

Fundação Biblioteca Nacional

Ministério da Cultura



Programa Nacional de Apoio à Pesquisa

Programa Nacional de Apoio à Pesquisa

Fundação Biblioteca Nacional - MinC



Marcelo Bortoloti

CINCO DÉCADAS DE DI CAVALCANTI NA IMPRENSA BRASILEIRA

2011

Resumo: Este trabalho é resultado do mapeamento da produção do pintor Emiliano Di Cavalcanti em jornais e revistas no país, entre as décadas de 1910 e 1960. A pesquisa vasculhou periódicos da época e conseguiu localizar cerca de 500 itens assinados pelo artista, entre charges, ilustrações, artigos e crônicas, em 44 diferentes publicações. O levantamento mostra o papel essencial que a imprensa desempenhou na carreira de Di Cavalcanti e revela seu lado menos conhecido de repórter e cronista de jornal.

Palavras-chave: Di Cavalcanti, ilustração em revista, periódicos brasileiros, história da imprensa.

*O autor Marcelo Bortoloti é mestre em Artes pela Universidade Federal Fluminense e doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Esta pesquisa foi realizada com bolsa do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Biblioteca Nacional.

INTRODUÇÃO

O carioca Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) é um dos pintores de maior fama junto ao público brasileiro. Em suas telas, ele retratou muitas mulheres, e ficou conhecido sobretudo pela pintura de mulatas, imprimindo grande sensualidade ao tema, até então tratado de forma parnasiana pelos pintores acadêmicos, como notou o poeta Murilo Mendes. Mas esta não foi sua única contribuição para as artes nacionais e talvez nem seja a mais singular. Di Cavalcanti foi o pintor que colocou o povo brasileiro como objeto central de sua temática. Mais do que o caipira abordado por Almeida Júnior, ele explorou os tipos urbanos do Rio de Janeiro, incluindo prostitutas, malandros e pescadores. Uma brasilidade que, algumas décadas depois, Jorge Amado transportaria para a literatura.

Embora tenha morrido há 40 anos, até hoje existe uma lacuna de estudos que dêem conta de toda a dimensão da sua obra. Uma ausência que intriga em se tratando de um dos artistas mais conhecidos do país. Este trabalho se debruçou sobre um aspecto igualmente pouco estudado: sua produção escrita e iconográfica em jornais e revistas. O artista colaborou por quase cinco décadas com a imprensa brasileira, e o rastro deste trabalho está espalhado em dezenas de periódicos hoje fora de circulação. Produção importantíssima, e que merece todo o interesse por mostrar a evolução de sua técnica como artista e de seus pensamentos como intelectual. Uma única pesquisa de fundo foi realizada sobre o tema, e deu origem ao livro *Di Cavalcanti ilustrador: a trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1922)*¹, de Ana Paula Simioni. Ela estudou a produção iconográfica do artista até 1922. Há também outras publicações que falam de Di Cavalcanti como desenhista, mas não abordam como ponto central sua atuação na imprensa. E nenhuma pesquisa se dedicou até hoje à enorme produção escrita que ele deixou em artigos e crônicas de jornais e revistas.

O atual trabalho teve objetivo de mapear e coletar toda esta produção em publicações periódicas. Embora seja preciso reconhecer uma série de lacunas não preenchidas, os resultados abrangem a maior parte do conjunto, que vai de 1914 até 1962. Foram localizadas 350 ilustrações e 150 textos com sua assinatura, distribuídos em 44 diferentes jornais e revistas. O levantamento dimensionou pela primeira vez esta

¹ Editora Sumaré, 2002

produção, tornando evidente que, entre os pintores brasileiros ligados ao movimento modernista, ele foi o que teve maior articulação com a imprensa.

Há várias razões para este fato, e a primeira delas parece estar ligada a questões sócio-econômicas. Diferentemente dos pintores Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Vicente do Rego Monteiro, que vinham de famílias abastadas, Di Cavalcanti desde cedo teve de trabalhar para se manter. Sua família, antigos proprietários de terras nos estados de Pernambuco e da Paraíba, experimentava um momento de decadência no Rio de Janeiro na virada do século 20. Seu pai, um empobrecido tenente do Exército, morreu tuberculoso antes que o artista entrasse para a vida adulta. Embora tenha tido boa educação – na primeira infância estudou no colégio Adélia Noronha, reservado à elite carioca, posteriormente no Colégio Militar, muito respeitado época – logo cedo ele se tornou um peso econômico para a mãe viúva.

Igualmente na juventude, Emiliano mostrou um pendor para as artes. Enquanto seus colegas da mesma idade jogavam bola, gastava as tardes na casa do paisagista acadêmico Puga Garcia, seu vizinho no bairro de São Cristóvão, para vê-lo pintar. E o caminho da imprensa era inevitável para jovens com vocação artística que precisavam trabalhar. Na agudeza de suas crônicas, João do Rio já observava na época que qualquer pequeno estudante, “naturalmente poeta”, envolvido em crise monetária, arrumava um empenho político e amanhecia repórter. Está claro que, na família de Di Cavalcanti, não faltava empenho político. A tia do artista era casada com o abolicionista José do Patrocínio, jornalista, na casa de quem ele passou a primeira infância. Sua mãe era amiga próxima do poeta Olavo Bilac, também jornalista, com quem teve um breve romance na juventude. De certa forma Di Cavalcanti foi empurrado para este caminho. Na imprensa, atuou como revisor, repórter, cronista, ilustrador, chargista e teve coluna diária em jornal.

Em constante dificuldade financeira, o artista também buscou meios alternativos. Trabalhou nos escritórios da Companhia Mecânica e Importadora de São Paulo, no Departamento de Censura paulista, tentou ser militar, foi garçom, mais tarde deu aulas de pintura e história da arte, coloriu cartazes em Paris, fez figurino para espetáculos de dança. Mas ao longo de pelo menos 40 anos de carreira, a colaboração para jornais e revistas foi o ganha-pão mais seguro. Passou a viver exclusivamente da pintura apenas a partir da década de 1950.

Di Cavalcanti entrou para o universo da imprensa com 20 anos de idade, antes de aventurar-se pela pintura. Nesta data, migrou do Rio para a capital paulista munido de

cartas de recomendação escritas por Olavo Bilac, e assim conheceu alguns diretores de redação da época. Seu primeiro emprego remunerado foi no jornal *O Estado de São Paulo*, para o qual começou a trabalhar em 1917 como bibliotecário. Mais tarde foi promovido a revisor, e escrevia pequenos textos. Através do jornal, estabeleceu uma rede de amizade com intelectuais e escritores como Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, Simões Filho e Monteiro Lobato. Esta rede permitiu que começasse a colaborar com outros periódicos paulistas.

O trabalho na imprensa teve um papel significativo no desenvolvimento artístico do pintor. Nas redações paulistas e cariocas travou relação com outros artistas que influenciaram seu trabalho. Como ilustrador, experimentou nas páginas de jornais e revistas soluções que mais tarde seriam incorporadas à sua produção pictórica. E foi através da imprensa que exibiu ao público sua faceta de escritor, um lado bem pouco conhecido. O jornalismo também lhe permitiu experiências que de outra forma não teria acesso. O pintor passou duas temporadas em Paris, que os críticos consideram fundamentais para a evolução de sua produção artística. Em ambos os casos, manteve-se na capital francesa trabalhando na imprensa. Na primeira viagem, de 1923, atuou como correspondente do *Correio da Manhã*, e teve oportunidade de conhecer a vanguarda da pintura européia. Na segunda viagem, de 1937, trabalhou como locutor da rádio Paris Mundial. Foram quase quatro anos na França, período em que aprimorou sua técnica, e do qual ele retornou para conquistar uma série de prêmios no Brasil e na Europa.

