



Di Cavalcanti – 125 ANOS

MINISTÉRIO DA CULTURA E SANTANDER APRESENTAM

Di Cavalcanti – 125 ANOS

CURADORIA **DENISE MATTAR**



DE 12 DE OUTUBRO DE 2023 A 7 DE JANEIRO DE 2024

Patrocínio



Produção



Realização

MINISTÉRIO DA
CULTURA





AUTORRETRATO COM MULHERES 1966/1968 GRAFITE SOBRE PAPEL
41 x 35CM COLEÇÃO LUCIEN FINKELSTEIN RIO DE JANEIRO

É com alegria que o Farol Santander apresenta a exposição “Di Cavalcanti – 125 anos”, comemorativa do nascimento de um dos mais importantes artistas brasileiros.

Partindo de um olhar marcante e afetivo, Emiliano Di Cavalcanti retratou mulheres, músicos, Carnaval, frutas e cidades, sempre usando cores vibrantes, formas sinuosas e imagens calorosas. Sua obra é um registro do cotidiano do povo brasileiro em seus momentos de alegria e tristeza, lazer e trabalho, amores e dores.

Nascido no Rio de Janeiro em 1897, Di foi um dos mais atuantes personagens do primeiro modernismo, ocorrido no primeiro quarto do século passado, tornando-se um dos maiores expoentes desse momento tão relevante para a história da arte brasileira.

O elenco de obras-primas selecionado pela curadora Denise Mattar nos enche de orgulho, pois nos permite proporcionar aos visitantes o melhor de Di Cavalcanti.

Comemorar 125 anos de nascimento desse genial artista é também comemorar o melhor de nosso país – o povo brasileiro.

Ótima visita!

MAITÊ LEITE
VICE-PRESIDENTE EXECUTIVA INSTITUCIONAL





SERESTA (DETALHE) 1925 ÓLEO SOBRE TELA 85 x 120 CM COLEÇÃO PARTICULAR SÃO PAULO

SUMÁRIO

TEXTO CURATORIAL	05
OBRAS	13
ENGLISH VERSION	43

Di Cavalcanti — 125 ANOS

Em comemoração aos 125 anos de nascimento de Di Cavalcanti, o Farol Santander traz para São Paulo um conjunto de obras raras e extraordinárias do artista, entre elas a excepcional obra *Carnaval*, que, adquirida na década de 1930 por um colecionador em Paris, lá permaneceu até o ano passado, quando voltou ao Brasil, após quase 90 anos de ausência. Um trabalho impactante, desconhecido até há pouco pelo público e pela crítica. A ocasião desse retorno não poderia ser mais propícia, pois, a recente efeméride dos 100 anos da Semana de Arte Moderna propôs nacionalmente uma reflexão sobre a repercussão e as consequências do evento paulista, redimensionando sua real importância e trazendo novos elementos, entre eles o protagonismo de Di Cavalcanti no acontecimento.

A presença de Di nos chamados “tempos heroicos” do modernismo paulista começou em 1917, quando ele incentivou a amiga Anita Malfatti a apresentar uma exposição reunindo as obras que ela desenvolvera em sua estada na Alemanha e nos Estados Unidos. Como é sabido, a mostra foi criticada por Monteiro Lobato num ácido artigo, o que levou Oswald de Andrade, Di Cavalcanti e Mário de Andrade a cerrar fileiras em torno de Anita, criando o ensejo para torná-los os artífices de um nascente modernismo brasileiro.

Di Cavalcanti atribuía a si próprio a ideia da realização da Semana de Arte Moderna de 1922, afirmação nunca desmentida por seus contemporâneos. O artista imaginava a semana como um contraponto à comemoração do Centenário da Independência, que

estava sendo preparada com pompa no Rio de Janeiro. Atuante e articuladíssimo, colocou mãos à obra tornando-se um integrante cuja participação foi essencial na realização do evento. Di criou o catálogo e o programa da semana, ajudou a organizar a participação de Graça Aranha e Villa-Lobos, que vieram do Rio, e convidou vários artistas em São Paulo, entre eles Ferrignac e Martins Ribeiro, seus colegas nas redações.

O resultado do evento, entretanto, o decepcionou; Di considerava que a semana tinha sido muito comportada e não se tornara o desafio que ele havia imaginado. De fato, na revisão que se faz hoje do evento fica claro que, embora tenha sido um marco que abriu muitas portas, a semana em si não foi um acontecimento consistente, e vários artistas que dela participaram não deram continuidade a seu trabalho. Não é o caso de Di, cuja produção é importante para a história da arte brasileira ao longo de quase sessenta anos, desdobrando-se em muitas facetas: ilustrador, desenhista, caricaturista, pintor e muralista. Essa permanência na cena artística não tem par entre os pintores do primeiro modernismo, sendo Di Cavalcanti o único deles a manter uma produção constante e expressiva até sua morte, em 1976.¹

Viagem de uma vida

Nascido no Rio de Janeiro, em 1897, Emiliano de Albuquerque Mello adotou desde muito cedo o nome artístico Di Cavalcanti, originário do apelido Didi. Passou a infância no bairro de São Cristóvão, e o parentesco com o abolicionista José do Patrocínio o levou a conviver, em família, com os mais importantes escritores dessa época. Desde criança revelou sua habilidade para o desenho, talento nato que, certamente, o levaria a cursar a Escola Nacional de Belas Artes (a qual seguramente detestaria) não fosse a morte de seu pai, em 1914. Por causa disso, Di, aos 17 anos, viu-se obrigado a trabalhar para ajudar no sustento da família, e o fez

usando sua habilidade artística. Essa necessidade de se manter o acompanhou por toda a vida, sendo um fator que o distinguiu dos outros modernistas, deixando-o sempre mais perto da vida real.

Em 1916, Di Cavalcanti, já trabalhando na imprensa como caricaturista e ilustrador, entrou para a Faculdade de Direito, no Rio, e a frequentou por um ano. Em 1917, decidiu ir para São Paulo, onde cursou a Faculdade de Direito do Largo São Francisco, sem concluí-la. A opção pela cidade foi feita pelo fato do mercado de trabalho ser mais promissor e aberto do que no Rio de Janeiro. Pobre, mas com boas referências, e especialmente talentoso, ele logo conseguiu se inserir no círculo dos intelectuais vinculados aos jornais. De 1918 a 1921, entre muitos outros trabalhos, ele dirigiu e ilustrou a revista *Panóplia* e livros de Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto e Mário de Andrade, entre outros.

Em seu livro de memórias, *Viagem de minha vida*, publicado em 1955, Di Cavalcanti observa que as amizades de sua família foram trunfos importantes para que ele entrasse no meio jornalístico e literário:

As cartas de Bilac recomendavam-me a Roberto Moreira, Nestor Pestana e Amadeu Amaral. Minha mãe recomendou-me a Alfredo Pujol, amigo dela desde as primeiras letras. Com estas cartas conquistei São Paulo [...]. Nessa época conheci gente que não acabava mais, como Oswald de Andrade, Monteiro Lobato, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade. No Rio, meu grupo era o de Jaime Ovalle, Ronald de Carvalho, Raul de Leone, Álvaro Moreyra. Eu transitava entre a vida literária do Rio e São Paulo.²

Essa capacidade de circular entre a intelectualidade das duas cidades é outra característica que distingue Di Cavalcanti de seus contemporâneos, sendo a origem da participação tão especial que ele teve na Semana de Arte Moderna de 1922.

