

IDENTIDADE NACIONAL COMO ESTRATÉGIA POLÍTICA*

Patrícia Reinheimer

Introdução

No começo de 2005, como crítica a um projeto social do governo federal¹, foi divulgado o resultado de uma pesquisa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) que afirmava que o problema do Brasil não era a fome, mas a obesidade.² Poucos dias depois, essa disputa política interna foi apresentada à imprensa americana³: a reportagem, em primeiro lugar, fazia menção à garota de Ipanema e à Gisele Bündchen, para só então falar da pesquisa e das questões políticas envolvidas. A notícia gerou manifestações diversas de repúdio por parte de vários grupos sociais brasileiros que questionavam o resultado da pesquisa, o projeto do governo e a reportagem americana. Isto até se descobrir que as mulheres fotografadas que ilustravam a matéria do jornal americano não eram brasileiras. A partir desta constatação, as atenções voltaram-se para o correspondente americano no Brasil, o fotógrafo responsável pela cobertura da matéria e o *New York Times*. A resposta, quase imediata, da imprensa brasileira veio através de alguns de seus representantes momescos, que criaram um samba cujo título e refrão final questionavam as preferências sexuais do repórter americano.⁴

Esse evento político transformado em "anedota" coloca em jogo algumas dimensões de diferença que são atualizadas nas relações sociais cotidianas: classificações que procuram ordenar uma determinada "realidade" a partir de noções como *identidade nacional* e alguns de seus símbolos privilegiados no Brasil, como a mulher, o carnaval e o samba. A intenção deste trabalho é investigar a contribuição das artes plásticas ao processo de instituição de tais símbolos, a começar pelas disputas em torno da definição de artes plásticas. Para isto, apropria-se do que se convencionou chamar de *modernismo* brasileiro, em torno das décadas de 1920 a 1940, e a forma como alguns pressupostos dessa modernidade artística foram revistos principalmente

após o final da Segunda Guerra, quando o campo artístico encontrava-se inserido em um novo contexto sociopolítico.

Ao tomar a linguagem plástica como um sistema inserido em um universo de trocas simbólicas, instrumento de ação sobre o mundo e, portanto, passível de atualizar relações de força entre os locutores e seus respectivos grupos (cf. Bourdieu 1987), é importante perceber o conjunto de relações no qual ocorre a disputa em torno da identidade. Dessa perspectiva, e após uma breve apresentação do processo de transformação do discurso artístico entre as décadas de 1920 e 1950, pretendo usar o relato biográfico de um artista relativamente central para a história do Modernismo brasileiro, Emiliano Di Cavalcanti, para pensar a politização da noção de identidade nacional como uma estratégia específica acionada por atores sociais localizados em situações determinadas (Gillis 1994). Questiono também os símbolos que foram acionados a partir da situação específica analisada no texto.

A produção artística de Emiliano Di Cavalcanti tornou-se representativa, em algumas arenas, da nacionalidade brasileira, do regionalismo carioca e/ou da modernidade nacional. Sua autobiografia, publicada em 1955, é uma peça fundamental no processo de construção de tais classificações. Ela nos permite perceber algumas formas através das quais a identidade do artista foi construída desde múltiplos encontros, atribuições, auto-atribuições, delimitação de fronteiras e ambigüidades colocadas e deslocadas no encontro com a diferença. Essa identidade é freqüentemente perpassada pelas concepções culturais e raciais associadas à idéia de nação. Neste ensaio, procuro refletir a respeito dos princípios de nacionalidade contidos nessa autobiografia, e em sua articulação com as noções de *assimilação* e *imigração* que fundamentaram as ideologias sobre a *formação nacional* na segunda metade do século XIX e na primeira metade do século XX. O objetivo do ensaio é discutir as construções simbólicas através das quais Di Cavalcanti acionou um pertencimento étnico e regional como forma de reivindicar uma posição privilegiada no campo artístico nacional, tendo como base o seu relato autobiográfico.

Raça, imigração e identidade nacional são temas que estiveram intimamente interligados na história do pensamento social brasileiro, principalmente no período que vai de meados do século XIX até próximo ao fim do Estado Novo. Diversos autores escreveram, cada um à sua maneira, sobre a formação de um povo brasileiro que, tendo como ponto de partida a idéia de civilização, deveria ser constituído com o incremento do elemento europeu e a conseqüente inversão da pirâmide de cores, até se chegar ao ideal do branqueamento. Em outros momentos, diante de novas situações sociais, os europeus que haviam sido trazidos para cultivar as terras “devo-

lutas" tornaram-se inimigos potenciais do "corpo social" (cf. Seyferth 1996). Se no pensamento social essas questões foram prementes, com suas consequências políticas — como a instituição de leis e projetos que tinham como intenção o incentivo à imigração ou, em um outro momento, a instituição de uma Campanha de Nacionalização — o campo artístico não ficou isento das influências de tais discussões.

Noções como *assimilação*, *aculturação*, *branqueamento*, *cultura brasileira*, *caráter nacional* e *miscigenação* — todas intimamente relacionadas com os processos migratórios, de ocupação territorial e de construção nacional — podem ser percebidas, de uma forma ou de outra, na produção artística literária, plástica e arquitetônica⁵ desse período. Nas artes plásticas, a autobiografia de Di Cavalcanti possibilita observar como o discurso sobre *formação nacional* foi fundamental para a construção de imagens de brasilidade no início do século XX. Elas foram posteriormente reorganizadas na forma de um relato individual que sintetiza grande parte dos pressupostos desenvolvidos pelos ideólogos da nação, especialmente no período posterior à Independência brasileira.

Emiliano Di Cavalcanti: apresentando o personagem

Cavalcanti nasceu no bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, em 1897. Apesar de sua família ser desprovida de condições materiais confortáveis, as amizades com pessoas ligadas às letras e à imprensa foram um capital social familiar amplamente aproveitado pelo artista ao ingressar no mercado de trabalho (Cf. Simioni 2002). Embora com 17 anos Cavalcanti tenha publicado sua primeira caricatura e com 19 tenha participado do I Salão dos Humoristas no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro⁶, foi em 1917, quando transferiu seu curso de direito para São Paulo — curso este iniciado um ano antes no Rio de Janeiro — que Di Cavalcanti ingressou propriamente no mercado jornalístico e editorial da época. O curso de direito era nessa época quase um pré-requisito para os filhos da elite que viriam a ocupar cargos políticos e burocráticos no Estado, mas também para aqueles interessados em seguir profissões ligadas à palavra: escritores, poetas, jornalistas e cronistas. Cavalcanti não concluiu o curso, mas teve aí a oportunidade de entrar em contato com alguns dos intelectuais que compuseram mais tarde o grupo que iniciou o discurso de renovação artística e organizou a Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922.⁷

O artista realizou em lugares diferentes, entre 1917 e 1922, três exposições individuais, e trabalhou como jornalista e caricaturista em periódicos

diversos. Ilustrou livros de autores como Álvares de Azevedo, Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Oscar Wilde, Oswald de Andrade, Ribeiro Couto e Sérgio Milliet, entre outros.

Ainda que se leve em consideração o acesso que o artista tinha a revistas estrangeiras, as quais possibilitavam no Brasil o contato com os movimentos artísticos não-nacionais, a formação de Di Cavalcanti e sua atualização em relação ao mundo das artes foram feitas, nesse período inicial de sua trajetória, entre Rio de Janeiro e São Paulo, já que a situação econômica de sua família não permitia que ele estudasse nos grandes centros europeus. Este dado é útil para refletirmos sobre duas características enfatizadas pelos críticos de sua obra: por um lado, a desqualificação de sua produção, acusada de irregular⁹ em relação ao conjunto de sua obra; por outro, a leitura feita no passado sobre a questão da ausência de contato com a produção europeia — hoje relativizada — teria sido uma forma de fazer um contraponto com outros artistas, remetendo-se autenticidade a Cavalcanti pelo fato de seu estilo ter se desenvolvido longe do convívio “estrangeirizante”.

Se as críticas a partir de um viés eminentemente plástico pareciam ser mais complicadas de se efetivarem, no domínio moral essa dificuldade não parecia existir. Em 1949, o poeta Murilo Mendes declarou que o comportamento social de Di Cavalcanti influenciava a crítica que se fazia de seu trabalho:

Os amigos de Di Cavalcanti — os inúmeros amigos que este homem de espírito possui — mostravam, há alguns anos atrás, preocupações com a carreira e o destino do pintor. Todo o mundo sabia que Di Cavalcanti fora um dos iniciadores do movimento de 1922 — e mesmo, segundo algumas opiniões, seu principal iniciador. Todo mundo sabia que ele gozava de considerável reputação como animador de movimentos; mas na verdade havia um certo receio em apontá-lo como um pintor de primeiro plano; e tal se dava devido ao aspecto dispersivo do seu talento. O feitio boêmio do homem — boêmia de grande estilo, de resto — refletia-se na apreciação crítica que se fazia do artista, entretanto subconscientemente como fator desfavorável. Julgava-se que o pintor, apesar de seus dotes excepcionais, seria incapaz de se entregar a um trabalho contínuo e aprofundado. Temia-se pela sorte do pintor Di Cavalcanti⁹ (Murilo Mendes 1949 *apud* Amaral 1985:83).

