

O COTIDIANO E A FESTA

REPRESENTAÇÕES POPULARES BRASILEIRAS NA PINTURA DE DI CAVALCANTI

Rogério Bitarelli Medeiros (UFRJ)

Este texto analisa os significados narrativos e plásticos da obra do pintor Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), que tem como temática a diversidade das representações lúdicas da vida cotidiana e das festas populares brasileiras. Elegemos quatro obras como modelos de análise: Serenata (1925), Roda de Samba (1928), Carnaval (1965) e Festa de São João (1969).

**CULTURA POPULAR; IMAGINÁRIO ETNOGRÁFICO;
TEORIA DA IMAGEM; MODERNISMO BRASILEIRO.**

MEDEIROS, Rogério Bitarelli. O cotidiano e a festa: representações populares brasileiras na pintura de Di Cavalcanti. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.12, n.1, p. 23-42, mai. 2015.

THE DAILY LIFE AND THE PARTY

BRAZILIAN POPULAR REPRESENTATIONS IN THE PAINTING OF DI CAVALCANTI

Rogério Bitarelli Medeiros (UFRJ)

This text analyzes the narrative and plastic meanings in the work of painter Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), whose thematic diversity encompasses the recreational representations of everyday life and popular Brazilian parties. We have elected four works as models for analysis: Serenata (1925), Roda de Samba (1928), Carnaval (1965) and Festa de São João (1969).

**POPULAR CULTURE; ETHNOGRAPHIC IMAGINARY;
THEORY OF IMAGE; BRAZILIAN MODERNISM.**

MEDEIROS, Rogério Bitarelli. O cotidiano e a festa: representações populares brasileiras na pintura de Di Cavalcanti. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.12, n.1, p. 23-42, mai. 2015.

As telas de Di Cavalcanti estão vinculadas aos aspectos da vida cotidiana e popular brasileira, em que são delineadas heterogêneas representações culturais. As imagens da cidade do Rio de Janeiro predominam e são focalizadas através das práticas da vida diária, em suas peculiaridades microcômicas, privilegiando as condutas referentes aos comportamentos corporais e às interações sociais em determinados espaços. São narrativas de um imaginário etnográfico que contribuem para a manutenção da memória coletiva e nos permitem pensar, ao mesmo tempo, na relação de vizinhança e de pertencimento a uma comunidade e no sentimento de segregação espacial.

Nos quadros de Di Cavalcanti há um cenário fundamental: a ensolarada paisagem carioca, de onde, com os traços intencionalmente fortes, emergem as figuras das mulatas e dos negros, as imagens de festas, rodas de samba, gafieiras e carnaval. Estão presentes também os pescadores, o mar, os peixes, os coqueiros, as flores, as frutas e os pássaros silvestres, em uma poética visual alegre e descontraída. São obras que revelam a alegria e o lúdico na vida cotidiana, na qual é frequente a presença feminina, representada por seus arquétipos mestiços. No entanto, além da noite e de ambientes festivos, as mulatas criadas pelo pintor habitam outros locais, pois são retratadas também em ambientes fechados, em momentos de descanso e solidão. As paisagens muitas vezes revelam as reminiscências da infância do artista no bairro de São Cristóvão.

Essas narrativas reproduzem não só a cultura material como também a imaterial, pois abrangem as expressões e as tradições que um grupo de indivíduos preserva: os saberes, os modos de fazer, as formas de expressão, celebrações e os lugares, as festas e danças populares, lendas, músicas, costumes e as mais variadas tradições. A sutil simplicidade desses valores se afasta da sufocante mentalidade consumista e massificada, transformando-se na negação do fetichismo mercantil e do poder impessoal do reino da mercadoria. Observando a iconografia de Di Cavalcanti somos conduzidos a determinados pressupostos do ideário fundador da identidade brasileira, que se caracteriza por visão edênica do país.

Em *Visão do paraíso*, Sérgio Buarque de Holanda defende a tese de que mitos edênicos acompanhavam as narrativas do descobrimento e colonização da América, comparando as imagens da tradição ocidental – greco-romanas e religiosas – aos documentos e relatos dos colonizadores ibéricos. Essas crenças motivavam os que se aventuravam desbravando o Novo Mundo. Ao longo do processo histórico colonial, há o esmaecimento das imagens paradisíacas à medida que se penetra o interior do continente americano, fenômeno que o autor denomina atenuação plausível: os mitos são reinterpretados para encaixar-se à realidade em que os portugueses se encontram (HOLANDA, 1999). Segundo José Mu-

rilo de Carvalho (1998), essas imagens, já presentes na carta de Pero Vaz de Caminha, retornam nas obras de historiadores como Rocha Pitta e Afonso Celso, e no romantismo, tanto na literatura indianista de José de Alencar como na poesia nostálgica de Gonçalves Dias. O modernismo brasileiro empreenderá releituras das narrativas edênicas, na junção da etnografia das representações populares com a exuberância da paisagem.

AS TRAMAS DO MODERNISMO

Inserindo-se num processo de conhecimento e interpretação da realidade brasileira, o modernismo não ficou apenas no rompimento com a estética passadista, mas procurou abalar toda uma visão do país que subjazia à produção cultural anterior à sua. Apreendeu das vanguardas europeias as bases de sua linguagem, a deformação do natural como fator construtivo, o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento acadêmico, a cotidianidade como recusa à idealização do real, a fragmentação como processo de recusa da linguagem tradicional.