Não está no escopo desta publicação tratar do Di Cavalcanti ilustrador, mas é impossível deixar de mencionar essa fase, pois se trata do momento no qual ele se forma como artista. As suas primeiras ilustrações têm características *art nouveau*, como podemos ver na obra *Outomno* (1923). É marcante também a influência de Aubrey Beardsley e, inspirado pelo artista inglês, Di cria grandes superfícies negras, sinuosas e dramáticas, mas herda de J. Carlos o traço ágil e ligeiro. Chama a atenção a fluência do desenho do jovem Di, técnica que será sempre a base de sua obra: *Mulher de perfil* (1954) mostra como essas características se mantiveram para sempre.

Apesar do intenso trabalho na imprensa, Di já começara, em 1918, a definir sua opção pelas artes plásticas, frequentando em São Paulo o ateliê de George Fischer Elpons. No Rio tornou-se muito amigo de Paulo Barreto, o João do Rio, cronista famoso, tradutor de Oscar Wilde, e autor de *A alma encantadora das ruas*. O escritor apresentou Di ao submundo carioca, o que levou o artista a produzir *Fantoches da meia-noite*, série apresentada na exposição, que marca o princípio do trabalho autoral de Di Cavalcanti. O conjunto de 16 gravuras, acompanhado de texto do poeta Ribeiro Couto, foi editado por Monteiro Lobato em um álbum extremamente moderno para a época e de grande impacto até hoje.

As gravuras foram realizadas por Di com um traço leve e elegante ocupando de forma original e criativa o espaço das páginas. O uso de sombras descomuns em tons ocre maximiza dramaticamente o desamparo dos personagens, fugidios e sorrateiros, que, mesmo se esquivando, são manipulados pelos cordéis da noite vazia, entre eles a prostituta, a cafetina, o pianista, o bêbado, o vagabundo, o mendigo, a coruja, o gato e até o poste. O lançamento foi realizado com uma exposição na livraria O Livro, em São Paulo, um ponto de encontro da elite pensante da época. Na

ocasião estiveram presentes Paulo Prado e Graça Aranha, e ali já se falou da possibilidade de criar um evento modernista.

Como vimos, o entusiasmo de Di foi fundamental para a realização da Semana de 22 e nos parece curioso que ele tenha optado por apresentar no evento sua fase conhecida como “penebrista”, em vez de mostrar os *Fantoches da meia-noite*, que ainda hoje nos parecem muito mais modernos. Mário de Andrade dizia que nesse período Di era o “menestrel dos tons velados” e, de fato, o artista usava cores fechadas, ocre e marrons caminhando para densas massas pictóricas negras. Dos 12 trabalhos apresentados no evento poucos chegaram até nós, sendo o mais conhecido deles *Os boêmios*, hoje pertencente ao acervo da Pinacoteca de São Paulo.

Di Cavalcanti dizia que a Semana de Arte Moderna o levava a Paris, para onde viaja em 1923, lá permanecendo por dois anos. Em vez de pleitear qualquer tipo de pensionato artístico, opta por sua independência e vai como correspondente do *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro. Esse trabalho o coloca em contato com Picasso, Léger, Matisse, Jean Cocteau e outros intelectuais franceses. Pinta pouco mas visita museus e exposições e vai à Itália para ver Tiziano, Michelangelo e Da Vinci. Encontra-se com os conterrâneos Anita Malfatti, Brecheret e Villa-Lobos que estavam na cidade, e mantém suas relações com o Brasil, enviando ilustrações para periódicos do Rio e de São Paulo e escrevendo cartas. Mário de Andrade guardou as suas, hoje preservadas no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Lindamente ilustradas, elas descrevem com humor a cena artística parisiense.

O contato com a vanguarda europeia e com os grandes mestres do passado foi fundamental para o artista, que voltou renovado e consciente do que pretendia buscar. No seu livro *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*, de 1963, escreve ele:

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 a minha terra. [...] Quando voltei de minha primeira viagem à Europa, senti plenamente a força lírica do Rio de Janeiro e verifiquei que desta magia iria viver a vida inteira.³

De fato, no seu retorno ao Brasil, em 1925, ele começa a “conhecer a sua terra”, e seu olhar se detém nas bordas da cidade, nas pessoas comuns, nos suburbanos, retratados na favela, nas festas populares, nos botecos, nas docas e nos bordéis. Di absorve e digere as influências europeias, notadamente de Picasso, Lhote, Léger e Grosz, num particular ritual antropofágico. Seus sambas, morros, favelas e danças nascem impregnados da magia do Rio de Janeiro a que ele se refere em seu texto, e são retratos verdadeiros, quentes, amorosos e carnavais – feitos de dentro. É um momento fundador e essencial da obra do artista, no qual ele concebe e desenvolve as linhas mestras de sua pintura – para sempre. Um universo pictórico, que ele posteriormente chamaria de realismo mágico. Mário Pedrosa observa assim essa opção do artista:

Di foi o primeiro a trazer para a pintura a gente dos morros, a gente dos subúrbios, onde nasceu o samba. Sendo o mais brasileiro dos artistas, foi o primeiro a sentir que entre o interior, a roça, o sertão e a avenida, o “centro civilizado”, havia uma zona de mediação – o subúrbio. No subúrbio vive o verdadeiro autóctone da grande cidade. Já não é caipira, mas ainda não é cosmopolita. O que lá se passa é autêntico, de origem e de sensibilidade.⁴

Em 1925 Di produz obras emblemáticas como *Samba*, tragicamente desaparecida num incêndio. Em *Seresta*, reporta-se à musicalidade dos morros cariocas, onde o pandeiro e o violão

homenageiam uma mulher, cujas formas tomam a composição e são destacadas através de uma volumetria com influência *art déco*. O cromatismo é suave, com predominância do azul e rosa, cores que imprimem romantismo à cena. Na sua descoberta da brasilidade, Di também se detém na constituição do nosso povo, apresentando seus tipos femininos. *Devaneio* de 1927 retrata uma mulher negra perdida em sonhos, numa postura pensativa e melancólica, ao lado da sugestão de um barraco construído de maneira enigmática, evocando a pintura metafísica. Seriam os sonhos da personagem? A obra explora o volume das formas pelo contraste entre superfícies planas de limites bem definidos e zonas esfumadas de onde a cor surge gradativamente criando relevos espaciais e corporais. Abandonando os tons suaves dos primeiros trabalhos, Di adota nessa obra as cores vibrantes características dos subúrbios. Muito marcante nessa fase é a predominância das formas arredondadas, sobre a qual observa Aracy Amaral:

A sinuosidade dolente [caracteriza] sua produção pictórica da segunda metade dos anos 20, um momento de excelência em sua contribuição, quando praticamente inexistia a reta em suas composições sem sombras, nas quais o povo já é o grande personagem, captado por ele em seus afazeres e lazeres.⁵

Em 1929 Di Cavalcanti é convidado a realizar os murais para o Theatro São Pedro (hoje João Caetano). Projetado pelo arquiteto Alessandro Baldassin, o novo prédio era inspirado na arquitetura *art déco*, com volumes sólidos e uma decoração interior de linhas retilíneas e dinâmicas. Fiel à pesquisa que estava desenvolvendo, Di realiza os murais *Samba* e *Carnaval*, e lá estão as cores vivas, a sensualidade lânguida das mulatas e a ingenuidade dos sambistas. Nos morros, ao fundo, flutua uma flâmula com as cores do Brasil, e a musicalidade emana da tela. Hoje considerado o pri-

meiro painel modernista a retratar o povo mestiço e suburbano do Brasil e, certamente por isso mesmo, os trabalhos não foram bem recebidos pela imprensa:

O teatro em si não é decorado. Somente o bar (foyer) apresenta ornamentação, misto de singeleza e extravagância e cujos bizarrismos de algum modo caracterizam assuntos regionais. Não vamos dizer que esta peça se compare em beleza ao foyer do Ópera [...].⁶