A imagem da boêmia, que em um primeiro momento serviu em parte como estratégia de construção de uma identidade de artista inconformado com as regras sociais estabelecidas, foi considerada em outras situações a

base para o desmerecimento não só do artista, mas também de seu trabalho. Aracy Amaral, em 1985, no catálogo de uma exposição de desenhos doados pelo artista para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo — MAC-USP, também menciona uma irregularidade qualitativa em sua produção e atribui a isso a falta de pesquisas sobre o artista e seu trabalho (Amaral 1985:10). O comportamento parece ser apenas um dos elementos influenciadores da avaliação, muitas vezes ambígua, da obra e do artista em questão.

O próprio Cavalcanti oferece indícios para refletirmos sobre outras dimensões desse processo de categorização no relato autobiográfico que publicou em 1955, *Viagem de minha vida: o testamento da alvorada*. Segundo o autor, o livro era parte de um diário descontínuo e seria o primeiro livro de um projeto que incluía dois outros volumes, que o autor definiu como “um tríptico” de sua vida. O segundo livro teria o título “O Sol e as Estrelas” e traria o relato de suas “viagens por este mundo de Deus. Paisagens e homens da nossa terra e do estrangeiro”. O terceiro, “Retrato de meus amigos e... dos Outros”, levaria “ao leitor os homens que conheci de importância artística e literária na minha vida, as mulheres que amei e não sei quantos homens e mulheres que foram meus amigos e ... os outros” (:8). O que parece estar implícito a esses temas que o autor acabou não desenvolvendo, ao menos dessa forma, é a importância da rede de relações, na qual estava inserido, para a construção de sua identidade social e, portanto, do significado de sua produção no mundo artístico. Talvez viesse daí o interesse em explicitar essa rede, o que em alguma medida acabava contribuindo para a sua própria construção.

Em oposição à idéia de diário, o autor adverte sobre o caráter construído do personagem Di Cavalcanti¹⁰, possivelmente adiantando-se a críticas. Entretanto, Cavalcanti negou a falsidade dessa construção, alegando que a memória operaria uma reconstrução em relação ao significado dos fatos, mas admitindo certa idealização no processo. O autor adverte: “Estas minhas memórias são fruto de minha imaginação que soube ver e sentir o esplendor da vida nas banalidades de minha existência. Não quero dizer que invento. A criação é sempre um artifício decorativo. Criar é acima de tudo dar substância ideal ao que existe” (:10-11).

Para além do fato de o livro servir para fundamentar discursos produzidos posteriormente a respeito da trajetória do artista e de sua obra¹¹, ele surge também como a possível organização sistemática de questões que já vinham sendo encenadas por Cavalcanti e apontadas por seus críticos.¹² Interessa-nos na publicação os depoimentos, as poesias e as imagens que, segundo o autor, teriam sido produzidos em diversas épocas e mais tarde

ordenados para publicação. Ainda que esse tenha sido o caso, o processo de edição, revisão e organização dos textos certamente alterou a heterogeneidade resultante de escritos realizados em tempos diferentes. A própria idéia de que os escritos tenham sido produzidos ao longo de sua trajetória pode, no entanto, constituir parte do processo de construção do personagem Di Cavalcanti.¹³ Na última frase do prefácio, ele afirma ser seu “próprio personagem” (:12). Assim como o personagem Di Cavalcanti é apresentado como inventado à medida que sua identidade de artista vai sendo forjada, é possível acrescentar que os temas a serem tomados como “seus” por excelência seriam “descobertos”, ao mesmo tempo que engendrados, pelos diversos dispositivos discursivos (Foucault 2004) relacionados à sua obra e à sua trajetória de vida. Sua autobiografia deve ser vista, então, como mais um elemento do enredo no qual Di Cavalcanti assume múltiplos papéis.

Se o autor, ao chamar a atenção para o fato de o personagem ser uma construção, nos indica o caráter ilusório da linearidade e da intencionalidade — alguns episódios de sua trajetória são, de fato, obliterados ou minimizados — há na publicação uma possibilidade interpretativa que é interessante, se procurarmos apreender o processo de produção de uma identidade social implícita no relato.

O próprio autor explicita ainda no prefácio que sua intenção não é histórica e que o valor do livro está no que se pode apreender de sua “experiência pessoal”. Ainda assim, além de dizer que o livro é produto de um diário intermitente, ele define o relato como “as anotações de um viajante que nada tem do turista” (:8). O fato remete à idéia de que suas vivências têm densidade afetiva e as coisas que conta foram experimentadas e não apenas presenciadas, ou inventadas. Portanto, o jogo com a ambigüidade oferece aos leitores múltiplas possibilidades de leitura de uma narração que se apresenta como diário e ficção, autobiografia e elaboração, mas que coloca questões interessantes em relação às formas de construção de uma brasilidade que garantia, naquele momento preciso, o reconhecimento da sua produção plástica no campo artístico nacional.

A continuidade de um diário descontínuo

Após o prefácio em que o autor expõe as questões acima apresentadas, o livro estrutura-se da seguinte forma: nos dois primeiros capítulos, “O berço dos sonhos” e “O bairro de São Cristóvão”, o autor fala de seu nascimento neste bairro¹⁴, enfatizando o ambiente intelectual da casa de seus pais e a proximidade destes com José do Patrocínio¹⁵, importante personagem da po-

lítica, da imprensa e da vida boêmia carioca da *belle époque*, que foi casado com uma irmã de sua mãe. As mulheres aparecem em todos os capítulos do livro: mãe, tias, primas, amas-de-leite, namoradinhas infantis, prostitutas, "mulatinhas", "meninas inexperientes, filhas de família". Entretanto, não aparece seu primeiro casamento, que ocorreu no ano de 1921 com uma prima, portanto, dentro do escopo cronológico do livro que trata do que o autor denomina "da infância até os inícios de maturidade" (:8), isto é, de 1897 até 1926, aproximadamente. Sua formação católica é enfatizada algumas vezes durante o relato, a primeira delas em relação à culpa do desejo sexual: o autor menciona o "arrependimento" devido à sua "tendência de orgia, de libertinagens preguiçosas, onde o sexo não se cansava nunca" (:18).

O bairro é docemente idealizado: "tudo era romântico no velho bairro" (:29), "São Cristóvão tinha, nessas colinas airosas como cromos ingênuos, sua vida mais alegre, respirando ar mais puro, longe dos baixios cheirando a mangue e maresia" (:37), escondia "uma pobreza envergonhada de classe média, cujo divertimento era ir aos cinemas do Largo da Cancela" (:38). Em vários momentos, aparece a recriação de uma pretensa predestinação à pintura e às letras. Assim, reconhece "sem modéstia" que havia em seus desenhos infantis "grande poesia" (:35). Ao falar da presença dos livros em sua casa, o autor alega que a despeito de seu pai indicar Aluísio de Azevedo e Machado de Assis, autores hegemônicos do período, sua preferência recaía em um autor desconhecido que classificou como simbolista, apesar de admitir: "não me recordo de um só dos versos" (:34). Nesse capítulo, Cavalcanti já oferece indícios de sua apreciação por festas populares, como a Festa de Reis, mas é no capítulo referente ao carnaval que esse tema será amplamente desenvolvido.

No capítulo seguinte, ao personagem é acrescentada uma origem nordestina e uma avó paterna cuja descrição remete a uma origem indígena ou negra: "mãe velha não tinha um só cabelo branco... Era uma mulherzinha mirrada a minha avó" (:51). O cabelo negro a "mãe velha" teria conservado "até morrer com oitenta anos" (:53). Nesse capítulo, intitulado "Coração nordestino", apresentou sua avó por parte de pai como uma contadora de histórias da "vida do agreste do engenho" (:52), acrescentando: "mãe velha era a presença permanente do Nordeste ancestral na minha infância" (:53).

O carnaval, além de ter um capítulo próprio, também é capa do livro. O autor exaltou a importância que o "carnaval carioca" teve para a sua "formação artística": "a força incomensurável do mundo carnavalesco carioca tem qualquer coisa de sagrado. É a compreensão do divino por uma raça em flor" (:65), assim como "as festas de igreja que, aliás, também influenciaram meu eterno deslumbramento pelo mundo místico" (:59).

