

# Di Cavalcanti: “mulatismo”, boemia e militância em perspectiva

[ *Di Cavalcanti: “mulatismo”, bohemianism and activism in perspective* ]

**Fabício Reiner de Andrade<sup>1</sup>**

**RESUMO** • A crítica consolidada sobre Di Cavalcanti frequentemente enfatizou sua relação com a boemia, destacando suas experiências urbanas e sua interação intelectual e artística. Essa abordagem, no entanto, marginalizou seu compromisso com a arte social e com a militância política. Embora tenha sido considerado por Mário de Andrade, em 1932, como o “mulatista-mor”, exaltando a cultura popular e a miscigenação, sua obra revela um engajamento social e político mais profundo, frequentemente negligenciado pelas leituras tradicionais. Este artigo propõe uma revisão crítica das leituras históricas de sua arte, investigando como Di Cavalcanti estruturou sua produção visual a partir de um compromisso político-social, especialmente entre as décadas de 1920 e 1930, quando sua atuação como artista se entrelaçou com debates sobre nacionalismo, socialismo e identidade popular. • **PALAVRAS-CHAVE** • Modernismo brasileiro;

pintura; arte e política. • **ABSTRACT** • Established criticism of Di Cavalcanti has often emphasized his connection to bohemian life, highlighting his urban experiences and his intellectual and artistic interactions. This approach, however, has marginalized his commitment to social art and political activism. Although considered by Mário de Andrade in 1932 as the “chief mulatto artist,” exalting popular culture and miscegenation, his work reveals a deeper social and political engagement, frequently neglected by traditional interpretations. This article proposes a critical review of historical readings of his art, investigating how Di Cavalcanti structured his visual production based on a socio-political commitment, especially between the 1920s and 1930s, when his work as an artist intertwined with debates on nationalism, socialism, and popular identity. • **KEYWORDS** • Brazilian Modernism; painting; art and politics.

*Recebido em 12 de junho de 2025*

*Aprovado em 4 de novembro de 2025*

*Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcília Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes*

ANDRADE, Fabício Reiner de. Di Cavalcanti: “mulatismo”, boemia e militância em perspectiva. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 93, 2026, e10774.



Seção: Artigo

DOI: 10.11606/2316901X.n93.2026.e10774

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

A força persuasiva de uma ideia reiterada com frequência obscurece a percepção do que se mostra aos nossos olhos, ofuscando-os. No âmbito da arte, a insistência em estabelecer aproximações entre diferentes pintores, mesmo que a partir de declarações dos próprios artistas ou de afirmações de críticos e estudiosos, ajuda a promover imprecisões interpretativas e, conseqüentemente, pode reforçar asserções que não cabem a determinadas obras. Por mais que a erudição contribua à comparação, a valorização da singularidade de contextos ajuda na prevenção das armadilhas de simplificações e generalizações inadequadas.

Ao se considerar, por exemplo, a aproximação da obra do artista Di Cavalcanti com o cubismo de maneira mais ampla e com Pablo Picasso de maneira particular, reiterada por diversos autores<sup>2</sup> a partir das falas do próprio artista (DI CAVALCANTI, 1955, p. 134; p. 139), por mais que se permita o esclarecimento de algumas das linhas gerais adotadas pelo brasileiro ao longo de sua profícua e heterogênea atividade artística, tende-se a restringir o horizonte da análise mais aprofundada de sua arte. É inegável que algumas das direções artísticas apontadas por Picasso tenham exercido indicação insinuante no meio artístico brasileiro, especialmente no assim chamado modernismo. Entretanto, a afirmação de que essa influência se concretiza diretamente na produção de Di Cavalcanti constrange a análise a uma aproximação que prescinde de verificação minuciosa. A abordagem artística de Di Cavalcanti, embora fortemente influenciada por fragmentos de diversas abordagens das vanguardas europeias, especialmente aquelas vislumbradas pelo artista na Paris do pós-Primeira Guerra Mundial, não deve ser absorvida à revelia das dinâmicas brasileiras, nas quais o artista se inseria após seu retorno ao país em 1924 (BORTOLOTTI, 2023, p. 214), nem tampouco deve concorrer com as premissas que o artista fortemente defendia<sup>3</sup>.

O modernista de 1922, reconhecido até a realização da Semana de Arte Moderna, em meios artísticos e intelectuais, principalmente por uma atividade que se exercitava mais na imprensa que no ateliê, gozava de relativa circulação entre as esferas da burguesia carioca e paulista, mais em função das relações advindas da

---

2 Como, por exemplo, Souza (1980), Zilio (1997), Bortoloti (2023).

3 No caso, políticas e sociais, as quais se vinculavam ao comunismo.

posição social um dia ocupada pela família da mãe, depauperada à medida que o século XX avançava, que em função dos acertos cultivados pelo próprio Di nos primeiros anos desse decênio (DI CAVALCANTI, 1955, p. 81-82; BORTOLOTI, 2023, p. 106). Sua atitude controversa – em meio às desavenças políticas e teóricas entre os que disputavam a hegemonia dos movimentos intelectuais daquele período e, consequentemente, as poucas verbas que se distribuíam – relegou Di Cavalcanti a uma posição periférica na disputa modernista naqueles anos, mesmo que ele tenha sido, como se sabe, um dos idealizadores da Semana (GONÇALVES, 2012, p. 255).

Parte dessas afirmações pode ser verificada na excelente biografia sobre o pintor escrita por Marcelo Bortoloti (2023), cujo mérito é o de preencher uma lacuna há muito esperada em relação ao artista. O livro, que já nasceu incontornável, dada a profusão de informações e a minúcia da análise documental, certamente será referência para qualquer estudioso que, daqui em diante, se dedicar a Di Cavalcanti e sua obra. Entretanto, como qualquer produção intelectual abrangente, é preciso reconsiderar alguns direcionamentos que apenas a verticalidade da análise é capaz de oferecer. Nesse sentido, propõem-se algumas ponderações sobre a trajetória do artista no meio intelectual brasileiro de meados dos anos 1920 e 1930, em função tanto de sua predileção artística, de temática figurativa e popular, quanto de seu direcionamento político.

Como já recomendava Rafael Cardoso, em texto publicado em 2017, a obra de Di Cavalcanti do período entre os decênios de 1920 e 1930 deveria ser analisada de modo a considerar sua atuação política. Uma vez que, dadas as idiosincrasias da oficialidade brasileira experimentadas nos decênios que se seguiram, de Vargas ao golpe de 1964, essa atuação tendeu a ser suprimida ou menosprezada das análises sobre o artista de modo a facilitar sua aceitação nos circuitos sociais e governamentais brasileiros. Segundo o autor, mesmo

[...] após o fim da ditadura, [...] perdura certo silêncio em torno da militância política de Di Cavalcanti. Quando se fala na filiação dele ao PCB, costuma ser para desfazer de sua importância. E, no entanto, é quase unanimidade entre os críticos e historiadores que os anos de engajamento representam a fase mais vibrante e vital de sua obra pictórica. (CARDOSO, 2017, p. 46)