O modernismo brasileiro é movimento de diversificada abrangência cultural em que convergiram elementos das vanguardas surgidas na Europa, elementos que foram assimilados através de processos fragmentários e diversificados. Dito de outro modo, essas influências estão disseminadas, sem rígidas fronteiras estéticas, em todos os artistas que conviveram com a experiência turbulenta da modernidade. Percebe-se a predominância de valores expressionistas nas obras de precursores como Lasar Segall, Anita Malfatti e Victor Brecheret, e, nas etapas seguintes, do modernismo, a convergência de elementos cubo-futuristas e a emergência do surrealismo, que estão na pintura de Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro e Ismael Nery, enquanto influências cubistas e fauvistas constituem inicialmente a estrutura básica das obras de Di Cavalcanti.

Embora o artista procure encontrar linguagem própria, a presença da fase clássica de Pablo Picasso é claramente percebida nas figuras femininas, assim como as lições de Paul Cézanne no que se refere à modelação da cor e à ambiguidade do espaço. Ainda na década de 1920, a cor é submetida ao desenho, o que possibilita valorizar a relação dos volumes e planos. Com a aproximação da década seguinte, porém, a cor passa gradativamente a ser o elemento constitutivo principal de suas pinturas. Observa-se uma correspondência com os elementos decorativos de Henri Matisse, que irão sobressair com firmeza no emprego de arabescos e de linhas cromáticas e sinuosas visando à determinação dos planos.

Antonio Candido (1976, p.119-120) assinala que na cultura brasileira há uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo latino, de herança cultural

européia, mas etnicamente mestiço situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas. Segundo o autor, nossas “deficiências”, supostas ou reais, são reinterpretadas como “superioridades”. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração e exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não empecilho à elaboração da cultura. Candido esclarece que, em *Macunaíma*, Mário de Andrade compendiou alegremente lendas de índios, ditados populares, obscenidades, estereótipos desenvolvidos na sátira popular, atitudes em face do europeu mostrando como cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, a um valor recalcado que precisava adquirir estado de literatura.

Como afirma Daniel Pécaut (1990, p.27), o modernismo mostra a impossibilidade de separar o plano cultural do político, tendo em vista que a transformação de uma “nação-latente” em uma “nação-sujeito” supõe, de fato, um empreendimento de longo fôlego. Raros são os participantes da Semana de Arte Moderna que não estão, naquela época, comprometidos politicamente, seja com o nacionalismo conservador, seja com o nacionalismo progressista. O projeto nacionalista nascido no movimento é redigido sob a forma de manifestos e de obras. Esse projeto deve ser entendido dentro do quadro mais geral das contradições da cultura brasileira, tratando-se do primeiro movimento estético nacional voltado para o futuro. Aqui, a questão do nacionalismo é fundamental. No centro de debate, há o problema da cultura que pretende ser herdeira da cultura ocidental e que procura marcar suas diferenças.

IMAGINÁRIO FRAGMENTADO

No desenvolvimento da arte moderna são várias as tendências estéticas de redescoberta e valorização da dita arte primitiva (ou, arte étnica, expressão mais pertinente, que procura contornar a perspectiva evolucionista), no que se refere aos pontos de vista expressivos e temáticos. Ainda no século XIX, os pintores impressionistas descobrem as gravuras japonesas – representações que estão livres dos códigos canônicos da pintura europeia –, o que será um dos aspectos fundamentais para o nascimento da pintura moderna.

As manifestações da arte étnica fazem parte das preocupações e das buscas de novas invenções estéticas de artistas como Paul Gauguin, Emil Nolde, Henri Moore, Paul Klee, Henri Matisse, Marc Chagall, Max Ernst, Joan Miró, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, entre outros, que buscam padrões formais e temáticos capazes de ser alternativos em relação ao racionalismo da sociedade europeia moderna e sua cultura. Esses diversos movimentos em direção à arte étni-

ca, que têm início na passagem do século XIX para o XX, são de modo geral tratados como “primitivismo”.

Em alguma parte de suas formações, expressionismo, cubismo, fauvismo, dadaísmo e surrealismo fizeram sua viagem ao “primitivo” e a seus valores e formas primordiais na intenção de renovar a arte ocidental. O modernismo procurou nas vanguardas europeias sua concepção de arte entendida pela linguagem fragmentária, que recusa as normas tradicionais, tendo a deformação como fator construtivo, e o popular e o grotesco como ruptura com o refinamento acadêmico.

Visando alcançar esses objetivos, os vanguardistas europeus buscaram inspiração sobretudo nos valores expressivos da arte étnica, afastando-se da tradição artística europeia de que provinham e, por essa via, transformando-a. A arte europeia, afirma Mario Pedrosa (1979, p.119-145), toma novos caminhos e novos procedimentos. “Agora, na sua independência em relação ao mundo exterior, na sua hostilidade à representação naturalista, na sua tendência à pura realização criadora, isto é, ao estilo, ela instintivamente se aproxima da arte dos povos estranhos ou alheios ao ideal naturalista grego”.

O modernismo não estabelece apenas um traço de união entre o nacional e o internacional, mas resgata também o binômio civilização-barbárie que é tratado muitas vezes entre a ironia refinada e o humor agressivo, conforme a proposta antropofágica de Oswald de Andrade (TELES, 1977, p.293-300). Na trilha da ruptura com os códigos de representação naturalista, fiel à aparência imediata do mundo físico, os modernistas criam um imaginário fragmentado em que prevalece em muitos aspectos o discurso anti-ilusionista, o mundo da metamorfose (MEDEIROS, 1999). Trata-se da linguagem perdida de que fala Jean Duvignaud (1976, p.42) a propósito da descoberta da “arte primitiva” efetuada por Paul Klee ao desembarcar na Tunísia. Essa linguagem “que são os signos, os símbolos das sociedades não europeias, não é perceptível pela imagem da arte que a Europa deu a si mesma, mas pelo questionamento dessa imagem empreendida pela vanguarda artística europeia que é e quer continuar a ser, por seu movimento negador, uma negação permanente da Europa e do Ocidente”.

