

ARTIGO

REVERBERAÇÕES DA SEMANA DE 1922: DI CAVALCANTI “ANTES DE TUDO” UM PINTOR ATEMPORAL

ANA HELENA DA SILVA DELFINO DUARTE

Doutorado em História Social (PUC/SP), Professora na Pós-graduação IARTE/UFU e UFBA/PPGMuseu.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4598-7174>

RODRIGO FREITAS RODRIGUES

Doutorado Artes (EBA - UFMG), professor do Curso de Artes Visuais - UFU.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9523-3007>

RESUMO: Um século depois da tão polêmica e emblemática Semana de Arte Moderna de 1922, a atuação do artista Di Cavalcanti, se revela particularmente importante na medida em que sua investigação pictórica, comprometida com uma nova pesquisa plástica, aliada a outras tradições culturais brasileiras, trazia ao lume o grande debate intelectual sobre um projeto nacional. Considerando a Semana de 22 na conjuntura de um amplo e complexo processo de transformação cultural que ocorria no vasto território brasileiro, o qual não pode ser circunscrito exclusivamente a um fenômeno eminentemente urbano e paulistano, diretamente conectado ao crescimento industrial, à migração maciça de estrangeiros e à urbanização que caracterizavam a cidade de São Paulo na década de 1920, Di Cavalcanti pode ser entendido como figura central para pensar as reverberações desse fenômeno moderno nas décadas seguintes e inclusive nas implicações e releituras críticas que empreendemos transcorridos cem anos de seu acontecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo, Di Cavalcanti, pintura, cultura.

REVERBERATIONS OF SEMANA DE 1922:

DI CAVALCANTI “BEFORE EVERYTHING” A TIMELESS PAINTER

ABSTRACT: A century after the so controversial and emblematic Semana de Arte Moderna in 1922, the work of the artist Di Cavalcanti is particularly important as his pictorial investigation, committed to a new plastic research, allied to other Brazilian cultural traditions, brought into discussion the great intellectual debate about a national project. Considering the “Semana de 22” in the context of a broad and complex process of cultural transformation that was taking place in the vast Brazilian territory, which cannot be limited exclusively to an eminently urban phenomenon, directly connected to the industrial growth, the massive migration of foreigners and to the urbanization that characterized the city of São Paulo in the 1920s, Di Cavalcanti can be understood as a central figure to reflect on the reverberations of this modern phenomenon in the following decades and even on the implications and critical reinterpretations that we undertook after a hundred years of its occurrence.

KEYWORDS: Modernism, Di Cavalcanti, painting, culture.

Recebido em: 10/01/2022

Aprovado em: 18/03/2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.23925/2176-2767.2022v73p102-127>

Considerações iniciais

Segunda feira, 13 de fevereiro.

Quarta feira, 15 de fevereiro.

Sexta feira, 17 de fevereiro

1922

Um século depois da tão polêmica e emblemática Semana de Arte Moderna de 1922, que marcou de forma significativa a arte brasileira, sobremaneira a música, a literatura, as artes plásticas e a arquitetura, muitas das suas inquietações e provocações continuam ecoando até o presente momento. “Entre vaias e aplausos,” esse destemido acontecimento reverberou não apenas ao longo do ano de 1922, mas se efetivou como um marco histórico para as reflexões estéticas e para a crítica de arte brasileira. Vale lembrar que aquela manifestação ocorreu em um momento de valorização dos aspectos nacionalistas, emergentes no país após a Primeira Guerra Mundial, e ao processo de industrialização de São Paulo. Fatos contundentes que impeliram um pequeno grupo de intelectuais e jovens artistas da elite paulistana a reverem os cânones que norteavam o cenário artístico de então, desvinculando-se das tradições europeias. Na busca de emancipação cultural, a proposta de renovar o ambiente artístico paulistano ocorreu de forma irreverente por meio de ousados escritos e manifestações artísticas, que além de sinalizar uma nova pesquisa plástica, aliada a outras tradições culturais brasileiras, trazia ao lume o grande debate intelectual sobre um projeto nacional. Para ilustrar a importância desse momento, damos a palavra a um fragmento da palestra de Menotti del Picchia:

Nada de postiço, meloso, artificial, arrevesado, precioso: queremos escrever com sangue — que é humanidade; com eletricidade — que é movimento, expressão dinâmica do século; violência — que é energia bandeirante. Assim nascerá uma arte genuinamente brasileira, filha do céu e da terra, do Homem e do mistério. (DEL PICCHIA, 1992, p. 22).

O ataque às tradições foi o caminho escolhido pelos intelectuais engajados com a proposta moderna para vencer o conservadorismo paulistano, intolerante à consolidação de novas ideias. Nesse sentido, a

conferência inaugural de Graça Aranha foi estratégica devido ao seu prestígio como escritor e a sua influência como diplomata impunha respeito a um grupo de artistas e intelectuais comprometidos a romper com os mitos e ideais artísticos de então. (BOAVENTURA, 2008, p. 18). Vale destacar a participação central de Oswald de Andrade e Menotti del Picchia, cujo trabalho sistemático de discussão e debate acerca dos principais movimentos estrangeiros e seus autores, contribuiu para o florescimento desse movimento brasileiro de renovação artística.

Uma análise distanciada desse contexto nos permite entender que a polifonia da Semana de 1922 acabou por caracterizá-la como um evento multidisciplinar, marcado pela participação dos arquitetos Antonio Moya e Georg Przyrembel; dos escultores Victor Brecheret e Wilhelm Haarberg. Por sua vez, a pintura se fez presente na exuberância de pinceladas, cores, formas, volumes, sombras, gestos, expressões de Anita Malfatti, John Graz, Martins Ribeiro, Zina Aita, João Fernando de Almeida Prado, Ignácio da Costa Ferreira (Ferrignac) e Vicente do Rego Monteiro e Di Cavalcanti, além da música de câmara de Villa Lobos e dos solos de Braga e Novaes. Para além desses nomes, alguns outros artistas cariocas, mesmo que não tenham participado da Semana em si, muito contribuíram por meio de proposições para que o evento acontecesse. Dentre os quais podemos citar a participação de Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira e Ribeiro Couto, do crítico Sérgio Buarque de Holanda e do jornalista Álvaro Moreyra.