Para além do francesismo da época, os murais têm de fato algumas características particulares que os distinguem da produção de cavalete que o artista fazia naquele período. Na seminal publicação *Di muralista*, que acompanhou a exposição homônima realizada no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo, o curador Ivo Mesquita observa:

Embora seja uma cena de morro carioca, com músicos, passistas, samba e carnaval – tema que vinha sendo trabalhado por Di Cavalcanti desde seu retorno da Europa –, há nas duas paredes a *fresco* uma evocação deliberada de mural mexicano. Talvez seja pela luminosidade estridente, pelas cores vibrantes, pela dinâmica cinemática da composição desenhada por listas e linhas curvas em diagonais por todo o espaço, e que conferem à cena um ritmo mais apertado que a *dolência* do samba. Mas também por detalhes iconográficos, como a fisionomia mestiça/indígena do menino tocando flauta e da mulher acima dele. A vegetação que aparece na árida paisagem lembra cactos e suculentas; as flores nos vasos em oferendas evocam as aplicadas em um *retablo*, as saias rodadas ou embabadadas e, sobretudo, os panos nas costas das baianas, por vezes, parecem rebozos (xales ou mantas populares mexicanos). Nada disso diminui a beleza ou importância da obra. Ao contrário, afirma um artista de 32 anos, original, ambicioso, potente, além do que representa, num

amplo sentido, como realização do projeto modernista brasileiro na formação de um imaginário genuinamente nacional.⁷

O encontro pessoal de Di Cavalcanti com os muralistas mexicanos Rivera e Siqueiros só aconteceria em 1949, porém Mesquita desenvolve, na mesma publicação, a interessante hipótese de que Di tenha estado em contato com a produção mexicana ainda em 1922, no Rio de Janeiro, por ocasião da Exposição Internacional. Vale observar que em 1928 o artista se filiou ao Partido Comunista, fato que certamente aguçou seu interesse na produção muralista mexicana e seu cunho social. Ainda no livro *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*, a propósito de sua produção nesse período, diz o artista:

Os mexicanos Diego Rivera, Orozco e Siqueiros começavam a influenciar minha pintura, não propriamente no lado técnico, mas na substância social. Essa influência da pintura mexicana chegou no momento justo, arrancando-me definitivamente de um estetismo inócuo que ainda ponderava na minha personalidade de artista.⁸

De fato, entre 1928 e 1931, Di Cavalcanti produz obras-primas como *Samba* (1929), *Menina de Guaratinguetá* (1929) e *Moças de Guaratinguetá* (1930), esta última considerada a versão mestiça e cavalcantiana de *Demoiselles d'Avignon* de Picasso. Bastante diverso do muralismo mexicano, marcadamente político, o trabalho de Di se debruça sobre o aspecto humano do povo brasileiro.

É nesse conjunto, em que a influência muralista toma corpo na obra de Di Cavalcanti, que se insere o inédito painel *Carnaval*. O parentesco com as obras desse período é absoluto: pela volumetria, composição, características cromáticas e temáticas. A pintura de grande porte representa um grupo de homens vestidos como mulheres, tema que já havia sido anteriormente retratado pelo artista na

obra *Sem título* de 1925, grafite e aquarela sobre papel, trabalho que integra o acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

No espírito dos blocos de Carnaval da época, os homens vestidos têm traços masculinos evidentes, criando figuras caricaturais. O grupo que protagoniza a cena está reunido no alto de um mirante de onde se descortina a visão panorâmica dos morros cariocas, atrás dos quais, na linha do horizonte, está o mar. À direita o artista mostra uma rua com casario colonial e à esquerda, uma linha férrea, criando planos que ampliam a monumentalidade da composição. As ondulações naturais da paisagem são acentuadas por Di e se repetem no arredondado dos corpos das figuras e no elaborado panejamento das roupas, cujas cores são fortes e vibrantes: azul, vermelho, amarelo, verde, roxo, vinho. Construídas em velaturas para criar profundidade, elas também estabelecem relações com o fundo da obra, assim, o roxo da máscara do homem a cavalo ecoa na casa que é entrevistada à sua frente. O mesmo procedimento se repete no mascarado azul, cujo chapéu verde se mescla com o morro, fazendo um brasileiríssimo contraponto ao detalhado e delicado estampado traje completo em amarelo. Igualmente cuidadoso é o tratamento do vestido vinho com losangos azuis à direita, e do corpo do violeiro sentado à esquerda da tela. O eixo da composição, a baiana com uma impressionante saia drapeada em vermelho (com algo de mexicano) é pintada em escorço, recurso usado pelos artistas acadêmicos para mostrar sua excelência técnica. Uma obra magistral que parece ter voltado do tempo para suprir a ausência do emblemático e perdido *Samba*.

A partir de sua filiação ao Partido Comunista, Di Cavalcanti começou a sofrer perseguições políticas, que se intensificaram com a ascensão de Vargas. Foi preso duas vezes, mas sem se intimidar realizou, em 1932, o álbum *Realidade brasileira*, uma série de 12 caricaturas na qual satiriza os comportamentos sociais e políticos do país.

Lamentavelmente, todos os temas elencados por ele permanecem atuais: corrupção, truculência da polícia, ineficiência dos políticos, o poder do dinheiro etc. Para poder trabalhar em paz, Di, já vivendo com a pintora Noêmia Mourão, morou por algum tempo em Paqueta', e dessa permanência resultou uma intimidade com a pequena ilha, que ele pintou muitas vezes ao longo de sua vida. Quase como um contraponto à representação vigorosa dos tipos populares, as paisagens que ele produz nesse período são singelas, românticas e plenas de nostalgia: *Morro* (1928) é um exemplo dessa vertente, na qual estão presentes os morros sinuosos, o brilho do sol e do mar. O artista se detém em detalhes cuidadosamente miniaturizados: pequenas ruas, casinhas, figuras humanas, escadas, cercas, a presença de árvores com troncos roliços, copas arredondadas e raízes aparentes. É um quadro pequeno, delicado, pleno de sutilezas. Continuam a marcar presença em sua obra as representações de sambistas, em seu habitat, o morro, como a aquarela *Samba* (1935).

Em 1935, sentindo-se realmente ameaçado, Di começou a pensar em sair do Brasil, o que veio a acontecer em 1936. No ano seguinte à sua chegada, o artista fez uma importante exposição na Galerie Rive Gauche. A mostra parisiense foi apresentada de 17 de junho a 3 de julho, e reunia 21 obras. O folheto do evento traz uma lista com a ficha técnica de cada uma delas e um prefácio do crítico francês Benjamin Crémieux, no qual ele conta que esteve no Rio em 1930, sendo ciceroneado por Di Cavalcanti. Considerado um crítico literário de grande reconhecimento na França, ele fala em seu texto sobre o impacto da visita aos morros cariocas e da importância dessa vivência na obra de Di.

No período de 1936 a 1939, quando residiu em Paris, o lirismo e a sensualidade langorosa tomaram conta das suas telas. É um período romântico, de retratos imaginados, no qual as mulheres têm olhos doces e os ambientes são misteriosos. A estada do artista na

França foi interrompida pela eclosão da Segunda Guerra, quando ele voltou para o Rio de Janeiro.