No Brasil, país marcado pelo desenvolvimento desigual e excludente, a combinação do arcaico e do moderno está sempre presente, sobretudo nas obras mais significativas do modernismo. O imaginário brasileiro, portanto, não precisa recorrer ao pensamento “mágico” ou “pré-lógico” de outras culturas, visto já se encontrar enraizado entre nós. À especificidade da cultura popular brasileira se junta a cultura de massa, cujo legado já se encontra no editorial da revista *Klaxon*, primeiro órgão do movimento modernista, publicado em maio de 1922. O edito-

rial afirma: “A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição” (TELES, 1977, p.235).

DESCRIÇÃO ETNOGRÁFICA

Neste texto, nossos procedimentos de análise são delimitados e fundamentam-se nos processos de produção de sentidos da semiótica e na descrição etnográfica das imagens. Os desenvolvimentos mais recentes no campo da especulação científica sobre a imagem registraram-se a partir da expansão do estruturalismo e da semiologia, que ocorreu em finais da década de 1950. Nesse contexto, a definição canônica do termo imagem parece um ponto de partida necessário. Na atualidade, quando falamos em uma teoria da imagem referimo-nos basicamente a qualquer representação visual que mantenha alguma relação de semelhança com o objeto representado.

Os percursos que elaboramos para a compreensão do universo pictórico de Di Cavalcanti também estão vinculados ao conceito de etnografia, intimamente ligado à antropologia, área do saber em cujo seio surgiu. A etnografia é atividade puramente descritiva e registra os fatos observados durante o trabalho de campo. Podemos dizer que a etnografia é a ciência que descreve os usos e costumes dos povos e dos agregados populacionais. Sendo assim, descreve e estuda o povo de um país, de uma província, de uma região ou de uma comunidade.

Em nosso ponto de vista, a descrição etnográfica não consiste apenas em ver, mas em fazer ver, ou seja, em escrever o que vemos. Enquanto escrita do visível, ela põe em jogo não só a atenção do pesquisador, mas um cuidado muito particular de vigilância em relação à linguagem, já que se trata de fazer ver com as palavras, relatar da maneira mais minuciosa a especificidade das situações às quais estamos confrontados.

Dito de outro modo, trata-se do que François Laplantini (2004, p.80) define como modelo pictórico. Ele observa que, dos românticos aos impressionistas, o olhar sofreu uma mudança em sua percepção do espaço, em seu interesse pelo panorâmico e em sua sensibilidade para o pequeno: a pintura, como o romance e a etnologia, vai do longínquo ao próximo, do sublime ao cotidiano, do grandioso ao popular. Pintura e etnografia compartilham, portanto, características tais como situar-se o observador fora da “tela”, alterar o olhar a partir de uma alteração de “ângulo” e a importância da observação para a execução do “quadro”. Os percursos que elaboramos para a compreensão do universo pictórico de Di Cavalcanti estão, portanto, vinculados ao conceito de etnografia, em sua busca da descrição de usos e costumes dos povos de uma província, de uma região ou de uma comunidade.

Di Cavalcanti nasceu no Rio de Janeiro em 6 de setembro de 1897. A casa em que nasceu ficava no Centro velho do Rio, na Rua do Riachuelo, e era residência do célebre abolicionista José do Patrocínio, que, vencendo todos os preconceitos da família da noiva motivados pelo fato de ser negro, se casara com sua tia Maria Henriqueta. Em homenagem a uma prima conhecida por Dida, adotou o nome artístico de Didi e depois, por simplificação, passou a assinar simplesmente Di. Menino ainda, na casa do tio, conheceu gente famosa, como Machado de Assis e Joaquim Nabuco. Essa presença constante de escritores e poetas em torno de Di Cavalcanti, na infância, explica decerto por que, pela vida inteira, ele se devotaria às letras com intensidade quase tão profunda quanto à pintura. Iniciou sua atividade artística como desenhista fazendo ilustrações, charges e caricaturas.

Seus primeiros desenhos, como os primeiros versos, surgiram em São Cristóvão, bairro de classe média, para onde sua família se mudou em 1908. Di Cavalcanti cresceu no contexto da radical reestruturação urbana do Rio de Janeiro, promovida pelo presidente Rodrigues Alves, por intermédio do prefeito Pereira Passos, em busca da proximidade com um estilo de vida europeu. As imagens produzidas no primeiro período de sua carreira repetem o estilo Art Nouveau, dominante nas publicações importantes da época e que as gazetas ilustradas brasileiras procuravam imitar. O mesmo requinte que se queria transferir com modos e etiqueta da Belle Époque para a capital do país retratava-se na revistas, para um público restrito, devido a seu preço e ao repertório cultural que difundiam. Em 1914, seu trabalho foi publicado pela primeira vez em uma revista, mas realmente, iniciou a carreira em 1916, desenhando charges políticas para a revista *Fon-Fon*. Autodidata, jamais frequentou cursos regulares de arte. No mesmo ano, estreou no Salão de Humoristas, no Rio de Janeiro. Em seguida, transferiu-se para São Paulo e matriculou-se na Faculdade de Direito, levando também uma carta de apresentação de Olavo Bilac para o jornalista Nestor Rangel Pestana, crítico de arte do jornal *O Estado de S. Paulo*, que o empregou inicialmente como arquivista.