No capítulo "Um homem — um artista" finalmente aparece o artista Di Cavalcanti, quase como um Outro de si: "Iniciou-se minha vida de artista" (:74). Tanto um quanto outro são apresentados como papéis sociais que devem ser desenvolvidos a contento, mas que supostamente não poderiam ser conciliados: "o homem queria, bem ou mal, o dever; o artista, afinal de contas, o que queria era o prazer" (:73). Cavalcanti fala de sua transferência para São Paulo e apresenta algumas das amizades com ricos e famosos, como Paulo Prado e Isadora Duncan, ou Roberto Gomes e João do Rio¹⁶, jornalistas importantes do período — o primeiro de São Paulo e o segundo do Rio — que o teriam introduzido respectivamente à boêmia e "[a]o submundo carioca, longe das luzes da reforma urbana empreendida pelo prefeito Pereira Passos" (Simioni 2002:37). Aparecem neste capítulo, as primeiras referências diretas a imigrantes, quando cita as "francesas do beco do Carmelitas".

No sétimo capítulo, "A Primeira Guerra", a presença dos imigrantes surge apenas de forma indireta ao falar sobre as greves, mas explicitamente através das prostitutas: "belas francesas, belas espanholas, belas italianas davam seus dotes físicos aos magníficos coronéis, aos políticos, aos industriais nascentes" (:86). Ou ainda por meio do alemão Elpons, que foi seu professor de pintura e que veio para o Brasil por causa da guerra. Entretanto, o capítulo está referido ao sentimento de identidade nacional e ao seu posicionamento político. Surgem "a revelação do socialismo revolucionário" e "a revelação de uma estrada nova", "o Manifesto Comunista" (:83), que o colocava no lado oposto de seus "colegas da Academia", como Oswald de Andrade, "com aquele reacionarismo católico" (:84).

Em "A minha Lapa carioca dos 20 anos", oitavo capítulo, Cavalcanti volta rapidamente ao Rio de Janeiro e enumera mais alguns nomes¹⁷ que teriam dividido com ele, naquele tempo, a desesperança e a incompreensão da mocidade: "porque não queremos mais para o mundo que nos cerca as chaves que abrem o lugar onde iremos repousar na glória de um emprego público, ou na hierarquia de um casamento rico" (:103).

Finalmente, "Semana de Arte Moderna", capítulo no qual o autor, agora também artista-personagem, sintetiza a construção que foi sendo engendrada nos capítulos anteriores. Cavalcanti atribui a origem de uma sensibilidade moderna no Brasil à exposição de Anita Malfatti em 1917, mas concebe o modernismo da artista e o de outros como menos nacional que o seu: "Anita vinha de fora, seu modernismo, como o de Brecheret e Lasar Segall, tinha o selo da convivência com Paris, Roma e Berlim". Continua justificando-se como mais brasileiro: "meu modernismo coloria-se do anarquismo cultural brasileiro e, se ainda claudicava, possuía o dom de nascer com os erros, a inexperiência e o lirismo brasileiros" (:109). O artista apresenta então a síntese de suas influências:

Do carnaval carioca eu tirei o amor à cor, ao ritmo, à sensualidade de um Brasil virginal, do bairro de S. Cristóvão, a permanência do romanesco, o familiar gênero Machado de Assis, a preocupação política aprendi nas charges do velho "Malho", do Nordeste de meus parentes paraibanos e pernambucanos vinha meu aventurismo, minha ousadia que aumentava depois do contato com a zona agrícola do interior de São Paulo, revelação da existência de um Brasil de colonização italiana, industrializando a produção cafeeira, criando cidades (:109/110).

Segundo Cavalcanti, após o evento da Semana apareceu "pelo Brasil afora, uma lamentável floração artístico-literária" (:119). Com a falta de "conteúdo humano" que só havia surgido "com os romancistas do Nordeste [e] uma certa consciência da tragédia do homem brasileiro é que o anti-academismo criou uma estrutura poderosa" (:120). A institucionalização dessa "estrutura" e o "começo de um novo academismo, com adesões de novos *modernistas*" (:124, *itálico no original*), levaram Cavalcanti a "fugir" para Paris, como forma de "tirar uma prova real de mim mesmo fora de um ambiente que parecia cada vez menor" (:124).

Em "Primeira fuga européia"¹⁸, título do décimo capítulo do livro, desdenha a atitude "colonial [do brasileiro] diante da metrópole quando chega à Paris" (:130) e alega que para ele Paris "era, desde que me fiz gente, uma coisa familiar" (:130), reforçando o fato da educação afrancesada que recebera. Este capítulo é mais descritivo do que os outros¹⁹ e ele ali relata eventos a que assistiu, pessoas com as quais entrou em contato²⁰, artistas contemporâneos que conheceu, assim como nomes famosos da História da Arte com quem travou conhecimento ou viu o trabalho pela primeira vez, como se descrevesse o marco do ingresso no que o autor denominou de sua "maturidade". Apesar de enumerar essas pessoas, Cavalcanti desprezou "os homens gênero Blaise Cendrars" (:133), poeta francês considerado fundamental no processo de elaboração de uma modernidade artística brasileira passível de se inserir no mercado internacional de arte.

Ainda neste capítulo é relevante mencionar a sua vivência em situações políticas diversas: o contato com os imigrantes de diversos lugares, que haviam se deslocado devido à Primeira Guerra e tinham então a possibilidade de conhecer doutrinas políticas e sociais diferentes; o julgamento da anarquista Germaine Berton; o enterro de Lênin. E, por fim, o autor fala da transformação que nele se operara: "Paris pôs uma marca na minha inteligência. Foi como criar em mim uma nova natureza e o meu amor à Europa transformou meu amor à vida em amor a tudo que é civilizado. E como civilizado comecei a conhecer minha terra" (:142).

No penúltimo capítulo, "A Rua", Cavalcanti descreve o estado de espírito de alguém atormentado. Em alguma medida, isso também está relacionado ao fato de as "glórias prometidas" (:141) não terem se materializado, o que provavelmente se refere à sua expectativa de uma recepção calorosa após suas experiências no "velho continente"²¹. Em diversos trechos, fala de sua bebedeira, da falta de rumo em que se encontrava, mas também de uma sensibilidade que seria característica "brasileira" e que não teria se neutralizado devido ao acúmulo cultural: "a cultura não apaga os meus sentidos, sou sempre o vagabundo, o homem da madrugada, o amoroso de muitos amores [...] sinto-me à porta de um decadentismo quase aniquilante" (:145). E igualando poetas e loucos, alega encerrar aí "o ciclo de [sua] *mocidade pervertida*" (:160).

No último capítulo, intitulado "Testamento da Alvorada Cavalcanti", despede-se com um poema que é organizado quase como uma cronologia temática, refazendo, de certa forma, a trajetória do livro. Essa despedida não é do leitor, mas de um passado que é ao mesmo tempo começo, alvorada, despertar para a vida artística. Uma vez deixada para trás uma faceta de sua personalidade, insinua-se a entrada do personagem Di Cavalcanti. É então que o escritor mostra desprezo por aquilo que era seu antes da entrada em cena do artista/intelectual: "Não quero essa casa! Aqui tudo é horrivelmente meu!" (:165). No poema, surgem múltiplas referências à morte, a cortejos fúnebres, ao esquecimento. Mas a morte é também, no final do poema, o reencontro com sua infância, com a história familiar e os símbolos que contribuem para a construção do personagem. A última estrofe do poema refere-se, assim, à claridade — "A claridade aí está/ Aqui, sim, é o fim/ Eu morrerei na claridade" (:176) — talvez por ter encontrado a base sobre a qual construir a identidade dessa nova *persona*, os temas e a linguagem para uma arte que poderia alçá-lo à posteridade.

Construção de uma memória temática

Ao tomarmos a autobiografia de Di Cavalcanti como fonte de reflexão sobre a construção de sua identidade social e de uma brasilidade específica, consideramos a noção de memória como um constructo social flexível, que não se baseia apenas em acontecimentos, personagens e lugares empiricamente fundados em fatos concretos, mas que tem também a capacidade de usar esses elementos como projeções de outros eventos (Pollak 1992). Isto não destitui de valor o relato memorialista, se procurarmos estar atentos às distorções e ao processo de gestão da memória que aí é engendrado. Tais

distorções e gestões não devem ser captadas como dissimulação ou falsificação do relato, mas como dados a partir dos quais se pode refletir sobre as estratégias de construção da identidade social do biografado.

A simbolização da nação nas artes plásticas modernistas no Brasil, assim como em muitos outros países, se deu também a partir de um processo de apropriação de elementos e motivos das artes das minorias étnicas presentes no momento do encontro colonial, ou no caso dos africanos, trazidos como parte da ação econômica instituída durante a expansão européia. Esse mito de origem de nação brasileira moderna foi sendo construído junto com a própria nação, para a qual forneceu representações sobre a cultura de sua “população” (Wallerstein 1991).