De fato, até o retorno de sua primeira viagem a Paris, o pintor pouco tinha a acrescentar ao que se convencionou chamar de modernismo. “Menestrel dos tons velados” (DI CAVALCANTI, 1955, p. 85), como o apelidou Mário de Andrade em 1919, Di Cavalcanti atuava sobretudo na imprensa brasileira, desenhando para revistas voltadas à burguesia paulista e carioca, como bem ilustrou Ana Paula Simioni (2002). Com sua obra, o caricaturista contribuiu timidamente para o debate artístico daqueles anos, apresentando trabalhos que se vinculavam mais a ideias simbolistas, ainda que de esquelha, e a uma estética voltada ao “refinamento afrancesado”, bem à moda *art nouveau*, já desgastada numa Europa convulsionada pela guerra, como lembra a pesquisadora e o próprio artista em suas memórias (DI CAVALCANTI, 1955, p. 90). Nem mesmo o início de estudo no ateliê de George Elpons, em 1918, artista e professor de pintura migrado da Alemanha, tutor à época tanto de Tarsila do Amaral

quanto de Anita Malfatti (esta última responsável pela recomendação das aulas ao caricaturista do pintor), foi suficiente para desviar o jovem Di de seu caminho plástico, seja pelo pouco tempo que passou no ateliê do professor, seja pela força do gosto requerido pelas revistas ilustradas da época.

Com efeito, um dos únicos contatos do pintor com a plástica das vanguardas artísticas do período se deu por meio dos pincéis de Anita Malfatti, que, segundo ele, foram “a revelação de algo mais novo do que o impressionismo” (DI CAVALCANTI, 1955, p. 109). E, em função dessa convivência visual com Anita, Di começava, mesmo que excepcionalmente, a experimentar novas soluções para seus trabalhos. Exemplos marcantes são as gráficas que realizou para o catálogo da Semana de Arte Moderna de 1922, em que buscava um rompimento com a sinuosidade da linha “afrancesada fim-de-século” e testava uma visualidade mais geometrizar, ainda que inclassificável. Outro exemplo, anterior, são os desenhos que realizou para o mais significativo trabalho de seus primeiros anos, *Fantoches da meia-noite*, publicado em 1922 pela editora de Monteiro Lobato<sup>4</sup>. Nesses desenhos, cuja linha intrincada, por vez mais angulosa, por vez mais geometrizada, criava planos contrastantes entre o preto e o branco que reforçavam a dramaticidade espetacular, Di Cavalcanti inaugurava ao público, para além do traço, uma temática que, de certo modo, o acompanharia por toda sua trajetória e se evidenciaria sobretudo nos anos em que o artista se engajou politicamente.

Por mais que a fortuna crítica do pintor tenha se dedicado a salientar os aspectos de sua vida festiva e boêmia, reforçada inclusive pela memória que ele escolheu preservar e que se encena nas ruas, prostíbulos e carnavais com os quais o artista se fez identificar ao longo de seu percurso artístico, é na representação de anônimos e populares, destituídos de representatividade política e perspectiva social, que podemos sugerir a contundência do artista no cenário intelectual e a sua consequente inserção na convenção modernista que se sedimentava, sobretudo, pelas linhas de Mário de Andrade, o qual retificava o apelido de “menestrel” para o de “exato pintor das coisas brasileiras”.

Em uma crítica publicada no *Diário Nacional* de 8 de maio de 1932, o escritor elevava o pintor a uma categoria de destaque no projeto que intendia para o modernismo brasileiro, deslocando-o, agora, para uma posição central, ainda que se possa identificar certa vacilação no elogio.

Principalmente com a sua admirável série de mulatas, de que ele soube revelar o rosado recôndito, Di Cavalcanti conquistou uma posição única em nossa pintura contemporânea. Em nossa pintura brasileira. Sem se prender a nenhuma tese nacionalista, é sempre o mais exato pintor das coisas nacionais. Não confundiu o Brasil com paisagem; e em vez do Pão de Açúcar nos dá sambas, em vez de coqueiros, mulatas, pretos e carnavais. Analista do Rio de Janeiro noturno, satirizador odioso e pragmatista das nossas taras sociais, amoroso cantador das nossas festinhas, mulatista-mor da pintura, este é o Di Cavalcanti de agora, mais permanente e completado [...]. (ANDRADE, 1932).

4 Ainda que não haja concordância entre os autores sobre a exata datação do álbum, uma vez que o artista o apresenta em 1921, na Rua 15 de Novembro, em São Paulo – portanto, ele poderia ter sido finalizado em 1920 –, atribui-se a data de 1922 à publicação pela editora Monteiro Lobato.

Essa crítica é sintomática não apenas por orientar a designação que se fez aderir a Di Cavalcanti nas repetidas análises superficiais que se estenderam até os dias atuais, mas por aglutinar uma convulsão de elementos que reclamam análise diligente.

Escapa à maior parte dos críticos, mas não a Rafael Cardoso (2017), a relevância que o pintor dispensou em suas memórias ao seu comprometimento com as ideias ditas de “esquerda” e sua observância e dedicação aos assuntos revolucionários. Se em Gilda de Mello e Souza (1980) e Sônia Salzstein (1985), a figura bonachona e bulhosa do artista se imiscui em noitadas e bordéis de suas obras, Aracy Amaral (1984), Annateresa Fabris (1998) e Rafael Cardoso (2017) apontam para uma direção diferente, que a recente obra de Bortoloti vem, em certo sentido, corroborar, ainda que o autor se decida por ecoar o registro daquelas autoras que reiteraram as reminiscências do próprio artista, que se considerava, para além de boêmio, um péssimo comunista (BORTOLOTI, 2023, p. 232).

Se a falta de devoção às causas do Partido amenizava a militância, pelo menos até sua primeira prisão em 1932, de acordo com a afirmação de Di<sup>5</sup> em 1964, ela não menosprezava o seu propósito. Nas outras reminiscências, aquelas publicadas em 1955, o pintor, ao descrever sua chegada a São Paulo, em 1917, retomando a atenção que dividia entre o curso de direito, as redações de jornais, boemias e aventuras sexuais, também denominações de amigos e topônimos paulistanos, abria logo espaço para um curto comentário político acerca da divisão bipartidária da cidade e emendava um parágrafo dedicado à revolução bolchevique, pela qual foi levado à “revelação de uma estrada nova no meu mundo cortado de caminhos estreitos” (DI CAVALCANTI, 1955, p. 83). Imediatamente cita a greve de 1917<sup>6</sup> e critica o futuro amigo de 1922:

Lembro-me da estupidez de meus colegas da academia contra os grevistas. Lembro-me de Oswald de Andrade com aquele reacionarismo católico que o dominava, querendo fazer incursões armadas pela madrugada para desalojar os grevistas. Lembro-me de uma passeata operária até o centro da cidade que foi dissolvida a pata de cavalo pela polícia. (DI CAVALCANTI, 1955, p. 83-84).

Certamente que essas linhas de Di não devem ser consideradas como evidência de sua precoce atenção às convulsões sociais que irrompiam na pauliceia, até porque, se assim fosse, ele não estaria observando a cavalaria da janela de *O Estado de S. Paulo*, nem dividindo passeios de Cadillac pela cidade com o antropófago aristocrata. Antes, devem ser lidas como referências ao momento de elaboração de suas memórias (início da década de 1950), uma vez que buscavam mais a

---

5 “Sou um péssimo comunista de partido mas jamais serei um intelectual conformista, grudado pelo traseiro às cadeiras das repartições públicas, o pensamento voltado para as nuvens da cultura decadente, sempre apto ao plágio e à bajulação” (DI CAVALCANTI, 1964, p. 41).