Não será possível dizer, contudo, que Di Cavalcanti tenha se orgulhado irrestritamente desta atividade. A este respeito, é elucidativo um trecho de seu diário escrito durante a segunda temporada em Paris. Nesta época, já celebrado como um grande pintor, ele ainda não podia viver exclusivamente da venda de quadros, e considerava humilhante o trabalho no rádio: *Não posso mais resistir à humilhação de trabalhar no rádio (...) ter de sacrificar toda minha vida, sem ser ajudado por ninguém.*²

Depois de 1940, quando voltou ao Brasil retornando da segunda temporada francesa, o perfil de suas colaborações em jornais e revistas mudou. Passou a produzir raras ilustrações, caricaturas ou charges, dedicando este aspecto do seu talento para a confecção individual de pinturas ou desenhos – que a esta altura já valiam bastante. E reforçou na imprensa seu lado de escritor, então pouco conhecido, mas que lhe interessava divulgar³.

² Anotação de 30 de novembro de 1938, apud *Jornal do Brasil*, 6 de julho de 1994

³ Até a viagem a Paris, em 1937, ele produziu 325 ilustrações e 35 artigos ou crônicas na imprensa. Depois da volta, em 1940, foram localizadas apenas 11 ilustrações, mas 121 artigos ou crônicas.

Este retorno de Paris marca também o início, ainda que bastante lento, de sua autonomia financeira como pintor. Suas obras, cada vez mais valorizadas, ganhavam espaço na imprensa⁴. Em 1966, um artigo de jornal demonstrava a mudança definitiva no status do artista. Ao descrever uma tarde de sol no Copacabana Palace, hotel de luxo do Rio, o colunista mencionava: *E, finalmente, passeando pela piscina, com uma camisa esporte azul, à espera de seu automóvel e seu motorista particular, o hoje rico Emiliano Di Cavalcanti*”.⁵ A esta altura, o pintor já não colaborava mais com a imprensa.

⁴ Em toda a década de 1940, o nome de Di Cavalcanti foi citado apenas 18 vezes no jornal *O Estado de São Paulo*, um dos mais importantes do período. Na década de 1950, o número foi dez vezes superior, com 187 citações. E a cada década seguinte as citações dobraram.

⁵ *Diário de Notícias*, 5 de maio de 1966.

DI CAVALCANTI NA REDAÇÃO

1 – O ilustrador, chargista e caricaturista

A iniciação artística de Di Cavalcanti aconteceu no I Salão dos Humoristas, realizado em novembro de 1916 no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. O jovem desenhista expôs pela primeira vez uma série de caricaturas que lhe rendeu alguns elogios na imprensa⁶. No ano seguinte, mudou-se para São Paulo e estreou como ilustrador de revistas. Neste gênero de produção, sua carreira abriga três momentos importantes: o final dos anos 1910 e início dos anos 1920, que marca sua estréia na área; o final da década de 1920, quando sua produção já exhibe uma identidade muito particular; e a primeira metade dos anos 1930, quando ilustra jornais e adota uma posição política mais engajada.

O primeiro momento mostra um início de carreira meteórico. Em maio de 1917 ele começou a colaborar com a revista *A Vida Moderna*, e nos meses seguintes assinou a ilustração de três capas da publicação, que chegou a ter uma das maiores vendas de São Paulo. Em seguida, colaborou com outra revista importante, *A Cigarra*, e simultaneamente com *O Pirralho*, publicação dirigida por Oswald de Andrade que refletia a exaltação pré-modernista do período. No segundo semestre, começou a trabalhar na revista *Panóplia*, considerada a de melhor padrão gráfico de São Paulo e, em novembro, já era seu diretor artístico⁷. Este período é marcado também por um trânsito intenso do artista entre a capital paulista e o Rio de Janeiro.

No Rio, colaborou com a revista *O Malho*, publicação que foi um marco importante na imprensa brasileira. Nesta, produziu um grande volume de desenhos, incluindo charges, ilustrações de poemas ou textos de ficção e também anúncios publicitários. São de sua autoria um anúncio do xarope Bromil e outro do elixir A Saúde da Mulher, que alegava curar todos os incômodos femininos, “desde os acidentes da puberdade até os males da idade crítica”.

⁶ Em artigo sobre o evento, o *Jornal do Comércio* destacava em sua edição de 19 de novembro: “São dignos de exame alguns trabalhos de um jovem que estréia com os pseudônimo de Di, ... a caricatura de mlle. Bernardes é uma verdadeira revelação do caricaturista Di, pseudônimo absolutamente ignorando entre nós”.

⁷ Em junho de 1918, o jornal *O Estado de São Paulo* noticiou a venda de uma obra de sua autoria intitulada *Figura Vaporosa*, exposta na Galeria Artística, na Rua São Bento. É o primeiro registro de venda de um trabalho de Di Cavalcanti, embora não fique claro se tratava-se de uma pintura ou um desenho.



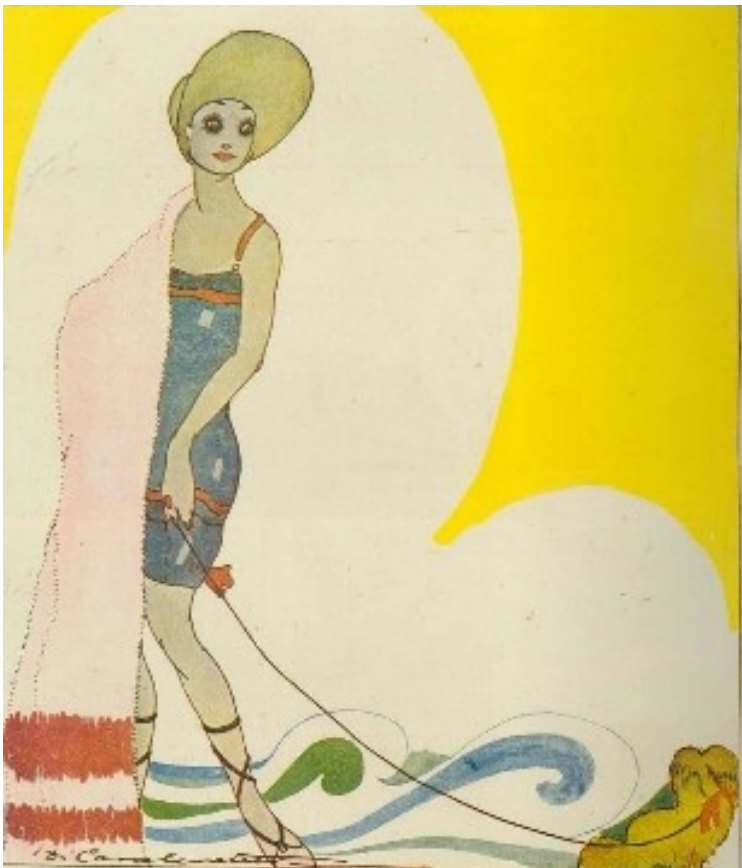
Panóplia n° 3, 1917, p. 129

No final de 1919, o vemos em São Paulo expondo pinturas na sede da editora *O Livro*. Foi uma fase de grandes dificuldades financeiras, na qual ele produziu poucos desenhos para revistas paulistas como *Pimpão* e *Revista do Brasil*⁸. O ano de 1921 foi mais proveitoso para o jovem Di Cavalcanti, que colaborou com publicações cariocas como *A Rajada*, *Fon-fon* e, principalmente, *Ilustração Brasileira*. Em dezembro, ele exibiu ao

⁸ Em julho, a dona da Pensão Brasileira, onde ele morava em São Paulo, colocou um anúncio no jornal *O Estado de São Paulo* convidando-o a retornar à casa para resolver pendências financeiras deixadas para trás.

público os desenhos para o álbum *Fantoches da Meia-Noite*, publicação que lhe garantiu o primeiro reconhecimento público, e em razão da qual ele foi chamado no *Correio Paulistano* de “um dos mais fortes ilustradores brasileiros”. Esta publicação marca também o que poderia ser considerada a primeira renovação estética na obra de Di Cavalcanti.