Num eco do período parisiense, Di Cavalcanti continuou a produzir no Brasil, durante a primeira metade da década de 1940, mulheres olímpicas, quase clássicas, com toques picassianos, às quais adicionou uma sensualidade tropical, mestiça e calorosa. Representa bem esse momento a obra *Nascimento de Vênus* (c. 1940) na qual o artista reúne três mulheres de diferentes tipos físicos, que olham com cumplicidade a nudez e a cândida beleza da protagonista. A cena alegórica exala uma sensualidade sutil e feminina, acentuada pela delicadeza dos gestos de cada uma das participantes: a que sacode um manto, a que penteia com as mãos seus próprios cabelos e a que ampara carinhosamente a Vênus. A composição é cuidadosamente estudada pelo artista para criar contrastes entre os volumes dos corpos, as cores das roupas e, também, das peles das personagens. O destaque, entretanto, está na maestria da carnação rósea e aveludada da protagonista, que Di Cavalcanti contrapõe ao rosado do céu e ao azul do mar. Outro registro excepcional dessa fase é *Abigail*, de 1940. Com sua pele morena, olhos verdes, grossos lábios e belos cabelos atados por um laço, a modelo é apresentada sobre um fundo adornado e luminoso. A obra espelha a reverência e a amorosidade com que o artista retratou a beleza da mulher preta, sendo o primeiro artista moderno a levá-la para a arte brasileira.

Embora a figura humana sempre tenha sido o foco principal de Di Cavalcanti, o artista realizou muitas naturezas-mortas. *Vaso de flor* (s.d.) é uma obra serena, na qual as flores são pintadas com delicadeza e parecem flutuar; *Natureza-morta* (1942) tem uma inspiração matisseana, temperada pela sensorialidade de Di; peixes, legumes, frutas se acumulam sobre a mesa, numa abundância de formas que se replica por todo o fundo da tela. Uma atmosfera mais nostálgica permeia *Natureza-morta, gasômetro* (déc. 1940), na qual mesa,

jarro, frutas e toalha são um contraponto para a paisagem que divisamos pela janela. A imagem registra uma cidade ainda bucólica, em crescimento, pontuada pelo gasômetro, quase um apontamento, mimetizado com a cortina.

O interesse pela poesia da paisagem comum e cotidiana das áreas suburbanas levou Di a retratar, ao longo de sua vida, as pequenas vilas litorâneas, com seus barcos, velas e redes, pessoas em afazeres corriqueiros e recantos de praia e pedras. *Sem título* (s.d.), *Aldeia de pescadores* (s.d.), *Vila de pescadores* (1956) e *Sem título* (1964) espelham essa vertente. O conjunto dessas obras apresentado na exposição exhibe as semelhanças da captação da luz e do desenvolvimento construtivo da sua paisagem, sintética, lírica e um tanto sombria, nos anos 1930/40, plena e intensa nas décadas de 1950/60. Evidencia-se assim o domínio técnico que o artista adquiriu ao longo dos anos, expresso na volumetria do céu, pedras e mar, construídos através do uso de sombras e tonalidades.

A maestria do artista na representação do corpo feminino, notadamente da exuberância mestiça, tão marcante na obra *Sem título*, da década 1940, o tornaria conhecido, nos anos 1950, como o “pintor das mulatas”, uma definição muito redutora de seu talento, pois Di pintou mulheres brancas, ricas e pobres; morenas, loiras e ruivas, num clima lírico e sensual, sempre borrifando no ar um perfume de melancolia, um tema da vida inteira cujo desenvolvimento permite acompanhar o percurso pictórico do artista, suas pesquisas estéticas, opções construtivas e afinidades eletivas.

Em 1950, Di passa a ser convidado a criar painéis e murais para a nova arquitetura de linhas simples e arrojadadas que começava a se implantar no Brasil, encarnando o sonho da modernidade. Entre 1958 e 1971 ele realizou mais de dez obras monumentais em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Nelas, ele fez experiências com formas ondulantes, padrões listados e estampados, numa profusão de

informações visuais e predomínio de estilizações. Uma estética vibrante, colorida e múltipla torna-se a marca de sua obra nessa fase, na qual encontramos alguns acentos surrealistas. Entre os trabalhos mais conhecidos dessa faceta estão as tapeçarias do Palácio da Alvorada, o grande painel do Congresso e o mural do Teatro Cultura Artística.

Inicialmente desenvolvidas para ocupar os amplos espaços murais, essas características se refletiram em sua pintura de cavalete. Um grafismo pulsante permeia os trabalhos a partir de 1950, a cor torna-se mais crua, e as obras são mais narrativas. Esses aspectos se estendem por toda a década de 1960 e meados de 1970, especialmente nas suas figuras femininas. *Mulheres no bar* (1954), *A espera* (1960), *Mulata* (1961), *Mulata na janela* (1962) e *Sem título de 1969* mostram bem essa fase em que os espaços vazios vão desaparecendo até que toda a tela é ocupada por elementos ornamentais, balcões e janelas que se mesclam a elementos florais e até animais. *Mulher deitada com vestido vermelho* (1959) e *Duas mulheres deitadas com vaso de flores* (déc. 1960) são composições langorosas, que se apoiam em detalhes, como o estampado do vestido ou o pequeno vaso de flores ao chão.

O universo carnavalesco também sempre esteve presente na produção de Di Cavalcanti, tanto em seu aspecto sensual e debochado, quanto na lembrança das comemorações mais ingênuas dos carnavais antigos. É o caso de *Colombina, Pierrô e Arlequim* (1960) e seu clima misto de fantasia, sensualidade e melancolia. Na obra, narrativa e colorida, Colombina é uma bela mulher, coroada e presenteada com flores tendo, de um lado, o triste Pierrô e de outro, o enigmático Arlequim, que, curiosamente, se assemelha ao personagem Clóvis, tradicional nos folguedos do Rio de Janeiro.

Nos últimos anos, apesar de estar com a saúde bastante abalada, Di Cavalcanti continuou a trabalhar, alcançando, algumas vezes, grande vigor nas suas criações. *Mulata na cadeira* (1970) é um

exemplo desse momento no qual está presente um acento surrealista que se potencializa no universo dinâmico e onírico de obras como *Nus* (1966) e *Mulheres* (1973).

Classificada pelo próprio artista como realismo mágico, a obra de Di Cavalcanti transita por opostos que ele faz conviver: o real e o fantástico, o cotidiano e o extraordinário, o compromisso social e o hedonismo, a razão e a emoção — uma obra que comove, e que tem o cheiro, o sabor e a cor do Brasil.

DENISE MATTAR

CURADORA

1. Anita Malfatti diminui muito a sua produção a partir dos anos 1950, Vicente do Rego Monteiro se dedica mais à edição de livros e revistas na década de 1940, retomando a pintura posteriormente. Regina e John Graz dedicam-se com brilho à arquitetura de interiores. Tarsila não participou da semana e tem uma produção rarefeita de 1940 a 1970. Somente o escultor Victor Brecheret desenvolve sua obra continuamente como Di.
2. CAVALCANTI, Emiliano Di. *Viagem da minha vida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.
3. CAVALCANTI, Emiliano Di. *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
4. PEDROSA, Mário. Di Cavalcanti. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1957. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
5. AMARAL, Aracy. As três décadas essenciais no desenho de Di Cavalcanti. In: *Di Cavalcanti na Coleção do MAC*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1985. Curadoria Aracy Amaral.
6. AZEREDO, J. Cordeiro. Theatro João Caetano. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 20 de julho de 1930.
7. MESQUITA, Ivo. *Di Cavalcanti muralista*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2021.
8. CAVALCANTI, Emiliano Di. *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
9. A obra citada faz parte de um conjunto de 500 desenhos que Di Cavalcanti doou em 1953 para o acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, posteriormente transferido para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.



