

## DI CAVALCANTI E A SEMANA DA ARTE MODERNA

A "belle époque" brasileira, ou seja, o período de 25 anos que vão do governo de Rodrigues Alves à deposição de Washington Luís, caracterizou-se, principalmente, por um quase febricitante otimismo, manifestado através de um "ufanismo" ingênuo e uma exageração inconsciente dos valores nacionais.

Pode-se dizer que um verdadeiro delírio de grandezas apossou-se da alma dos brasileiros. No extremo Norte, a alta da borracha provocava uma orgia espetacular de ostentação e desperdício, com seringalistas, enriquecidos da noite para o dia, acendendo seus charutos de Havana com notas de 500 mil réis. Em Manaus e em Belém do Pará construíam-se teatros gigantescos e suntuosos, em visível desproporção com a população das duas cidades.

São Paulo, com as sucessivas valorizações do café, assumia o posto de Estado líder da Federação e em sua Capital se concentrava o maior parque industrial da América do Sul.

O Rio de Janeiro, Capital do País, com a grande remodelação urbanística processada na administração Pereira Passos e as obras de saneamento levadas a cabo por Oswaldo Cruz, adquiria foros de "cidades maravilhosa", com a agitação, a trepidação, a sensibilidade de grande metrópole moderna, a única do País com população excedente de um milhão de almas.

As vitórias diplomáticas do Barão do Rio Branco, à frente do Itamarati, aumentando o território nacional, enchiam de orgulho a alma popular. A modernização da nossa esquadra de guerra dava ao homem do povo uma ilusória sensação de força e poderio. Tínhamos o maior rio do mundo, a maior floresta do mundo, a mais bela baía do mundo, os maiores encouaçados do mundo, os mais extensos cafezais do mundo, os homens mais inteligentes do mundo (inclusive a Água de Háia) e as mulheres mais belas do mundo. Não fazíamos por menos.

Nas letras, imperava o academismo, representado, apropriadamente, pela Academia Brasileira de Letras. Intelectualmente, a figura dominadora de quase todo esse período é Ruy Barbosa. Dos grandes mestres parnasianos — Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Raimundo Correia — o mais popular, sem dúvida, era Bilac. Parnasiano pela forma, porém romântico pela inspiração, era o santista Vicente de Carvalho. Entre outros escritores notáveis, destacavam-se Coelho Neto, Silvio Romero, José Verissimo, João Ribeiro, Medeiros e Albuquerque, Paulo Barreto e Graça Aranha. Todos esses grandes vultos das nossas letras pertenceram à Academia Brasileira, que mantinha, sem desdouro, a tradição do tempo de Machado de Assis, Joaquim Nabuco e Euclides da Cunha.

Nas artes plásticas, igualmente predominava o academismo, no caso representado pela Academia Nacional de Belas Artes. Grandes figuras do momento eram os irmãos Bernardelli — Rodolfo, escultor, e Henrique, pintor. Em São Paulo, o artista de maior prestígio era Pedro Alexandrino, especialista em naturezas-mortas, em que sobressaiam os metais.

As coisas iam nesse ritmo de tango argentino, num cenário de "dolce vita", quando, em 1917, deu-se em São Paulo um fato imprevisto e extraordinário: uma jovem pintora, chamada Anita Malfatti, que estudara nos Estados Unidos e na Alemanha, abriu uma exposição de seus quadros expressionistas. Era o estopim que iria deflagrar um dos maiores e mais importantes movimentos revolucionários nas letras e nas artes do Brasil.

A nota predominante da "belle époque", que a define e caracteriza, era uma visão hedonista da vida, que no fundo não passava de uma fuga da realidade. Aquela atmosfera de gratuidade e abstenção diante dos graves problemas sociais que fermentavam surdamente sob a frágil crôsta de suavidade e amenidade aparentes, era um truque de teatro. Os espectadores deleitavam-se com o espetáculo, sem imaginar que lá fora, o céu estava carregado de nuvens e relâmpagos, prenunciadores de iminente tempestade.