Até este álbum, seu trânsito fácil pelas revistas ilustradas devia-se sobretudo a uma certa conformação de seu estilo aos padrões vigentes na época. Seu traço se aproximava bastante de desenhistas conhecidos como J. Carlos, Correia Dias e Ferrignac. De acordo com Ana Paula Simioni, nesta época Di Cavalcanti desenhava a mulher *art nouveau*, jamais a mulata, que faria dele um pintor mais tarde conhecido. Nas caricaturas, a figura feminina era sempre uma dondoca elegante ou um ser frágil e indefeso.⁹



O Malho, 22 de março de 1919, p. 25

⁹ SIMIONI, 2002, pag 85.

O álbum *Fantoches da Meia-Noite*, lançado em maio de 1922 pela editora Monteiro Lobato, revelava uma identidade própria no artista¹⁰. Neste álbum de desenhos publicado com pequena tiragem, personagens da noite carioca apareciam ligados a fios imaginários como se fossem marionetes. Segundo Ana Paula Simioni, nesta publicação, ainda influenciada pelo ilustrador inglês Aubrey Beardsley, Di Cavalcanti iniciou o emprego de linhas mais soltas e limpas, se distanciando do *art nouveau*, mas sem poder ainda ser considerado um seguidor das vanguardas européias. Este foi o início da absorção do expressionismo alemão, que ficaria mais visível em trabalhos posteriores, como a capa do catálogo da Semana de Arte Moderna de 1922.¹¹



Página do álbum *Fantoches da meia-noite*, 1922

¹⁰ É preciso considerar que, entre 1919 e 1921, o artista ilustrou também um número considerável de livros que não foram analisados nesta pesquisa. São de sua autoria ilustrações para obras de escritores como Sérgio Milliet (*Le Départ Sur la Pluie*), Guilherme de Almeida (*A Dança das Horas*), José Geraldo Vieira (*O Triste Epigrama*), Ribeiro Couto (*O Jardim das Confidências*), Rosalina Coelho (*Rito Pagão*), Mário de Andrade (projeto de capa de *Paulicéia Desvairada*) e Oscar Wilde (*A Balada do Cárcere de Reading*).

¹¹ Op. Cit. Pag. 126



Capa do Catálogo da Semana de Arte Moderna, 1922

Di Cavalcanti foi um dos organizadores da Semana, mas na época isto não significou um grande salto para sua carreira. No segundo semestre de 1922, ele ingressou como soldado no Exército Brasileiro, servindo na Vila Militar do Rio de Janeiro. No começo de 1923, ainda com problemas financeiros, passou a trabalhar nos escritórios da filial carioca da Companhia Mecânica e Importadora de São Paulo. Em julho deste ano, fez uma exposição fracassada no Rio de Janeiro. Em outubro, vendeu alguns quadros e partiu para sua primeira temporada em Paris, uma experiência que mudaria os rumos de sua produção artística. O episódio marca a segunda renovação estética na obra do jovem ilustrador.

A capital francesa era o centro mundial das artes naquele momento. Um local almejado por qualquer artista em formação. E a colônia de brasileiros era enorme¹². Di Cavalcanti montou um pequeno atelier na rua Delambre, em Montparnasse. Além de enviar artigos para o *Correio da Manhã*, trabalhou colorindo cartazes em Saint-Denis e fez pequenos bicos na Cinegraphic, produtora de filmes. Nesta mesma época, começou a frequentar uma escola de pintura, a Academie Ranson, também em Montparnasse. O artista rodou pelos museus de Paris, e pôde ver pela primeira vez de perto as pinturas cubistas, dadaístas e surrealistas. Conheceu ainda a arte dos muralistas mexicanos Diego Rivera, José Orozco e David Siqueiros, que influenciaram bastante sua pintura, sobretudo na temática social. Toda esta experiência foi extremamente fecunda em sua arte, provocando um rompimento de fato com as influências simbolista e *art nouveau*. De volta ao Brasil, ele iniciaria sua fase de tendências sociais, com mulatas, boêmios e sambistas marcados pela dureza da vida e pelos dramas das grandes cidades modernas, como notou a pesquisadora Aracy do Amaral:

*Como para outros modernistas, esta estada de dois anos em Paris é definitiva para a arte de Di Cavalcanti. Na capital francesa sua vivência artística se enriquece com a observação de obras de De Chirico, Picasso, Braque, Léger, com o consequente enxugamento visível em seus desenhos, e o desaparecimento total da estilização semi-“art nouveau” que caracterizara muitas de suas ilustrações dos anos 10 (e que o aproximara de Beardsley, igualmente, por exemplo).*¹³

Esta renovação artística pôde ser observada em primeiro lugar na imprensa. Segundo o próprio Di Cavalcanti, foi nas revistas *Ilustração Brasileira*, *O Malho* e *Paratodos* – e só posteriormente na pintura – que ele fixou esta renovação plástica oriunda da experiência parisiense, incorporando a temática brasileira nas artes plásticas, “não mais com a pieguice anedótica”.¹⁴

¹² Em entrevista ao *Correio da Manhã*, de 23 de dezembro de 1923, Tarsila do Amaral enumera: *Temos um grupo que vai seguindo uma boa orientação moderna. Brecheret, na escultura, para cujo nome chamaram a atenção os jornais deste ano, acaba de obter um triunfo no Salon d'Automne. Villa Lobos, como compositor, em pleno sucesso. Souza Lima, convidado a concorrer com vinte e tantos pianistas de valor, foi eleito há pouco, por unanimidade de votos, primeiro solista do “Concerts Colonne”. Na pintura, além de Anita Malfatti, que em 1916 nos trouxe os primeiros elementos de arte moderna, temos Di Cavalcanti e Régio Monteiro. Paulo Prado, Oswald de Andrade, com a sua conferência na Sorbonne, e Sérgio Milliet, valem uma verdadeira missão de propaganda brasileira.*

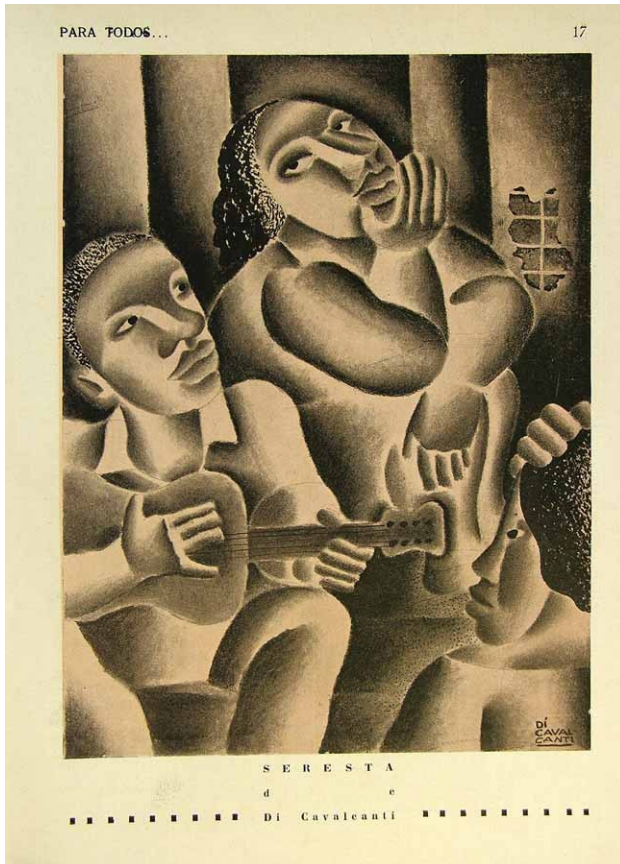
¹³ AMARAL, Aracy, in *Desenhos de Di Cavalcanti na Coleção do Mac*. São Paulo: Mac, 1985.

¹⁴ *O Estado de São Paulo*, 15 de agosto de 1948



Paratodos, 22 de dezembro de 1928, p. 53

No princípio de 1928, Di Cavalcanti filiou-se ao Partido Comunista dando início a um período de militância política. Sua situação financeira começou a melhorar. Em junho deste ano, passou a trabalhar na revista *Paratodos*, que foi a publicação periódica para a qual mais produziu ilustrações ao longo da carreira, com 140 desenhos até 1930. Nestas páginas sua produção já tinha uma marca muito pessoal que o distinguia completamente dos outros ilustradores da revista, tornando-o definitivamente conhecido como o pintor das ruas, das mulatas e dos boêmios. Ele produziu também charges, reportagens ilustradas e desenhos de página inteira com temas que apareceriam em alguns de seus quadros mais famosos, como o óleo *Samba* de 1928.