6 A greve geral de 1917, que marcou a história do Brasil, foi um movimento significativo da indústria e do comércio brasileiro, ocorrido em julho daquele ano em São Paulo. Promovida por organizações operárias de inspiração anarquista, aliadas à imprensa libertária, essa greve representou a primeira de âmbito geral na história do país. O movimento durou 30 dias, deixando uma marca nas lutas trabalhistas e sociais que se seguiram, inclusive na memória de Di Cavalcanti.

fundamentação de sua posição no campo artístico daquele período que o simples relato memorialístico. Se, por um lado, naqueles anos o pintor já gozava de certa estabilidade social e financeira, assim como amplo reconhecimento e celebração, evidenciado pelas exposições nas quais participava no Brasil e no exterior, por outro, via a intensa ascensão da arte abstrata abalar esse cenário.

Esse embate, segundo Éder Silveira (2009), assim como a maneira pela qual Di Cavalcanti ingressava nessa discussão, em contraste com uma parte significativa do discurso crítico da época, revelava que sua posição no campo artístico estava enfraquecida. Um dos principais motivos que levaram o artista a escrever o livro foi a necessidade de defender não apenas sua trajetória, mas também a sua contribuição para a arte brasileira. Ao registrar suas memórias, ele buscava afirmar a relevância de sua obra e a de seus colegas figurativos, enfrentando a crescente valorização da arte abstrata e da crítica que a acompanhava (SILVEIRA, 2009).

A questão que aqui se coloca, entretanto, mais que a veracidade da memória, é a honestidade do pintor em relação aos ideais que dizia sustentar. Sabe-se que memórias, autobiográficas ou não, são narrativas nas quais se entrelaçam fatos e ficções, visando sempre ao embate no campo político em disputa. No caso de Di Cavalcanti, artista cujas paixões, inclusive as políticas, acrescentavam ainda mais complexidade a sua figura pública, a escrita de si mesmo desempenhou um papel normatizador de sua imagem<sup>7</sup>. Di Cavalcanti utilizou a escrita autobiográfica para controlar a difusão dessa imagem, tentando assegurar que certos aspectos de sua vida e obra fossem enfatizados. Esse processo de seleção e construção narrativa não só moldou sua figura pública, como também influenciou a recepção de sua arte e de suas posições políticas. E, nessa disputa, prevaleceram a boemia, a “brasileidade” e o lirismo, até porque, diante das arbitrariedades dos regimes autocráticos que se instituíram, Di Cavalcanti se viu obrigado a dissimular a militância.

É curioso notar que um artista como Lasar Segall, que ao longo de sua trajetória apresentou soluções plásticas próximas às de Di Cavalcanti, e vice-versa, e ingressou em um nacionalismo modernista durante os anos de 1920-1940, além de manter uma figuração dedicada inclusive a pintar prostitutas, bordéis, pretos e mestiças, seja mais rapidamente associado à ideia de arte engajada do que o próprio Di. Talvez aqui, mais uma vez, Mário de Andrade seja a chave de leitura que desencadeou a impressão. Principal responsável pela recepção paulista do pintor, escreve em 1943 (ANDRADE, 1984), como nos trouxe Fabris a propósito do ensaio de Gilda de Mello e Souza sobre o pintor de mangues, “que o artista representa para ele ‘o verdadeiro sentido da arte engajada’ e aquele equilíbrio ‘entre o ideal estético e a intenção combativa’, que ele procurou ‘tão penosamente pela vida afora’” (FABRIS, 2022, p. 124.)

Para Mário de Andrade, possivelmente, a inocuidade da representação política

---

7 De acordo com Silveira, as autobiografias remetem às “histórias de vida”, conceito que, como sublinhou Pierre Bourdieu (2005), é próprio do senso comum. Esse conceito, no entanto, não passa da ilusão de uma existência absolutamente coerente, geralmente movida por escolhas racionais e princípios estáveis. Na verdade, essas narrativas formam uma “arena onde se disputam memórias, definindo aquilo que deve ser lembrado e aquilo que deve ser esquecido sobre a vida de pessoas públicas, demarcando, deste modo, o lugar de cada um na história” (SILVEIRA, 2009, p. 405).

de Lasar Segall tenha sido a razão pela qual o escritor estabeleceu a diferenciação na abordagem de ambos os pintores. Mesmo que se argumente que o intervalo de 11 anos entre uma crítica e a outra seja substancial para o entendimento que o turista aprendiz fez da obra de ambos os artistas, e uma se refira à apresentação de uma temática inaugural e mais concisa, em 1932, no caso de Di Cavalcanti, e a outra se sedimente em uma análise de conjunto a propósito de uma retrospectiva, em 1943, no caso de Segall, o fato é que “a dimensão ideológica da opção pela temática popular [em Di Cavalcanti] parece ter escapado por completo a Mário de Andrade” (CARDOSO, 2017, p. 46), posição que o crítico jamais retificou.

Mesmo que a crítica de Mário de Andrade de 1932 sobre Di Cavalcanti reelabore algumas das direções que ele mesmo já havia apontado quando escreveu sobre os *Fantoches* na revista *Fon-Fon* de 1º de julho de 1922, em que ressalta o emprego enérgico da linha que conduz ao que ele denomina “realismo”, entendido como uma “observação precisa da natureza e da vida”, dentro da compreensão de cronista visual arguto e determinado, enaltecendo principalmente a capacidade do desenhista de elevar o “varredor de rua, e a mulher da vida, o vendedor de jornais ou a cafetina” (ANDRADE, 1922) ao patamar de assunto privilegiado, o que se observa é que a obra do “mulatista-mor” não se encaixou tão bem no projeto de modernidade vislumbrado pelo crítico quanto a de Segall, ou mesmo a de Portinari.

Mário de Andrade estava convicto de que a arte deveria ter no centro de suas preocupações, embasando a temática nacional, a construção plástica de acordo com seus princípios de equilíbrio, harmonia e proporcionalidade. Por isso, buscava em artistas como Derrain, Lhote e Léger, em suas fases posteriores às vanguardas, as referências principais. (BAGOLIN; REINER, 2022, p. 171).

Para o modernista moderado, essas duas diretrizes, pelo menos durante os anos de 1920-1930 (a defesa do nacionalismo e a busca por diálogos contidos com as tendências europeias), reavaliavam os princípios da Semana de 1922, que justificavam a adoção de uma atitude exagerada com o objetivo de corrigir o “atraso artístico”. A partir de então, recomendava o crítico paulistano, inclusive para si mesmo, a adoção de um “nacionalismo pragmático” apenas como “solução temporária” e uma reavaliação das influências futuristas e cubistas (FABRIS, 2022, p. 123), que passaram a ser vistas com desconfiança, como demonstram as correspondências que trocou com Tarsila do Amaral e Anita Malfatti nos anos 1920 (BAGOLIN; REINER, 2022).