Diante desse conjunto expressivo de autores, torna-se evidente que aquela controversa comemoração, realizada entre os dias 13 e 18 de fevereiro de 1922 desencadeou uma “prodigiosa vida intelectual” e o ressurgimento de discussões no campo da cultura e das artes que, posteriormente, seriam disseminadas pelo país. Por essa perspectiva, a Semana de Arte Moderna de 1922 pode ser entendida enquanto um acontecimento que, longe de inaugurar o Modernismo brasileiro, se caracteriza como a celebração do prelúdio de uma nova mentalidade, a qual já havia silenciosamente se anunciado no fazer artístico pelas pinturas de Anita Malfatti, pelo menos cinco anos antes. Logo, aquilo que inicialmente seria apenas uma comemoração do centenário da Independência política do Brasil, idealizada por artistas e escritores, acabou se configurando como um grito de explosão de um movimento de renovação da linguagem artística, que extrapola inclusive o

estardalhaço dos dias festivos. Sem eufemismos e após um século de sua realização, a Semana de 22 representa uma convergência de valores que fomentaram as futuras discussões no campo da cultura e das artes, e não pode ser reduzida a um mero ponto de partida. Afinal, ela foi “a oficialização da rebeldia” como afirma Menotti del Picchia:

A “Semana”, não fomos feitos por ela. Nós é que a fizemos. Anos antes já sonhávamos com a nossa revolução. (...) A “Semana” foi apenas uma data como 7 de setembro a eclosão de um movimento de independência nacional que vinha de longe. A “Semana” foi um encontro de valores e não um ponto de partida. Foi a oficialização da rebeldia criando uma data histórica. Villa Lobos pode ficar tranquilo; a “Semana” não disputará sua originalidade pioneira, apenas a registrará com o seu comparecimento tão pitoresco na ribalta do nosso Municipal, cabeleira agitada, chinelo no pé, marcadamente modernista. (DEL PICCHIA, 1978, p. 107).

Essa constatação torna-se crucial para entendermos a Semana de 22 na conjuntura de um amplo e complexo processo de transformação cultural que ocorria no vasto território brasileiro, o qual não pode ser circunscrito exclusivamente a um fenômeno eminentemente urbano e paulistano, diretamente conectado ao crescimento industrial, à migração maciça de estrangeiros e à urbanização que caracterizavam a cidade de São Paulo na década de 1920. Transcorrido um século daquele evento, a história nos cobra um olhar atento às diversidades culturais brasileiras e às diversas realidades socioeconômicas de suas regiões. Com isso, não podemos atribuir à referida efeméride a exclusividade em um amplo e dinâmico processo de renovação artística, sem levar em consideração as diversas ressonâncias do modernismo brasileiro em seus mais variados contextos. Afinal, não se pode olvidar também que a legitimação da Semana de 22 enquanto marco inaugural do modernismo brasileiro está calcada em um processo de afirmação da hegemonia política, social e econômica da elite paulistana frente à toda vastidão e complexidades que constituem esse nosso território brasileiro.

A partir dessas ressalvas podemos compreender a real dimensão e a importância daquele evento na conjuntura dos anos 1920. Com isso compreendemos que o tom festivo daquela Semana não diminui seu sentido de transformação social e o comprometimento com as mudanças artísticas e literárias de então, como apregoavam seus mais ferrenhos opositores. Na

revisão feita pelo próprio Di Cavalcanti, aquele acontecimento de meados de fevereiro de 1922 abre novas perspectivas para o país, não apenas no que tange às conquistas culturais, mas também naquilo que se refere às implicações políticas. A esse respeito escreve o artista:

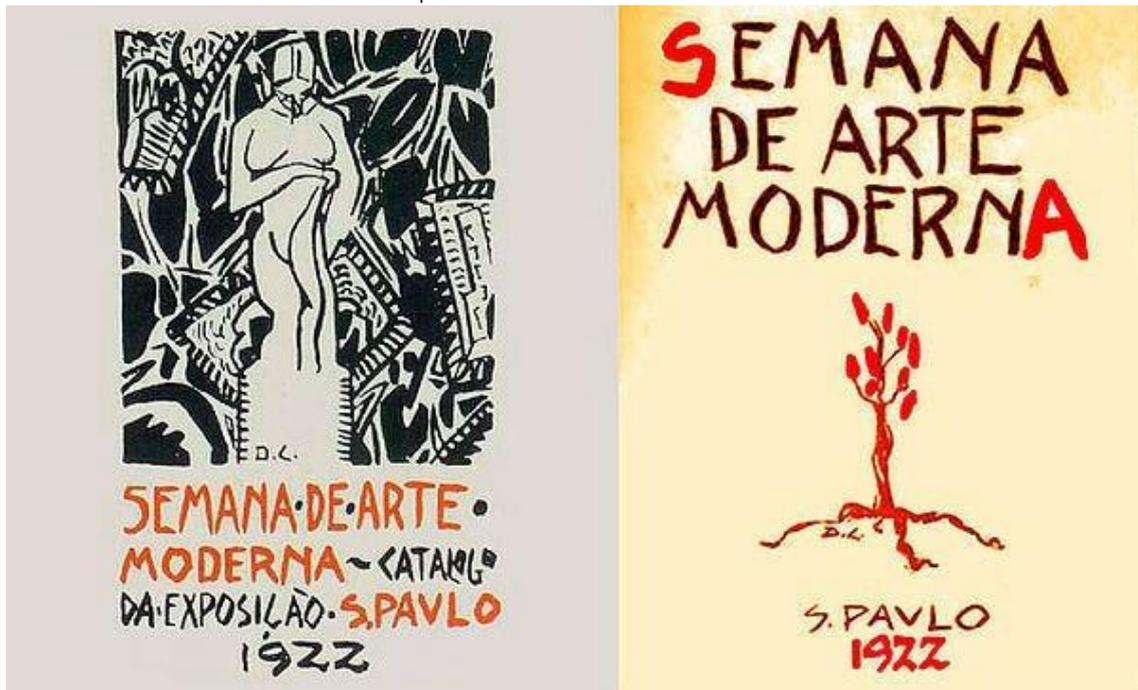
Ela [*A Semana de Arte Moderna*] foi um fenômeno original na forma e, pelo seu aspecto de propaganda, teve grande importância, mas o que faltou foi o conteúdo humano, a unidade de percepção do instante histórico que vivíamos. Éramos todos uns atordoados, mistificávamos a nós mesmos e a todo o mundo, numa orgia de destruição inconsequente. Depois amadurecemos e, não como a “fruta madura demais” dos versos de Mário de Andrade, sentimos que a Semana foi uma grande festa de inteligência, e que toda nossa força gratuita de mocidade poderia ter tido outro destino (DI CAVALCANTI, 1955, p. 120).

Esse artista, um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna, nos parece particularmente importante na medida em que suas obras pictóricas tornam patente uma proposta bastante ousada, qual seja: dar visibilidade a um imaginário genuinamente brasileiro e moderno. Soma-se a isso suas constantes manifestações críticas em relação ao atraso do Brasil em relação às discussões modernistas que ocorriam no contexto europeu do início do século XX. Assim, sob o nosso olhar, Di Cavalcanti foi indubitavelmente um artista que, de forma veemente, representou a cultura brasileira, seja por meio das escolhas de suas motivações temáticas ou pelas paletas cromáticas; seja pelas simbologias e composições, ou pelas iconografias que envolvem a criação poética de suas imagens. Sem querer cobrar do século XX as respostas para os problemas que o século XXI nos convoca a encarar, o que se propõe neste texto enquanto exercício de pensamento é uma breve revisitação de alguns dos aspectos pouco explorados daquele evento a partir do conjunto de obras do artista Di Cavalcanti.