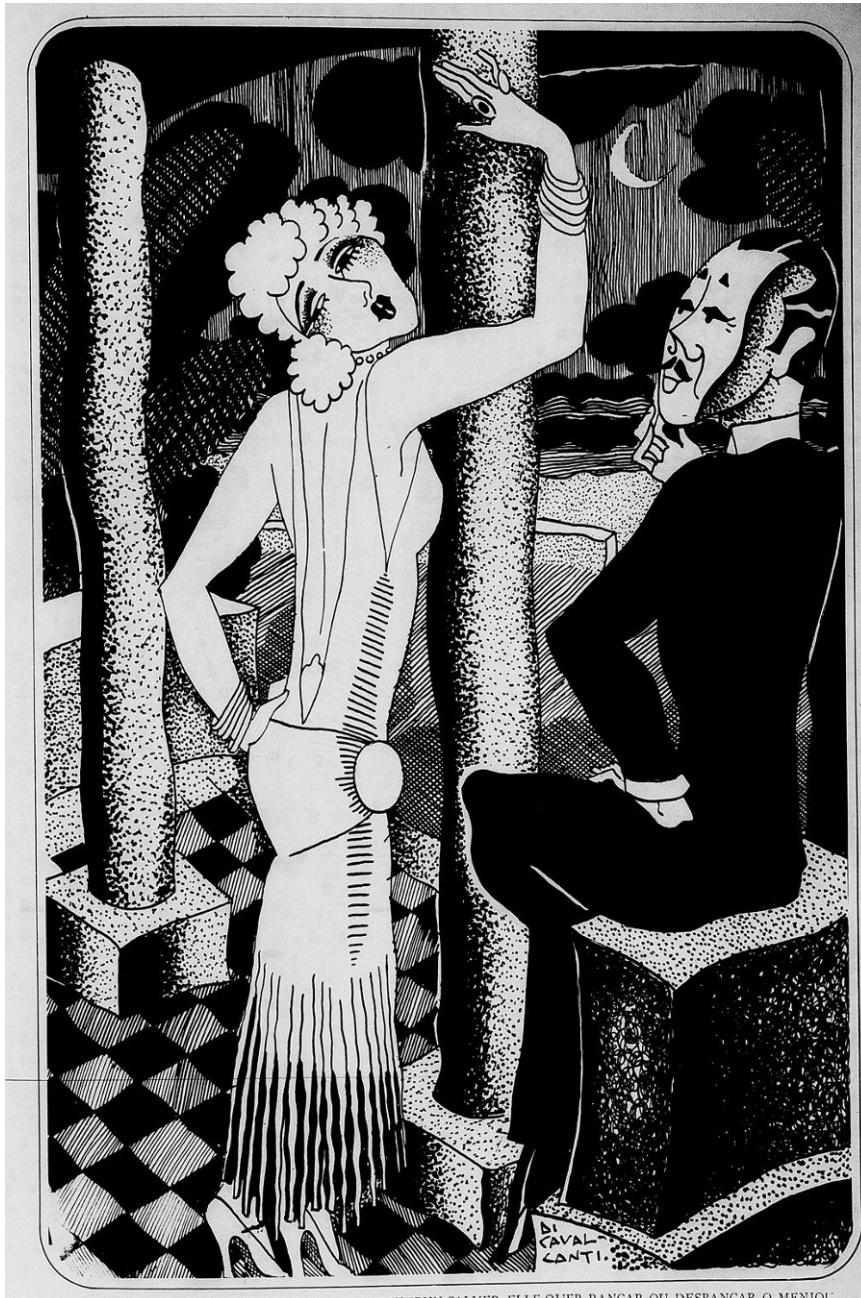


Desenho “Seresta”, revista *Paratodos*, 10 de novembro de 1928, p 17



Quadro “Samba”, pintura à óleo, 1928

Neste período, ele voltou a colaborar com a revista *O Malho*, e recebeu encomenda para ilustrar outras publicações como *Cinearte*, revista dedicada ao cinema, e *Revista da Light*, produzida pela companhia de energia elétrica. Em 1929, Antônio Prado Júnior, prefeito do Distrito Federal, o contratou para decorar o foyer do Teatro João Caetano, o primeiro e um dos mais importantes murais de sua carreira.



Cinearte, 16 de janeiro de 1929, p,7

2 – Militância comunista

Os ideais de esquerda começaram a despontar em Di Cavalcanti ainda no princípio da década de 1920, durante seus primeiros anos na capital paulista. De acordo com o artista, a notória diferença entre ele e os demais organizadores da Semana de Arte Moderna, quase todos ricos paulistanos, conduziu gradativamente a uma cisão entre sua maneira de encarar o mundo e a daquele grupo¹⁵. Em seguida, na primeira estada em Paris, quando entrou em contato com as correntes ideológicas em voga na Europa, acabou convertido definitivamente, embora só se filiasse ao Partido Comunista em 1928, após seu retorno ao Brasil. Foi justamente neste ano que Oswald de Andrade lançou sua *Revista da Antropofagia*¹⁶.

A militância fica evidente na imprensa a partir de 1933. Neste ano, ele escreveu um artigo emblemático para o jornal *Diário Carioca* expondo seus pontos de vista. O texto, que deveria falar sobre uma exposição de Tarsila do Amaral, acabou virando uma entusiasmada defesa da revolução e da produção artística voltada para as massas.

A arte é determinada pela situação econômica. A nossa atual situação econômica levamos à revolução. A arte de nossa época tem que ser revolucionária. O que há de vivo no mundo é a revolução. É na revolução (eu falo da revolução social) que as imagens de nossa época perdem a inanição e se movimentam.

(...)

Portanto, o artista tem que ir para as massas. Ir a elas não para chamá-las a si. Essa demagogia já é impossível. Ir às massas, ao conhecimento das razões e do amor popular não com como se vai ao jardim zoológico levar o pão às feras, não para se repousar como um “snob”, nem para pescar novos elementos de pitoresco na miséria e na grandeza das multidões oprimidas. (...) Ir às massas com o coração aberto para se fortalecer e para se glorificar.

(...)

Cerrarmos fileiras ao lado do realismo social quer dizer: ditadura do social, emprego do individual à serviço do coletivo, demolição e marcha revolucionária.

¹⁵ Em agosto de 1949, o artista escreveu no *Jornal de Letras: Agora, meus leitores, pensem num rapaz de 25 anos com a chave do quarto presa por dívida na portaria do hotel, uma amante agarrada ao braço em plena praça da Sé, no ano de 1921, vindo de uma reunião onde estetas, velhos e jovens e snobs risonhos, todos mais ou menos bem instalados (uns mesmos muito bem) acabavam de discutir e precisar a realização da Semana da Arte Moderna. Esse rapaz já realizara duas exposições sem nenhum êxito, já trabalhara em jornais, já ilustrara livros, mas nada tinha de seu. Era evidentemente um oposto dos outros que deixara na reunião. Possuía outra condição humana. Assim se explica porque a Semana da Arte Moderna em nada tenha influído na sua formação artística.*

¹⁶ Di Cavalcanti fala sobre esta publicação no livro *Reminiscências Líricas de um Perfeito Carioca: A Revista da Antropofagia criou então o abismo niilista e a intelligentzia encontrou na sua auto destruição um banho lustral. Os modernistas afogaram-se no amoralismo e na piada, tornaram-se ridículos diante do prenúncio de uma luta social com aquela mascarada que encerrava o ciclo inicial do movimento de 1922.*

*Não nos iludamos, nós podemos atuar no desenvolvimento dos fenômenos vitais, colocados entre o dia de hoje e de amanhã.*¹⁷

Naquele ano já se articulava nos bastidores o levante comunista que tentaria tirar Getúlio Vargas do poder. Di Cavalcanti publicou em São Paulo, com pequena tiragem, o álbum *Realidade Brasileira*, trazendo 12 desenhos satíricos que criticavam a sociedade e a política do país na época. Esta publicação certamente trouxe algum tipo de perseguição ao artista, pois parte da tiragem foi apreendida pela polícia. Um exemplar pode ser encontrado no Arquivo do Estado do Rio entre outros panfletos da propaganda comunista¹⁸.