Para Mário, era indispensável que o modernismo preservasse o interesse por uma arte nacional sem integrar os elementos estéticos das vanguardas internacionais de modo a descaracterizar o essencial. A ruptura com o tradicionalismo e a aceitação do novo deveriam ocorrer de maneira estrutural, de modo que o moderno fosse mais do que apenas uma nova forma de visualidade, antes uma convocação à compreensão de uma ideia de Brasil profundo, como dizia ele. Essa ideia de país deveria, segundo ele, apresentar-se no concerto das nações cultas com sua personalidade e cores, raízes culturais únicas e linguagem própria, “com o que o singulariza e o individualiza” (BAGOLIN; REINER, 2022, p. 307). Por essa razão, o crítico não só condenava o extremismo da plataforma futurista como ainda repreendia a absorção

do cubismo, rejeitando a “tendência excessivamente estetizante” do movimento, consequentemente “a atração pelo abstrato”, aconselhando apenas a ideia de sua disciplina formal (BAGOLIN; REINER, 2022, p. 307).

Com efeito, se o futurismo era associado principalmente ao nacionalismo, a uma busca de manifestações artísticas novas e ao combate da filosofia “passadista”, também representava a destruição de qualquer tradição e, em alguns casos bem difundidos, a subordinação estrangeira; já a essência do cubismo, por outro lado, residia na ambiguidade entre figura e fundo, que culminava na coincidência do plano com a superfície física da tela. Elementos como *chiaroscuro*, sombras e modelado surgiam como decorações, tão descolados de sua função original de representar volume e profundidade que se tornavam irrelevantes, independentemente da presença de um objeto reconhecível. Para Mário, a busca de uma identidade brasileira, ou de uma arte que observasse a realidade local, passava necessariamente à construção de uma arte socialmente orientada. Ele afirmava que, embora a realidade brasileira pudesse ter pontos de contato com a realidade contemporânea da desgastada civilização europeia, não poderia compartilhar o mesmo ideal, pois nossas necessidades eram inteiramente diferentes; daí também sua moderação em relação às vanguardas do continente ultramarino.

O que mais intriga, entretanto, é que a arte de Di Cavalcanti, ao menos nesse período de consolidação das ideias que Mário de Andrade fazia sobre o modernismo, dificilmente antagonizava as considerações elencadas; ao contrário, em diversos momentos as reiterava. Outro elemento relevante é que a troca de reflexões e direcionamentos entre Di Cavalcanti e Mário de Andrade, mesmo que tenha existido, nunca foi tão profícua quanto a que o crítico compartilhou com outros sujeitos modernistas, a exemplo de Anita, Tarsila ou Manuel Bandeira. E, mesmo que tenha havido proximidade relativa entre os dois, esta jamais ratificou intimidade. Uma das hipóteses para essa amizade estrangida pode justamente se referir à condição ativista de Di, que contrastava com as posições políticas de Mário, para além das questões de ordem estética.

Data de 15 de agosto de 1922 uma carta de Di a Mário em que o pintor exorta o crítico a uma manifestação para além da plataforma artística:

O necessário é uma revolução nos moldes internacionais, nos moldes modernos e utilitários, sob a bandeira de um ideal comum à humanidade. O caminho que nos fecham será aberto com o sangue forte de uma mocidade oprimida. [...] O artista, o operário, o lavrador, enfim, a nação precisa ser um espírito só lutando contra todos os seus males dentro da sua natureza. Nós, ao contrário, estamos fazendo imperialismo quando devíamos fazer comunismo<sup>8</sup>.

Palavras fortes para um artista que apenas alguns dias antes havia pedido ao estudioso que interviesse junto a Freitas Valle e Paulo Padro, entre outros conhecidos

---

8 Di Cavalcanti a Mário de Andrade, 15 ago. 1922. Acervo Mário de Andrade, Arquivo IEB/USP, código de referência MA-C-CPL2455.

do poeta, por uma colocação qualquer que lhe auxiliasse no sustento pecuniário<sup>9</sup>. Essa aparente contradição no discurso de um homem que se dividia entre o ideal revolucionário e as relações com a oligarquia brasileira pode parecer deletéria na biografia do artista e, de fato, permite que críticos e pesquisadores relativizem as intenções comunistas do pintor. Contudo, “a luta pela sobrevivência de um chefe de família” (BORTOLOTTI, 2023, p. 166) não deveria menosprezar as intenções e ações do jovem militante.

Mesmo que Mário de Andrade preterisse educadamente os diversos pedidos de ajuda de Di, as cartas seguiam e, em uma delas, sem data, mas que se localiza entre os anos 1922-1923, dado o timbre da Companhia Mechanica e Importadora, empresa de engenharia ligada ao grupo Prado Chaves, indício de que as cartas enviadas também a Paulo Prado<sup>10</sup> com pedidos de ajuda surtiram algum resultado, o artista dizia que se dedicava pouco à pintura, mas não à xilogravura, reiterando: “Ando sonhando, meu Mário, sonhando muito. Em breve há de sair alguma coisa”.

Pouco depois, no salão de entrada do Lyceu de Artes e Offícios do Rio de Janeiro, abriu uma exposição que ganhou as páginas do *Correio da Manhã* de 29 de junho de 1923. E se não espanta a omissão completa à participação do modernista no evento do teatro municipal paulista do ano anterior, surpreende a posição do artista e admira algumas das obras que apresentou. O “grande sonho” de Di naquele momento, como se refere o articulista, mais que reiterar a ideia de se ‘criar no Brasil uma arte brasileira’ é a “estilização do samba, nossa dança característica” (A ESTILIZAÇÃO..., 1923). O artigo, prolongado e generoso com o artista, fascina por apresentar, entre lugares-comuns e adjetivos babosos, algumas das posições que o seguiriam ao longo do tempo e por antecipar os direcionamentos artísticos que a crítica, de maneira geral, atribuiu a sua estadia na Europa<sup>11</sup>. Substantivos que ecoaram nas apreciações de suas obras ao longo de sua trajetória, como “fulgor”, “volúpia”, “sensualismo”, “ritmo”, entre outros, permeiam o texto como um todo e reforçam a ideia de que as categorias tradicionalmente utilizadas para examinar a produção de Di são predominantemente retóricas e se mostram insuficientes para abordar a complexidade de seu trabalho. Isso porque, dada a descrição do articulista, diante de uma pintura denominada “cordão”, temos a sensação de experimentarmos as obras do artista pós-viagem, embebidas de vanguardas europeias:

Há um quadro – *O cordão* – que é uma obra-prima de intensidade e de cor. Di Cavalcanti fez de um tema rústico, plebeu, uma fonte deliciosa de estesia. É que ninguém sabe, como ele, espiritualizar os seus personagens e os seus ambientes. [...]

E nós ficamos a contemplar, embevecidos, os seus quadros maravilhosos: aquelas ruas de Paquetá; aqueles retratos de mulher; aqueles Pierrots, lembranças da sua iniciação nos mistérios da Beleza; aquela Salomé crioula, de peito duro e provocante; aquele

9 Di Cavalcanti a Mário de Andrade, 9 ago. 1922. Acervo Mário de Andrade, Arquivo IEB/USP, código de referência MA-C-CPL2454.