Ao se aproximar das culturas locais, as pinturas desse artista nos interessam sobretudo pela maneira como as diferentes identidades foram abordadas e representadas. Soma-se a isso a proliferação, em suas pinturas, de referências a espaços de prazer e descanso como os bordéis, os bares, as rodas de samba e as festas populares, temas pouco recorrentes no ideário modernista da elite paulistana, mas que revelam ao mesmo tempo a densa urdidura que trama o tecido social brasileiro. Além disso, o engajamento desse artista com o Partido Comunista do Brasil (PCB) enfatiza seu desejo de

consolidar um projeto modernista nacional, conforme sugere a própria iconografia feita pelo artista (e que serve de cartaz para a Semana), no qual vemos o desenho simplificado de uma árvore em crescimento e com as raízes expostas, aludindo à germinação de maneiras novas de pensar a cultura brasileira. (Figuras 1 e 2

Figura 1, 2 - O *catálogo* traz uma imagem em preto com a estética da xilogravura. Podemos ver as iniciais do nome do artista D.C. O *cartaz* apresenta um desenho simplificado de uma árvore em crescimento e com as raízes aparentes, sugerindo o início de uma nova maneira de pensar a cultura brasileira.



Fonte: BRAGA-TORRES, 2021. p. 24.

Uma breve apresentação – frente a uma imensa biografia

Abra-me os braços mais uma vez, cidade onde eu nasci. Aperta-me em seu corpo, amada mulher. Árvores frondosas, peixes, pássaros, o sol de diamante! Abra-me os braços mais uma vez, cidade onde eu nasci. (CAVALCANTI In: BRAGA-TORRES, 2021, p. 16)

Figura 3 - Auto-retrato, 1943. Óleo sobre tela, 35x27cm.



Fonte: DI CAVALCANTI, 2006, p. 8.

Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo (figura 3), Di Cavalcanti foi um artista brasileiro que nasceu em 06 de setembro de 1897, no bairro São Cristóvão, Rio de Janeiro. Filho de Rosália Senna e Frederico Cavalcanti da Paraíba, seu nascimento ocorreu na casa de seu tio José do Patrocínio, famoso poeta e romancista, além de jornalista abolicionista. Cresceu num cenário de conversas sobre política e literatura, lendo a obra do escritor francês Victor Hugo e do poeta brasileiro Castro Alves. Teve também grande contato com a música clássica. Sua aproximação com as Artes Plásticas ocorreu ainda em sua infância, como atestam diversos excertos de seus escritos memorialistas, nos quais o artista procura redescobrir sua origem como artista em fatos de sua tenra infância e da cultura brasileira. Conta-se que Di Cavalcanti tinha grande apreço em ficar observando seu vizinho pintar, o artista Puga Garcia, que o incentivou às primeiras pinceladas, e afirmou ainda que um dia ele seria um pintor. (BRAGA-TORRES, 2021, p. 5-6). Talvez essa afirmativa de Garcia, tenha sido realmente uma mola propulsora na escolha da formação artística de Cavalcanti, que se tornou deveras um pintor, e também desenhista, ilustrador, cartunista, caricaturista, muralista,

cenógrafo, escritor, advogado, jornalista, poeta e doutor *honoris causa* pela Universidade Federal da Bahia. A formação artística de Di Cavalcanti, é assim expressa por ele: “não tive formação em escola de arte, não tenho e nunca tive método de trabalho” (DI CAVALCANTI, 2003, p. 18). Sua primeira atuação como ilustrador e caricaturista, confere-lhe uma indelével expressão artística alicerçada muito antes no pensamento gráfico do desenho do que propriamente na linguagem pictórica. Isso porém se altera com a proximidade da década de 1930, na qual a cor gradativamente deixa de submeter-se ao desenho para se efetivar enquanto elemento constitutivo principal de suas pinturas. Além disso, tal ambiente de trabalho lhe proporciona grandes contatos com jornalistas e escritores, os quais o direcionam para a boêmia carioca. Esse fato marca decisivamente seu trabalho, como constata o próprio artista: “se na minha formação artística uma coisa tem importância é o carnaval carioca. Mais do que as festas de igreja que, aliás, também influenciaram meu eterno deslumbramento pelo mundo místico” (DI CAVALCANTI, 1955, p. 59). Fascinado pelas formas e cores das culturas brasileiras, Di Cavalcanti sinaliza que as origens da arte moderna no Brasil estão igualmente sedimentadas na boemia e nos salões, em artistas com formação e naqueles empenhados nos ofícios das “artes menores”, como ele próprio, um ilustrador. Não por acaso, o artista evidencia em vários trechos de seus escritos memorialísticos as diferenças de classe entre ele e a maioria dos artistas e intelectuais modernistas. Nesse sentido, a ausência de um período formativo na Europa anterior à Semana de 22, longe de o impossibilitar desenvolver seu trabalho, se efetiva como escolha deliberada do lirismo impregnado na paisagem brasileira: “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” (DI CAVALCANTI, 1955, p. 109). Entretanto, podemos observar de modo mais evidente o desenvolvimento de uma investigação plástica moderna associada à preocupação com a identidade nacional brasileira a partir de seu retorno de Paris, em 1925. Para finalizar essa sintética apresentação do artista, trazemos ainda alguns de seus dizeres embalados de muita poesia e de gratidão à cidade do Rio de Janeiro. Cavalcanti de forma enfática diz:

Jamais abandonarei a cidade onde eu nasci, esta cidade, assim como é, envolvendo-se em luz e água. Eu não poderia viver sem o Rio de Janeiro, porque tudo o que vejo como pintor se integra na paisagem carioca. (BRAGA-TORRES, 2012, p. 16)

Um arauto na cultura, pintura e motivações temáticas

Ao retomar em seus escritos de memória a Semana de 22, Di Cavalcanti procurava reafirmar uma certa crença no fazer artístico que havia surgido daquele evento, tendo em vista as constantes críticas que especialistas da arte dos anos 1940 empreenderam em torno das primeiras manifestações artísticas do início da década de 1920, colocando-as à prova. Dessa forma, o artista procura defender sua posição ao reiterar seu apreço à figuração e ao “tema nacional” em resposta à forte tendência dos movimentos abstratos que proliferavam no debate artístico da época.