SERESTA 1925 ÓLEO SOBRE TELA 85 x 120 CM COLEÇÃO PARTICULAR SÃO PAULO



DEVANEIO 1927 ÓLEO SOBRE TELA 99,5 x 156 CM
COLEÇÃO PARTICULAR RIO DE JANEIRO

PÁGINA SEGUINTE: CARNAVAL DÉC. 1920 ÓLEO SOBRE TELA
126 x 157 CM COLEÇÃO PARTICULAR RIO DE JANEIRO

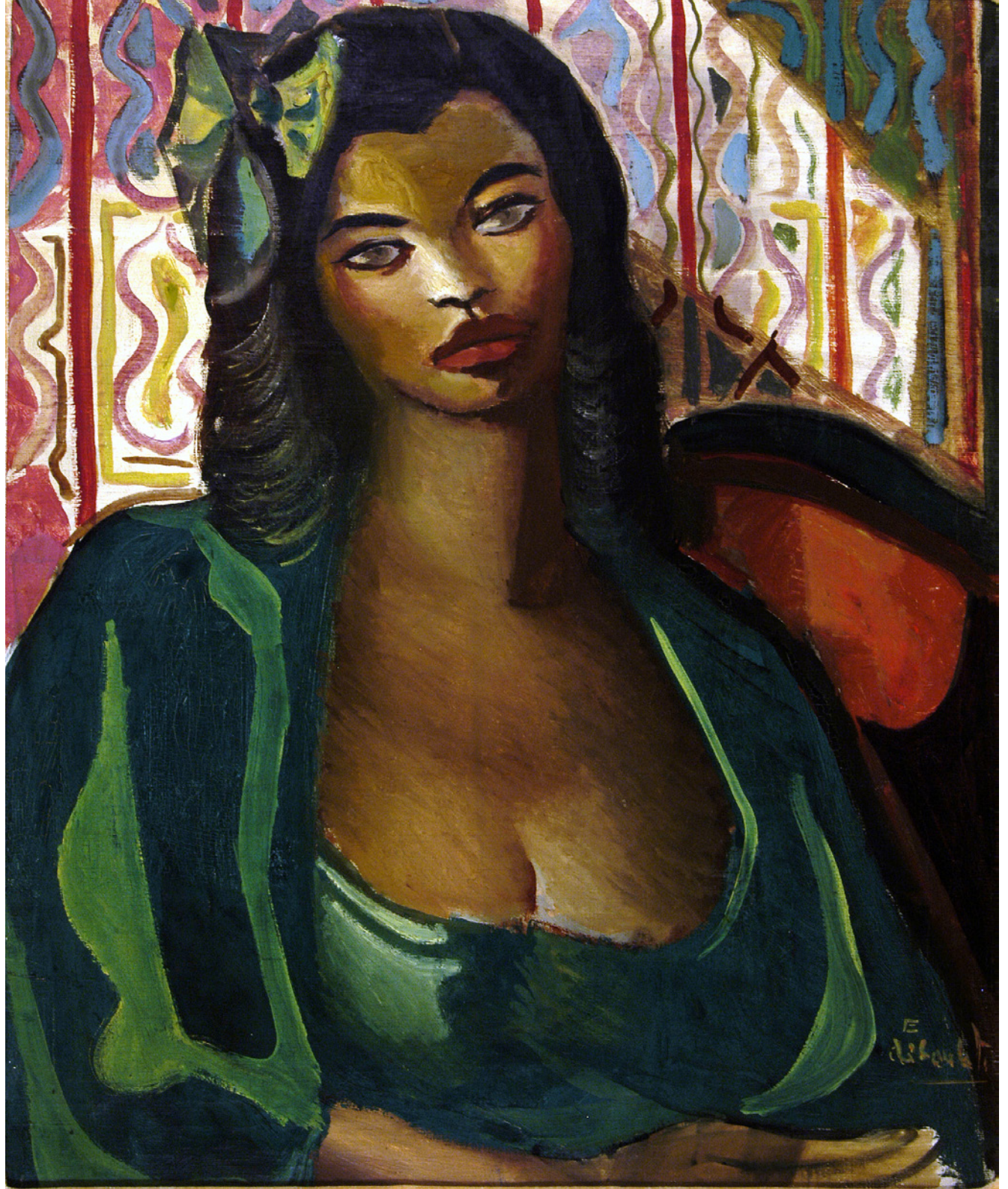




SAMBA 1935 AQUARELA SOBRE PAPEL 38 x 30 CM
COLEÇÃO PARTICULAR SÃO PAULO



MORRO 1928 ÓLEO SOBRE TELA 55 x 75 CM COLEÇÃO PARTICULAR SÃO PAULO

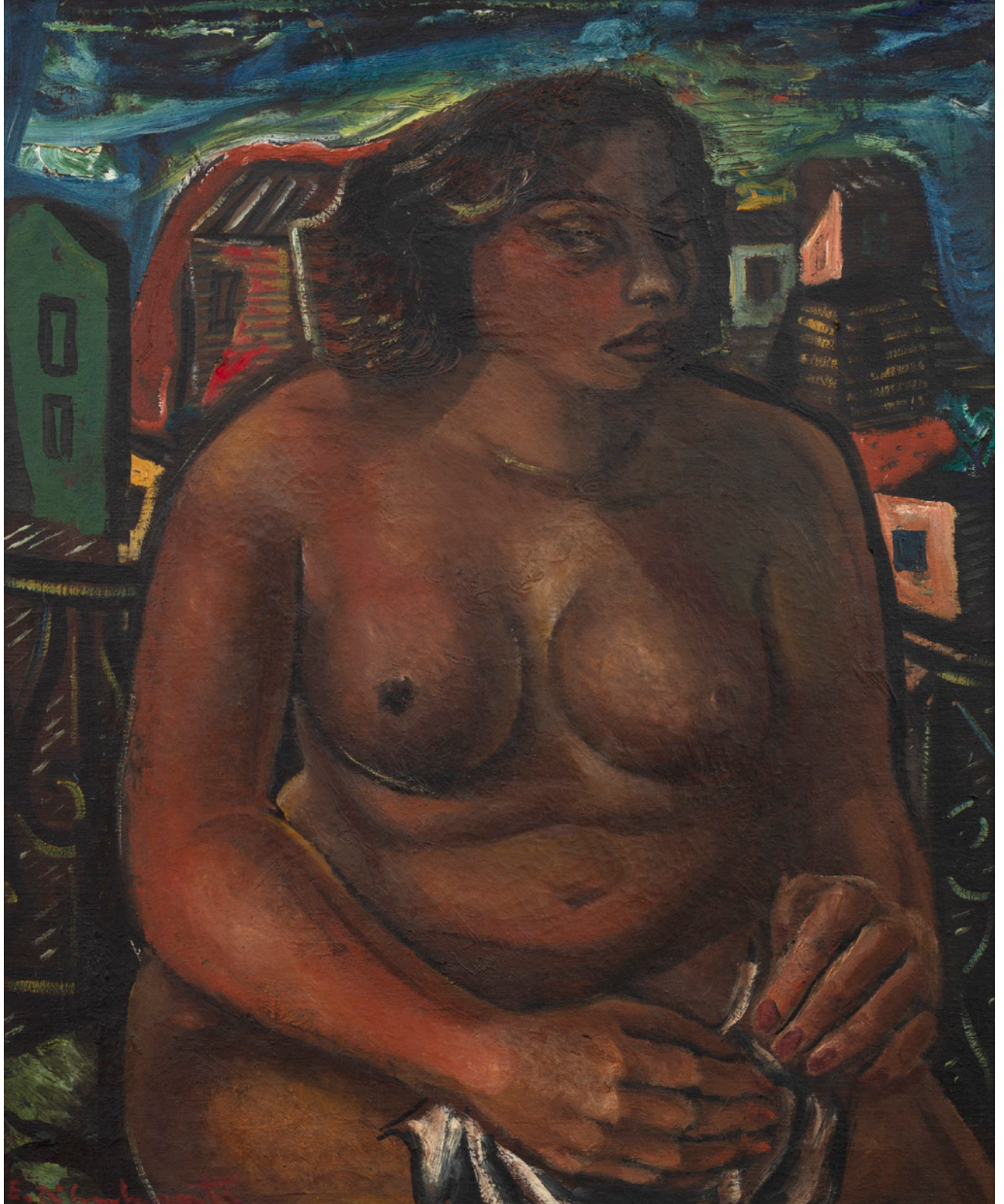


ABIGAIL 1940 ÓLEO SOBRE TELA 64 x 53 CM
COLEÇÃO PARTICULAR RIO DE JANEIRO



NASCIMENTO DE VÊNUS C. 1940 ÓLEO SOBRE TELA 54 × 65 CM COLEÇÃO PARTICULAR SÃO PAULO

SEM TÍTULO DÉC. 1940 ÓLEO SOBRE MADEIRA
72 x 60 CM COLEÇÃO PARTICULAR SÃO PAULO



VASO DE FLOR S.D. ÓLEO SOBRE TELA
55 × 46 CM COLEÇÃO PARTICULAR SÃO PAULO





NATUREZA MORTA 1942 ÓLEO SOBRE TELA 72,5 x 93 CM COLEÇÃO PARTICULAR SÃO PAULO

NATUREZA MORTA – GASÔMETRO
DÉC. 1940 ÓLEO SOBRE TELA 85 x 71 CM
COLEÇÃO PARTICULAR SÃO PAULO

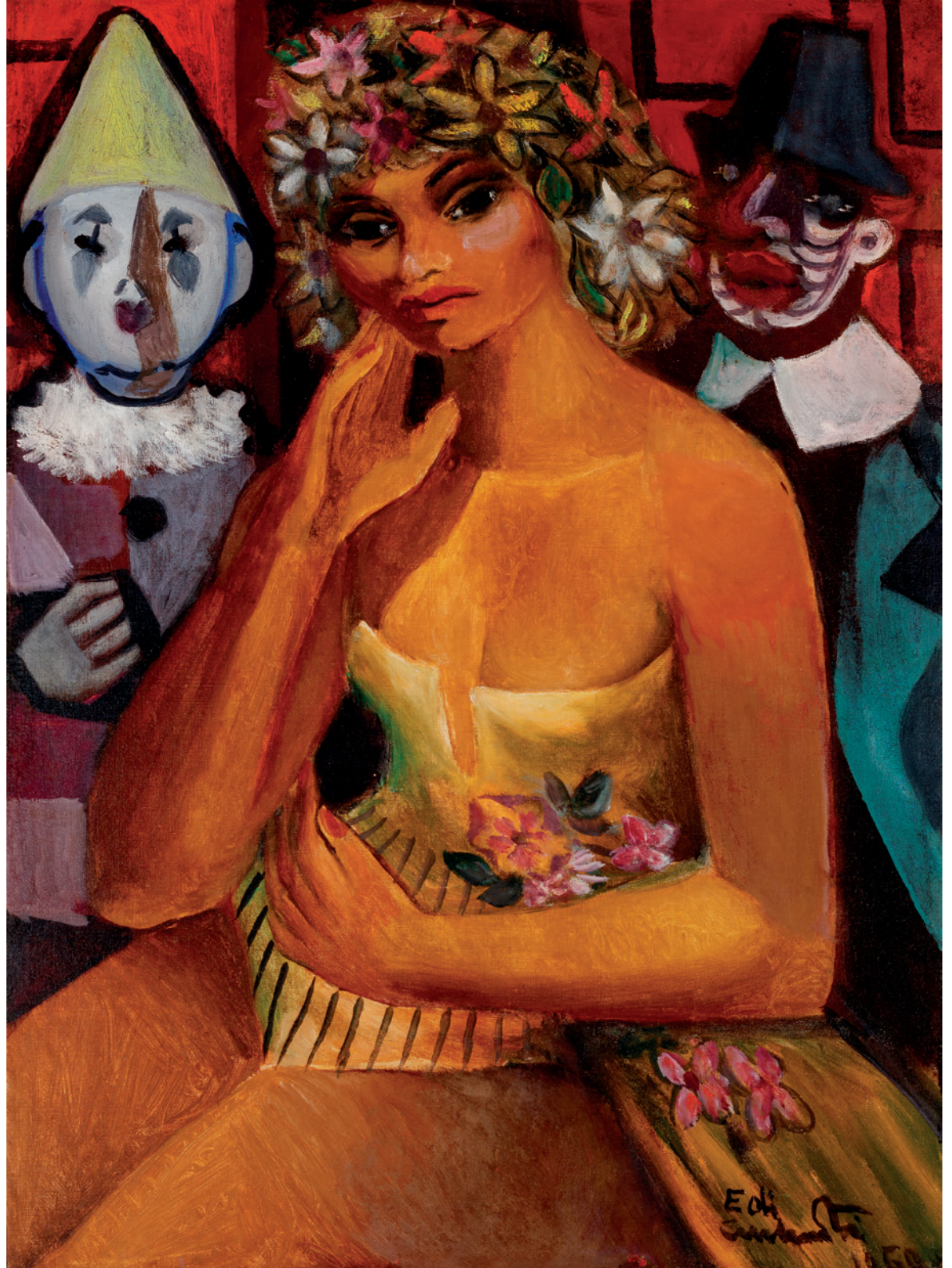


MULATA NA JANELA 1962 ÓLEO SOBRE TELA
81 x 65,5 CM COLEÇÃO PARTICULAR SÃO PAULO





SEM TÍTULO 1969 ÓLEO SOBRE TELA 60 x 81 CM COLEÇÃO PARTICULAR SÃO PAULO



COLOMBINA, PIERRÔ E ARLEQUIM 1960 ÓLEO SOBRE TELA
64 x 81 CM COLEÇÃO LUIZ CARLOS RITTER RIO DE JANEIRO