No caso de Cavalcanti, a construção de sua identidade estava vinculada ao papel desempenhado no interior de um projeto nacionalista, que incluía o campo artístico como uma das arenas nas quais a nacionalidade brasileira era articulada no início do século XX.²² A história da autobiografia do artista está inserida em uma construção prévia, que é a “história do modernismo brasileiro” e as representações de uma cultura nacional a partir daí engendradas, ao mesmo tempo sofrendo as influências do processo de construção de tal “modernismo” e influenciando essa mesma história. Se questões acerca da autobiografia — como a busca pelo estabelecimento de uma finalidade e pela organização cronológica de um conjunto complexo e heterogêneo de experiências de vida — podem ser questionadas (Bourdieu 1986), em contrapartida, ela apresenta uma dimensão social diretamente relacionada às disputas nos campos artísticos carioca e paulista e aos debates sobre a formação nacional, travados ao longo do século XIX e na primeira metade do século XX.

O próprio desenvolvimento temático da narrativa evidencia a compreensão de importantes tópicos relacionados à questão da identidade nacional e que estavam em jogo no começo do século XX, no processo de construção de uma cultura nacional. Provavelmente esta seja uma das justificativas para a inclusão de autores consagrados como personagens do livro, ou seja, uma forma de construir um panteão de insígnias (e supostos) precursores do qual o autor se pretendia parte. A organização cronológica serviu na biografia para orientar principalmente a construção dos temas que no capítulo “A Semana de Arte Moderna” foram sistematizados como referências importantes para o seu trabalho: o carnaval, São Cristóvão, o Nordeste, a imigração e a viagem à Europa. A mulher não chegou a ser mencionada pelo autor como tema específico de sua pintura, apesar de grande parte de sua extensa obra ter sido dedicada, com diversos matizes, às mulheres — tema para o qual seus comentaristas, ainda hoje, mais chamam a atenção.

Embora só tenha escrito dois livros autobiográficos²³, alguns artigos para jornais e poesias não publicadas, sua relação com a literatura era intensa.²⁴ Portanto, a escolha dos elementos constituintes de uma brasilidade que se queria mais autêntica do que a de outros artistas, como Anita Malfatti, Brecheret e Lasar Segall, foi deliberada. Esse discurso remete a ambigüidades também encontradas em outras dimensões do processo de construção da representação de uma “cultura brasileira” que estava sendo desenhada a partir de um pensamento social. Este, na época, discutia a imigração como solução para a questão da formação do povo brasileiro e a ocupação territorial. Se, por um lado, em determinado momento, a preocupação quanto à presença de estrangeiros era vista como um perigo para a nação em formação (Romero 1949), por outro, o ideal civilizatório colocava dificuldades em relação à produção de um imaginário de nação que não levasse em conta o elemento “colonizador” e “civilizador”.

Na narrativa de Cavalcanti, seu personagem resolveu a questão através da educação e das múltiplas viagens à Europa. O artista aponta como um marco de “sua época” a Semana de Arte Moderna, apesar de relativizar o valor do evento em outras ocasiões menos solenes, como no depoimento publicado em um jornal local de Recife. Entretanto, é acima de tudo a sua viagem à Europa, tema do capítulo que delimita o que o autor define como o início de sua maturidade, que parece marcar essa identidade que teria sido o resultado de uma brasilidade de origem nordestina enriquecida com as experiências vividas no “velho mundo”.

Paradoxalmente, os fundamentos de sua brasilidade seriam os “erros, a inexperiência e o lirismo” provenientes de sua origem familiar, em termos de classe social e região, a qual o teria mantido distante do contato com os estrangeiros. Se foram suas viagens à Europa que o “civilizaram”, as referências aos imigrantes europeus no Brasil aparecem apenas na colonização e na industrialização da produção cafeeira, ou através da prostituição. A forma de apresentar a imigração nessa construção identitária, além de ser coerente com a noção de autenticidade que o autor articula ao longo do livro, remete também a uma hierarquia social a partir da qual se pensam os imigrantes, europeus ou não, como inferiores e, portanto, incapazes de oferecerem a mesma contribuição civilizadora que os europeus que viviam na Europa.²⁵

Se Cavalcanti tomava sua brasilidade como mais autêntica por não ser proveniente das elites brasileiras e por ter sua origem familiar no Nordeste²⁶, ele parecia estar ciente de que esses valores, por um longo tempo, haviam sido objeto de disputas, em grande medida depreciativas, entre autores como Sílvio Romero, Nina Rodrigues, Manuel Bonfim e muitos outros, cada um procurando, à sua maneira — alguns com otimismo moderado, outros sem nenhum —

explicar o Brasil, os brasileiros ou a sociedade brasileira. Cavalcanti remeteu a demarcação de fronteiras simbólicas, entre outras coisas, a essas regiões administrativas e simbólicas e aos valores a elas atrelados. As oposições entre classes sociais, subentendidas na referência a São Cristóvão, e entre litoral e sertão, na menção ao Nordeste, têm fundamentado diversas representações em torno das concepções de nacionalidade no pensamento social brasileiro.

O autor escolheu para exaltar como formadores de sua identidade temas que estão intrinsecamente relacionados a teses que incluíam questões como o meio, a raça e a imigração como eixos em torno dos quais pensar a formação do povo brasileiro. Cavalcanti inseriu-se assim no bojo das lutas de classificação que contribuíram para a construção de representações identitárias que vêm sendo articuladas a partir de uma produção discursiva múltipla, que inclui intelectuais, políticos e, a partir desse relato autobiográfico, um artista plástico e ilustrador.

Sem citar os autores, Cavalcanti atribui aos “romancistas do Nordeste” o surgimento de “uma certa consciência da tragédia do homem brasileiro” (:120), o que provavelmente é uma referência a Gilberto Freyre, já que foi este autor que considerou o Nordeste como o lugar mais apropriado onde encontrar os elementos constitutivos da nacionalidade brasileira (Seyferth 2001). Assim como o regionalismo defendido por Gilberto Freyre, o regionalismo de Cavalcanti não interferia na identidade nacional que ele procurava instituir como autêntica (Cf. Seyferth 2001). É significativo o fato de Cavalcanti mencionar os cabelos negros de sua avó, que teriam se mantido até os seus 80 anos. Independente da veracidade do relato, o próprio exagero pode denunciar implicitamente uma relação do autor com a mistura étnica na família, forma de legitimar sua origem brasileira. A noção de miscigenação não ganha, entretanto, espaço explícito, a não ser na referência à formação étnica e histórica do carnaval como possibilidade explicativa para essa festa anual. O autor, no entanto, não entra nessa discussão, alegando que esta seria uma pretensão erudita que ele não teria. Se sua aproximação com a literatura era tão intensa como alegam vários depoimentos de pessoas que tiveram contato com o pintor, muito provavelmente eram de seu conhecimento as ambigüidades implícitas nas diferentes teorias sobre miscigenação que procuravam explicar a formação social dos brasileiros.

O testamento da alvorada: a identidade brasileira como legado de Di Cavalcanti

O título de sua autobiografia é particularmente revelador: o testamento seria

a declaração de sua última vontade acerca da disposição de seus bens depois de morto. Esses bens poderiam ser aqueles provenientes de sua produção artística, que é avaliada diferencialmente em relação ao lugar que Cavalcanti ocupou em cada momento de uma determinada história da arte brasileira. A alvorada seria seu despertar para o mundo do qual faz parte essa história em que o autor pretende se inscrever, marcando sua entrada com a primeira viagem à Europa. Como derivação de alvor, brancura, pureza, o alvorecer poderia também ser tomado como o "branqueamento" que constituiria o processo de construção de sua identidade de artista e intelectual moderno, o processo de aquisição de cultura que o teria "civilizado".

Como a identidade é uma moeda no mercado de bens simbólicos, é importante mencionar alguns dados a respeito da constituição do campo artístico no período que vai de seu ingresso nesse mercado até a publicação do relato biográfico, a fim de que se possa compreender o momento em que esta estratégia identitária se inscreve. O chamado Modernismo brasileiro — período histórico referente aproximadamente à primeira metade do século XX — compreende ampla gama de manifestações no campo intelectual. Elas vão desde autores como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, a quem geralmente se atribui a inauguração de uma nova forma de pensar o Brasil²⁷, a artistas plásticos e músicos que, em linhas gerais, pretendiam, imbuídos da tradição romântica, unir o popular ao erudito como forma de construir uma linguagem artística que representasse a "essência" da brasilidade. Entretanto, a noção de identidade nacional precisa ser observada a partir das situações específicas nas quais ela foi acionada como forma de escapar à naturalização e à reificação que o conceito pode acarretar.