Alguns alarmantes sintomas, entretanto, apresentavam-se, aqui e ali, esparsos e sem maiores consequências, capazes de inquietar os observadores mais argutos e sensíveis às transformações da atmosfera. A rebelião popular contra a vacina obrigatória e o grande higienista Oswaldo Cruz — em si injusta e injustificável, como todos nós hoje sabemos — demonstrava, todavia, que o povo já não era aquela manada de carneiros que se deixava conduzir passivamente: sabia reagir violentamente, embora, no caso, numa direção errada. A campanha civilista despertara em todo o País uma onda de entusiasmo cívico sem precedentes, a não ser nas lutas da Abolição. O povo reivindicava para si o direito de opinar e de influir nos

destinos da nação. Não vamos discutir aqui se Ruy era o paladino imaculado da democracia, e Pinheiro Machado o vilão usurpador dos direitos populares. Essas paixões estão mortas. O que importa é assinalar os fatos; o que importa é relembrar que um clima de insatisfação e inconformismo ia aos poucos se acentuando em todo o País; o qual tomava formas mais violentas na oposição à candidatura Artur Bernardes — e na explosão dos dois 5 de julho; o de 22, no Rio e o de 24, em São Paulo.

“A sedição estava no ar”, assinalava Paulo Mendes de Almeida, em seu pequeno ensaio **De Anita ao Museu**. Surgia, na verdade, entre os políticos e intelectuais mais jovens, uma tendência que se acentuava aos poucos, hostil aos padrões da “belle époque”. Esta estava superada. Era preciso reagir contra o marasmo, a estagnação, o conformismo; reagir contra a política do “café com leite”, contra certas deformações da estrutura social, contra o lero-lero literário e artístico. Neste sentido, a Semana de Arte Moderna foi — ou deveria ter sido — um fenômeno nitidamente anti-belle-époque.

Emiliano Di Cavalcanti, que a idealizou, organizou e dela participou, depõe, em seu livro de memórias:

“O academismo idiota das críticas literárias e artísticas dos grandes jornais, a empáfia dos subliteratos, ôcos e palavrosos, instalados no mundanismo e na política, e a presença morta de medalhões nacionais e estrangeiros, empestando o ambiente intelectual de uma paulicéia que se apresentava comercial e industrialmente para sua grande aventura progressista,

isso desesperava nosso pequeno clã de criaturas abertas a novas especulações artísticas, curiosas de novas formas literárias, já impregnadas de novas doutrinas filosóficas. Tudo vinha a nossas mãos pelo filtro de livros inesperados anunciando nova estética ou nova doutrina política, já evidentemente não tão nova na Europa, mas cujo aparecimento cá pelo Brasil a guerra havia retardado”.

A Semana de Arte Moderna, embora tão próxima de nós no tempo, tem uma história muito confusa e contraditória, na qual, só agora, os estudos de pesquisadores mais jovens, como Mário de Silva Brito e Araci Amaral, vêm pondo uma certa ordem. Uma coisa, entretanto, parece certa: a idéia de sua realização partiu de Di Cavalcanti. No **Testamento da Alvorada**, o nosso grande pintor conta como as coisas se passaram:

“Lá fui eu me encontrar com Paulo Prado na Avenida Higienópolis e, da conversa com aquele grande homem que possuía um passado de vida intelectual e de boa vida parisiense, nasceu a idéia da Semana de Arte Moderna.

Falamos naquela noite, e em outros encontros, da Semana de Deauville e outras semanas de elegância européia. Eu sugeri a Paulo Prado a nossa semana, que seria uma semana de escândalos literários e artísticos, de meter os estribos na barriga da burguesiazinha paulistana.”

Segundo Araci Amaral, “o aspecto social da Semana, o ‘acontecimento’, seria anos depois deplorado tanto por Mário, como por Di Cavalcanti. Menotti colocava a Semana, pelo lado social, como o “maior acon-

tecimento mundano da temporada", depois do baile dos Campos Eliseos e antes do baile da Hípica. O amparo dado à manifestação por grandes figuras da aristocracia paulista fez que ela se tornasse, "a coqueluche" do nosso **grand monde**".

Eis aí uma flagrante contradição, cuja explicação, entretanto, não é difícil. Se a idéia da Semana de Arte Moderna fôra sugerida, segundo o próprio Di, pela Semana de Deauville e outras semanas de elegância européia, como pretendia ela meter os estribos na barriga da burguezinha paulistana?