DUAS MULATAS DEITADAS COM VASO DE FLORES DÉC. 1960 ÓLEO SOBRE TELA 90 x 115,5 CM COLEÇÃO PARTICULAR SÃO PAULO



A ESPERA 1960 ÓLEO SOBRE TELA 115 x 165 CM COLEÇÃO PARTICULAR RIO DE JANEIRO



MULATA DÉC. 1961 ÓLEO SOBRE TELA 80 x 100 CM COLEÇÃO PARTICULAR SÃO PAULO



SEM TÍTULO S.D. ÓLEO SOBRE TELA 50 x 61 CM COLEÇÃO PARTICULAR SÃO PAULO



ALDEIA DE PESCADORES S.D. ÓLEO SOBRE TELA 27 x 41,2 CM COLEÇÃO PARTICULAR SÃO PAULO



VILA DE PESCADORES 1956 ÓLEO SOBRE TELA 50 x 72,5 CM COLEÇÃO PARTICULAR SÃO PAULO



SEM TÍTULO 1964/1965 ÓLEO SOBRE TELA 54 x 65 CM COLEÇÃO HURST CAPITAL SÃO PAULO



NUS 1966 ÓLEO SOBRE TELA 24,8 x 49,5 CM COLEÇÃO SANTANDER BRASIL

Edi Cavalcanti
1970



MULATA NA CADEIRA 1970 ÓLEO SOBRE TELA
91 x 63 CM COLEÇÃO SANTANDER BRASIL



MULHERES NO BAR 1954 ÓLEO SOBRE TELA 81,5 x 101,5 CM COLEÇÃO PARTICULAR SÃO PAULO



MULHER DEITADA COM VESTIDO VERMELHO 1959 ÓLEO SOBRE TELA 46 x 65 CM COLEÇÃO PARTICULAR SÃO PAULO



MULHERES 1973 ÓLEO SOBRE TELA 88 x 128,5 CM COLEÇÃO SANTANDER BRASIL

MULHER DE PERFIL 1954 GUACHE E PASTEL SOBRE CARTÃO
67 x 49 CM COLEÇÃO PARTICULAR SÃO PAULO



OUTOMNO 1923 AQUARELA SOBRE PAPEL 29 x 20 CM
COLEÇÃO PARTICULAR SÃO PAULO



FANTOCHES DA MEIA-NOITE 1921
ÁLBUM COM 16 GRAVURAS,
EDITADO POR MONTEIRO LOBATO
20,3 x 15,6 CM, CADA
COLEÇÃO PARTICULAR RIO DE JANEIRO