10 Di Cavalcanti a Paulo Prado, 14 abr. 1922. Acervo Carlos Augusto Calil.

11 Muito em função da indicação de suas reminiscências em seu retorno de Paris: “e como civilizado comecei a conhecer a minha terra” (DI CAVALCANTI, 1955, p. 142).

cordão, cujos homens e mulheres parecem cantar, sapatear, “bolir com os quartos”, as narinas ofegantes num hausto de volúpia, as mãos trêmulas empunhando os estandartes berrantes ao sol... (A ESTILIZAÇÃO..., 1923).

Mas, se as letras do artigo nos transportam aos elementos dos anos mais profícuos de seus trabalhos, as artes nem tanto. Isso porque as imagens reproduzidas no jornal, ainda que tratem de sambas, pretos e favelas, apresentam soluções plásticas ainda muito afeitas à ilustração de revistas da época e pouco demonstram qualquer alusão às vanguardas europeias do período. Ainda que o pintor planifique as figuras, eliminando os referenciais de volume, não existe qualquer outra imagem que nos mostre efeitos pictóricos “civilizados”, como ele dizia. O que existe, de fato, é uma tentativa muito clara de interpretar a cultura urbana e popular brasileira em uma representação visual que prescindia a descrição fria e malsinação e enfatize um olhar afetivo, genuíno, único e positivo.

Em arte, a cultura nos separa e o amor nos integra no espírito da nossa raça. As concepções abstratas são a nossa primeira sedução; os símbolos universais, criados por maiores sabedorias, tentam-nos como a luz ao inseto ingênuo. Começamos a realizar fora da forma orgânica da arte. Há uma espécie de desassociação moral. Somos a extravagância a serviço da banalidade. Ilustramos ideias inferiores bem vestidas. (DI CAVALCANTI apud A ESTILIZAÇÃO..., 1923).

Essas palavras de Di, reproduzidas no jornal, alinham-se mais uma vez a algumas das ideias que circulavam nas cartas de Mário de Andrade, principalmente naquelas destinadas a Tarsila do Amaral, em que o poeta reforçava o princípio de encarar a arte brasileira no que ela tem de mais “primitivo”, em outras palavras, integral e verdadeira, sem contaminações estrangeiras e que demonstrasse a singularidade do Brasil diante das nações do mundo, ao que Mário chamou *matavirgismo*<sup>12</sup>.

Mas, se a convergência das ideias coincidentes entre o pintor e o poeta se expandiam quando ambos se apresentavam como defensores da primazia e singularidade de uma arte brasileira, elas se restringiam em função do engajamento político do pintor. Não apenas porque o escritor repudiava o que se convencionou chamar de arte proletária ou social<sup>13</sup>, mas principalmente pelos direcionamentos partidários que se impuseram entre os colegas de Semana. Se Mário de Andrade

---

12 “Você se parisianizaram na epiderme. Isso é horrível! Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA-VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam. Se vocês tiverem coragem venham para cá, aceitem meu desafio. E como será lindo ver na moldura verde da mata, a figura linda, renascente de Tarsila Amaral”. Carta de Mário de Andrade a Tarsila do Amaral, 15 nov. 1923.

13 “[...] isso que chamam por aí de arte proletária ou de tendência social [...] é confusãoismo” (ANDRADE, 1942, p. 61).

se aproximava cada vez mais do partido fundado pelo conselheiro Antônio Prado e se via obrigado a relativizar as contradições de apoiar Vargas em 1930 para pouco depois combatê-lo em 1932, Di Cavalcanti, por outro lado, filiado ao PCB em 1928, viria demonstrar que seus anos de militância não se limitavam a meros “arroubos de juventude” como ainda se insiste insinuar (BORTOLOTI, 2023, p. 166). Pelo contrário, se o monitoramento de suas “atividades clandestinas” pela polícia a partir de 1930 (BORTOLOTI, 2023, p. 243) não for suficiente para atestar o comprometimento do pintor com a causa operária, talvez sua colaboração na fundação do Centro de Cultura Proletária, na União dos Trabalhadores Gráficos, da Associação dos Amigos da Rússia, da Liga Comunista Prestista, entre muitos outros, venha a demonstrar que o pintor entendia o Brasil pelo viés revolucionário daquele período e atuou de maneira contundente em favor desse ideal, principalmente a partir de 1932.

Esse ano, marcado na vida do artista, selou de forma definitiva o rompimento entre Di e Mário de Andrade. A última carta que se conhece de Di para Mário data de 5 de julho de 1932, apenas quatro dias antes da eclosão da guerra civil. O silêncio que se seguiu explica o abismo político e ideológico que se abriu entre os dois e, em parte, justifica a ausência de outras reflexões do poeta em torno da obra do pintor.

Mário de Andrade, defensor fervoroso da causa paulista, mergulhou com paixão no conflito. Atuou incansavelmente na Liga de Defesa Paulista, como atestam os documentos preservados no IEB/USP. Para ele, a guerra era uma resposta legítima à opressão do governo de Getúlio Vargas, e os inimigos internos – tenentistas, comunistas e representantes do poder central – eram vistos como traidores da autonomia paulista. Em cartas trocadas com Carlos Drummond de Andrade, Mário não escondia seu desprezo por esses grupos, chamando-os de “traidores infames” (BORTOLOTI, 2023, p. 262).

Di, por outro lado, como dito, era comunista desde 1928. E, nesse caso, sua militância o colocava ainda mais em rota de colisão com o bandeirantismo defendido por Mário. Logo no início do conflito, Di foi preso, acusado de atividades subversivas. Na prisão, segundo Bortoloti (2023, p. 263-267), o pintor aprofundou ainda mais seus vínculos com o Partido Comunista, mesmo em meio às tensões entre stalinistas e trotskistas, o que gerava conflitos internos incontornáveis. Ainda assim, a experiência carcerária serviu como catalisador para sua adesão definitiva à ideia da “revolução proletária”.

Com o fim da guerra, Di, então funcionário do Departamento de Censura, foi libertado graças à intervenção de um antigo colega de colégio, o militar Cordeiro de Farias. Restabelecido ao cargo, não tardou a pedir demissão, considerando indigno para um artista e militante servir ao aparato repressivo do recém-instalado governo Vargas. Esse gesto final, mais que simbolizar sua rejeição ao novo regime, reforçava também sua ruptura com antigos vínculos – inclusive os com Mário.

Mas nem tudo foi sinistro. Esse cenário intrincado para Di depois da prisão trouxe para o artista a possibilidade de instalar-se em um ateliê-moradia a ser dividido com Flávio de Carvalho, Carlos Prado e Antônio Gomide. O espaço, além de ateliê, servia também como núcleo de debates e discussões artísticas e políticas ao se tornar a sede do Clube dos Artistas Plásticos (CAM) ainda em 1932. Em paralelo, no mesmo ano, eclodiu em São Paulo outra agremiação artística, que ficaria conhecida como

a Sociedade Pró-Arte Moderna (Spam). E, já na sua fundação, essas duas entidades cristalizam divergências latentes, tensionando as relações no assim chamado modernismo paulista. De um lado, a Spam, apoiada por Olivia Guedes Penteado e Paulo Prado, reunia alguns dos expoentes de 1922, como Anita Malfatti, Menotti del Picchia e Mário de Andrade, assim como Gregori Warchavchik e Lasar Segall. De outro, o CAM, fundado por Flávio de Carvalho, com o auxílio de Di, cujo ateliê coletivo se tornaria o ponto de encontro para artistas e intelectuais com relações mais ou menos próximas ao comunismo. Bortoloti (2023, p. 269) observa que o CAM “nos oferecia a oportunidade de trazer a realidade das ruas para o campo cultural, além de ser um espaço privilegiado de militância, num momento em que o Partido Comunista estava na clandestinidade e a maioria dos sindicatos era vigiada pela polícia”.