A politização do seu trabalho iconográfico chegou ao auge em 1935, quando ele passou a produzir uma atípica série de desenhos influenciada pelo Realismo Socialista, linha de produção artística de orientação stalinista. São ilustrações de greves, operários em marcha ou trabalhadores sendo explorados por seus patrões. As mais comprometedoras ele assinava com o pseudônimo de Urbano. Neste ano, Di Cavalcanti passou uma pequena temporada na França e colaborou com a revista francesa *Monde*, que Jorge Amado definia como “a mais valente de todas as revistas antifascistas”. Em exemplares dos meses de julho e agosto, aparecem desenhos do artista e um artigo dele em francês, criticando o regime de Salazar em Portugal. Na volta ao Brasil, produziu ilustrações e participou do comitê de redação do semanário esquerdista *Marcha*, ao lado de Rubem Braga, Caio Prado Júnior, Newton Freitas e Carlos Lacerda. Também colaborou com a revista *Movimento*, do Clube de Cultura Moderna, difusor da experiência soviética no Brasil. Toda esta produção mostra a grande influência do viés político e ideológico no seu trabalho.

¹⁷ *Diário Carioca*, 15 de outubro de 1933

¹⁸ Di Cavalcanti diz ter sido preso quatro vezes: “três por atividades subversivas e uma por ter partido a cara de um condutor da Light” (*O Cruzeiro*, 28 de fevereiro de 1953). Mas tanto no Arquivo Nacional de Brasília, como nos arquivos do Estado de São Paulo e do Estado do Rio, instituições que guardam os documentos das polícias políticas desde a década de 1930, não restaram registros destas prisões. Em São Paulo, há referência de um prontuário de Di Cavalcanti que desapareceu.



Monde, 1 de agosto de 1935, capa

No ano seguinte, não há registro de novas produções do artista nesta linha. É preciso lembrar que, em 1935, o governo sufocou um levante comunista, dando início a um período de censura na imprensa que se intensificaria com o golpe do Estado Novo, em 1937. Di Cavalcanti recebeu uma carteira de jornalista da Associação Brasileira de Imprensa como funcionário da revista *Ilustração Brasileira*. Nas páginas desta publicação, suas raras colaborações passam longe da questão política.



Ilustração Brasileira, janeiro de 1937, p. 14

A segunda temporada de Di Cavalcanti em Paris começou neste ano de 1937, e foi a mais longa de sua carreira. Ele voltou apenas em 1940, nas vésperas da ocupação nazista na França. E trazia um pensamento radicalmente diferente. Convertido ao catolicismo, alegava ter abandonando a militância comunista. Neste ano, escreveu uma carta ao líder católico Alceu Amoroso Lima em que expõe ideias completamente opostas ao que vinha pregando até então.

Numa volta à crença completa e à obediência aos ensinamentos da Santa Madre Igreja eu sinto-me integrado na minha verdadeira personalidade de artista e nessa alegria que recebi de Deus eu me sinto profundamente humano. (...) Sei que muitos amigos meus dos mais queridos continuam materialistas, só peço a Deus que os inspire (...)
*Fui Comunista. Reconheço que há ainda comunistas errados mas puros em seus malfadados ideais. Hoje porém não aceito mais o comunismo. Nada ganhei para meu gozo material ou para meu gozo espiritual pertencendo a um partido político.*¹⁹

¹⁹Carta de 8 de outubro de 1940, Acervo Alceu Amoroso Lima.

Esta brusca alteração de ideias não significou uma definitiva guinada à direita por parte do artista. Mais tarde, como membro do comitê nacional do Conselho da Paz, entidade ligada ao Partido Comunista do Brasil, ele viajou à União Soviética e foi hóspede oficial do Kremlin. Embora sua ligação com as classes populares e com as ideias de esquerda fosse evidente, mesmo os amigos próximos costumavam discutir se Di Cavalcanti era no fundo um comunista, um católico ou simplesmente um lírico. O artista não se deixou classificar sob nenhum rótulo, e seu desconforto com a militância política o levou a uma trajetória libertária e quase individualista.

Talvez por este motivo, a politização não apareça de forma muito evidente nas ilustrações que produziu para a imprensa ao longo da carreira, apesar da linha engajada que adotou em 1935. As classes populares sempre estiveram presentes em sua obra, mas de maneira mais lírica do que dramática. A este respeito, o poeta e crítico de arte Ferreira Gullar compara a produção de Di Cavalcanti com a de Portinari, pintor notoriamente comunista. Diz o crítico sobre a influência dos ideais de esquerda nos artistas da época:

Se é verdade que essa politização não atinge todos os artistas, faz no entanto surgir uma pintura comprometida com a questão social, cuja figura central é Candido Portinari. Di Cavalcanti, muito embora se identifique ideologicamente com essa tendência, não traz para sua pintura os temas dramáticos e as denúncias da desigualdade social, como o fez aquele. Sua solidariedade com as classes populares se expressa pictoricamente na temática e na exaltação da mulher símbolo dessas classes – a mulata.²⁰

Depois da década de 1940, começa a ficar visível a ascensão de sua carreira como pintor. Ele passou a ser convidado para fazer conferências sobre pintura e desenho, executou murais em Belo Horizonte, São Paulo e no Rio, foi premiado na Bienal de São Paulo, na Mostra de Arte Sacra de Trieste, na Itália, e participou da Bienal de Veneza. Recebeu encomenda para fazer a tapeçaria do Palácio Alvorada, em Brasília, e fez uma importante doação de 550 desenhos de sua autoria para o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Seu prestígio chegou à política e, em 1964, ele foi convidado pelo presidente João Goulart para ser adido cultural do Brasil em Paris. Com o golpe militar, Di Cavalcanti não assumiu o cargo.

Neste período, as ilustrações que fez para jornais e revistas eram sempre encomendas especiais. Em maio de 1947, produziu uma capa para a revista *Rio*, publicação sobre

²⁰ GULLAR, Ferreira, in *Di Cavalcanti 1897-1976*, São Paulo: Pinakothek Cultura, 2006, p 12

arte e sociedade dirigida por Roberto Marinho. Em novembro do mesmo ano fez outra capa para a revista *Joaquim*, famoso periódico ilustrado de Curitiba. Em dezembro de 1951, produziu sob encomenda a capa e um artigo sobre gastronomia para a revista *Cultura e Alimentação*, produzida pelo Serviço de Alimentação da Previdência Social e dirigida pelo poeta Murilo Mendes. Em fevereiro e julho de 1957, produziu dois desenhos para o “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo*. Suas ilustrações em todo este período não chegaram a duas dezenas, e já traziam um estilo mais esquemático e quase cubista que também marcou sua pintura no período.



O Estado de São Paulo, 20 de julho de 1957

3 – O escritor

Embora a produção textual de Di Cavalcanti para a imprensa ganhe destaque a partir dos anos 1940, ela se iniciou praticamente de forma simultânea a seu trabalho de ilustrador. Enquanto os primeiros desenhos profissionais aparecem em 1917, na revista *A Vida Moderna*, os primeiros textos são de 1921, para as revistas *Fon-fon* e *Ilustração Brasileira*. Ao longo da carreira, o artista trabalhou em seis jornais diferentes dedicando-se exclusivamente à produção de artigos, crônicas ou reportagens. Polemista, também produziu em colaborações esporádicas para outros veículos artigos refletindo sobre a situação artística ou política do país.