Para entendermos a singularidade de Di Cavalcanti na cena artística brasileira, devemos considerar brevemente que no pós-Segunda Guerra Mundial, o expressionismo abstrato começa a ganhar projeção internacional. De igual maneira, as novas proposições estéticas relacionadas à abstração geométrica começam a ganhar espaço no contexto artístico. Não é coincidência o fato de as mudanças estéticas estarem sempre atreladas às modificações nas maneiras de ler e interpretar o mundo. Logo, as críticas que começam a ser formuladas sobre o humanismo e o marxismo refletem de forma sintomática em proposições que procuram negar o realismo e tudo o que de alguma maneira pudesse estar relacionado a ele. Reiterando a escolha de todos os artistas ligados ao PCB, Di Cavalcanti se posiciona contrário aos movimentos abstracionistas no Brasil, defendendo sua crença na tradição iconográfica, sobretudo na figuração e representação da cor local. Nesse sentido ele dispara duras críticas às manifestações da arte abstrata, como se lê na passagem que segue:

O que acho porém vital é fugir do abstracionismo. A obra de arte dos abstracionistas tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calders é uma especialização estéril. Esses artistas constroem um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos, revelados pelos microscópios de cérebros doentios (DI CAVALCANTI, 1948, s/p).

Ao defender a cultura popular brasileira, o artista se manifestou a favor do realismo que possui, "riqueza histórica, segurança da razão e a força da compreensão humana" (DI CAVALCANTI, 1948 a, s/p). E, coerente com essa visão de arte engajada, opõe-se radicalmente à arte abstrata. E com ele, uma parcela significativa dos artistas atuantes à época, de modo especial aqueles com maior penetração social, também se filiaram a essa defesa. Entretanto, nota-se em suas obras vestígios de influências de movimentos vanguardistas que exacerbaram a figuração, com o Expressionismo, Cubismo e Muralismo mexicano. No entanto, o artista dribla essas influências, absorve alguns de seus resíduos formais e reapresenta-os de uma maneira muito particular. Como escreve Sérgio Milliet: "Di dedicava-se ao estudo da maneira monumental de Picasso que tanto enriqueceu e que foi o primeiro a transpor através de uma originalidade indiscutível para o assunto brasileiro" (DI CAVALCANTI, 1948 a, s/p). Ainda em relação às suas influências, Walter Zanini faz a seguinte observação:

Di recebeu da Europa influências de todos, captou todas as correntes artísticas (surrealistas, cubismo, Expressionismo), mas tudo recodificou. Seu desenho interior se sobrepõe aos movimentos que o influenciaram. Sua pintura, segundo Flávio Magalhães, é um exemplo único, mas certamente não é comum de acumulação, de um artista que alterou as influências ao nível de sua própria reflexão, refletida por sua vez na produção de uma obra essencialmente brasileira. (DI CAVALCANTI, 2006, p. 17).

De acordo com esse mesmo contexto, salientamos também a crítica feita pelo artista e crítico Ferreira Gullar a respeito da modernidade de Di Cavalcanti, suas escolhas poéticas e a sua marcante e peculiar pintura no acervo da arte brasileira. Gullar então observa:

"Di Cavalcanti, na verdade construiu um universo pictórico inconfundível, que nos arrebatou por uma atmosfera poética densa e frequentemente sensual, que emana da expressividade de suas cores e da composição consistente e multívoca. Di Cavalcanti não foi apenas um pintor de mulatas encantadoras e de cenas pitorescas; foi também, o autor de paisagens luxuriantes, fundadas, não em truques de maneirismos, mas sim, numa linguagem moderna, que é, antes de tudo pintura. (DI CAVALCANTI, 2006, p. 12).

Quanto às suas escolhas temáticas, Di Cavalcanti foi um dos primeiros pintores a abordar temas sociais como o samba, os operários e as festas populares e, de forma muito particular, criou e representou a mulher brasileira. Em entrevista concedida na ocasião de sua conferência no MASP em 1948, o artista sobrealça o papel da cultura popular na constituição das manifestações artísticas, afirmando que “a obra de arte vive perto do instinto racial e do desenvolvimento social do povo, conseqüentemente da nação”. (DI CAVALCANTI, 1948 a, s/p). Talvez tenha sido esse artista, em nosso país, até então, quem mais explorou a figura da mulher. Entretanto, a sua importância para a arte brasileira, como se observa, excede o preconceituoso e injusto estigma de “pintor de mulatas”. Ainda que este termo, incorporado ao vocabulário cotidiano brasileiro, seja usado como metáfora da mestiçagem racial e cultural brasileira, é fortemente depreciativo das mulheres negras/mestiças, pois associam-nas às mulas de carga, evidenciando a objetificação feminina submetida a qualquer tipo de trabalho e aos prazeres sensuais e lascivos. Assim, nas obras de Di Cavalcanti transparece a ideia da arte como um compromisso social, engajada na defesa de suas manifestações culturais genuínas, bem como na denúncia das injustiças sociais. Dito isso, pode-se considerar os três principais eixos temáticos norteadores de seu repertório visual: a abordagem sociocultural, a figura humana e a figura feminina. Assim, dentre os eixos temáticos abordados pelo pintor, escolheu-se, para esse texto, criar-se um breve diálogo com três questões específicas: a cultura, a mulher e as festas populares, por serem discussões basilares de suas discussões poéticas.

Di Cavalcanti e a Cultura

Figura 4 - Di Cavalcanti. Brasil em quatro fases, 1965. Óleo sobre tela sobre madeira. 289 x 776cm (coleção Barnej).



Fonte: BRAGA-TORRES, 2012, p. 42.

Já faz parte do senso comum que a obra de Di Cavalcanti está impregnada de símbolos e signos da iconografia da cultura brasileira, (Figura 4). No texto *As modernidades em Di Cavalcanti*, Ferreira Gullar assim afirma; “já a brasilidade de Di Cavalcanti é, sobretudo, temática, até certo ponto regional e popular” (GULLAR, 2006, p. 38). Em convergência a essa afirmação o próprio artista explicita sua crença na arte a partir da cultura popular:

A nossa arte tem que ter a nossa comida, o nosso ar, o nosso mar. Tem de ser reveladora de nossa cultura, pois a boa arte é sempre cultural e sua dimensão própria a de antecipar um momento cultural. O verdadeiro artista torna-se moderno para a sua época: ele traz o novo, é arauto de uma nova era” (DI CAVALCANTI, 2006, p. 10).

É relevante que a arte tenha a feição do artista e da geografia cultural na qual ele se encontra inserido. Filia-se aqui com a afirmativa de que arte necessita de ser reveladora da cultura e dos momentos culturais do tempo vivido e também como uma forma de presságio de um porvir. Quando analisamos os dizeres de Cavalcanti, podemos evocar a abrangente afirmativa da filósofa brasileira Marilena Chauí, quando expõe de forma ampliada a sua definição de cultura:

Cultura é mais do que as belas artes. É memória, é política, é trabalho, é História, é técnica, é cozinha, é vestuário, é religião, é festa etc. Ali onde seres humanos criam símbolos, valores, práticas. Há cultura. Ali onde é criado o sentido de tempo, do visível e do invisível, do sagrado e do profano, do prazer e do desejo, da beleza e da feiura, da maldade e da bondade, da justiça e da injustiça, ali há cultura (CHAUÍ, 1992. p. 31).