O que houve, entretanto, foi a submissão, por parte dos jovens modernistas, a uma contingência inelutável: na verdade, só com o apoio da alta burguesia paulista, eles conseguiriam alugar o Teatro Municipal e nele promover o histórico festival de arte. A Comissão patrocinadora, de fato, era constituída por Paulo Prado, Alfredo Pujol, Oscar Rodrigues Alves, Numa de Oliveira, Alberto Penteado, René Thiollier, Antonio Prado Júnior, José Carlos de Macedo Soares, Martinho Prado, Armando Penteado e Edgar Conceição, isto é, a fina-flôr da aristocracia quatrocentona do Planalto.

Não obstante — e ao que parece — o que houve foi mesmo uma semana de escândalos literários e artísticos, para satisfação, aliás, de Paulo Prado, que, segundo Di Cavalcanti, "não suportava o caipirismo que o cercava".

O que importa saber — e é este o tema desta introdução — é até que ponto os promotores e participantes da Semana aceitaram esse forma-

lismo mundano e essa gratuidade social; em outras palavras, até que ponto eles tiveram consciência do papel histórico que representavam, fora do campo estético, como reação contra o espírito da "belle époque" e todos os seus valores representativos, inclusive os sociais?

Esta significação da Semana de 22, dentro do contexto histórico em que procuro situá-la, parece ter passado despercebida, no momento, da maioria ou quase totalidade de seus atores principais, exceto um, que foi precisamente Emiliano Di Cavalcanti. Nas **Reminiscências líricas de um perfeito carioca**, ele próprio depõe — e não temos razão alguma para duvidar de sua sinceridade e autenticidade:

"Devo fazer aqui uma divagação muito no gênero de conversa carioca e que vem a propósito: o caráter demasiadamente literário do movimento modernista de 22 colocou-nos (aqueles que por ele foram responsáveis) desnorteados diante do início da transformação político-social que marcou sua eclosão no ano do nosso primeiro Centenário de Emancipação, e justamente com a revolta militar contra o oligarquismo e a política estreita dos coronéis provincianos. (...) Lembro-me de ter muitas vezes conversado, naquela época, com Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade sobre o destino político do Brasil. Eles riam de mim e não compreendiam meu apêgo incipiente aos estudos de novas doutrinas sociais."

Entretanto, se a preocupação de crítica social era omissa na mente das principais figuras do Modernismo no ano do Centenário da Independência

dência, embora anos mais tarde viesse atingir alguns de seus líderes, como Oswald e Mário de Andrade, alguns deles, já nessa ocasião, ou pouco depois, preocupavam-se com uma renovação política que arejasse a atmosfera brasileira, derrubando a estrutura característica da "belle époque", representada pelo P.R.P. nos limites estaduais de São Paulo, e o "café com leite" na perspectiva nacional.

Rubens Borba de Moraes, um dos participantes da Semana, ridiculariza os historiadores que, inspirados em Marx, nela querem ver origens econômicas; mas, por outro lado, reconhece:

"O grupo de **Klaxon** não renovou somente no campo da literatura, da arte, da cultura. Terminada essa tarefa, achava-se enriquecido com novos colaboradores, menos interessados em arte. Do núcleo primitivo, nem todos tinham uma vocação literária nítida e definitiva. Seguimos novos rumos. Embrenhamo-nos pela ação política com a intenção de derrubar a oligarquia do P.R.P., instituir o voto secreto, a verdadeira e legítima expressão da vontade popular. Queríamos modernizar a política brasileira."

Com razão, observa ainda: "Os dois livros que marcam data na história como ensaios de interpretação do Brasil foram escritos por membros dos mais íntimos do grupo de **Klaxon**: Paulo Prado e Sérgio Buarque de Holanda. Refiro-me ao **Retrato do Brasil**, escrito pelo mais velho do nosso grupo, e **Raízes do Brasil**, pelo mais moço."

Outro ensaio de interpretação do Brasil realizado por outro modernista de 22, situa-se no campo plástico, e é a obra de Emiliano Di Caval-

canti, no dizer de Lourival Gomes Machado, "uma expressão que apanhou em sua tessitura vital a realidade brasileira e com tal identidade de essência que faz lembrar a milagrosa correspondência entre o barroco sêco de Minas Gerais e a feição dessa província misteriosa".