Di Cavalcanti não era um “pintor operário”, definição que João Cabral de Melo Neto deu ao catalão Joan Miró referindo-se à falta de sofisticação intelectual deste, apesar da sua genialidade com as tintas. O carioca foi grande conhecedor de literatura, filosofia e conceitos teóricos da arte. Possuía também uma verve de cronista, com pendor para descrever cenas e contar histórias de forma saborosa. Sua visão romantizada da vida proporcionava ainda um sentido lírico a alguns de seus textos, embora por vezes resultando em passagens excessivamente melosas ou piegas.

O assunto de suas crônicas e artigos em jornais e revistas era diverso, variando de experiências pessoais a pintura, literatura, música, gastronomia, vida noturna, sociedade, moda ou política. Destaca-se nesta produção as análises da vida cultural e artística brasileira relacionada à sua experiência pessoal, e a descrição muitas vezes certa e afiada de personagens desta mesma vida cultural.

O artista escreveu dois livros de memória, *O Testamento da Alvorada*, lançado em 1955, e *Reminiscências Líricas de um Perfeito Carioca*, lançado em 1964. São obras que misturam fatos de sua vida particular com o cenário da época e algumas viagens imaginárias. Di Cavalcanti também se aventurou pela poesia, com menos sucesso e envergadura. Embora dois poemas seus tenham sido escolhidos para entrar na *Antologia dos Poetas Bissexto*, organizada por Manuel Bandeira, é quase um consenso que os versos são a parte mais fraca da sua produção. Refere-se a eles o crítico Wilson Martins em texto sobre o livro *O Testamento da Alvorada*:

Os seus poemas incluídos nestas memórias não o situam, esteticamente, no mesmo plano a que se elevou com o texto em prosa e denunciam mais um caso de homem a

quem a expressão poética foi vedada, em paradoxal contradição com seu sentimento poético das coisas. ²¹

Di Cavalcanti foi correspondente do *Correio da Manhã*, em Paris, nos anos de 1924 e 1925. Neste período produziu 27 textos entre entrevistas, crônicas e reportagens. Embora se referisse a esta produção como “literatura de rapazinho de 24 anos”, tentou reunir 25 destas crônicas em livro, que seria publicado em 1973, com organização de Antônio Houaiss. O projeto não foi adiante.

Em Paris, Di Cavalcanti travou contato com artistas da vanguarda europeia como o escritor suíço Blaise Cendrars e o pintor e ilustrador italiano Umberto Brunelleschi, de quem escreveu perfis elogiosos, com títulos originais. *Cendrars, o mutilado genial*, era o título do texto que falava sobre o poeta que então estava em grande evidência na França. Dizia a crônica:

O triunfo intelectual de Cendrars aurelou-se de glória com a sua atitude, partindo para as primeiras fileiras de combatentes, num heróico desapego pela possibilidade de postos mais cômodos, o que lhe permitia a sua reputação literária. Numa sangrenta manhã, na Champagne, assaltando o campo inimigo, tombou ferido, o braço esmigalhado, a cabeça aberta. No outro dia, a mão que escreveu a bíblia da poesia moderna atolou-se no valado imundo das trincheiras. ²²

Suas colunas também abordaram a política francesa da época, expondo pontos de vista assertivos de um jovem artista cheio de autoconfiança. Em uma delas, ele criticava a atuação do primeiro-ministro francês Raymond Poincaré que, depois da I Guerra Mundial adotou uma posição intransigente em relação às demandas da Alemanha para a demarcação de fronteiras. O texto é interessante como exemplo de variedade temática e segurança juvenil nas suas colocações.

Eu tenho que o sr. Poincaré é a guilhotina do mundo. A sua palavra dura cortou outra cabeça simbólica. A última negativa ao governo alemão trás, na forma e no espírito, uma sibilina insinceridade. Caem os princípios decantados. O senhor Poincaré não quer negociar com o senhor Stresemann e aceita um acordo com os operários do Ruhr, representados por Stinnes. Arruína-se a autoridade do Reich, lança-se a rebelião contra o Tratado de Versalhes em toda a Alemanha. ²³

²¹ *O Estado de São Paulo*, 9 de fevereiro de 1956.

²² *Correio da Manhã*, 28 de outubro de 1923.

²³ Op. Cit, 18 de novembro de 1923.

O jovem correspondente fez também uma série de entrevistas com figuras importantes do universo artístico como o escritor Dominique Braga, o pianista e compositor Jean Wiener, o teatrólogo Marcelo Achard, o ensaísta e professor de história da arte Elie Faure, o poeta e romancista Francis Carco, o produtor e decorador Francis Jourdain e o diretor de cinema brasileiro Alberto Cavalcanti. Teve oportunidade de conhecer Pablo Picasso, mas não arrancou dele uma entrevista. Na ocasião, o mestre catalão se esquivou de falar sobre arte. Di Cavalcanti saiu-se com um perfil do pintor.

Cubismo! Não me façam entrar por um labirinto complicadíssimo; não posso repetir definições, mais ou menos aceitáveis, apenas adianto: Cubismo é uma escola de pintura, como o Impressionismo, como a escola veneziana...

As escolas, os sistemas, são como moda, sucedem-se.

O Cubismo saiu da moda. Por que?

Simplesmente porque Picasso se cansou de fazer cubismo.

Os seduzidos pela verve incomparável do malaguense sentem-se perdidos sem a sua companhia; embora abrigados sob teorias extraordinárias, enfraquecem. Picasso era o grande artista do Cubismo, quando complicaram as regras, sentiu-se mau; se continuasse ficaria sob a bandeira de um partido, ele, anarquista!²⁴

Não havia temática específica nas colunas de Di Cavalcanti, publicadas sempre sob a chamada “De Paris”. Em uma de suas reportagens, descreveu o julgamento da jovem anarquista Germaine Berton, que matou um político associado à defesa da monarquia, caso que foi extremamente badalado na França. Em outra, falou de um passeio de carro que fez pelo balneário de Deauville, praia da alta sociedade no litoral francês. Nesta última, ele traça um perfil bastante ácido da praia que era frequentada até pelo brasileiro Santos Dumont. Foi sua derradeira colaboração, escrita em 1924, antes que o jornal fosse fechado pela Revolta Paulista – o que o fez perder o emprego e ficar à míngua em Paris – e só publicada após a reabertura do diário, em 1925.

Mas o banho é suplementar nesta praia de banhos. Quer dizer o principal é a potinière. Ah! a potinière!

Que não me diria Santos Dumont, que ali está, entre um grande industrial Breguet e uma senhorita admiravelmente feia?

A potinière é o reino da intriguinha fútil, digna ocupação dessa gente ociosa e sibarita. Porque Mme. fez e porque M. não fez...²⁵

²⁴ Op. Cit., 21 de fevereiro de 1924.

²⁵ Op. Cit., 21 de maio de 1925.

Na sua volta ao Brasil, o artista produziu textos esporádicos para o *Diário da Noite*, de São Paulo, e faz colaborações bastante pontuais nas revistas *Ilustração Brasileira*, *Paratodos* e *Revista Acadêmica*, além dos jornais *Diário Carioca* e *Diário de Notícias*. São pouco mais que uma dezena de textos antes de 1940, alguns deles adaptações de crônicas enviadas de Paris para o *Correio da Manhã*, outros com o intuito engajado de combater o abstracionismo, defendendo a pintura figurativa. Nesta produção também se inserem alguns artigos em defesa dos ideais comunistas, sobretudo na fase militante da década de 1930. Sua produção textual para a imprensa só ganha força de fato a partir dos anos 1940, quando Di Cavalcanti voltou de segunda temporada em Paris.

A partir de 1943, o artista começou a colaborar regularmente com colunas para o jornal paulista *Folha da Manhã*. Nestes textos, sobre arte e literatura, tratava de autores como André Gide, Oswald de Andrade, Pablo Picasso e Batista da Costa. Em geral, o pintor se posicionava contra três aspectos da produção artística da época: o academismo, combatido desde a Semana de 1922; a arte a serviço da militância política, caminho ideológico que ele abraçou no passado mas com o qual havia se desencantado; e o esteticismo puro, consequência da abertura modernista, mas que levou a experiências radicais como a arte abstrata.