Aos 21 anos, Di Cavalcanti tem a revelação do socialismo através das repercussões da Revolução Russa de 1917. Passou a frequentar, em 1918, o ateliê de George Fischer Elpons, que fora também professor de Anita Malfatti. O ano de 1922 é de importância fundamental tanto para a arte brasileira quanto para a carreira do pintor, de quem partiria, aliás, a ideia, dada a Paulo Prado, para a realização de uma Semana de Arte Moderna. Ele cria o catálogo e o programa do evento. Em 1923, com 26 anos, Di Cavalcanti faz sua primeira viagem à Europa, permanecendo até 1925 em Paris, que era, naquele momento, a grande referência

da arte moderna, passagem obrigatória e ponto de encontro dos artistas emergentes de todo o mundo. O pintor morou e trabalhou num pequeno ateliê no bairro Montparnasse, frequentou a Academia Ranson e escreveu artigos semanais como correspondente do jornal carioca *Correio da Manhã*. Os ateliês, galerias e cafés parisienses constituíram aprendizado e inspiração para sua arte. Foram também fontes de assuntos, entrevistas e novidades para seus artigos e reportagens. Expõe em Londres, Berlim, Bruxelas, Amsterdã e Paris.

Na capital francesa, Di Cavalcanti reencontrou colegas como Anita Malfatti, Brecheret e Sérgio Milliet, e conviveu com pintores, escritores, músicos, críticos, dramaturgos e vários outros personagens no riquíssimo meio intelectual e artístico parisiense. Convive com Léger, Marx Ernst, De Chirico, Matisse, Picasso, Georges Braque, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Paul Eluard, André Breton, Leon Paul Fargue, Miguel de Unamuno e os músicos Darius Milhaud, Poulenc e Auric. Seus contatos com a diversificada Escola de Paris e todas as correntes artísticas inovadoras concorreram para aumentar sua convicção no propósito de ousar e destruir velhas barreiras, colocando a arte brasileira em compasso com o que acontecia no mundo. As influências de Picasso e Braque são marcantes, mas, após passagem pela Itália, foi também tomado de admiração pela obra de Ticiano, que vai contribuir para a formação de sua identidade pictórica.

Em 1926, Di Cavalcanti retorna ao Brasil e ingressa no Partido Comunista. Segue fazendo ilustrações. Faz nova viagem a Paris e, ao regressar, cria os primeiros painéis modernos do Brasil, para o Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, e neles deixa as marcas de seu estilo: um cubismo atenuado por curvas barrocas e motivos populares como o carnaval e o samba. Nos anos 30 inicia suas participações em exposições coletivas, salões nacionais e internacionais como o International Art Center, em Nova York. Em 1932, funda em São Paulo, com Flávio de Carvalho, Antonio Gomide e Carlos Prado, o Clube dos Artistas Modernos. Sofre sua primeira prisão em 1932, durante a Revolução Paulista. Retornando a Paris, em 1935, trabalhou na Radio Diffusion Française e ali permaneceu até 1940, quando, com a queda da capital francesa em poder dos nazistas, vê-se novamente forçado a voltar para o Brasil.

Nesse período pintou várias obras de temática brasileira, como *Scène Brésilienne* (Musée Nacional d'Art Moderne de Paris) e *Ciganos* (Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro). Em 1950, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro promoveu sua primeira retrospectiva. Em 1956, participou da Bienal de Veneza e recebeu o primeiro prêmio da Mostra Internacional de Arte Sacra de Trieste. Com a construção de Brasília, em 1961, fez a tapeçaria para o Palácio da Alvorada e pintou a Via-Sacra da catedral da nova capital federal. Após o golpe militar de

1964, voltou a Paris, onde lançou o livro *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*. Em 1966, seus trabalhos desaparecidos na Segunda Guerra Mundial foram achados nos porões da Embaixada brasileira. Regressou ao Brasil, apesar da ditadura militar. Em 1971 o Museu de Arte Moderna de São Paulo organizou uma retrospectiva de sua obra. Di Cavalcanti morreu no Rio de Janeiro no dia 26 de outubro de 1976.

RECREAÇÕES COLETIVAS

Um percurso teórico que pode ser bastante rico é observar as representações das festas populares na pintura de Di Cavalcanti tendo como suporte teórico determinadas análises sociológicas que surgiram com Émile Durkheim (1968) em seu livro *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, publicado em 1912, e prosseguiram em outras reflexões sociológicas e antropológicas que penetraram as trilhas dos rituais e das festas. Durkheim apresenta três principais características para todo tipo de festa: a superação das distâncias entre os indivíduos, a produção de um estado de “efervescência coletiva” e a transgressão das normas coletivas.

No divertimento em grupo, do mesmo modo que na religião, o indivíduo “desaparece” e passa a ser dominado pelo coletivo. Nesses momentos, apesar de por causa das transgressões, são reafirmadas as crenças grupais e as regras que tornam possível a vida em sociedade, ou seja, o grupo reanima periodicamente o sentimento que tem de si mesmo e de sua unidade. “Ao mesmo tempo, os indivíduos são reafirmados na sua natureza de seres sociais”. Para o autor, a consciência coletiva, com o tempo, tende a perder suas forças. “Logo, são reafirmados na sua natureza de seres sociais” (DURKHEIM, 1968, p.536). Por isso, são imprescindíveis tanto as cerimônias festivas quanto os rituais religiosos para reavivar os “laços sociais” que correm, sempre, o risco de se desfazer. Nesse sentido, poderíamos imaginar que, quanto mais festas um dado grupo ou sociedade realiza, maiores seriam as forças na direção do rompimento social às quais elas resistem. As festas colocariam em cena, segundo Durkheim, o conflito entre as exigências da “vida séria” e a própria natureza humana. Segundo seu modo de ver, as religiões e as festas refazem e fortificam o “espírito fatigado por aquilo que há de muito constrangedor no trabalho cotidiano”. Nas festas, por alguns momentos, os indivíduos têm acesso a uma vida “menos tensa, mais livre”, a um mundo em que “sua imaginação está mais à vontade” (p.543-547).

