazes de fazer a pintura transcender sua dimensão espacial, conectando os sentidos numa experiência sinestésica da obra através de um “todo plástico abstrato polifônico e polirítmico”. Este conjunto corresponderia à “necessità di disarmonie interne che noi, pittori futuristi, crediamo indispensabili alla sensibilità pittorica”.²⁶ Balla e Depero propõem uma reinvenção formal do universo, o qual deveria

ser lido através de formas geométricas, dando vazão aos ideais de síntese da vida moderna. Tanto no caso de Carrà quanto no de Balla e Depero, o ritmo aparece como elemento de concatenação plástica e de penetração na dimensão temporal. A busca de correspondência entre a estrutura formal, as linhas de força da vida moderna – representada pelo conceito de velocidade – e da paisagem como motivo pictórico se dá através da disposição sintética das formas e cores, ou seja, através de uma noção específica de ritmo plástico que não se encaixa na “quadratura” das pinceladas constantes dos impressionistas, por exemplo. É importante ressaltar que ideal rítmico do futurismo, embora apresente pontos de convergência com a obra de Tarsila, é governado por noções de simultaneidade e síntese que apontam para o movimento, em busca de traduzir a realidade da vida urbana e de um universo em constante mutação via o conceito de velocidade. Ainda que Tarsila faça da cidade um problema pictórico, sua obra é estática, mais próxima, nesse quesito, das pesquisas rítmicas do cubismo.

Diferente é o caso de Di Cavalcanti, cuja obra é atravessada pelo diálogo dos corpos com a cultura e o meio. Mas embora não alcance centralidade, essa concepção de ritmo plástico não está ausente em seu trabalho. Numa nova investida sobre o tema – *Samba* (1928)²⁷ – o pintor reforça a estrutura rítmica, dando um ar cubista à composição. As figuras se constituem a partir de formas de encaixe curvilíneas, contrastando com as verticais que formam o fundo. Permanece, entretanto, o vínculo figurativo. Essa característica é mantida em obras como *Gafieira* (1929) ou em alguns dos estudos para o painel do Teatro João Caetano (1929), traços suavizados na versão final.

Da crônica ao retrato

Como é possível perceber nas “Lições para ser século XX” (1929), as ilustrações de Di Cavalcanti passam a encarnar traços de sua pintura no decorrer dos anos 20, invertendo o caminho inicial. A música se torna um tema constante também em sua produção como ilustrador,²⁸ e a sensualidade de suas mulatas dançantes passa a ser divulgada de forma mais ampla, substituindo a mulher *art nouveau* dos primeiros anos.²⁹ Sua trajetória mista, dividida entre o desenho rápido e os óleos, entre o Rio e São Paulo, entre o veio nacionalista e as vanguardas europeias, entre o humor e a sensualidade melancólica, exige uma interpretação que articule esses elementos, os quais projetam uma série de permanências que elucidam o processo de constituição estilística do artista. Um olhar atento à sua atuação artística e na imprensa, mostra como o pintor carrega traços das duas vertentes, formulando uma das sínteses possíveis acerca do objeto “cultura brasileira” em meio ao modernismo dos anos 20. À postura boêmia deve-se somar a sua crítica, posta na associação entre a musicalidade e a melancolia, entre o carnaval e a luxúria, entre o corpo erótico e a apatia.

Há, na obra pictórica de Emiliano Di Cavalcanti, tanto a simplicidade do relato cotidiano quanto a pompa e a monumentalidade da arte burguesa, fazendo convergir a crônica de João do Rio e o retrato do Brasil de Paulo Prado, figuras importantes na formação artística e intelectual do pintor. Em depoimento, Di Cavalcanti afirmou: “a cultura não apaga os meus sentidos”.³⁰ De fato sua obra é duplamente pautada por ideais de sensorialidade, tanto pela concepção moderna, em que as tintas e as formas se articulam para proporcionar o deleite dos sentidos do observador, tal qual a música – ambição tão comum entre os modernos –, quanto pela

²⁷ Óleo sobre tela (63,5 x 49 cm). Coleção Sérgio Sahione Fadel. Disponível em <http://www.dicavalcanti.com.br/anos20/obras_20/samba43.htm>. Acesso em 21 maio 2015.