Uma das primeiras crônicas neste jornal, de junho de 1943, é um ataque à pintura acadêmica sob o ponto de vista do uso das cores. Ele criticava a restrição na variedade de tonalidades mesmo entre os artistas contemporâneos.

O academismo, que até há pouco dominara nossa pintura, utilizou a cor de acordo com as receitas dos fabricantes de tintas parisienses. O velho Batista da Costa lecionou em nossa Escola Nacional de Belas Artes com a sapiência desses manuais caducos e com toda a serenidade dizia aos seus alunos qual a maneira de se fixar um céu do meio-dia. Essa confiança do velho pintor na imutabilidade do céu em determinadas horas chegava a ser comovente.

Parece que, hoje, os falsos modernistas que estão dominando a nossa pintura procuram criar teorias a respeito da maneira de se empregar a cor da fatura de um quadro. Surge, assim, uma estética pauperista em nossa arte de pintar. Isso é tanto mais estranho num país como o Brasil, que pode ser pobre por muitas coisas, mas que é riquíssimo em cores, milionário mesmo.²⁶

É interessante notar a autoridade com que o pintor se investia também ao assumir o papel de crítico literário. Di Cavalcanti tinha a vantagem de ser um leitor voraz e conhecer bem as engrenagens do universo da literatura, por ter convivido com vários

²⁶ *Folha da Manhã*, 10 de junho de 1943.

escritores. E não poupou críticas a seus antigos colegas, como no artigo que fez sobre o romance *Marco Zero*, de Oswald de Andrade²⁷. Neste texto, além do próprio autor do livro, ele aproveita para alfinetar Mário de Andrade.

*O autor de Serafim Ponte Grande dá uma grande importância à mocidade de hoje e ele desejaria tê-la a seu lado. Não vejo, porém como isto possa acontecer. Os moços literatos de hoje preferem o outro Andrade, o Mário, não pelo que ele possui de poeta lírico, mas pelo que ele tem de professoral. Os rapazes pensam que o homem de Macunaíma sabe tudo direitinho, tal e qual um professor da Universidade de Basileia e deixam cair o queixo com aquilo que será o bagaço na obra do grande artista do Noturno de Belo Horizonte – sua obra de crítica.*²⁸

No texto que segue, o pintor avalia que o livro é antipático, com seus personagens carregados de taras e de sectarismo. Para ele, havia uma incompatibilidade entre a tentativa do autor de se enquadrar como um escritor do proletariado e seu estilo ainda elitista. “É em estado de angústia que devoramos páginas e páginas de grande intensidade, que nos atiram entretanto num socavão de marxismo romantizado, muito a contento de pequenos burgueses exaltados e fracos”, escreveu. Segundo o pintor, seria preferível que Oswald abandonasse seu antigo estilo de escritor das elites, pois jamais poderia ser compreendido pela população. Em seguida, Di Cavalcanti exibiu com alguma pretensão, mas com a confiança de um *connoisseur*, sua vivência literária.

Creio que o grande romance é aquele que foge o mais possível dos limites sensitivos de seu autor, e por isso acredito ser Tolstoi maior do que Dostoievski e Balzac maior que Flaubert.

Stendhal foi sempre um repetidor da linguagem comum dos apaixonados. Não tem um estilo seu, quer dizer, procuradamente seu.

Oswald de Andrade poderia escrever “Salammbô” se o deixassem pôr certos palavrões na boca de tão distante princesa. Não escreveria nunca “Germinal” de Zola...”²⁹

Em 1944, o artista assinou uma coluna de periodicidade irregular no jornal *Correio Paulistano*, que levava o título de “Cartas a Angelina”. Era escrita em forma de missivas enviadas a uma correspondente imaginária. Os textos geralmente versavam sobre experiências pessoais, recordações do passado ou figuras proeminentes da cultura brasileira. Em muitas destas cartas, adotou o mesmo discurso das colunas da *Folha da*

²⁷ Di Cavalcanti foi amigo de Oswald de Andrade desde 1917, quando se conheceram. Esta relação, entretanto, passou por várias brigas, a ponto do pintor classificar o colega, em entrevista, de “um sujeito mau e egoísta” (Anotações do acervo Di Cavalcanti na Biblioteca Nacional).

²⁸ Op. Cit., 15 de dezembro de 1943

²⁹ Op. Cit., 15 de dezembro de 1943

Manhã publicadas no ano anterior, isto é, a defesa incondicional da liberdade do artista. “Ligado ou não à política, à religião, à pedagogia, ao comércio ou à indústria, ele só será artista se fizer arte livre dessas condições temporárias”, escreveu em 19 de outubro. A experiência seguinte foi no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1948, onde escreveu artigos regulares sobre arte, literatura e política, tratando de amigos como Jayme Ovalle e João do Rio. Nesta época, Di Cavalcanti se envolveu em uma barulhenta polêmica a respeito da arte abstrata e da participação social do artista.³⁰ O ponto de partida foi a conferência “Os Mitos do Modernismo”, proferida pelo pintor em junho daquele ano no Museu de Arte de São Paulo. Ele argumentava que os grupos modernistas não trouxeram uma renovação real às artes brasileiras, pois criaram o mito da valorização da pesquisa técnica e do esteticismo puro, levando posteriormente a experiências herméticas e sem compromisso social, como o abstracionismo. Em artigo para o *Estado*, Luis Martins classificou a conferência como “perniciosa e inoportuna”. Di Cavalcanti rebateu no mesmo jornal, defendendo seus pontos de vista³¹.

*A minha posição diante dos mitos do modernismo não significa uma volta ao que há de escolar e acadêmico na arte anterior às crises do modernismo contemporâneo, é a verificação de que esse modernismo também, como o academismo decadente ou o realismo aparentemente objetivo da arte fotográfica feita a mão, já não corresponde, como não correspondeu desde o início, ao processo progressivo do desenvolvimento social. O marginal e o inorgânico do modernismo são também inatualidades. Eu sinto que a atualidade da arte hoje depende, como dependeu na Renascença, de sua participação social. E uma participação social hoje é uma tomada de posição, com os revolucionários ou contra eles.*³²

Nas duas últimas experiências de Di Cavalcanti em jornal, ele trabalhou como colunista diário. Uma delas foi em 1949, na paulistana *Folha da Noite*. O pintor assinava uma sessão intitulada “Informações da Noite”. Eram crônicas sobre vida noturna, em que ele relacionava fatos noticiados nos jornais da época, desde crimes a eventos culturais, com sua experiência pessoal de boêmio. A coluna durou apenas um mês.

³⁰ Em 1948, o Partido Comunista estava na ilegalidade e os debates ideológicos se intensificaram no país. Em consonância, Di Cavalcanti radicalizou seu discurso no campo das artes.

³¹ A polêmica prosseguiu em agosto daquele ano, quando Di Cavalcanti escreveu novo artigo para a revista *Fundamentos*, ligada ao Partido Comunista. No texto, ele argumentava que o artista abstrato, ao se enveredar pela produção de uma arte extremamente subjetiva, baseada em teorias e cada vez mais hermética, está se afastando do povo e servindo aos interesses das classes dominantes: “Aceito ser essa arte representativa de um gosto de um pequeno núcleo de uma classe cujo ciclo de vida cai na decadência para não dizer na degenerescência. O artista que se apega ao abstracionismo ou a outro qualquer modernismo metafísico, continua, entretanto, numa situação social deprimente, como a de todo aquele que não quer livrar-se do prejuízo do individualismo”. FUNDAMENTOS, agosto de 1948.

³² *O Estado de São Paulo*, 18 de junho de 1948.