A noção de festa como propiciadora do restabelecimento da ordem ou negação dela é continuamente tematizada por inúmeros autores. Em seu livro *Fêtes et civilisations*, o sociólogo Jean Duvignaud (1984) radicaliza a teoria da festa,

nela vendo não uma tentativa de regeneração ou um modo de reafirmação da ordem social vigente, mas a ruptura, a anarquia total e o poder subversivo e negador. Para o autor, o poder da festa não é exclusivo de uma cultura ou outra, mas atravessa todas elas, como um grande destruidor. A festa evidencia a “capacidade que têm todos os grupos humanos de se libertar de si mesmos e de enfrentar uma diferença radical no encontro com o universo sem leis e nem forma, que é a natureza na sua inocente simplicidade”. Essa capacidade estaria, hoje, sendo “vencida” pelo modo de produção capitalista e pelo crescimento industrial. Duvignaud (p.212), ao tentar uma definição de festa, também chega a uma classificação que reitera a participação como seu elemento fundamental e que permite dividi-la em dois tipos básicos: festas de participação e festas de representação.

Na categoria das festas de participação incluem-se cerimônias públicas das quais participa a comunidade. Aqui, a existência cotidiana é subvertida. Os participantes são conscientes dos mitos que ali são representados, assim como dos símbolos e dos rituais utilizados. Algumas festas religiosas, como as bacanais da Antiguidade, as festas de candomblé do Brasil e a maior parte dos carnavais pertencem, para Duvignaud, a essa categoria.

Na categoria das festas de representação, contam-se aquelas que apresentam “atores” e “espectadores”. Os atores, que podem ser em número restrito, participam diretamente da festa organizada para os espectadores que, eles próprios, participam indiretamente do evento ao qual atribuem, entretanto, uma dada significação e pela qual são mais ou menos afetados. O elemento importante é que os participantes são em número limitado enquanto os espectadores são muito numerosos, especialmente hoje, com as reportagens diretas via televisão.

É preciso enfatizar que os espectadores e os atores são perfeitamente conscientes das “regras do jogo” (ritos, cerimônias e símbolos), mas que eles “percebem” o evento de modo diferente conforme o papel que lhes é atribuído. No Brasil, atualmente, grandes festas como o círio de Nazaré, o carnaval e o São João nordestino encontram-se numa categoria intermediária entre as duas estipuladas por Duvignaud, pois são festas de participação, quando analisadas no nível local e de representação quando analisadas no nível nacional, uma vez que são transmitidas para todo o país pelas emissoras de televisão.

Efervescência coletiva, cerimônias festivas, vida séria *versus* divertimento, poder de ruptura da festa, a festa como representação e como participação, a diluição do individual no coletivo, ritos, cerimônias e símbolos – não é difícil encontrar esses conceitos e definições no imaginário pictórico de Di Cavalcanti. No entanto, se a festa contém um “poder subversivo” que altera o dia a dia, deve-se frisar que, na obra de Di Cavalcanti, ela costuma ser um prolongamento natu-

ral ou fazer parte das tramas rotineiras da vida cotidiana. Nesse sentido, o lazer, o lado prazeroso da existência move-se com intensidade nas vizinhanças da vida prática.

O CÓDIGOS DA IMAGEM

Elegemos quatro obras como modelos de análise do eixo plástico (o sistema de signos, os valores expressivos) e do eixo etnográfico (a descrição dos valores culturais, os elementos narrativos ou temáticos): *Serenata* (1925), *Roda de Samba* (1928), *Carnaval* (1965) e *Festa de São João* (1969), duas da fase inicial (década de 1920) e duas da fase final do pintor (década de 1960). Para a análise desses eixos teremos como base a interpretação semiótica das obras através de códigos dominantes: pictórico (compreendendo os princípios da composição e os elementos fundamentais de percepção e comunicação visual), espacial, cromático, gestual e cenográfico.

O imaginário de Di Cavalcanti é dominado por três códigos – gestual, espacial e cromático – sendo o primeiro situado no discurso icônico das representações humanas, cabendo aos outros o discurso plástico. É assim que vemos suas telas, que são, ao mesmo tempo, impregnadas pela dramaturgia do acolhimento e da celebração e pela liberdade cromática. As obras selecionadas, excetuando-se *Roda de Samba*, são dominadas pelo excesso de espaço e diversidade de acontecimentos, que lhes proporcionam uma impressão intangível do mundo e da vida.

Em *Serenata* (Figura1), um grupo composto por três moças com formas volumosas e um rapaz está reunido em um pequeno ambiente ao som de uma música. O personagem masculino, com a cabeça ligeiramente inclinada, toca violão. A seu lado há uma jovem que, sentada, escuta a música, observando duas outras jovens que se encontram em primeiro plano. Uma delas, em pose frontal, está reclinada, apoia a cabeça no braço e segura um pandeiro com a mão esquerda. A outra, mais próxima, está de pé e acompanha o ritmo da música com os braços. Dois pássaros a circundam na altura do rosto, contribuindo para enriquecer o cenário com múltiplos significados poéticos. Aparentemente trata-se de uma varanda tosca, dominada por signos tropicais, de onde se vê, ao longe, o mar, um barco a vela e um farol na linha do horizonte. Os quatro personagens estão distribuídos harmonicamente formando dois pares em diagonais que produzem movimentação que contribui para imprimir dinamismo à trama.