Apesar das controvérsias que marcaram as acirradas discussões em torno da Semana de 22, sobrevive o alvoroço daqueles modernistas, indignados com o sentimento de pastiche da cultura ocidental e da estagnação artística de então. Com isso não deixaram amarelar seus sonhos e de tantos pesquisadores, que defendiam a cultura em várias vertentes. Para além dos artistas modernos, vê-se que as discussões sobre a cultura sempre foram e têm sido cada vez mais defendidas de uma forma plural, ganhando heterogeneidade, podendo ser pensada em ângulos e vertentes alargados, conforme defenderam pesquisadores brasileiros e internacionais em tempos e espaços distintos. Por oportuno, vale rememorar aqui Franz Boas (1858-1942), Gilberto Freire (1900-1987), Malinowski (1884-1942), Raymond Williams (1921-1988), Clifford Geertz (1926-2006) e vários outros pesquisadores sociais e suas frutíferas concepções a respeito da cultura.

Williams, por exemplo, toma a cultura no sentido de “experiência ordinária”, como “todo um modo de vida” construído no movimento dinâmico da História em um processo social constitutivo, focando não só a vida intelectual e as artes, mas também processos gerais de “modos de vidas” que envolvem um “modo de luta”. Nesse alargamento de ordem conceitual, a cultura deixa de ser apenas uma definição estática e restrita, se desdobrando e se ampliando de forma ativa em sentidos, práticas, significados e valores sociais. Dessa compreensão, vê-se que a cultura está encharcada de experiências sociais e políticas. (WILLIAMS, 1979. pp. 25-26)

É importante também citar Geertz, que analisa a Cultura pelo viés da Semiótica. Geertz defende que seu conceito de cultura é essencialmente semiótico. Acreditando como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele teceu, diz que assume a cultura como sendo essas teias e suas análises; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significados. (GEERTZ, 1989. p. 15)

O que se propôs ao trazer esses apontamentos, foi evidenciar e ressaltar algumas reflexões sobre os “modos de ver” a cultura. Reflexões essas que possibilitaram reafirmar a importância da luta desses estudiosos. Louvável é ver quão árdua foi a batalha daqueles modernistas, comprometidos com a quebra do *status quo* daquela sociedade conservadora, ousando transformar

a realidade, estando ao mesmo tempo em consonância com a modernidade de então sem menosprezar os valores nacionais.

Ao nosso ver, Di Cavalcanti foi um artista que calorosamente foi às ruas, aos bares, e retrata um cenário bem ampliado do cotidiano dos brasileiros e brasileiras, crianças e adultos. Mais do que isso, suas figuras apresentam variadas feições e ocupações. São vistas no trabalho, nas festas, nas ruas, nas casas, na pesca, na música, em brincadeiras, enfim, em situações diversas da vida e da paisagem brasileiras. Sobre esse olhar difuso de Di Cavalcanti a respeito do Brasil, Braga-Torres afirma:

Com seus desenhos e cores, Di Cavalcanti retratou o Brasil com tipos característicos: paisagens, o sol incandescente, flores e frutos, gatos e galos, as caravelas do navegador português Pedro Álvares Cabral tomando a mira do continente, desembarcando com a sua tripulação na magia tropical da Bahia. Em suas pinturas, retratou tanto artistas como membros da alta sociedade – homens de cartola e mulheres elegantes de uma aristocracia que sobreviveu e se fortaleceu com a república – como os trabalhadores negros, quase miseráveis em virtude do fim da escravidão, operários em gasômetros, em volta de máquinas nas fábricas, os prédios que mudaram o panorama da cidade, e a despedida do soldado que parte para a guerra. (BRAGA-TORRES, 2021 p. 44)

Além disso, essa mesma autora refere-se à diversidade de motivações temáticas elegidas por Di Cavalcanti e afirma:

Em suas telas, Di Cavalcanti mantém a unidade de um país e de um povo que tanto amou. Mostra ao mundo, por meio de cores vivas e alegres, o que é ser brasileiro, representando músicos, dançarinos, pescadores e mulheres. Fruto da miscigenação, a mulata fascina o pintor, que a retrata das mais variadas formas, cores e situações. Em seus quadros, a mulher saída da senzala é transformada em uma grande dama da sociedade. (BRAGA-TORRES, 2021 p. 29)

Salienta-se para esse momento, o olhar cuidadoso e especial ao representar a mulher brasileira. Em seu portfólio vê-se mulher-mãe, a mulher com instrumentos musicais, mulher com flores, mulher com vestido vermelho, verde e amarelo, mulheres/moças de Guaratinguetá, Mulher-menina em Paquetá, Mulher-colona, mulher com flores no cabelo, mulher com turbante. São vários os retratos de mulheres que formam esse grande elenco do universo de Di Cavalcanti.

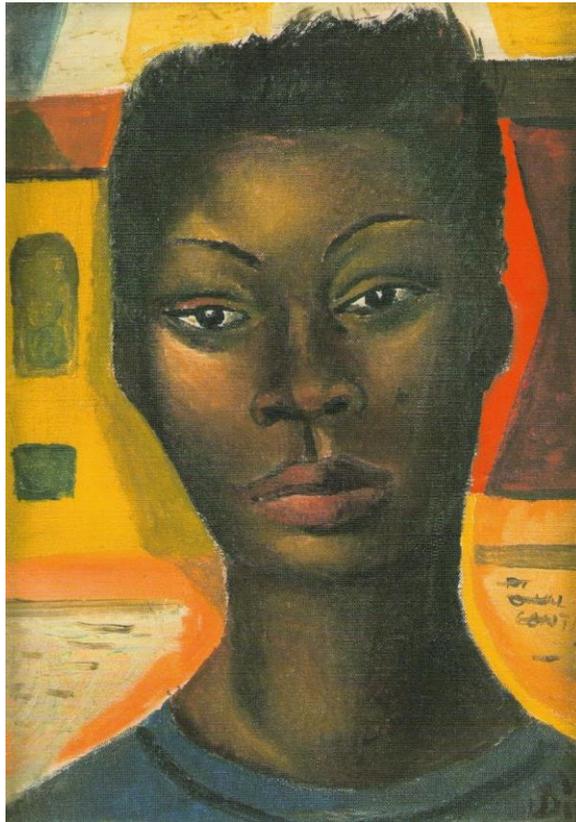
Um símbolo de Brasil – as mulheres

A mulata, para mim, é um símbolo do Brasil.
Ela não é preta nem branca.
Nem rica nem pobre.
Gosta de música, gosta de futebol, como nosso povo. (...)
(DI CAVALCANTI)

Frequentemente exaltada em seus textos, a figura da mulher é um dos principais fios condutores da obra de Di Cavalcanti, que com autonomia e originalidade homenageia todas as mulheres, independentemente da cor de sua pele e do *status* social ao qual pertence. A citação acima faz apologia à “mulata”¹ brasileira, reconhecendo sua importância simbólica como uma das protagonistas no sistema étnico heterogêneo nacional. E isso é transferido para as imagens concebidas pelo artista. Cada pintura prefigura uma homenagem à mulher brasileira. Todas as mulheres são retratadas com igual apreço, não se percebendo em sua obra uma hierarquia na sua forma de representação. São mulheres lindamente pintadas, mostrando altivez no olhar, elegância na postura, na vestimenta e nos adereços. (Figuras 5, 6).