A idéia de organizar um evento de arte moderna tinha como um de seus objetivos o questionamento do monopólio das instâncias de legitimação — Escola Imperial de Belas Artes, Salões oficiais, prêmios de viagem, Academia Brasileira de Letras — que desconsideravam todas as formas de manifestação artística que não obedecessem aos requisitos neoclássicos de composição e temática. Esse evento contribuiu para a constituição de um campo artístico relativamente autônomo²⁸ no Brasil, assim como para o ingresso do Brasil no que Mário de Andrade, um dos personagens centrais do movimento modernista, denominou "concerto das Nações"²⁹. Outro dado importante a ser considerado foi a escolha do ano de comemoração do centenário da "Independência" da nação brasileira como data que marcaria o "comovente nascimento da arte no Brasil"³⁰, forma de determinar uma diferenciação da cultura nacional de outras pretensas totalidades culturais.

No início do século XX, porém, a noção de modernidade na arte precisou abandonar temporariamente os princípios da liberdade formal — a ideologia

da arte pela arte — como estratégia de construção de um campo artístico relativamente autônomo, pois antes de tudo foi necessário estabelecer o Brasil e os brasileiros como uma “região” simbólica de produção artística legítima. Em grande medida, o que os manifestos artísticos, como *Pau-Brasil* e *Antropofágico*, fizeram foi instituir uma realidade, ao revelarem os princípios de construção de uma produção artística nacional moderna e elaborarem, através da objetivação do discurso, a própria arte nacional.

No que se convencionou chamar de primeiro momento do Modernismo, até 1924, a renovação da produção artística havia passado pela adoção de temáticas urbanas — o automóvel, o cinema, o aeroplano etc. (Moraes 1988:224), isto é, noções como progresso, ciência, racionalidade e técnica como condições para o ingresso do Brasil no concerto das nações modernas. Mas depois de dois anos em Paris, Oswald e Tarsila³¹ teriam percebido que a “universalidade” da modernidade como temática urbana não tinha apelo suficiente para inserir o Brasil em um mercado internacional. Nele, modernidade era atributo das nações européias, urbanas e industrializadas.

Passava-se assim a procurar outras mediações através das quais a modernidade brasileira pudesse ser constituída. Predicados tomados como particulares à nação foram então acionados como forma de assinalar uma pretensão em participar desse mesmo mercado e marcar uma posição para a produção brasileira. A relação com o passado e a formação étnica seriam formas de particularizar a modernidade que estava sendo forjada para o Brasil.³² Percebe-se também uma mudança na pintura de Di Cavalcanti, antes e depois de sua viagem à Europa, não tanto em relação aos temas que já apresentavam o carnaval e as mulheres como parte de seu interesse, mas principalmente quanto ao estilo. Ele adotou depois da viagem cores mais vibrantes e uma forma de representação na qual o desenho sobressaía mais do que em pinturas anteriores: fronteiras mais precisas separavam, então, as figuras e as cores.

Na década de 30, houve uma proliferação de grupos de diversas experimentações plásticas visando às possibilidades “modernas” (Grupo Santa Helena; Sociedade Pró-Arte Moderna — SPAM; Clube dos Artistas Modernos — CAM), assim como vários salões e exposições de arte moderna. Estes foram os precursores da Bienal e dos museus de arte moderna a serem fundados na década de 40 (Museu de Arte de São Paulo — MASP, 1947; Museu de Arte Moderna de São Paulo — MAM-SP, 1948; e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro — MAM-RJ, 1949).

No entanto, a instituição da Guerra Fria tornara mais explícita a relação entre arte e política, expressa através do “projeto ‘pan-americanista’ que tinha na cultura (e nas artes em particular) um dos seus braços” (Alambert e Canhête 2004:28). Nesse projeto, Nelson Rockefeller, proprietário, entre

outras coisas, da Standard Oil, a maior empresa petrolífera do mundo, foi nomeado para dirigir o Inter-American Affairs Office, agência diretamente ligada ao Departamento de Estado norte-americano, cuja função era “divulgar a ‘cultura’ e os ‘laços de amizade’ dos americanos do norte com os do sul” (Alambert e Canhête 2004:28). Criada pelo presidente Roosevelt e coordenada por Rockefeller, essa agência tinha como objetivo gerar uma relação de irmandade entre os EUA e a América Latina, especialmente o Brasil, devido à sua dimensão continental e à sua posição estratégica. A fundação da Bienal e do Museu de Arte Moderna de São Paulo foram profundamente influenciados por esse programa que se extinguiu depois de terminada a Segunda Guerra, persistindo, porém, as relações entre Rockefeller e o MoMA e Francisco Matarazzo Sobrinho, então um dos diretores do MAM-SP e da Bienal. Segundo Alambert e Canhête (2004), a fundação dessas instituições e as exposições de arte engajadas contra o nazifascismo estavam inseridas no contexto da mudança da hegemonia francesa e no início da americana, o que ficava subentendido no debate sobre o abstracionismo.³³

Em 1949, o MAM-SP inaugurou uma exposição denominada *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, iniciando o maior debate na arte brasileira desde a Semana de 22 (Alambert e Canhête 2004:32). Di Cavalcanti participou intensamente dessa polêmica que, em 1961, ainda se mostrava ativa: em um artigo publicado pela revista *Manchete*³⁴, “Di Cavalcanti acusa[va] abstratos de aristocratização da arte...” e Mário Pedrosa³⁵ respondia “que a questão não é pintar mulatas ou loiras”.

Portanto, a autobiografia de Di Cavalcanti insere-se nesses debates sobre o monopólio da forma legítima de representação artística, em um momento em que o discurso da “arte pela arte” parecia definir o abstracionismo como a vanguarda da arte moderna e posicionamento político legítimo. Em um primeiro momento de inserção no mercado artístico, Cavalcanti desafiou as convenções acadêmicas para instaurar uma nova linguagem artística na qual sua forma de representação pudesse se inserir. Rompidas essas barreiras do academismo e legitimada sua posição de artista moderno, ele adotou a temática nacional como centro de sua obra. Passadas um pouco além de duas décadas da Semana de Arte Moderna, a forma de representação do artista parecia não condizer mais com os discursos que fundamentavam os interesses sociais dos grandes financiadores de arte moderna do período. Nesse novo contexto, era Di Cavalcanti que precisava se defender da nova ideologia artística que vinha agora desafiar a definição até então legítima do que era concebido como arte moderna no Brasil. Sua estratégia nessa disputa foi recorrer à noção de identidade nacional, não apenas através de temáticas tidas como nacionais, mas da constituição de um discurso no qual sistematizou uma origem familiar

que justificava seus interesses temáticos e construía um vínculo ancestral com aquela brasilidade que ele alegava representar plasticamente.

A inauguração dos primeiros museus de arte moderna no Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia e a instituição das bases do que veio depois a ser a Bienal de Arte de São Paulo possibilitaram a apresentação nessas capitais das últimas tendências do mundo artístico internacional. Além disso, essas instituições contribuíram para inserir a produção de artistas, críticos e curadores brasileiros em um mercado internacional no qual a linguagem privilegiada era a da "universalidade" da expressão plástica. O "modernismo" havia se transformado em uma "linguagem internacional" em que o nacionalismo não tinha mais lugar e a diferença seria considerada a partir de noções como formação (*background*), inspiração e interpretação (Bertheux 2004:5).

Di Cavalcanti, no entanto, continuava definindo sua arte vinculada a uma identidade nacional. Se em um primeiro momento explicitar o Brasil como uma região de produção artística legítima era enunciar um novo nicho no mercado internacional de arte, nesse novo contexto, no qual a arte moderna era tomada como uma linguagem "universal", definir-se como um produtor regional era excluir-se da possibilidade de inserção em um mercado mais amplo. Nele, a origem de um artista seria uma informação importante para a construção do discurso sobre sua obra, mas não o eixo central em torno do qual estruturaria sua linguagem plástica. Assim, o mesmo regionalismo que teria garantido maior rendimento ao seu capital cultural e simbólico no início do século XX passava a ser restritivo na nova configuração do campo artístico. Ao mesmo tempo, seu discurso biográfico funcionava como um "certificado de autenticidade" para a sua participação no período inaugural, no mercado artístico internacional, de um nicho que respondia pelo nome de Brasil, ainda que este nome não mais precisasse ser anunciado dessa forma.

Considerações finais

A intenção deste ensaio foi refletir sobre um processo específico no qual a identidade (no caso nacional) foi instrumentalizada como estratégia de um ator social para inserir-se em um grupo de pertencimento fragmentado (o "mundo artístico" [Becker 1984] brasileiro), considerando as relações de poder que se estabelecem entre essas diferenças internas. Procurei escapar da idéia de uma escolha estritamente racional que tem por base interesses claramente vislumbrados, cujos resultados são ações cumulativas que, a partir dessas escolhas, podem ser comprovadas retrospectivamente. Para tanto, considerei que, apesar de os atores terem noção do contexto histórico e de sua posição no

sistema de relações sociais, não há clareza sobre o que sucederá no desenrolar das relações pessoais e no tempo histórico. Assim, os fenômenos não foram tomados na forma como são apreendidos hoje, mas como resultado de diferentes constrangimentos postos pelos contextos nos quais as diversas atitudes foram assumidas, tendo cada uma delas, a seu tempo, objetivos relativamente claros. A intenção foi escapar de um equívoco objetificador dos sujeitos que pudesse tomá-los como agentes de um sistema colonial sem destituir-lhes completamente a autonomia de suas decisões (Banks 1996).