Para Di, observa-se, a fundação dessas duas frentes não se estabelecia como mera disputa por vernissages, antes como embate sobre o sentido da arte na sociedade. A Spam representava, na sua visão, uma espécie de esteticismo vazio e um refúgio para quem apartava a arte de seu compromisso com a luta contra a opressão. Já o CAM prometia uma arte que imiscuísse o pincel na política. E, não por acaso, suas obras do período trouxeram cenas de trabalhadores em greve, folias populares e caricaturas de mandatários. No plano formal, adotou contrastes cromáticos mais agressivos e estruturas modulares mais densas, sublinhando a ideia de que a arte só se legitima ao lidar com conflitos concretos e não com abstrações estetizantes.

Nesse ambiente de debates e criação coletiva, Di Cavalcanti passou a conviver com figuras como Mário Pedrosa e Caio Prado Júnior, assim como com visualidades, como as de Käthe Kollwitz. E o contato direto com reflexões engajadas sobre arte e política ofereceu-lhe subsídios para transformar rabiscos em formulações críticas mais robustas. Assim, ideias antes soltas em esquemas pictóricos começaram a ser aprofundadas por conceitos como os de Pedrosa acerca do papel social da arte ou de Prado Júnior sobre as bases materiais das mazelas sociais no Brasil. Esse diálogo intelectual impulsionou Di à solidificação de um fundamento teórico de sua obra, cuja pretensão residia, naquele momento, na emancipação da classe trabalhadora das opressões da burguesia. Não por acaso, uma das primeiras manifestações escritas conhecidas feitas por um artista sobre a “problemática social” (AMARAL, 1984, p. 33), bem como sobre a utilização da arte na ajuda ao aprimoramento da sociedade, data de 1933 e tem justamente Di Cavalcanti como autor, em que, a propósito da exposição de Tarsila, recém-regressada da URSS, afirmava:

Nós artistas não podemos nos separar da humanidade, com veleidades de possuímos qualquer coisa de superior aos nossos semelhantes. Por isso, quando um artista sente-se incompreendido não pode repudiar a incompreensão que o circunda, deve ao contrário procurar as razões dessa incompreensão. E elas só poderão se encontrar no estado social que as determinam. (apud AMARAL, 1984, p. 33).

A militância do artista foi intensa até 1935, culminando no levante que tinha como objetivo levar Luís Carlos Prestes ao poder. O fracasso da insurreição, entretanto, resultou em sua prisão pela segunda vez, dessa feita acompanhado por Noêmia Mourão. E, após a liberação, o artista partiu imediatamente para Paris, em 1936,

com receio da opressão do governo contra os comunistas; já na França, desligou-se do Partido, mais por questões mezinhas que ideológicas.

E, mesmo que a militância tenha arrefecido a partir de então, as premissas que orientaram o artista durante a maior parte de sua trajetória, com raízes nas questões sociais que o Brasil apresentava, continuaram a marcar suas obras. Pois, ainda que se verifique uma mudança na plástica de Di Cavalcanti posterior aos seus dois períodos de estadia europeia (BATISTA, 1997; BORTOLOTTI, 2023), marcada justamente pela falta de homogeneidade e coerência teórica de sua pintura, a temática social permanece constante.

Uma vez que se observa em suas obras, como um todo, um emaranhado de elementos pinçados de correntes artísticas diversas, por vezes antagônicas, pode-se depreender que o artista se ocupava mais da função social da arte que de suas postulações teóricas, e, por essa razão, sua obra jamais apresentou coerência dotada de uma lógica estética. Mesmo que tenha liquidado a ilusão da terceira dimensão em algumas de suas pinturas dos anos de 1920-1930, nas quais planificava a figura e trabalhava com as restrições impostas pela bidimensionalidade da tela, o artista foi incapaz de chegar a uma solução definitiva para conferir unidade ao plano pictórico, como faziam outros artistas aos quais alguns críticos queriam associá-lo. Cézanne, Leger, Matisse e Picasso passaram mais distantes das preocupações pictóricas de Di Cavalcanti que sua intenção temática. Daí a busca do pintor inclusive pelos efeitos do “espaço opressivo e cruel de Otto Dix, Max Beckmann e George Grosz” (SOUZA, 1980, p. 273) que se verificaram com contundência no álbum *A realidade brasileira* (DI CAVALCANTI, 1932), mas não só.

Outro elemento que reforça a argumentação da predileção temática de Di sobre a teórica reside naquilo que se convencionou chamar de “influência do Renascimento” e suas “*madonne mulatas*”. Ainda que se verifiquem algumas soluções volumétricas nas suas figuras que as aproximaram das de Boticelli, por exemplo, e que isso tenha ecoado inclusive nas palavras do artista (DI CAVALCANTI, 1955, p. 134), essa aproximação é claramente mediada pelas vanguardas italianas do período. Se no contexto renascentista o efeito escultural, promovido pelo *chiaroscuro*, era motivado pela ideia de imitação da natureza, assim como pela concepção de um espaço no qual os objetos se comportavam como elementos independentes, organizados pelo desenho, nas vanguardas italianas, observa-se que o espaço não se separava dos elementos descritos, consolidando a ideia da tela como objeto integral. A partir dessa perspectiva, o plano pictórico passava a ser reconhecido como um objeto que impunha a planaridade como fundamento capaz de traspor a experiência analógica da natureza em sua imitação não literal.

Chegam a impressionar os exemplos em que se pode relacionar os trabalhos de Di Cavalcanti com os de Massimo Campigli, Giorgio de Chirico, Cèsare Andreoni, Gino

Severini, Carlo Carrà ou Mario Sironi; e surpreende ainda mais a escassez dessas referências em estudos mais detidos sobre Di Cavalcanti<sup>14</sup>.

Ao tomarmos o exemplo de Carlos Zilio, em *A querela do Brasil* (1982), identifica-se a opção do autor em posicionar Di Cavalcanti dentro de uma “tradição francesa”, que, segundo ele, teria sido o principal vetor de renovação formal para o modernismo brasileiro. Zilio destaca o olhar de Di sobre Cézanne e Picasso como referência estética central, identificando na fragmentação cubista e na explosão cromática os alicerces de suas obras. No assim referido “Sistema de Di Cavalcanti”, o autor afirma que a divisão da superfície em planos que se observa nas obras do “mulatista-mor” é efeito direto de sua relação com os cubistas e com Cézanne; além disso, afirma também o estudioso, ambos eram os responsáveis pelo efeito de ambiguidade espacial verificada nas pinturas dos anos 1920 e na maneira de determinar o objeto através da modelação de cor (ZILIO, 1982, p. 85-90).