¹ Vale ressaltar que o artista utiliza a palavra “mulata” para se referir à mulher de ascendência africana e em decorrência de seu tom de pele. Cientes das implicações semânticas atribuídas a esse vocábulo, utilizaremos os termos “negro/mestiço”.

Figura 5 - A Negra, Cinturinha, Circa, 1955. Óleo sobre tela.35 x 27cm.



Fonte: DI CAVALCANTI, 2006. p. 12.

Figura 6 - Mulher em vermelho, 1940. Óleo sobre tela.90 x 73 cm.



Fonte: DI CAVALCANTI, 2006, p. 25.

Suas pinturas de mulheres são orgânicas e sensuais, sobremaneira as negras/mestiças que protagonizam de forma majestática as suas composições. Na concepção de Di Cavalcanti, as representações dessas mulheres indicam a valorização da brasilidade e do povo brasileiro. Em uma visão estendida, talvez podemos vislumbrar que as figuras femininas de Cavalcanti retratam muitas das mulheres que somos hoje. É interessante ver um artista homem pintar mulheres para além de uma representação de modelos rígidos, posados, como era de praxe entre artistas, à exemplo da academia francesa. Di Cavalcanti dá vida às mulheres por meio das formas arredondadas, volumosas, cores acobreadas, criando sobretudo uma atmosfera que presentifica a alma, a respiração do universo feminino, tornando suas pinturas vivas e pulsantes.

A exuberância dos volumes em suas pinturas, sobremaneira no que confere ao corpo feminino, são aqui entendidos não como um corpo obeso frente às imposições do mercado e da moda, mas sim como uma robustez que simboliza força, coragem e majestade feminina. O olhar dessas mulheres é altivo, potente, aparentando encarar o mundo sem temor. A boca é marcada por lábios carnudos pintados de vermelho, como se estivessem maquiados de batom, prontos para uma festa ou para enfrentar a feira do dia a dia.

Ficou muito impregnada a ideia de que Di Cavalcanti foi um “pintor de mulatas”, foi até chamado de “mulatista-mor da pintura” (DI CAVALCANTI, 2006, p. 21) no entanto, observa-se que ao longo de sua produção, o artista pintou um grande elenco de mulheres independente de sua cor/raça e condição social. Essas figuras femininas denotam muita personalidade, sejam elas representações de mulatas, negras, brancas, abastadas, pobres, morenas, loiras. Para exemplificar essa afirmativa, vale citar a pintura intitulada “Mulheres Protestando”, 1941. Nessa composição temos um grupo de mulheres reunidas em espaço público mostrando talvez o lado político feminino, possivelmente elas estavam reunidas ali lutando por seus direitos de reconhecimentos de cidadã e igualdade social. Na pintura “Colonos”, 1941, lá está a mulher trabalhando no campo. Dez anos depois podemos citar também a obra “Pescadores”, 1951, mostrando a mulher no trabalho representada numa mistura de trabalho e poesia. A mulher protagoniza a grande maioria das pinturas de Di Cavalcanti. Interessante perceber que de

modo eclético essa artista representou a mulher de forma multiplicada, muito além só da beleza que naturalmente já lhes era peculiar.

Por fim, acredita-se que as mulheres de Di Cavalcanti possam ser o que elas quiserem: prostitutas, boêmias, recatadas, trabalhadoras, mães, amas de leite. Ou, simplesmente, mulheres, que mesmo representadas, em alguns momentos, de forma popular na ordem de um cotidiano comum, apresentam altivez e requinte. Ressalte-se que esse requinte na forma de representação, ao nosso ver, é o grande diferencial desse mestre da pintura.

Considerando que a Semana de 22 distanciava-se apenas 34 anos da abolição da escravidão, ainda que a tônica da brasilidade ocupasse lugar central no programa modernista, o debate racial não teve espaço na agenda daquele movimento. Assim, podemos observar as precárias condições de sobrevivência impostas à população negra, sobretudo às mulheres negras, que marginalizadas socialmente encontravam nos espaços boêmios e nos prostíbulos a possibilidade de convivência. Nesse contexto, as obras de Di Cavalcanti retratam aspectos da realidade do país que extrapolam o ideário da elite modernista de então. Sem dúvida esse foi o principal artista modernista a se interessar pelos espaços de prostituição e pelos corpos que ali viviam. Entretanto, ainda que o artista tenha abordado a relevância da matriz africana na sociedade brasileira ao conferir o protagonismo das cenas pictóricas às mulheres negras, a sensualidade dos corpos femininos enaltece o olhar *voyeur* direcionado aos corpos de mulheres negras/mestiças.

Um símbolo de Brasil: As festas populares

Em suas telas Di Cavalcanti mantém a unidade de um país e de um povo que tanto o amou. Mostra ao mundo, por meio de suas cores vivas e alegres, o que é ser brasileiro (...). (BRAGA-TORRES, 2021 p. 29)

A formação do imaginário de Di Cavalcanti é fortemente marcado pelas manifestações populares que formam e caracterizam a cultura brasileira, através de suas festas juninas, rodas de samba, carnaval, entre outras. A principal delas, muito recorrente em suas pinturas, é a festa mais popular do Brasil, o Carnaval. É na festa do carnaval que falaremos um pouco mais nesse

texto. Dentro desse contexto, suas pinturas iluminam, porta bandeiras, estandartes, Pierrôs, colombinas, sambistas, máscaras e diversas outras alegorias que compõem a visualidade dessa festividade. Sobre o carnaval e o seu processo de criação, Cavalcanti conta:

Do carnaval carioca tirei o amor e à cor, ao ritmo, a sensualidade de um Brasil virginal: do bairro de São Cristóvão a permanência do romanesco, o familiar gênero Machado de Assis, a preocupação política aprendi nas charges do velho malho, do nordeste meus parentes paraibanos e pernambucanos vinha o meu aventureirismo, minha ousadia. (DI CAVALCANTI, 2006, p. 16)

Nessa citação de cunho autobiográfico, salienta-se o fascínio que o pintor possuía pelos temas carnavalescos, tanto que se pode acompanhar as múltiplas formas de interpretação que o artista teve sobre o carnaval brasileiro. Localizou-se mais de vinte composições dentro dessa temática, pintadas de 1920 até os anos 70.