Ao considerar a linguagem plástica como mais do que um simples sistema de comunicação, percebe-se a importância do conjunto no qual essa autobiografia se insere. O porta-voz do discurso biográfico, o contexto e os leitores aos quais ele se dirige são dimensões fundamentais para compreendermos as condições sociais de produção de tal discurso. A manipulação da identidade social, através do recurso a símbolos que já não eram mais considerados prestigiosos, foi uma forma de se colocar em oposição ao conceito de “arte pela arte”, subentendido na disputa entre figuração e abstração. Se com essa autobiografia Cavalcanti estava contribuindo, consciente ou inconscientemente, para a naturalização de uma identidade nacional que vinha sendo construída desde o século XIX, tendo como base as noções de *raça*, *imigração* e *civilização*, em contrapartida, a sua intenção era, em primeiro lugar, a valorização de sua própria produção artística através do recurso à noção de brasilidade. Cavalcanti pretendia positivar, em 1955, o que naquele momento estava sendo percebido como categoria de acusação: a utilização da representação figurativa na pintura. Para tanto, sem explicitar, o artista fez uso de uma multiplicidade de esquemas teóricos voltados para a formação da identidade nacional, instrumentos a partir dos quais construiria sua própria identidade, potencializando com isso o valor de sua produção.

Talvez seja possível pensar como o nacionalismo serviu para forjar, em determinado momento, o pertencimento a uma categoria social de artista moderno no Brasil e, em outro, dificultar a ampliação desse pertencimento a uma região simbólica ou a um mercado mais amplo, o mercado artístico internacional. A fronteira simbólica de pertencimento (Barth 2000) a essa categoria moveu-se e, com ela, a definição legítima do que era ser artista moderno. Com sua autobiografia, Di Cavalcanti explicitou alguns aspectos subjetivos na constituição da identidade e a possibilidade do uso estratégico dessa noção. Por um lado, seu investimento não mudou naquela época o rumo da linguagem plástica em direção ao abstracionismo. Por outro lado, a produção de um discurso sobre si — estratégia cada vez mais valorizada desde o surgimento da ideologia da arte pela arte — e a criação de um discurso contra-hegemônico a respeito da representação plástica legítima

resultaram na elaboração de uma série de respostas, favoráveis ou não, que serviu para modificar a posição de Cavalcanti no campo artístico.

Sua construção foi usada, além disso, por vários atores sociais — jornalistas, críticos, historiadores — para fundamentar novos discursos sobre o próprio artista — em catálogos de exposições que citavam trechos de sua autobiografia, por exemplo, ou em pesquisas sobre o Modernismo (cf. Mattar 1997; Amaral 1985; Durand 1989). E também na elaboração de dispositivos discursivos sobre o movimento modernista, sobre identidade nacional e mesmo sobre os temas específicos a partir dos quais o artista construiu seu discurso identitário.³⁶ Di Cavalcanti teria incitado com sua autobiografia, assim como com as entrevistas que concedeu a respeito de sua produção e do mundo artístico brasileiro em geral, uma construção de discursos sobre si, sobre arte moderna e sobre politização da arte que contribuíram para o processo de legitimação de seu trabalho.

O posicionamento político explícito dos artistas do início do século XX fazia parte de um comportamento que pretendia impor valores morais através da idéia de função social da arte. Associados às teorias positivistas do progresso, os discursos modernistas no Brasil buscavam também “a significação da originalidade, a autonomia de uma obra de arte, uma distinção precisa entre cultura de classe alta e cultura popular [e] o claro esforço visando distinguir estilos que representavam os critérios definitivos para o julgamento da arte moderna” (Bertheux 2004). Se, por um lado, a reformulação dos parâmetros artísticos, a qual se pautava na idéia da desvinculação da expressão artística dos posicionamentos políticos, tinha como intenção a libertação da linguagem plástica de vínculos com o mundo social, por outro, acabou reforçando entre os atores partícipes desses mundos artísticos a necessidade do consenso sobre as regras de participação como forma de manutenção de suas fronteiras.

Durand argumenta que nas análises sociológicas “os artistas aparecem menos desinteressados, os *marchands* menos vilões, os críticos menos sábios e os “mecenass” menos generosos” (Durand 1989:xviii), pois a ênfase está no lado prosaico da vida desses atores, lado este que não costuma aparecer nas análises propriamente artísticas, já que sua tendência está em construir estereótipos através da ênfase em características específicas. Segundo o autor, o estudo sociológico desse meio cultural “só é eficaz se viola as salvaguardas com que o meio se protege” (Durand 1989:xviii). O autor acrescenta ainda que, sendo “sensível às injunções de interesses em meio às quais acontecem a produção, a circulação e o desfrute da obra cultural”, a sociologia da arte é capaz de perceber os interesses dos diversos atores sociais como pontos que, juntos, compõem a rede de disputas através da qual se constroem (e destroem) as reputações, se legitimam os estilos e se definem os critérios

de avaliação. Esse processo, entretanto, só é possível se diferir da história e da crítica de arte, pois a atenção não está na obra, mas no autor e no meio social no qual este se insere (Durand 1989:xvii).

Entretanto, não se deve exigir dos atores sociais partícipes desse campo que eles tenham clareza das regras que o regem. Até porque a impressão de gratuidade implica um sistema de coerções que garante a continuidade de uma troca (Mauss 1974) que se dá em linguagens diferentes, e nela há muito mais do que apenas valores objetivos em jogo. Faz parte desse processo a não-explicação das próprias regras do jogo para que ele tenha continuidade. É como se os vínculos entre arte, poder e riqueza fossem deliberadamente obliterados nessas transações.

Recebido em 17 de abril de 2006

Aprovado em 26 de janeiro de 2007

Patrícia Reinheimer é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, UFRJ. E-mail: <patriciareinheimer@yahoo.com.br>.

Notas

* Artigo apresentado na LASA2006, *Decentering Latin American Studies*, em Porto Rico, ampliação do ensaio apresentado na VI Reunião de Antropologia do Mercosul, em novembro de 2005, no Grupo de Trabalho *Fronteiras e interfaces migratórias em perspectiva comparada*, coordenado pelas professoras Giralda Seyferth e Maria Catarina C. Zanini.

¹ O programa em questão é o Fome Zero, uma das principais plataformas políticas do governo Lula.

² A primeira reportagem relatando o resultado da pesquisa do IBGE sobre obesidade foi divulgada em 2 de janeiro de 2005 pela TV Globo e pelo jornal *O Globo*, mas teve repercussão em vários outros veículos, principalmente do sistema Globo de Comunicações.

³ Escrito por Larry Rohter, publicado em 13 de janeiro de 2005 no New York Times. "Rio de Janeiro Journal; Beaches for the Svelte, Where the Calories Are Showing".

⁴ No dia 18 de janeiro, a letra do samba já circulava pela Internet e em 22 de janeiro desfilou como samba vencedor pelas ruas do bairro de Laranjeiras, com o bloco de carnaval criado em 1995 por um grupo de jornalistas, chamado *Imprensa Que Eu Gamo*. O samba em questão se chama *O Larry Rohter, será que ele é?* Foi escrito por Marceu, Janjão e Fabio, mas a título de anedota traz os nomes de Larry Rohter e do personagem infantil Harry Potter.

⁵ A influência de imigrantes na produção arquitetônica paulista entre o final do século XIX e o começo do século XX, por exemplo, gerou uma classificação estilística que parece transpor para a arquitetura o ideal de assimilação preconizado para a relação entre os “imigrantes” e os “nacionais”. O estilo *eclético* foi concebido como um híbrido de diversos padrões arquitetônicos atribuídos a “estrangeiros” e a “nacionais”. O ecletismo é considerado um estilo que utiliza diversos elementos de outros estilos para formar uma nova composição. A noção de ecletismo na arquitetura também tem como pressuposto a inferioridade desse estilo em relação àqueles dos quais pediu emprestado os seus elementos compositivos. Da mesma forma, nas teorias sobre mestiçagem havia o pressuposto da degeneração do mestiço.

⁶ Di Cavalcanti, 1955. A não ser quando indicado, todas as citações de Di Cavalcanti referem-se à mesma publicação de sua autobiografia, sendo somente indicadas as páginas para não comprometer a fluência da leitura.