²⁸ Ver, a título de exemplo, ilustração para a revista *Para Todos*, de 3 nov. 1928, Acervo Fundação Biblioteca Nacional, publicada em GRINBERG, Piedade Epstein, *op. cit.*, p. 56.

²⁹ Ver SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, *op. cit.*, p. 55.

³⁰ MARTINS, Luís, *Emiliano Di Cavalcanti*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1953, p. 20.

presença do autor como *flâneur* que busca não a narrativa estruturada, mas a expressão mais pura do deleite sensorial na experiência da vida em si. Sua relação com o crítico Mário de Andrade, grande doutrinador entre os modernistas, é sintoma desta postura. Em carta enviada ao autor de *Macunáima* em meados de 1930, Di Cavalcanti sutilmente se exime de seguir, como fizeram Heitor Villa-Lobos, Cândido Portinari, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, entre outros, o projeto andradiano: “Mário, felizmente eu não me apresso, não quero nunca realizar obras-primas como quis o Brecheret, o Villa e mesmo já o Celso Antônio. O que acontece é que eles, sem autocrítica, já estão paus. E eu me sinto de uma mocidade comovente. Não é orgulho, é vaidade. Eles não amam a vida. Amam a arte como a um mito. E eu amo sobretudo a vida, esta vida que vem, como os calores sexuais, de baixo para cima”.³¹

A carta, lindamente ilustrada, revela algo de sua personalidade boêmia. Entretanto, há, nessa professada pureza expressiva, um grau de auto-invenção e uma estratégia que se provou eficaz de solidificação dos estereótipos propostos pelo grupo modernista naquele momento, e que, após breve interlúdio político, voltou a impregnar sua obra a partir dos anos 40 até o final de sua atividade artística. Tornou-se, acima de tudo, o pintor da mulata, da música, do samba, da boemia, alimentando não apenas a hegemonia do estilo de vida carioca na formação da identidade brasileira, mas também o projeto modernista de instauração de símbolos nacionais que se adaptassem à nova realidade institucional, política e urbana do país. Ao papel de cronista de costumes, assumido já nos tempos de ilustrador, é acrescido o de arquiteto da identidade plástico-cultural do país, tomando para si a tarefa de erigir monumentos de cultura.

O caráter festivo da cultura tropical, simbolizado na versão de Di Cavalcanti por uma mulata que dança e se move sem esforço, faz confundir sensualidade e sensorialidade. Instintos e pulsões são elevados ao posto de ícones da cultura, criando uma tensão – central para compreender a obra do pintor – entre a alegria e a melancolia, entre a festa e a miséria, entre o divertimento e a desigualdade, entre a crônica e o retrato. No samba de Di Cavalcanti, o Brasil está indeciso, dividido entre tristeza e a música, entre a culpa e a libertinagem, entre a favela e a natureza exuberante, entre a passividade e a virilidade.

Essas imagens sonoras do país, formuladas por artistas e intelectuais vinculados em sua maioria ao grupo modernista de São Paulo nos anos 20, eram, ao fim, moldadas não só por suas expectativas e desejos, mas também, como nos mostra a obra de Di Cavalcanti, pela experiência de seus formuladores, que além de propor moldes, eram também moldados. A ideia de um Di Cavalcanti dividido entre a crônica e o retrato implica também esta conjunção entre a individualidade e o “espírito da época”. Diferente da maioria dos modernismos europeus e mesmo de muitos dos modernistas brasileiros, ao mergulhar no universo da arte erudita, Di Cavalcanti dialoga com as tradições artísticas da alta pintura, mas também com um corpo de imagens de caráter passageiro, produzido para a circulação de informações e propaganda de consumo, contaminando-as, em seguida, com ideias e elementos visuais desenvolvidos no campo artístico propriamente dito. Apesar de não ter sido um grande retratista, como foi Portinari, situar Di entre a crônica e o retrato é, mais do que sugere o caráter literal da expressão, identificar em sua produção pictórica os vestígios sutis que conectam imprensa e tradição, individualidade e vanguardismo, cacoetes

do ofício e invenção consciente. Talvez nesse cruzamento se encontre o mais verdadeiro diálogo entre sua arte e a cultura popular, muito mais efetivo do que as versões estereotipadas da mulher e da música brasileira por ele oferecidas.

Artigo recebido em maio de 2015. Aprovado em setembro de 2015.