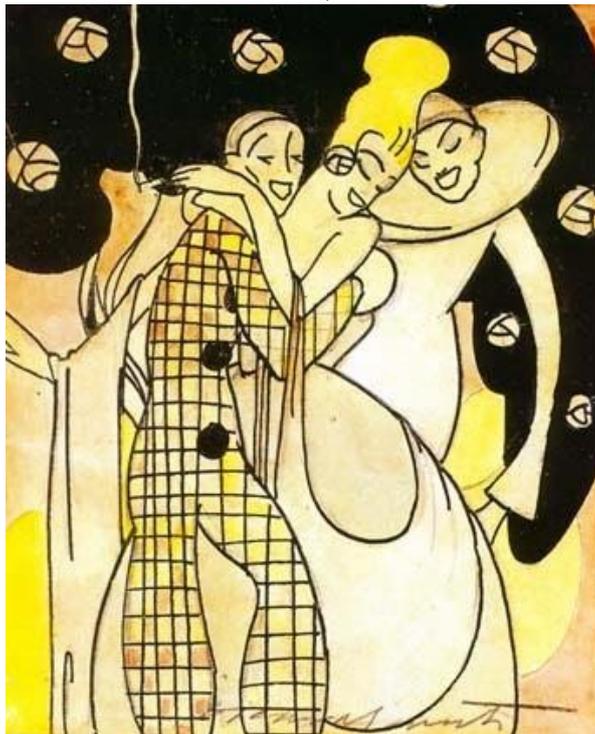
Numa visão geral, são imagens que mostram a euforia e a atmosfera do carnaval de rua, lugares públicos decorados com bandeirolas que podem remeter também as decorações de festas juninas. Cores e formas se movimentam no espaço pictórico como se estivessem marcando o ritmo e a cadência de um samba. Vê-se pessoas usando ternos, outras estão com o corpo exposto, nota-se a presença de vendedores ambulantes, bancas frutas, bebidas, de pessoas observando a festa das janelas de sobrados, é uma cenografia bastante diversificada. O clima dessa festa fica bem posto nos signos e símbolos de suas imagens, uma mistura de fantasia e realidade. (Figuras 7, 8).

Figura 7 - Di Cavalcanti. Mulheres protestando, 1941. Óleo sobre tela. 70,00 cm x 51,00 cm.



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4612/mulheres-protestando>.

Figura 8 - Di Cavalcanti, 1922. Pierrô, Arlequim e Colombina. Óleo S/tela. 78 x 65 cm.



Fonte: BRAGA-TORRES, 2021 p. 8.

A cultura brasileira preservou em suas festas, segundo Del Priori: a alegria, pois ajuda a população a suportar o trabalho, o perigo da exploração. Reafirma igualmente os laços de solidariedade ou permite aos indivíduos

marcar suas especificidades e diferenças (DEL PRIORE, 1994, p. 10). A festa, considerada profana, é formada dentro de um “todo orgânico”, no qual encontra-se o ecletismo de sons, cheiros, formas, cores e imagens. É um verdadeiro colapso de signos de uma sociedade, misturas de sobrevivências espiritual e material. A festa se sustenta também pela efervescência que aguça a visão, o paladar, a audição e o tato. As imagens de Cavalcanti nos parecem contemplar toda essa diversidade de sentidos que formam as festas, principalmente o carnaval no Brasil – evento consagrado desde o início do século XX, perpassando pelos tempos atuais. Ainda sobre a festa o pesquisador Jean Duvignaud, em seu livro *Festas e civilizações*, define:

A festa é uma cerimônia social fundamental na vida coletiva, porque exprime com intensidade as dimensões dos papéis sociais e o confronto dos símbolos que eles significam. Não é um simples teatro, pois as cerimônias são referenciais no dinamismo da vida social. A festa produz um resgate histórico nos bolsões encobertos das sociedades, oferecendo explicações de atos sem finalidade e o valor das coisas sem preço. (DUVIGNAUD, 1983. p. 85).

Foi possível perceber que Di Cavalcanti pintou vários carnavais não só para registrar essa festa em si, mas para retratar a vida, os hábitos e os costumes do povo brasileiro. De forma expandida em diferentes esferas ele retratou mulheres, homens, crianças, a maternidade, os animais, os políticos, as favelas, a cidade, a natureza morta, a religião, tudo com sabor e cor de um Brasil marcado por uma imensa e intensa diversidade cultural até então pouco explorada, ao menos com o vigor fitado por Di Cavalcanti. Por meio de pincéis e tintas Cavalcanti com muita acuidade e perspicácia traduziu o cotidiano do povo brasileiro e seu jeito peculiar de ser.

Nesse universo de imaginação, percepção e criatividade, Di Cavalcanti transita de forma genuína, ajudando a consolidar nosso processo cultural, e entre seus legados, deixa-nos uma mensagem de alerta afirmando que “Os pintores brasileiros devem aprender a conhecer o homem brasileiro e a realidade brasileira de modo a se capacitarem a produzir uma pintura brasileira” (DI CAVALCANTI, 2006, p. 73). E no bojo dessa luta para descobrir o Brasil por dentro e por fora foi que Di Cavalcanti acabou conquistando o título de “Patriarca da pintura brasileira”.

Considerações finais

Um século depois - temáticas vivas

Olhar para algumas obras de Di Cavalcanti com um distanciamento temporal é de fato perceber a atemporalidade de sua cosmovisão de artista. Onde reside essa atemporalidade? Acreditamos que ela esteja presente na trama narrativa que configura suas pinturas, sobretudo em suas motivações temáticas. Di Cavalcanti nos lega uma síntese das linguagens artísticas modernas europeias e dos temas nacionais. Sua preocupação com as manifestações culturais brasileiras tornou-se centrais para se pensar a tão aclamada brasilidade, tema estruturante do movimento modernista. Em nosso entendimento e, considerando o campo das Artes Visuais, na obra desse artista convergem diversos aspectos, por meio dos quais, pode-se vislumbrar uma abordagem da modernidade brasileira que excede os limites estéticos da elite paulistana. De acordo com Luís Martins seu legado artístico pode ser assim compreendido:

Sua arte é aceita e admirada em todas as camadas da sociedade, desde os meios da alta burguesia, que adquire seus quadros, ao homem do povo, que contempla os seus murais. É que ela conserva esse atributo essencialmente social e humano da arte, em sua expressão mais autêntica, que é o poder de comunicação. (MARTINS, 1997. p. 52)

Importante mencionar que muitas perguntas continuam abertas, não só sobre a obra poética de Di Cavalcanti, mas, de modo geral, sobre o movimento modernista no Brasil. Interessante observar que a necessidade de revisitar aquele fenômeno à luz das leituras decoloniais se torna relevante e urgente sobretudo nesse momento comemorativo dos cem anos da Semana de Arte Moderna de 1922. Nos parece que muitas das questões lá aclamadas continuam nos inquirindo até hoje, em vários e diferentes formatos: Ainda somos modernos? Vivemos “Culturas híbridas”? Aquele movimento foi “uma semana que não terminou”? Conquistamos a tão aclamada “independência cultural”? Ainda vivemos uma Antropofagia? Renovamos e consolidamos uma estética própria? Por que São Paulo continua sediando os principais acontecimentos da arte brasileira? As artistas mulheres ocuparam efetivamente seus lugares na arte ou se retraíram frente a uma crítica misógina como a que foi feita por Lobato? Onde expõem os artistas visuais

negros de nosso país? Como poderíamos pensar hoje no cartaz de Di Cavalcanti feito em 22? Teríamos atualmente uma árvore de copa frondosa? Será que as raízes daquela árvore se fixaram agora em *Terra Brasilis*? Será que os frutos daquela árvore se consolidaram no modernismo tardio dos anos 30, 40, 50 e 60, na Tropicália, no Cinema Novo; na pintura da Geração 80? Na arte contemporânea brasileira atual?