Diego Rivera
The Family of Man
1931





MULATA NA CADEIRA (DETALHE) 1970 ÓLEO SOBRE TELA
91 x 63 CM COLEÇÃO SANTANDER BRASIL

It is with great joy that Farol Santander presents the exhibition Di Cavalcanti – 125 anos (Di Cavalcanti – 125 years), to celebrate the birth of one of the most important Brazilian artists.

With an emotional and impressive view, Emiliano Di Cavalcanti depicted women, musicians, Carnaval, fruits and cities, always using vibrant colors, sinuous shapes and warm images. His work is a record of the daily life of the Brazilian people in times of happiness and sadness, leisure and work, love and pain.

Born in Rio de Janeiro, in 1897, Di was one of the most active characters of the first phase of modernism, which occurred in the first quarter of the last century, becoming one of the greatest exponents of this period that was so relevant to the history of Brazilian art.

The list of masterpieces selected by curator Denise Mattar fills us with pride as it allows us to offer our visitors the best of Di Cavalcanti.

To celebrate 125 years since the birth of this brilliant artist is also to celebrate the best of our country – the Brazilian people.

Have a great visit!

MAITÊ LEITE
INSTITUTIONAL EXECUTIVE VICE-PRESIDENT



Di Cavalcanti — 125 YEARS

In celebration of the 125th birthday of Di Cavalcanti, Farol Santander brings to São Paulo a set of rare and extraordinary works by the artist, including the exceptional work Carnaval, which, acquired in the 1930s by a collector in Paris, remained there until last year, when he returned to Brazil, after almost 90 years away from the country. An impactful work, unknown until recently by the public and critics. The occasion for this return could not be more propitious, as the recent celebration of the 100th anniversary of the Semana de Arte Moderna proposed nationally a reflection on the repercussion and consequences of the São Paulo event, resizing its real importance and bringing new elements, including the protagonism of Di Cavalcanti at the event.

The presence of Di in the so-called “heroic times” of modernism in São Paulo began in 1917, when he encouraged his friend Anita Malfatti to hold an exhibition of the works she had produced during her stay in Germany and in the United States. As is known, the exhibition was criticized by Monteiro Lobato in an acid article, which led Oswald de Andrade, Di Cavalcanti and Mário de Andrade to close ranks around Anita, causing them to be the impellers of an incipient Brazilian modernism.

Di Cavalcanti attributed to himself the idea of holding the Semana de Arte Moderna de 1922 [Modern Art Week of 1922]; a statement that was never denied by his contemporaries. The artist imagined the Semana as a counterpoint to the celebration of the Centenary of the Independence that was being prepared with pomp in Rio de Janeiro.

Active and very articulate he got to work, becoming a member whose participation was essential for the event. Di created the catalogue and program of the Semana; he helped to organize the participation of Graça Aranha and Villa-Lobos, who came from Rio; and he invited several of his colleagues from the editorial rooms.

The result of the event, however, disappointed him. Di thought the Semana had been too well behaved and had not become the challenge that he had imagined it would be. In reality, in the review of the event that is made today, it is clear that although it was a milestone that opened many doors, the Semana itself was not a consistent event and that several artists who participated in it, did not continue their work. This was not the case of Di, whose production has been important for the history of Brazilian art throughout almost sixty years, unfolding in several facets: illustrator, draftsman, caricaturist, painter and muralist. His permanence on the artistic scene is unequaled among painters from the First Modernism and Di Cavalcanti is the only one who maintained a constant and expressive production until his death, in 1976.¹

A trip of a lifetime

Born in Rio de Janeiro, in 1897, Emiliano de Albuquerque Mello soon adopted the artistic name of Di Cavalcanti, which originated his nickname Didi. He spent his childhood in the neighborhood of São Cristóvão, and his family connection to abolitionist José do Patrocínio led him to have family ties with the most important writers of the time. From childhood, he revealed an ability for drawing, a natural talent that would certainly have led him to study at the Escola Nacional de Belas Artes (which he would certainly have hated...), if it were not for the death of his father, in 1914. As a result of this occurrence, Di, at 17, found himself obliged to work in order to help support the family, and he did this using his artistic abilities. The need to earn

a living followed him throughout his lifetime and was a factor that differentiated him from other modernists, keeping him always closer to real life.

In 1916, Di Cavalcanti, who was working in the press as a caricaturist and illustrator, enrolled in Law School, in Rio, and studied there for a year. In 1917, he decided to travel to São Paulo, where he studied at the Faculdade de Direito do Largo São Francisco, but did not complete his course. His option for this city was made due to the fact that the work market there was more promising and open than in Rio. Poor, but with good references, and especially talented, he quickly managed to join the circle of intellectuals linked to the newspapers. From 1918 to 1921, among many other jobs, he directed and illustrated the *Panóplia* magazine and books by Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto and Mário de Andrade, among others.

In his memoirs, *Viagem de Minha Vida*, published in 1955, Di Cavalcanti observes that his family's friendships were important trumps for him to join the journalistic and literary circles:

The letters from Bilac recommended me to Roberto Moreira, Nestor Pestana and Amadeu Amaral. My mother recommended me to Alfredo Pujol, an early school friend. With these letters I conquered São Paulo [...]. At that time, I met loads of people, such as Oswald de Andrade, Monteiro Lobato, Guilherme de Almeida and Mário de Andrade. In Rio, my group was Jaime Ovalle, Ronald de Carvalho, Raul de Leone and Álvaro Moreyra. I traveled between the literary life of Rio and São Paulo.²

This ability to circulate among intellectuals of both cities is another feature that distinguishes Di Cavalcanti from his contemporaries, and is the source of his very special participation in the *Semana de Arte Moderna* de 1922.

His work as an illustrator is not in the scope of this book, but it is impossible not to mention this phase, since it represents the moment of his shaping as an artist. His first illustrations contain art-nouveau characteristics. As we can see in the work *Outomno* (1923). The influence of Aubrey Beardsley is also notable. Inspired by the English artist, Di produces large, black, sinuous and dramatic surfaces, but inherits from J. Carlos an agile and light stroke. The fluency of young Di's drawing attract attention. This technique will always be the base of his work, *Mulher de Perfil* (1954), shows how these characteristics remained forever.

Despite his intense work in the press, Di had already, in 1918, begun to define his option for visual arts, in São Paulo, visiting the studio of George Fischer Elpons. In Rio he became a close friend of Paulo Barreto, or João do Rio, the famous chronicler, translator of Oscar Wilde and author of *A Alma Encantadora das Ruas*. The writer introduced Di to the underworld of Rio de Janeiro, which led the artist to produce the series *Fantoches da Meia-Noite*. This set of 16 etchings, accompanied by a text by poet Ribeiro Couto, was published by Monteiro Lobato in an album that was extremely modern for its time and still today has a great impact.