Ainda em sua leitura, Zilio faz apenas um aceno ao conteúdo político presente na obra de Di, atribuindo-lhe vagamente um “expressionismo militante” a partir do final dos anos 1920. Demonstra como, a partir dos anos 1930 (justamente no período militante), houve uma inflexão em seus trabalhos, atribuindo essa inflexão ao uso da cor como substituto do desenho vacilante, relacionando mais uma vez esse uso à proximidade de Di das pinturas francesas, em especial as de Matisse e ainda de Cézanne.

Percebendo uma dificuldade analítica, explica o desenho de Di como uma contradição influenciada por sua experiência como ilustrador e atribui sua forma esquemática à falta de estudos aprofundados sobre o princípio, o que se reafirma pela sua visão teórica cheia de dificuldades. E encerra condicionando Di a um nacionalismo superficial, dotado, em sua melhor fase, de lirismo e sensualidade.

Sônia Salzstein (1985), de modo semelhante, desconsiderando uma abordagem que se descola da apreciação formal, avalia criticamente a obra de Di apontando para a timidez e a contradição na sua contribuição para a modernização da arte brasileira. Segundo a pesquisadora, em vez de romper com modelos tradicionais, sua prática mostrou acomodação e dialogou mais com os determinantes locais e com o academicismo do que com um projeto efetivo de modernização (ainda que o texto não conceitue modernização). Para ela, sua obra mantinha traços parnasianos na técnica e na estética, o que levou a uma assimilação lenta e frouxa de um vocabulário moderno ao longo de três décadas, dos anos 1920 aos 1950. Essa atualização gradual incluiu momentos experimentais, mas também duas recaídas conservadoras impulsionadas pelo populismo “chapa-branca”. Como consequência, a obra de Di perde parte do interesse crítico: não apresenta grandes inovações nem uma exploração renovadora, mas reflete a contradição histórica do projeto modernizador na arte brasileira.

A partir desses exemplos, é possível considerar duas abordagens que trazem elementos conceituais que, de um modo ou de outro, marcaram a percepção da obra

---

<sup>14</sup> Localizou-se apenas um artigo de Renata Rocco (2022) sobre a relação entre Di e Campigli e um catálogo da exposição curada por Tadeu Chiarelli (2003), em que abordava o assunto de maneira panorâmica e abrangente. Outras insinuações foram localizadas em Belluzzo (2017), Fabris (1998) e Batista (1997) e, sem dúvida, converteram-se em ponto de partida para esta análise. Ver: Rocco (2022); Chiarelli (2003).

de Di Cavalcanti e de sua figura artística. De acordo com essas abordagens, “o mais brasileiro dos pintores modernos”, reconhecimento vinculado à sua predileção por temas tidos como nacionais, constituiu um corpo significativo de obras que ocuparam lugar de destaque na prosopopeia do que se convencionou chamar “arte moderna brasileira”, o que o associou às correntes populistas difundidas nas décadas de 1930 e 1940. Embora parte da crítica, então e agora, o tenha associado a uma ideia de “popular”, incidem sobre ele também acusações de produzir imagens de teor racista e sexista, não apenas porque o termo “mulatas” tem conotações pejorativas, mas, sobretudo, porque as figuras que ele produz são, não raro, apresentadas em posturas que remetem a uma disponibilidade sexual irrestrita.

[Di Cavalcanti] pinta muito pouco o homem; é sobretudo o pintor das mulheres e o intérprete de um mundo regido por rigorosa dicotomia, onde os homens têm tarefas, mas a função das mulheres é o amor. Suas figuras femininas, estagnadas num outro tempo, parecem grandes animais disponíveis, recortados contra a luz, sob as arcadas, nas janelas, nas sacadinhas de ferro. Quase sempre são prostitutas, mas transmitem uma visão tranquila do amor vendido, postas como estão em seu nicho de vitral. É sem tragédia e sem remorso que saem do estúdio do pintor para as salas da burguesia, puro objeto de contemplação. Não direi que a visão plasticamente admirável de Di Cavalcanti é folclórica; mas é patriarcal e abafa o sentimento de culpa, assentando-o sobre o grande álibi do Nacionalismo. (SOUZA, 1980, p. 274).

Ao longo das últimas décadas, isso suscitou críticas justificadas. Sem dúvida, essas representações reforçam o mito da mulher negra ou parda hipersexualizada. Contudo, é preciso considerar as obras do artista a partir de sua especificidade histórica. Diferentemente de como podem ser vistas hoje, na época não eram percebidas como sustentáculo da opressão racializada das mulheres. Pelo contrário, durante os decênios de 1920 e 1930, quando essas figuras apareceram pela primeira vez em suas pinturas, faziam parte de um projeto político radical destinado a afirmar o dinamismo das massas proletárias e a legitimidade de uma cultura popular urbana centrada no samba e no Carnaval, como bem exemplifica a análise de Rafael Cardoso (2024).

Além disso, como também afirmou Annateresa Fabris (1998) a propósito de uma crítica ao pensamento de Salzstein acima exemplificado, a modernidade brasileira não se reduz a um purismo formal nem a um conservadorismo dissimulado, mas resulta de empréstimos descontínuos e de múltiplos realismos enquadrados pelo contexto histórico; se na Paris nos anos 1920 artistas brasileiros tiveram acesso a linguagens realistas da Escola de Paris mais do que às vanguardas radicais, não faz sentido aplicar nelas o ideal bourdieusiano do “olhar puro” (BOURDIEU, 2011, p. 12), já que a arte brasileira esteve fortemente submetida a determinações ideológicas e a projetos de construção de identidade nacional; a rejeição acrítica da arte social é igualmente criticada, pois sua emergência exige contextualização histórica; finalmente, a trajetória de Di Cavalcanti ilustra essa complexidade: partindo de influências simbolistas e de Beardsley, passando por um impressionismo de 1918 e por um léxico eclético mostrado na Semana de Arte Moderna, ele assimila em Paris,

em 1923, lições de Cézanne e do Picasso neoclássico (entre muitas outras), que aplica ao tratamento do “assunto brasileiro” (FABRIS, 1998, p. 26).

Assim, a leitura que reduz o percurso de Di Cavalcanti a uma simples importação de soluções parisienses empobrece tanto sua complexidade plástica quanto seu engajamento político. De modo geral, os autores parecem enquadrar Di Cavalcanti nas mesmas discussões que informaram Tarsila do Amaral durante os anos de 1920 a partir das ideias contidas nos manifestos Pau-Brasil e Antropofágico. O problema é que a blague do Pau-Brasil e a absorção deglutidora da antropofagia não corresponderam às escolhas efetivas de Di, uma vez que ele participou pouco desses circuitos teóricos e recusou assumir como base programática os postulados que defendiam um “primitivismo europeizado”. Na prática, seu trabalho do período aproximou-se mais das tensões urbanas e sociais, em sentido heroico e político, do que de uma retomada mitificada do Brasil profundo.