⁷ O Modernismo no Brasil tem como marco histórico a Semana de Arte Moderna de São Paulo. Um episódio discreto de três dias intercalados, 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, que não obteve naquele momento maior repercussão na mídia e na vida das pessoas envolvidas, tornou-se posteriormente, através de uma profusão de pesquisas, discussões e polêmicas em torno dele, um marco na historiografia brasileira. A Semana é citada em quase todos os estudos históricos, artísticos ou não, que tratam de noções como modernidade, transformação ou temas como o Estado Novo e a construção de uma simbologia nacional.

⁸ Há hoje quase um consenso nos discursos produzidos no interior do mundo artístico a respeito de não existir artista cuja produção seja homogênea. Há inclusive uma valorização do conhecimento dos trabalhos considerados “menores” como parte do enunciado que exalta a importância do processo artístico. Entretanto, esse discurso parece não se aplicar ao caso de Di Cavalcanti.

⁹ É importante mencionar que o artista teve uma extensa produção ao longo de 59 anos, se contarmos a partir de 1917, data de sua primeira exposição individual, até 1976, quando morreu deixando alguns quadros ainda inacabados. Foram em torno de 3.000 pinturas e 2.000 desenhos, de acordo com sua filha que hoje cuida da organização do acervo e da memória do autor.

¹⁰ Seu nome de batismo era Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo e existem duas explicações para seu pseudônimo, mas nenhuma delas foi citada no seu relato biográfico: uma que o atribui à corruptela de seu apelido de infância, Didi, e outra, que parece a mais provável, que o relaciona a amigos italianos da faculdade que

teriam inventado o apelido Di Cavalcanti. Goffman (1988) menciona a ruptura que está subentendida em profissões que requerem uma mudança de nome, relacionando-a à possibilidade de estarem em jogo noções de estigma e prestígio. Nesse caso, a italianização do nome poderia ser tomada como uma maneira de deslocar a diferença de origem social em relação à maioria dos intelectuais com os quais se relacionava no campo artístico para uma diferença de nacionalidade, contabilizando assim maior capital social.

¹¹ Em vários livros e catálogos de exposições nos quais os trabalhos do artista estavam presentes foram usados trechos de sua autobiografia como forma de apresentar o artista.

¹² Alguns dos temas tratados na autobiografia podem ser encontrados em textos críticos sobre seu trabalho e anteriores à data de publicação do relato.

¹³ Em 1966, Di Cavalcanti candidatou-se à Academia Brasileira de Letras, mas não se elegeu. Segundo os recentes depoimentos de sua filha e de sua secretária à pesquisadora, Di Cavalcanti não organizava seu material, sendo pouco provável que tenha guardado escritos de épocas tão remotas.

¹⁴ Bairro popular onde se concentravam, principalmente no início do século XX, os migrantes provenientes do que hoje se denomina Nordeste do Brasil, mas que na época era chamada de região Norte. Incluem-se aí Pernambuco e Paraíba, estados de onde o autor diz ser proveniente a família de seu pai. Este foi também o bairro onde se concentraram os imigrantes portugueses que chegaram ao Brasil no final do século XIX e começo do XX. Isso também aproxima Di Cavalcanti de um dos elementos considerados fundadores da brasilidade.

¹⁵ Patrocínio é considerado um dos personagens centrais da luta pela abolição da escravidão no Brasil.

¹⁶ Alguns dos outros nomes citados são: Rui Ribeiro Couto, Guilherme de Almeida, Júlio César da Silva, irmão da poetisa Francisca Júlia, Oswald e Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Wast Rodrigues, Monteiro Lobato, Martins Fontes, o livreiro Jacinto Silva, cujo filho foi depois livreiro na José Olympio, Amadeu Amaral, Nestor Pestana, Alfredo Pujol, e ainda outros.

¹⁷ "Raul de Leone, Caio e Virgílio de Melo Franco, Olegário Mariano, Álvaro Moreyra, Ronald de Carvalho, Jaime Ovalle, e tantos outros!" (p. 97/98), que teriam sido seus amigos.

¹⁸ A viagem durou em torno de um ano, entre 1923 e 1924, mas foi apenas a primeira de uma série de viagens à Europa que foram explicitamente citadas na contracapa do livro.

¹⁹ Os outros capítulos são muito recortados por poesias e as descrições, menos detalhadas e mais impressionistas.

²⁰ Cavalcanti cita ter estado, em um ou outro momento de sua estada na capital francesa, com várias pessoas, como os poetas Jean Cocteau e Leon-Paul Fargue, Tristan Bernard, Sidonie Gabrielle Collete e Renaud de Jouvenel, escritora e diretor do jornal *Le Matin*, respectivamente, os artistas Léger, Picasso, Braque, Matisse, o músico Erik Satie e muitos outros.

²¹ Durante essa estada, Di Cavalcanti trabalhou como correspondente do jornal *Correio da Manhã*, enviando crônicas sobre assuntos variados para o jornal. É possível que este fato tenha mantido acesa no artista a expectativa de acúmulo de capital social, a partir dos relatos-testemunhos sobre eventos e pessoas em Paris.

²² Diversos atores sociais do século XIX e começo do século XX atrelavam à idéia de formação de uma cultura nacional a inexistência de artistas nacionais consagrados. Autenticidade era então um tema freqüente, mesmo que seu significado não fosse consensual entre os intelectuais. Estava em questão nesse debate não somente a concepção de uma temática propriamente nacional, mas o desenvolvimento de linguagens “autenticamente nacionais”. Fizeram parte dessa discussão diversas formas de expressão, como a literatura, as artes plásticas e a música. Ao falar sobre o nacionalismo e a idéia de nação como possuidores de uma base étnica sobre a qual se constroem tanto princípios de inclusão como de exclusão, Marcel Mauss (1972 [1920]) menciona a delimitação de uma arte nacional como uma das formas através das quais esse sentimento nacional se manifesta.

²³ Seu segundo livro é intitulado *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*. Foi lançado no aniversário de 400 anos da cidade do Rio de Janeiro, em 1964. Neste livro, o autor se detém nas personalidades cariocas importantes com as quais teria tido algum contato.

²⁴ Fernando Sabino declara: “Não tenho lembrança de quando o conheci. Ali por volta de 1943, 44. Desde então nos tornamos amigos à distância ao longo de encontros no Rio, em São Paulo, em Paris ou em Londres. [...] Era o único artista plástico que freqüentava nossa roda de escritores. [...] Este talvez seja, na história da arte brasileira, o único exemplo de grande pintor com formação cultural de um verdadeiro homem de letras. [...] É incrível como a literatura está presente na vida deste homem” (Sabino 1996).

²⁵ O tema do preconceito dos brasileiros em relação aos imigrantes foi trabalhado, por exemplo, por Willems (1980), Albersheim (1962) e outros.

²⁶ Do ponto de vista geográfico, o Nordeste só foi delimitado como região administrativa em 1942. Um dos atores sociais mais importantes na luta pela classificação simbólica foi Gilberto Freyre, especialmente naquilo que denominou Movimento Regionalista do Nordeste. Em seus escritos, defendia o privilégio de autenticidade brasileira dessa região (excluindo daí a Bahia devido ao excesso do “elemento negro”), por ter, na medida certa, a miscigenação entre negros, índios e portugueses, principalmente. Os traços diacríticos acionados na exemplificação do que seria essa cultura brasileira autêntica foram, de forma particular, a culinária e a arquitetura de Pernambuco e da Paraíba, estados aos quais Di Cavalcanti atribui sua origem familiar. Outra característica acionada por Freyre como

definidora da autenticidade cultural brasileira, mencionada por diversos outros autores, é a religião católica, também enfatizada por Cavalcanti em seu relato biográfico.

²⁷ Esses autores fazem parte de uma ampla gama de intelectuais que escreveram, desde meados do século XIX, principalmente a partir da Independência do Brasil, a respeito da formação nacional, discutindo, cada um à sua maneira, noções como imigração, assimilação e raça (Cf. Romero 1949; Nina Rodrigues 1938; Cunha 1979, entre outros). A maioria desses intelectuais era filiada a teorias raciais européias que pregavam a desigualdade racial e que mais tarde iriam resultar em um movimento eugênico com especificidades latino-americanas (Cf. Stepan 1991).

²⁸ A referência à constituição de um "campo artístico relativamente autônomo" no Brasil diz respeito principalmente ao processo de instituição de uma linguagem artística auto-referente e não tanto, especialmente no início do século XX, à desvinculação da arte do campo econômico.

²⁹ Eduardo Jardim de Moraes (1999) ressalta a importância que Mário de Andrade atribuía à "entrada do Brasil no concerto das Nações".

³⁰ Graça Aranha, 14 de fevereiro de 1922, texto proferido na abertura da Semana e publicado no *Estado de S. Paulo* (apud Amaral 1998).