Eu próprio já defini a pintura de Di Cavalcanti como "uma valorização lírica do que há de profundo e permanente na alma do homem brasileiro" — lembrando que, em sua primeira viagem à Europa, em 1923 (pouco depois da Semana de Arte Moderna, portanto), ele se impressionou com as mulheres monumentais de Picasso — o Picasso que se evadia das linhas frias, severas e angulosas do cubismo, para as curvas sensuais e exuberantes de sua fase neo-clássica. "Mas — observava eu — se esse encontro com o grande pintor espanhol constituiu provavelmente, para o brasileiro, uma revelação do seu próprio temperamento, sugerindo-lhe uma forma de exprimir plasticamente o que há de ondulante, macio, cálido e maternal no corpo feminino, força é reconhecer que a personalidade do nosso artista não se deixou subjugar ou dominar pela outra, mais amadurecida, do mestre consagrado. O que há em Di Cavalcanti de intrinsecamente brasileiro levou-o a uma interpretação pessoal, a uma espécie de tradução para o mulato das mulheres clássicas e um pouco olímpicas de Picasso, dando-lhes um frêmito, uma languidez e uma indolência que elas não tinham".

Voltemos a Rubens Borba de Moraes. Analisando as origens do Movimento Modernista, de que participou, esse ilustre paulista atribui à influên-

cia da cultura francesa a implantação das novas idéias em território nacional. "O Brasil — diz ele — desde tempos literariamente imemoriais, importou suas escolas e tendências da França. O modernismo não abriu uma exceção: recebemos idéias e técnicas de Paris."

Se isto é verdade, em relação aos jovens literatos da Semana, leitores da **Nouvelle Revue Française** e **L'Esprit Nouveau**, influenciados pelos livros de Apollinaire, Cendrars, Cocteau, Aragon e outros escritores de vanguarda que tumultuavam a paisagem intelectual às margens do Sena, uma exceção, pelo menos, deve ser aberta — e esta se refere a Di Cavalcanti. Seu depoimento a respeito, no **Testamento da Alvorada**, é incisivo e conclusivo:

"A exposição de Anita Malfatti em 1917 — diz ele — foi a revelação de algo mais novo do que o impressionismo, mas Anita vinha de fora, seu modernismo, como o de Brecheret e Lasar Segall, tinha o sêlo da convivência com Paris, Roma e Berlim. Meu modernismo coloria-se do anarquismo cultural brasileiro e, se ainda claudicava, possuía o dom de nascer com os erros, a inexperiência e o lirismo brasileiros.

Do carnaval carioca eu tirei o amor à cor, ao ritmo, a sensualidade de um Brasil virginal; do bairro de São Cristóvão a permanência do pitoresco, o familiar gênero de Machado de Assis, a preocupação política aprendi nas chagas do velho **Malho**, do Nordeste de meus parentes paraibanos e

pernambucanos vinha o meu aventureirismo, minha ousadia que aumentara depois do contato com a zona agrícola do interior de São Paulo, revelação da existência de um Brasil de colonização italiana, industrializando a produção cafeeira, criando cidades."

Essas raízes, profundamente implantadas no solo pátrio, explicam toda a obra pictórica de Di Cavalcanti a partir da Semana de Arte Moderna. Até então, mais desenhista e ilustrador que pintor, inspirara-se nitidamente na estilização característica do inglês Beardsley, e seus poucos quadros a óleo revelavam um artificialismo romântico em que a procura do novo não escondia uma certa facilidade convencional. Mas explicam, sobretudo, o próprio movimento modernista, a sua realidade profunda, obscurecida aos olhos da maioria pelo aspecto festivo da Semana do Teatro Municipal.

O nacionalismo de Di Cavalcanti, explosivamente revelado a si mesmo em 1922, nada mais tinha de comum com o ufanismo ingênuo da "belle époque". Era, pelo contrário, uma tomada de consciência da realidade brasileira, um esforço de integra-la no tempo, através do filtro da História. Di Cavalcanti pressentiu que a ação do movimento modernista forçosamente teria que ir além do festival da Semana de Arte Moderna. Ela tomaria formas diversas e por vezes conflitantes, porém originais e inéditas, na paisagem do pensamento e da estética até então vigentes no País. Era uma nova visão do mundo, uma linguagem nova, uma nova posição do artista em face do seu momento histórico, uma nova forma de pensar e avaliar os valores nacionais.