A tela pode evocar-nos as longínquas inspirações renascentistas de Di Cavalcanti em suas andanças juvenis pela Itália. Afinal, foi visitando a Galeria Uffizi, em Florença, que ele conheceu a *Vênus de Urbino* (1538), de Ticiano, a persona-



Figura 1: *Serenata*, óleo sobre tela 85 x 120cm, 1925¹

gem da mitologia greco-romana da beleza e do amor, que seria transfigurada em jovens mestiças nos rústicos cenários tropicais do Rio de Janeiro. *Serenata* sugere também as descobertas do imaginário de Delacroix e Gauguin durante a aventura parisiense do jovem pintor.

Diante dele estavam os quadros do artista romântico, o Delacroix que fora seduzido pelo exotismo das odaliscas e pela luminosidade do Marrocos e da Argélia. Diante dele, também estavam as evocações de outro mundo distante e arcaico, aquele das mulheres taitianas captadas pelo artista pós-impressionista, o Gauguin que havia encontrado na Polinésia a linguagem renovadora que estava procurando: a coexistência de sistemas de representação diferentes, a decomposição rítmica das cores e os planos achatados, semelhantes a tapeçarias orientais. Matisse também está onipresente. Em suas viagens misteriosas pelo Oriente o pintor fauvista descobriu odaliscas serenas, sempre vestidas de forma exótica, em meio a cores vivas e ambientes decorativos. *Serenata* sintetiza muitos símbolos que também serão vistos em outras representações de Di Cavalcanti, como a presença de corpos excessivamente volumosos, herança da iconografia expressionista renascida inesperadamente em tramas primitivas.

Olhando esse quadro, o espectador não se sente um intruso, embora o ambiente possa lhe ser estranho. Não há oposição entre cotidiano e insólito. Essa dualidade faz parte do real. Esse já é um universo fantástico. O insólito toma ou-

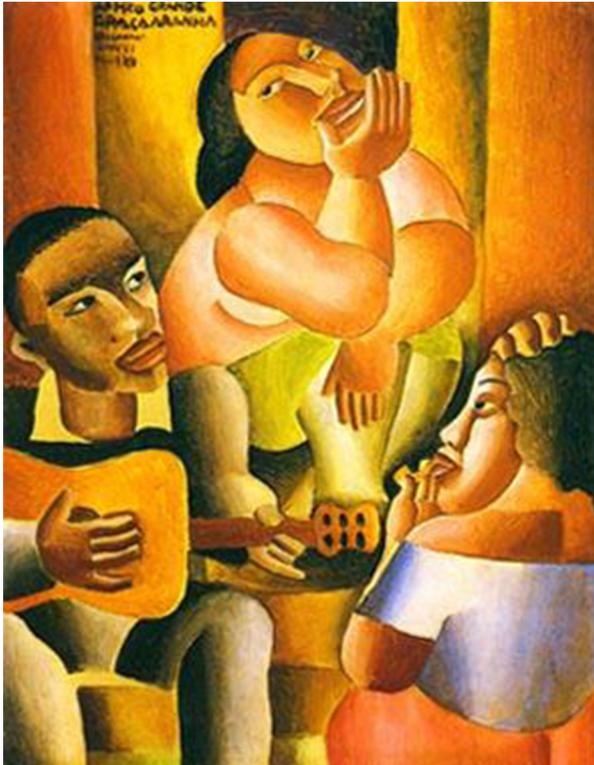


Figura 2: *Roda de Samba*, óleo sobre tela, 63 x 48cm, 1928

tras formas como o envolvimento com as armadilhas do lúdico. Observamos o mundo singelo, mestiço, generoso e encantado, através de linhas e cores fortes. De certa forma, somos conduzidos ao fauvismo de Matisse, pois o quadro expressa valores plásticos que nascem impulsivamente e traduzem sensações elementares. Um estilo simplificado em que a alquimia da cor, marcada por sutis nuances, é acentuada pelo traço e pelos volumes. O desenho, a cor e a composição fazem uma síntese. Esses três elementos não se destacam isoladamente, pois formam um todo. As tonalidades de azul, vermelho, verde e marrom criam uma atmosfera de descontração. A claridade solar parece estar sendo refletida nos trajés dos personagens.

Roda de Samba (Figura 2) retoma alguns aspectos da atmosfera de *Serenata*. O quadro tem configuração triangular, que é composta por três personagens – um homem e duas mulheres. Ele empunha um violão e canta enquanto elas o rodeiam com expressões contemplativas, que parecem revelar suas emoções em relação à sonoridade do samba. O ambiente agora é fechado e restrito, sem objetos decorativos, sugere intimidade e não se abre para espaços exteriores. As limitações do espaço e dos códigos narrativos impõem a presença acen-

tuada do discurso plástico. O tom alegre da cena é intensificado pelo elevado nível das cores, com a dominância do laranja. Nos contornos dos personagens, as áreas luminosas se interligam com as sombras, através de passagens nuançadas por cromatismo pulsante, engendrado por imensa gama de gradações, que deixa sempre pendentes os momentos de transição entre as cores. A densidade maleável e sensual das linhas não assegura à pintura uma estrutura espacial, porque as próprias linhas se transformam em fluxos pictóricos. A organização que as linhas procuram oferecer, em busca de uma racionalidade espacial, se contrapõe à latência das cores, à ocupação instável do espaço feita por sobreposições e transparências.