Sua experiência mais fecunda como colunista diário foi em 1955, no jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro. Foram cinco meses de trabalho, nos quais ele produziu um total de 70 colunas, que tinham o título de “Preto & Branco”. Versando sobre temas variados, quase sempre com grande lucidez, e sem receio de abordar mesmo assuntos mais sensíveis, ele ganhou fama como cronista na época. Em julho daquele ano, a coluna social “Black Tié”, assinada no mesmo jornal por João da Ega, pseudônimo do jornalista Carlos Laet, proclamava:

*Não há leitor de Última Hora que possa evitar a leitura da coluna “Preto & Branco”, de Di Cavalcanti. Aqueles que o admiravam como pintor, andam agora envoltos na mais tremenda dúvida, para distinguir se ele é maior como cronista ou como antes se havia revelado.*³³

Di Cavalcanti falava de temas que iam desde a Guerra da Coréia até a situação sanitária dos restaurantes do Rio de Janeiro. Abordava a questão do desmatamento, falava sobre política, criticando o golpe que se armava contra o presidente Juscelino Kubistchek, ou divagava a respeito da literatura. O que se destaca no conjunto são as críticas desferidas contra instituições, aspectos da cultura brasileira ou artistas conhecidos. Por vezes irônico ou simplesmente revoltado, Di Cavalcanti cultivou desafetos.

A propósito do cinema brasileiro, queixava-se da falta de diretores que soubessem verdadeiramente o que era uma obra de arte. “São literatos e da pior literatura cinematográfica, aquela que narra com excesso de sugestões”, escreveu. Para ele, os filmes nacionais eram parentes das novelas radiofônicas e das histórias em quadrinho, pela ingenuidade dos temas e pelo roteiro infeliz. Naquela época, a produtora Cinematográfica Vera Cruz estava no seu auge. “O cinema brasileiro, digamos com sinceridade, considerado como arte não existe”.³⁴

Suas críticas ficavam mais agudas e certeiras quando se voltavam para a pintura. Naquele ano, a 3ª Bienal Internacional de São Paulo teve como destaques os pintores Lasar Segall e Cândido Portinari. Di Cavalcanti dedicou mais de uma coluna ao tema, sem poupar seus colegas de pincel. “Não sou diplomata para ter obrigação de rasgar sedas com meus colegas. Jamais procurei prejudicá-los porque não é de meu feitio. Julgo-os objetivamente”, escreveu. Sobre Segall, o pintor anotou:

A pintura de Lasar Segall é chatíssima. Esse pintor riquíssimo não gasta cores. Seus quadros monótonos, sem qualidade de desenho, parecem executados com pomada

³³ *Última Hora*, 1 de julho de 1955

³⁴ Op. Cit, 21 de Junho de 1955

*mercurial. Por que essa mania de se afirmar ser Segal um pintor brasileiro?! Esse russo é russo, não vermelho, russo branco da Letônia. Brasileiro ele não é nem a pulso. Não digo isso para ofender o solitário de Vila Mariana. É simplesmente para que os estrangeiros não comam gato por lebre.*³⁵

A respeito de Portinari, com quem já havia trocado alfinetadas públicas³⁶, ele escreveu:

*Portinari está abusando do expressionismo. Afinal de contas nosso querido Candinho devia se convencer de que a pintura não é tragédia e muito menos tragédia barata, gênero tango argentino. Ele disse que aquilo são estudos para seu painel da ONU, mas a verdade é que aquelas monstruosidades tão bem pintadinhas não têm caráter de estudos.*³⁷

Em outro artigo, falava sobre um dos organizadores da Bienal, o crítico de arte Mário Pedrosa:

*Pedrosa é um demônio; quem vai na conversa dele acaba virando sorvete de maracujá. Meu amigo há 30 anos, ele sempre quis me levar pelo mau caminho, resisti sempre. Sendo um admirável escritor de ficção e fino poeta, Pedrosa quer ser um doutrinador, um esteta gênero Venturi. É o seu erro.*³⁸

A derradeira e mais intensa polêmica daquele ano foi travada com o pintor Milton Dacosta, que também escreveu artigos criticando Di Cavalcanti na imprensa. Naquela Bienal, Dacosta ganhou o prêmio nacional de pintura, o que o cronista considerou uma grande injustiça. Ele explicava:

*Milton da Costa era um rapaz titubante, procurando paz nas linhas de um figurativismo decorativo, caminho para uma pinturazinha suburbana: de repente viu que não ia para diante e quis renovar-se. Procurou Mário Pedrosa, que é sempre um péssimo conselheiro. Com a ingenuidade de um pacóvio, da Costa, depois da consulta, virou abstracionista ou coisa que o valha. Deus não o ajudou, os 100 contos de réis que recebeu como prêmio da Terceira Bienal vão servir para construir seu túmulo no mundo artístico brasileiro.*³⁹

Cinco dias depois desta ofensiva, e diante de ameaças e críticas que o adversário lhe fazia pela imprensa, Di Cavalcanti voltou à carga:

³⁵ Op. Cit, 19 de Julho de 1955

³⁶ Em 1953, no jornal *Correio da Manhã*, Portinari ironizou o fato de Di Cavalcanti ter dividido com Alfredo Volpi o prêmio de Pintura da 2ª Bienal: “Pois é. Nós somos estrelas porque não fomos à Bienal e ele comparecendo chegou apenas ao meio-estrelato, com a divisão do Grande Prêmio”. No ano seguinte, no mesmo jornal, Di Cavalcanti fez piada sobre uma obra abstrata de Portinari, dizendo que era cópia do holandês Piet Mondrian.

³⁷ Op. Cit.

³⁸ Op. Cit, 1 de agosto de 1955

³⁹ Op. Cit, 26 de Julho de 1955.

*Milton da Costa é desse tímidos atormentados. Aprendeu a pintar mas não tem personalidade artística. É o que vulgarmente se costuma chamar “um fraco”. Fraco como artista, está bem entendido. Parece que até fisicamente ele é forte o que muito me apavora porque, segundo me informa Quirino, Milton da Costa quer dar uma surra aqui no velhinho... argumento supremo do fraco intelectual e artisticamente.*⁴⁰

Depois desta coluna, ele colaborou por mais um mês com o jornal. Em setembro daquele ano, Di Cavalcanti publicou seu primeiro livro de memórias, *Testamento da Alvorada*. Era provavelmente o resultado do estímulo que recebeu como cronista. Nove anos depois, publicou seu segundo livro e, em 1967, concorreu a uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. Na ocasião, Manuel Bandeira deu entrevistas em jornais garantindo que ele seria eleito. Di Cavalcanti perdeu por 7 votos contra 14, para o sociólogo Fernando de Azevedo. Certamente nos dias de hoje esta eleição teria resultado diferente.

CONCLUSÃO

Entre os grandes pintores brasileiros, Emiliano Di Cavalcanti foi o que mais colaborou com a imprensa. Sua produção em jornais e revistas, que se estende por cinco décadas, é singular em dois aspectos. Primeiro por mostrar a evolução de suas fases artísticas, seus pontos de vista sob diversos temas e detalhes biográficos que ele revelou em colunas de jornal. Depois porque esta produção traça um panorama da evolução gráfica na imprensa brasileira e também expõe os bastidores da vida artística e cultural da época. Este trabalho dedicou-se apenas a inventariar e coletar esta produção até então dispersa, e um banco de dados será disponibilizado na própria Biblioteca Nacional. Espera-se que, com esta contribuição, novos estudos possam mergulhar e se aprofundar na análise deste material, preenchendo uma injusta lacuna que ainda persiste nos estudos sobre a vida e a obra do grande artista que foi Di Cavalcanti.

⁴⁰ Op. Cit, 1 de agosto de 1955

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy (Org.) *Desenhos de Di Cavalcanti na Coleção do Mac*. São Paulo: Mac, 1985.

DI CAVALCANTI, Emiliano *Viagem da Minha Vida: I - O Testamento da Alvorada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955

DI CAVALCANTI, Emiliano *Reminiscências Líricas de um Perfeito Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

GRINBERG, Piedade *Di Cavalcanti: Um Mestre Além Do Cavalete*. São Paulo: Metavideo, 2005

MARTINS, Luis *Di Cavalcanti*. São Paulo: Art Editora, 1983

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

VÁRIOS. *Di Cavalcanti 1897-1976*, São Paulo: Pinakothke Cultura, 2006