Ainda que Di tenha mantido relações mais estreitas com Tarsila, especialmente em função de suas opções políticas, ele recusou adesões formais a grupos fora dos círculos comunistas. Seu posicionamento público, expresso em diversos artigos e em jornais operários, criticava o que ele chamava de “elitismo de vanguarda” e defendia uma arte que nascesse das manifestações populares e urbanas e dialogasse justamente com esse público.

Mais uma vez, por ora, evidencia-se que foram as convicções políticas do artista que prevaleceram sobre suas escolhas, sejam elas plásticas ou sociais. Portanto, minimizá-las, é um equívoco que deve ser desfeito, uma vez que foi a consciência pública do pintor a única constante na sua trajetória.

Di Cavalcanti, em sua obra, evidenciou uma opção política clara pela valorização da cultura popular brasileira, alinhando-se aos princípios da assim chamada arte social. Ao priorizar temas como festas públicas, cenas do subúrbio e divertimentos de rua, o artista demonstrou uma conexão profunda com a realidade cotidiana das camadas populares, rejeitando a elitização da arte e propondo uma visão mais democratizante no período. Essa abordagem é visível em sua transição da mordacidade inicial de trabalhos como *Fantoches da meia-noite* para uma perspectiva mais ampla e social em *Realidade brasileira*, álbum no qual Di Cavalcanti critica as hierarquias de poder e a exploração social.

Além disso, o “pintor de mulatas”, ao representar a figura feminina, vai muito além da visão que as reduz a meros objetos sexualmente disponíveis, como sugerido por Gilda de Mello e Souza (1980). Suas mulheres transcendem a objetificação, sendo elevadas à categoria de temas da pintura tradicional, em que elementos sacros da tradição artística se fundem à celebração da cultura popular brasileira. Essa fusão permite a identificação de alegorias universais que atravessam a história da arte, como a melancolia contraposta à dança, por exemplo, e que se constrói de forma mais literária que pictórica. Assim, Di Cavalcanti junta, no emaranhado de soluções plásticas, um erudito e um popular, inserindo suas mulheres em um contexto mais amplo e profundo, no qual elas simbolizam não apenas a beleza, mas também a força e a complexidade de um Brasil singular porque miscigenado e culturalmente diverso.

Com efeito, a representação da “mulata” em sua obra não se limita ao simbolismo nacionalista e reflete a luta social das camadas populares. Como destacado por

Ferreira Gullar (2006), a imagem da “mulata” personifica a integração social e cultural de um Brasil miscigenado, reafirmando o compromisso político de Di Cavalcanti com a expressão de um país desigual que aponta para o progresso. O “mulatismo”, defendido por Mário de Andrade (1932), assume em Di Cavalcanti um caráter que vai além do discurso artístico, aproximando-se de uma prática que exalta as tradições populares em uma espécie de manifesto visual.

## SOBRE O AUTOR

**FABRÍCIO REINER DE ANDRADE** é doutorando no Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (PPGHS/FFLCH/USP).  
fabricio\_reiner@hotmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-0285-3333>

### Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

## REFERÊNCIAS

- A ESTILIZAÇÃO das nossas danças. *Correio da Manhã*, n. 8.877, 29 de junho de 1923, p. 3. Hemeroteca Digital Brasileira. Fundação Biblioteca Nacional.
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.
- AMARAL, Aracy (Org.). *Correspondência: Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: IEB/USP, 2001.
- ANDRADE, Mário de. Di Cavalcanti. *Fon-Fon*, n. 26, 1º de julho de 1922, p. 19. Hemeroteca Digital Brasileira. Fundação Biblioteca Nacional.
- ANDRADE, Mário. Moderno antimoderno. *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, ano I, n. 2, 27 de fevereiro de 1926, p. 3. Hemeroteca Digital Brasileira. Fundação Biblioteca Nacional.
- ANDRADE, Mário de. Di Cavalcanti. *Diário Nacional*, n. 1.456, 8 de maio de 1932, p. 3. Hemeroteca Digital Brasileira. Fundação Biblioteca Nacional.
- ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- ANDRADE, Mário de. Lasar Segall. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, p. 49-67.
- BAGOLIN, Luiz Armando; REINER, Fabrício. *Era uma vez o moderno [1910-1944]: uma breve história do modernismo brasileiro*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2022.
- BATISTA, Marta Rossetti (Curadoria). *O jovem Di (1917-1935)*. Catálogo de exposição. Instituto de Estudos Brasileiros, 16 abr. 1997-6 jul. 1997.
- BELLUZO, Ana Maria de Moraes. Ser moderno? “Significa saber construir seu próprio classicismo”. In: RIBEIRO, José Augusto (Org.). *No subúrbio da modernidade: Di Cavalcanti 120 anos*. São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, 2017, p. 55-60.

- BORTOLOTTI, Marcelo. *Di Cavalcanti: modernista popular*. São Paulo, Companhia das Letras, 2023.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1990.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. 7 ed. São Paulo: Papirus, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- CARDOSO, Rafael. Ambivalências políticas de um perfeito modernista: Di Cavalcanti e a arte social. In: RIBEIRO, José Augusto (Org.). *No subúrbio da modernidade: Di Cavalcanti 120 anos*. São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, 2017, p. 41-53.
- CARDOSO, Rafael. Modernidade em preto e branco Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CARDOSO, Rafael. Samba and the brown body politic: Di Cavalcanti and the making of brasilidade. *Latin American and Latinx Visual Culture*, v. 6, n. 1, 1 January 2024, p. 94–99. <https://doi.org/10.1525/lavc.2024.6.1.94>.
- CHIARELLI, Tadeu. *Novecento sudamericano: relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*. São Paulo: Istituto Italiano di Cultura, 2003.
- DI CAVALCANTI, E. *Fantoches da meia-noite*. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia. Editores, 1922.
- DI CAVALCANTI, E. *A realidade brasileira 12 ensaios*. S. l: s. e., 1933.
- DI CAVALCANTI, E. *Viagem da minha vida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955. DI CAVALCANTI, E. *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- FABRIS, Annateresa. O impasse de Di Cavalcanti. *Cultura Visual*, Salvador, v. 1, n. 1, jan.-jul. 1998, p. 23-36. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/53353/28556>. Acesso em: nov. 2025.
- GULLAR, Ferreira. A modernidade em Di Cavalcanti. In: GULLAR, Ferreira et alii. *Di Cavalcanti 1897-1976*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2006, p. 10-12.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. 1922: a semana que não terminou. São Paulo Companhia das Letras, 2012.
- ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura. Emiliano Di Cavalcanti e Massimo Campigli e a vertigem das figuras femininas. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 12, n. 26, 2022, p. 130-152. <https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.40903>.
- SALZSTEIN, Sônia Goldberg. As brasilidades de Di Cavalcanti. In: AMARAL, Aracy. *Desenhos de Di Cavalcanti na Coleção do MAC*. São Paulo: MAC/USP, 1985, p. 197-198.
- SILVEIRA, Êder. Di Cavalcanti memorialista – boemia, arte e política. *Encontro de História da Arte*, Campinas, n. 5, 2009, p. 405-412. <https://doi.org/10.20396/eha.5.2009.4035>.
- SIMIONI, Ana Paula. *Di Cavalcanti ilustrador: trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1922)*. São Paulo: Editora Sumaré, 2002.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980. (Coleção Espírito Crítico).
- ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1982.