É nesse embate de linhas e gestos que o quadro se organiza como luz, cor e movimento, que evocam sentimentos e emoções. Di Cavalcanti gosta de temas gregários. Sua arte respira a liberdade, a graça e a plenitude da felicidade perfeita, que serão diluídas, para sempre, na experiência cotidiana do tempo livre. O cotidiano será identificado aqui, em princípio, como “território”. Configura-se assim um “lugar”: espaço e tempo construídos. Como resultado de um processo de socialização em que ocorre uma forma específica de interação que relaciona o “indivíduo” ao “grupo”, engendrando personalidades, capacidades e comportamentos que se misturam em disputa pela escolha dos traços identitários, forma-se ali uma marca que transforma o “espaço” (geográfico, geométrico, variável de tempo) em “lugar” (simbólico) (CERTEAU, 2001).

Carnaval (Figura 3) é a descrição do ambiente amplo e diversificado de um lugar público em dia de festa. O quadro se organiza a partir de uma composição que observa os acontecimentos de cima para baixo. Esse ponto de vista nos coloca na situação de espectadores e permite-nos contemplar a cena de rua. Assumimos essa cumplicidade juntamente com determinados personagens, como aqueles que se encontram na janela e na porta de um sobrado mais no fundo, do lado esquerdo, como a jovem fantasiada, no centro da imagem, e o observador solitário, que olha o cenário com o corpo encostado no palco, sobre o qual dançam três foliões, no lado direito. Para eles, a festa de participação se mistura com a festa de representação.

Em primeiro plano, investindo no equilíbrio plástico da composição, encontram-se, nas duas laterais, personagens recorrentes na poética visual de Di Cavalcanti. De um lado, um homem negro trajando terno preto com listras verticais, gravata-borboleta e cartola – personagem que lembra aquele que aparece em outro quadro, *A Festa de São João*, realizado alguns anos depois. Na sua frente, encontra-se uma mulher mestiça com braceletes nos braços e turbante na cabeça, sobre a qual conduz um pote com salgados. Do lado oposto, há outra ven-

dedora de rua, uma negra corpulenta, sentada diante de seu tabuleiro de frutas, também com turbante, se abanando com um leque e usando colar no pescoço e bracelete no braço esquerdo.

Torna-se exercício meticuloso e rico classificar os fragmentos de cultura material e imaterial nas obras de Di Cavalcanti. Nesse quadro, eles estão presentes um pouco por toda parte. São fantasias, vestuários, bandeirinhas, colares, turbantes, jarro de flores, tabuleiro, instrumentos musicais, referências culinárias, sobrados antigos e calçamento de pedras irregulares. Novamente, alguns personagens emblemáticos de Di Cavalcanti estão presentes em sua representação lúdica. Aqui, a cena principal ocorre no meio da rua e no centro da imagem, em que se concentram diversos foliões com suas fantasias coloridas e movimentos coreográficos. Dentre eles destacam-se uma mulher negra, fazendo movimentos com a bandeira do bloco carnavalesco, e um homem que veste uma fantasia de bumba meu boi, referência a outra festa que ocorre em diversas regiões brasileiras. Um pouco mais à frente, guardando certa distância dos folguedos, encontra-se uma jovem fantasiada.

É interessante observar também que o pintor constrói uma representação híbrida, que se manifesta em determinados objetos, como as bandeirinhas, habitualmente usadas como decoração nas festas juninas, estendidas de um extremo a outro do quadro. A cenografia, em que se desenvolve essa trama de cromatismo exuberante, nos revela a singeleza de uma rua antiga, que pode estar situada em algum subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. A movimentação da festa não é estabelecida apenas através da gestualidade dos personagens e da polifonia de cores, mas também pelas duas linhas diagonais dominantes – uma sai da esquerda para a direita; outra da direita para a esquerda e, paralelas, convergem para o fundo, em direção ao bloco de foliões, construindo assim vertiginosa pirâmide central, cujo vértice está na torre de uma igreja localizada na fronteira que separa o traçado urbano do firmamento.

O quadro *Festa de São João* (Figura 4) revela, mais uma vez, a opção de Di Cavalcanti pelo envolvimento dos personagens em uma trama e pela descrição etnográfica do acontecimento. O artista chega à maturidade, sete anos antes de falecer, ainda profundamente inspirado pelas ressonâncias tardias do fauvismo. Por isso, a narrativa visual é construída através de uma paleta que se envolve na intensidade melódica das cores puras e constrói seres e coisas geralmente com contornos enérgicos e incisivos. Assim são produzidas sensações elementares com planos lisos e iluminados pelos vermelhos, verdes, azuis, amarelos e alaranjados, através do desenho que rompe com as convenções do naturalismo.



Figura 3: *Carnaval*, óleo sobre tela, 114 x 146cm, 1965

As festas juninas, presenças constantes nos imaginários de Guignard e Volpi, são episódicas nas obras de Di Cavalcanti, em que apresentam características bastante diferentes. Nas criações de Volpi, a paisagem fica restrita às fachadas de casas de interior e às bandeirinhas multicoloridas que enfeitam os espaços da festa. Muitas vezes, os temas são deixados de lado e as bandeirinhas passam a ser signos, formas geométricas compondo ritmos coloridos e iluminados. Nas criações de Guignard, as festas são dominadas pelos vastos territórios montanhosos e noites fantásticas em que proliferam balões por toda parte. A paisagem mineira, geralmente observada em composição frontal e vertical, é signo extremamente polissêmico que dilui a festa em atmosfera misteriosa e onírica. Enquanto nas telas de Volpi e Guignard predominam objetos e paisagens, e os personagens são onipresenças ou insinuações, na obra de Di Cavalcanti eles são dominantes.