³¹ Personagens importantes desse drama social.

³² A associação entre essas noções foi acionada também na produção artística de atores sociais pertencentes a outros Estados nacionais no momento de reivindicação de uma autonomia administrativa em relação às nações colonizadoras e do *status* de nação moderna (Cf. Thomas 1999; Widdifield 1996; Wasserman 1994; Mayhall 2005, entre outros).

³³ James Petras (2001) mostra em um ensaio, baseado principalmente no trabalho de Saunders (2000), que houve uma cooperação entre a Fundação Ford e a Agência de Inteligência Central norte-americana (CIA) durante a Guerra Fria para a promoção do abstracionismo na pintura como uma tentativa de "despolitizar" as expressões artísticas.

³⁴ Uma das principais publicações semanais brasileiras das décadas de 60 e 70 que apresentavam a idéia de cobertura dos principais assuntos em destaque durante aquela semana no Brasil e no mundo.

³⁵ Pedrosa foi crítico de arte e curador da VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1961.

³⁶ A Casa da Paz, organização não-governamental criada depois da chacina de Vigário Geral em 1993, aproveitou a obra de Di Cavalcanti para mostrar que "a vida dos deserdados não se caracteriza somente pela violência e pela miséria, mas também por algo de cor e alegria. Os próprios alunos escolheram os quadros do artista como tema das aulas" (*O Globo*, 28 de outubro de 1997).

Referências bibliográficas

- ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyna. 2004. *As bienais de São Paulo da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- ALBERSHEIM, Úrsula. 1962. *Uma comunidade teuto-brasileira*. Rio de Janeiro: CBPE-INEP/MEC.
- AMARAL, Aracy. 1985. *Desenhos de Di Cavalcanti na coleção do MAC*. Catálogo de Exposição. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.
- _____. 1998 [1970]. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5ªed. São Paulo: Editora 34.
- BANKS, Marcus. 1996. *Ethnicity: anthropological constructions*. London, New York: Routledge.
- BARTH, Fredrik. 2000 [1969]. "Grupos étnicos e suas fronteiras". In: *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria. pp.25-67.
- BECKER, Howard S. 1984 [1982]. *Art worlds*. Los Angeles: University of California Press/ London: Berkeley.
- BERTHEUX, Maarten (org.). 2004. "Encontros com o Modernismo". Folder da exposição. São Paulo: Stedelijk Museum.
- BOURDIEU, Pierre. 1968 [1966]. "Campo intelectual e projeto criador". In: *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores. pp. 136-137.
- _____. 1986. "L'illusion biographique". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 62-63:69-72.
- _____. 1987. "O mercado dos bens simbólicos". In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva. pp. 99-181.
- _____. 2000. "A identidade e a representação. Elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região". In: *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. pp. 107-132.
- CUNHA, Euclides da. 1979 [1902]. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- DI CAVALCANTI, Emiliano. 1955. *Viagem de minha vida: o testamento da alvorada*. Rio de Janeiro/ São Paulo/ Bahia: Civilização Brasileira.
- _____. 1964. *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- DURAND, José Carlos. 1989. *Arte, privilégio e distinção. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva/ Editora da Universidade de São Paulo.
- FOUCAULT, Michel. 2004. "Sobre a história da sexualidade". In: *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal. pp. 243-276.
- GILLIS, John R. 1994. "Memory and identity: The history of a relationship". In: John. R. Gillis (org.), *Commemorations: the politics of national identity*. New Jersey: Princeton University Press. pp. 3-24.
- GOFFMAN, Erving. 1988. *Estigma. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC.
- MATTAR, Denise. 1997. "Di Cavalcanti 100 anos. As mulheres de Di e Di — meu Brasil brasileiro". Catálogo de exposição. Curadoria Denise Mattar. Rio de Janeiro: Petrobrás.
- MAUSS, Marcel. 1972. "La nación (circa.1920)". In: *Sociedad y ciencias sociales*, obras III. Barcelona: Barral Editores. pp. 275-327.
- _____. 1974. "Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas". In: *Sociologia e antropologia*, v.I. São Paulo: Edusp. pp. 37-184.
- MAYHALL, Margueritte. 2005. "Modernist but not exceptional. The debate

- over modern art and national identity in 1950s Venezuela". *Latin American Perspectives*, 141(32-2):124-146.
- MORAES, Eduardo Jardim de. 1988. "Modernismo revisitado". *Estudos Históricos*, 1(2):220-238.
- _____. 1999. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mario de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- NINA RODRIGUES, Raimundo. 1938. *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional.
- PETRAS, James. 2001. "The Ford Foundation and the CIA: a documented case of philanthropic collaboration with the secret police". <http://www.rebellion.org/petras/english/ford010102.htm>, (resenha de SAUNDERS, Francis Stonor. "La Guerra Fria cultural". *La CIA en el mundo de las artes y las letras*. Nueva York: The New York Pres.)
- POLLAK, Michael. 1992. "Memória e identidade social". *Estudos Históricos*, 5(10):200-212.
- ROMERO, Sílvio. 1949 [1888]. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- SABINO, Fernando. 1996. *Fernando Sabino: obra reunida*, v.2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- SAUNDERS, Francis Stonor. 2001. *The cultural Cold War: the CIA and the world of arts and letters*. New Press.
- SEYFERTH, Giralda. 1995. "Identidade, território e pertencimento". *Psicologia e Práticas Sociais*, 2(1):57-71.
- _____. 1996. "Construindo a nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização". In: M. Chor Maio & R. Ventura Santos (orgs.). *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ/ CCBB. pp. 41-58.
- _____. 2001. "O regionalismo da tradição na perspectiva nacionalista: a identidade regional segundo Gilberto Freyre". In: F. Quintas (org.). *Anais do seminário internacional Novo Mundo nos Trópicos*. Recife: Fundação Gilberto Freyre. pp. 180-186.
- _____. 2002. "A singularidade germânica e o nacionalismo brasileiro: ambigüidade e alotropia na idéia de nação". In: C. Bastos; M. Vale de Almeida & B. Feldman-Bianco (coords.). *Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais. pp. 251-289.
- SIMIONE, Ana Paula Cavalcanti. 2002. *Di Cavalcanti ilustrador. A trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1922)*. São Paulo: Fapesp.
- STEPAN, Nancy. 1991. "The hour of eugenics — race, gender, and nation". In: *Latin America*. Ithaca: Cornell University Press.
- THOMAS, Nicholas. 1999. *Possessions: indigenous art/ colonial culture*. New York: Thames and Hudson.
- WALLERSTEIN, Immanuel. 1991. "The construction of peoplehood: racism, nationalism, ethnicity". In: *Race, nation, class. Ambiguous identities*. Londres: Verso. pp. 71-85.
- WASSERMAN, Renata R. Mautner. 1994. *Exotic nations. Literature and cultural identity in the United States and Brazil, 1830-1930*. Ithaca/ London: Cornell University Press.
- WIDDIFIELD, Stacie G. 1996. *The embodiment of the national in late nineteenth-century Mexican painting*. Tucson: The University of Arizona Press.
- WILLEMS, Emilio. 1980. *A aculturação dos alemães no Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional.
- "Vigário Geral se veste de Di. Casa da Paz usa obra do pintor para ensinar arte e prepara mostra por Luri Totti". *O Globo*, 28 de outubro de 1997.

Resumo

O ensaio toma a autobiografia de Emiliano Di Cavalcanti como fonte e, a partir dela, reflete sobre a construção de sua identidade social e de uma brasilidade específica. Procura-se pensar o processo específico no qual a identidade nacional é instrumentalizada como estratégia de um ator social para inserir-se em um grupo de pertencimento, considerando as relações de poder diferenciadas que se estabelecem no interior do grupo. O porta-voz do discurso biográfico, o contexto e os leitores a quem ele se dirige são levados em conta para se compreenderem as condições sociais de produção do discurso. Cavalcanti manipula uma identidade social através do recurso a símbolos que, apesar de não mais prestigiosos no período, contribuíram para situá-lo em oposição ao conceito de arte pela arte, subentendido na disputa interna ao campo na época em questão.

Palavras-chave: Arte Moderna, Identidade, Memória, Raça, Miscigenação, Imigração

Abstract

Taking the autobiography of Emiliano Di Cavalcanti as its source, the article examines the construction of his social identity and a particular kind of Brazilian-ness. It reflects on the specific process in which national identity is used by a social actor as a strategy for joining a group, taking into account the distinct power relations established within the latter. The voice of biographical discourse, the context and the readers being addressed provide the means for us to comprehend the social conditions in which the discourse is produced. Cavalcanti manipulates a social identity through the recourse to symbols that, despite no longer being prestigious, helped situate him in opposition to the concept of art for art's sake implicit to disputes within the field at the time.

Key words: Modern Art, Identity, Memory, Race, Miscegenation, Immigration