A ação do Modernismo de 22 ampliou-se — e foi a **Antropofagia**, o **Pau Brasil**, a pintura de Tarsila, **Cobra Norato**, **Macunaima**, a reação verde-amarela, e, uma década depois, **Casa-Grande & Senzala** e o romance do Nordeste.

Seria excessivo e forçado dizer-se que essa ação se espraiou pelo campo político e social. Mas, na medida em que a Semana representa e simboliza a inquietação dos tempos novos, que é a negação do período anterior — a "belle époque" — podemos incorporar, não à sua influência direta, mas à projeção do espírito por ela representado, tomando direções diversas e por vêzes antagônicas, os graves acontecimentos que abalaram o País até a eclosão da Segunda Grande Guerra. A saber: a luta política pela sucessão de Washington Luís, a insurreição do Rio Grande do Sul, a famosa batalha de Itararé, "que não houve", a conquista do poder por Getúlio Vargas, a Revolução Paulista de 1932, as lutas de esquerda e de direita, o Integralismo, a Aliança Nacional Libertadora, o golpe de Estado de 1937.

Foi também — e continua sendo — a pintura de Di Cavalcanti. Essa pintura que significa — como dizia eu, num pequeno estudo escrito em 1953 — uma valorização lírica do que há de profundo e permanente na alma do homem brasileiro, esse misto de nostalgia lusitana, ternura negra e melancolia índia, esse complexo de miséria, natureza tropical, macumba, praia e procissão, essa alegria triste que explode nas canções carnavalescas, onde o malandro dos morros cariocas suaviza em doce e resignada ironia a eternidade dos temas românticos.

LUIZ MARTINS

## EMILIANO DI CAVALCANTI 7 XILOGRAVURAS ORIGINAIS



**"TRÊS CABEÇAS FANTASIADAS".**

1958. Uma matriz: cinza amarelado, cinza azulado e cinza escuro. Dimensões: 48 x 65 cm.



**"NEGRAS DESCANSANDO". 1958.**

Uma matriz: amarelo claro, amarelo ouro, marrom escuro e preto. Dimensões: 50,5 x 65 cm.



**"MULHERES NA JANELA".** 1972. Uma matriz ocre claro, rosa, ocre escuro, laranja, rosa escuro, azul claro, azul imperial, lilás claro, lilás escuro, cinza azulado e preto. Dimensões: 48,5 x 66 cm.



**"MULHER E CORUJA".** 1972. Uma matriz: cinza claro, violeta claro, violeta escuro, cinza escuro, azul claro, azul escuro e preto. Dimensões: 47,5 x 65 cm.



**"CABEÇA DE MULHER".** 1972. Uma matriz: cinza claro, lilás claro, cinza escuro e preto. Dimensões: 47,5 x 65 cm.



**"DUAS MULHERES E GALO".** 1972. Uma matriz: azul claro, azul escuro, ocre claro, ocre escuro, terra de sienna, preto. Dimensões: 47,5 x 65 cm.



**"REPOUSO NA COLCHA DE RETALHO"** 1972. Uma matriz: azul, laranja, cinza claro, cinza escuro, rosa, violeta, carmim e preto. Dimensões: 47,2 x 65 cm.



Desta edição de **7 XILOGRAVURAS DE EMILIANO DI CAVALCANTI** foram tirados 99 exemplares numerados e assinados pelo autor.

A gravação das matrizes e a impressão em prensa manual sobre papel Ham Müller foram executadas pelo gravador Emanuel Araujo.

O texto de apresentação é do escritor Luiz Martins e a programação visual de Jacyra Oswald.

A impressão tipográfica foi realizada na Lito-Press e a encadernação por Gabriel Marti. Terminado em agosto na cidade de São Paulo em 1972.

N.º 54/99

Direitos reservados pela Editora Onile, Salvador, Bahia, Brasil.