Cenário, personagens, indumentárias e objetos constituem, aqui também, um rico inventário da cultura material e imaterial. Como na maioria das obras de Di Cavalcanti, o espaço é densamente ocupado por uma rede prolixa de signos. Percebe-se a presença de elementos decorativos, como mastros, balões e fogos de artifício. No centro, sobre um estrado de madeira, ocorre a trama mais impor-



Figura 4:
*Festa de São
João, óleo
sobre tela - 81
x 100 cm.1969*

tante, composta por três personagens típicos da festa: dois rapazes e uma moça com trajes caipiras e chapéus de palha, que se divertem com um fogo de artifício. Em segundo plano, do lado esquerdo do quadro, um violeiro anima a festa, tendo ao lado uma vendedora de rua diante de seu tabuleiro, enquanto uma criança sobe no mastro de São João, que, segundo a tradição, é erguido para celebrar os três santos ligados a essa festa. Do lado direito, um pouco mais no fundo, dois jovens negros preparam-se para soltar um balão, perto do casal de noivos – ela de vestido branco, ele de cartola preta e terno com listras verticais, que lembra o traje do folião que acompanha uma vendedora de rua no quadro *Carnaval*. Após o alinhamento que compõe o casario, no fundo, encontra-se a fogueira, não muito longe das montanhas. Ela se contrapõe à força do céu noturno, azulado e feérico, que se estende por quase toda a superfície superior da tela.

Nesse microcosmo movimentado, percebe-se também a sinuosidade do calçamento de pedras portuguesas, envolvendo-se com os personagens e os objetos a partir da parte inferior do quadro. Seguindo esse percurso, chegamos à pequena igreja, situada mais distante da agitação dos aglomerados humanos. Nesse local ermo e do qual emana mais tranquilidade, três personagens, aparentemente alheios à festa, caminham na direção oposta. Eles contribuem para concluir a linha diagonal que se origina no estrado de madeira, em primeiro plano, passa pelos noivos e pelos dois jovens negros, e chega, por fim, aos coqueiros e ao casario. Essa linha diagonal tortuosa contribui para oferecer o necessário movimento no interior da imagem fixa, movimento que segue o ritmo insinuante da festa e de suas representações.

No imaginário de Di Cavalcanti são presenças marcantes e recorrentes as descrições etnográficas, os ritos de interação, a natureza simbólica da vida cotidiana, os rituais e as festas, que são captados em permanente encantamento. São elementos que podem ser observados em obras como *Serenata*, *Roda de Samba*, *Carnaval e Festa de São João*. A cultura modela os quadros, construindo um mapa simbólico, em que os indivíduos estão ligados aos lugares por laços afetivos. Os personagens transformam os espaços plásticos em suportes e mediadores de interações sociais.

Segundo Olívio Tavares de Araújo (1998, p.46-48), “Emiliano Di Cavalcanti permanecerá para sempre como um dos maiores pintores brasileiros, e o que melhor captou um determinado lado do país: o amoroso, o sensual. O largo domínio da figura humana em sua arte é também uma manifestação de seu humanismo essencial – o mesmo humanismo que o levou a ser um indivíduo da esquerda, embora não exatamente um ativista partidário. Como Segall, Ismael Nery e Portinari, Di fez do homem o objeto de sua atenção”. O Brasil de suas telas é carregado de lirismo e revela símbolos de brasilidade personificada numa galeria heterogênea de tipos populares que se encontra fora do universo das normas, valores e crenças dominantes.

Como vimos, o carnaval, a festa, a sensualidade imanente à obra do pintor, assim como os ambientes marginalizados da sociedade, são suas marcas temáticas. No entanto, não podemos esquecer que, em muitos quadros, que não são analisados neste artigo, há também lugar para o Brasil do mundo do trabalho, um mundo às vezes retratado com tonalidades sombrias. Neles, aparecem pescadores e operários, observados com semblantes circunspetos e vigorosos, herança estética marcante dos muralistas mexicanos. A obra de Di Cavalcanti pode ser situada numa linhagem interpretativa do Brasil. Ele representa em suas criações uma imagem arquetípica do país, ressaltando sua exuberância natural e humana, e constitui um dos paradigmas para a compreensão da arte brasileira do século XX.

NOTA

1 Os quadros aqui incluídos foram reproduzidos do site www.dicavalcanti.com.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Pintura brasileira do século XX: trajetórias relevantes*. Rio de Janeiro: Editora 4 Estações, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

- CARVALHO, José Murilo de. O mundo edênico no imaginário social brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.13, n.38, São Paulo, 1998.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1. *Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- DURKHEIM, Émile. *Les formes élémentaires da la vie religieuse*. Paris: PUF, 1968.
- DUVIGNAUD, Jean. *Fêtes et civilisations*. Paris: Scarabée & Compagnie, 1984.
- _____. *La pratique de l'imaginaire. Les imaginaires*. Paris: Union Générale d'Éditions. 1976
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- LAPLANTINI, François. *A descrição etnográfica*. São Paulo: Terceira Margem, 2004.
- MEDEIROS, Rogério. O mundo em metamorfose – análise semiológica do quadro *Paisagem brasileira*, de Lasar Segall. *Arte&Ensaio*, Rio Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 1999.
- PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil. Entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.
- PEDROSA, Mario. Panorama da pintura moderna. In: *Arte, forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1977.

Rogério Bitarelli Medeiros é doutor em sociologia pela Universidade de Paris VII e professor titular de Teoria da Imagem da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Recebido em: 17/06/2014

Aceito em: 18/07/2014