São, de fato, inúmeras questões levantadas a partir das provocações daquela Semana de 22. Se por um lado temos todas essas questões que perduram e nos fazem refletir sobre o que de fato mudou desde então, por outro lado temos ainda – cem anos depois – problemas de identidade cultural e um cenário político instável e adverso. Vislumbra-se na atualidade uma agressiva eclosão política e social, talvez até bem mais complexa do que a “República do Café com Leite” daquela época. Estamos hoje em fortes embates com lideranças que desconhecem e banalizam o processo cultural brasileiro, tendo como consequência uma tentativa de destruição da própria Arte e do Ensino de Arte na educação brasileira. Tal adversidade tem criado, na atual conjuntura, uma perigosa oposição às artes, às humanidades, classificando-as erraticamente e minorando a importância dessas áreas do conhecimento, acentuando o retrocesso de políticas culturais deste tão sacrificado país. É senso comum entre aqueles que estudam, pesquisam e ajudam a desenvolver os processos de conhecimento no país de que há uma política implantada que acaba por tentar estigmatizar todo o sistema educacional e de produção artística e cultural perante uma sociedade que hoje é repleta de dados, mas que ao mesmo tempo possui ainda grande carência numa coerente decodificação das informações, sendo levada muitas vezes a ter uma visão deturpada da realidade, sobretudo no que diz respeito à Cultura, à Educação e à Arte. Nesse diapasão, até as escolhas de certas temáticas de artistas acabam sendo reprimidas e bombardeadas. Até mesmo o corpo nu, representado e/ou presentificado por meio de performances está sendo ameaçado com um olhar de censura e reprovação.

Tudo isso acaba também por nos aproximar daquele movimento que à época enfrentava o conservadorismo e a reprovação da sociedade. Os artistas modernistas, presentes e ausentes, que enfrentaram as barulhentas vaias e “batatadas” nos eventos da Semana de 22, nos fortalecem para não fugirmos à luta. Cabe trazer aqui uma lembrança de Anita Malfatti ao relembrar os

eventos da semana. “Quanto mais a vaia subia com silvos, gritarias e apupos, mais calmo e feliz ficava o Oswald e sua voz muito suave mas de registro muito intenso foi aumentando de volume até terminar tudo que queria dizer”. (CAMARGOS, 2003, p. 102). Todo ser humano precisa desse lugar de fala. Mesmo que a sua voz possa enrouquecer em meio aos barulhos advindos daqueles que ao invés de ouvir tentam calar a diversidade das opiniões. O mesmo ocorreu com Mário de Andrade quando declarou “Ode ao burguês”, sob vaías tão barulhentas que não foi capaz de ouvir o que Paulo Prado lhe gritava na primeira fila de poltronas” (CAMARGOS, 2003, p. 102). A reação não foi diferente diante das esculturas e pinturas que foram vistas por muitos como “esquisitas”. A música apresentada foi vista como fora do ritmo. Entre vaías e aplausos, esses vanguardistas seguiram andando com o “pé quebrado”.

Muitas são as críticas que foram e continuam sendo feitas aos artistas modernistas. Não há como negar, contudo, que muitas feridas ainda não fecharam. O movimento de 22 continua despertando desejo de análise não só no campo das Artes Visuais, mas de todas as áreas envolvidas à Educação e à Cultura. Aqui corroboramos com a ideia do escritor Marcos Augusto Gonçalves que dá como título de seu livro lançado em 2012 o seguinte nome: “A semana que não terminou” mesmo que um século tenha se passado desde então.

Após essa reflexão crítica geral, voltando-se o olhar para a obra de Di Cavalcanti e com um pouco mais de tranquilidade, pode-se afirmar que seu trabalho não foi uma encomenda ideológica e sim a cosmovisão de um artista atento ao movimento das artes, da cultura de seu país integrada ao mundo. Com maestria fez de nosso Brasil um autorretrato panorâmico da cultura brasileira, por meio da representação de um cotidiano vívido, vivenciado e experimentado pelo próprio artista e pelos brasileiros em sua ordem diária. Sua temática continua viva e deslumbrante. Nessa inter-relação, Cavalcanti escolhe o seu repertório visual ligado à realidade brasileira, o que dá ao conjunto poético de sua obra uma identidade nacional espontânea e genuína.

Referências

CAMARGOS, M. **Paulicéia**. Semana de 22 entre vaías e aplausos. São Paulo: Editorial Boitempo, 2003.

CHAUÍ, M. Políticas culturais e patrimônio histórico in: **O Direito à memória: patrimônio histórico e cidadania**. São Paulo: Departamento de Patrimônio Histórico, 1992.

BOAVENTURA, M. E. (org.) **22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

BRAGA-TORRES, A. **Contando a arte de Di Cavalcanti**. São Paulo: Global, 2021.

DI CAVALCANTI, E. **Catálogo na fonte**. Sindicato Nacional dos editores de livros, RJ. Edições Pinakothèque, 2006.

DI CAVALCANTI, E. **Viagem da minha vida** (memórias). O testamento da alvorada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.

DI CAVALCANTI, E. **Reminiscências líricas de um perfeito carioca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

DI CAVALCANTI, E. **Definindo posição contra o abstracionismo**. Entrevista. Folha da Noite, 21 de outubro de 1948 a. Consultada em http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_21out1948.htm, no dia 27/11/2021.

DI CAVALCANTI, E. **Realismo e abstracionismo**. Fundamentos, nº 3. São Paulo, agosto de 1948.

DEL PICCHIA, M. **A Semana Revolucionária**. São Paulo: Pontes, 1992.

DEL PICCHIA, M. **Entardecer**. São Paulo: MPM propaganda, 1978.

DEL PRIORE, M. **Festas e Utopias no Brasil Colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DUVIGNAUD, J. **Festas e civilizações**. Fortaleza. Tempo Brasileiro. 1983.

GEERTZ, C. **A Interpretação Das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1989.

GONÇALVES, M. A. 1922: **a semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GULLAR, F. (org.) **Di Cavalcanti, 1897-1976**. Pinturas, desenhos, jóias. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 2006.

MARTINS, L. In **Di Cavalcanti 100 anos: As mulheres de Di: Di - meu Brasil 26brasileiro**, 1997. p. 52.

WILLIAMS, R. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.