The etchings were produced by Di with a light and elegant stroke that occupied the space on the pages in an original and creative manner. The use of unusual shades in tones of ochre, dramatically maximize the abandonment of the elusive and sneaky characters, who, though escaping, are manipulated by the hordes in the empty night, among whom are the prostitute, the pimp, the pianist, the drunkard, the vagabond, the beggar, the owl, the cat and even the pole. The launch of this album was held with an exhibition at the O Livro bookstore, in São Paulo, which was a meeting point for the thinking elite of the time. On that occasion Paulo Prado and Graça Aranha were present and there they already spoke of the possibility of creating a modernist event.

Di Cavalcanti said that the *Semana de Arte Moderna* led him to Paris, to where he travels in 1923, remaining for two years. Instead of requesting any kind of artistic aid, he chooses his independence and goes there as a correspondent for the *Correio da Manhã*, from Rio de Janeiro. This work puts him in contact with Picasso, Léger, Matisse, Jean Cocteau and other French intellectuals. He paints little but visits museums and exhibitions and travels to Italy to see Tiziano, Michelangelo and Da Vinci. He meets his compatriots Anita Malfatti, Brecheret and Villa-Lobos who were in the city, and keeps in contact with Brazil, sending illustrations to periodicals in Rio and São Paulo and writing letters. Mário de Andrade kept his letters that are now preserved in the Instituto de Estudos Brasileiros/USP. Beautifully illustrated, they humorously describe the Parisian artistic scene.

The contact with the European avant-garde and with the great masters from the past was fundamental for the artist, who returned renewed and aware of what he was seeking. In his book *Reminiscências Líricas de um Perfeito Carioca*, in 1963, he writes:

Paris put a mark on my intelligence. It was like creating inside me a new nature, and my love for Europe transformed my love of life into love of all that is civilized. And as a civilized (person) I began to get to know my land. [...] When I returned from my first trip to Europe, I fully felt the lyrical force of Rio de Janeiro and realized that from this magic I would live my entire life.³

In fact, upon his return to Brazil, in 1925, he began to "get to know his land", and his view paused on the fringes of the city, the acars, the docks and the brothels. Di absorbs and digests the European influences, notably those of Picasso, Lhote, Léger and Grosz, in a particularly anthropophagical ritual. His sambas, hills, slums, and dances are born impregnated with the magic of Rio de Janeiro to which he refers in his text and are true, warm, loving and

carnal depictions – made from within. This is an original and essential moment in the artist's work, when he conceives and develops the master lines of his painting – forever. A pictorial universe that he would later call magical realism. Mário Pedrosa observes this option made by the artist:

*Di was the first to bring to painting the people from the hill; the people from the suburbs, where samba was born. Being the most Brazilian of artists, he was the first to feel that between the interior, the fields, the outback and the avenues and the "civilized center", there was a zone of mediation – the suburb. In the suburbs lives the true physiology of the big cities. He is no longer the countryman, but is still not cosmopolitan. What happens there is authentic, original and sensitive.*⁴

In 1925, Di produces emblematic works such as *Samba*, which tragically disappeared in a fire. In *Seresta*, the musicality of the hills in Rio de Janeiro is reported. There the tambourines and guitar pay tribute to a woman, whose forms take shape and are emphasized through art deco influenced volumetrics. The chromatism is smooth, predominantly blue and pink; colors that imprint romanticism on the scene. In his discovery of Brazilianism, Di also ponders the constitution of our people, depicting his female types. *Devaneio*, from 1927, portrays a black woman lost in her dreams, with a thoughtful and melancholic bearing, next to the suggestion of a shack built in an enigmatic manner that evokes a metaphysical painting. Would these be the character's dreams? This work explores the volume of the forms through the contrast between flat surfaces with well-defined limits and smoky zones from where color emerges gradually, creating special and corporal reliefs. Abandoning the soft tones of his first works, Di adopts in this work the characteristic vibrant colors of the suburbs. Very memorable in this phase is the predominance of rounded forms, about which Aracy Amaral stated:

*The mournful sinuosity [characterizes] his pictorial production from the second half of the 20s, a moment of excellence in his contribution, when the straight line is practically inexistent in his compositions without shadows, in which the people are already the great characters, captured by him at their chores and at leisure.*⁵

In 1929, Di Cavalcanti is invited to produce the murals for the São Pedro theater (which is currently the João Caetano). Designed by architect Alessandro Baldassin, the new building was inspired by art-deco architecture, with solid volumes and an interior design containing straight and dynamic lines. Faithful to the research he was carrying out, Di produces the murals *Samba* and *Carnaval*, and there we see the live colors, languid sensuality of the mulattas and the ingenuity of the samba dancers. On the hills, in the background, a flag with the Brazilian colors is flying, and the musicality emanates from the canvas. Now considered the first modernist panel to depict the mestizo and the suburban people in Brazil, and, surely for this reason, the works were not welcomed by the press:

The theater itself is not decorated. Only the bar (foyer) displays ornamentation, a mix of simplicity and extravagance and whose bizarre aspects in some way characterize regional issues. We won't say that this item can be compared in beauty to the foyer of the Opera [...].

Beyond the Frenchifying aspect of that time, the murals, in fact, have some peculiar features that distinguish them from the easel production of the artist during that period. In the seminal publication, *Di Muralista*, which accompanied the homonymous exhibition held at the Instituto Tomie Ohtake, in São Paulo, from June 1st to October 17th, 2021, curator Ivo Mesquita states:

Although this is a scene of a carioca hill, with musicians, dancers, samba, and carnival – a theme that had been used by Di Cavalcanti since his

return from Europe — there is, on the two walls, a deliberate evocation of a Mexican mural. Perhaps it is because of the strident luminosity, due to the vibrant colors, the cinematic dynamism of the composition designed with stripes and diagonal curves over the entire space and that give the scene a tighter rhythm than the sorrowful samba. But due also to iconographic details such as the indigenous/mestizo physiognomy of the boy playing the flute and of the woman above him. The vegetation that appears in the arid landscape recalls cacti and plants that store water; the flowers in the vases as offerings such as those applied to altarpieces, the full or ruffled skirts and, above all, the cloths on the backs of the Bahianas, which at times seem like rebozos (popular Mexican shawls or wraps). None of these diminish the beauty or importance of the work. To the contrary, it confirms a 32-year-old artist who is original, ambitious and powerful, as well as representing, in a broader sense, the fulfillment of the Brazilian modernist project to form a genuinely national imagery.⁷

The personal encounter of Di Cavalcanti and Mexican muralists Rivera and Siqueiros, would only occur in 1949, though Mesquita, in the same publication, develops an interesting theory in which Di had already had contact with the Mexican production in 1922, in Rio de Janeiro, on the occasion of the International Exhibition. It is worthwhile noting that in 1928 the artist joined the Communist Party, a fact that certainly sharpened his interest in the Mexican muralist production and its social issues. Still in the book *Reminiscências Líricas de um Perfeito Carioca*, regarding his production during this period, the artist says:

Mexicans Diego Rivera, Orosco and Siqueiros began to influence my painting, not really from the technical angle, but the social substance. This influence from Mexican painting arrived at a good time, definitively tearing me away from the innocuous estheticism that still weighed on my artistic personality.⁸

In fact, between 1928 and 1931, Di Cavalcanti produces masterpieces such as *Samba* (1929), *Menina de Guaratinguetá* (1929), and *Moças de Guaratinguetá* (1930), the latter considered a mestizo and Cavalcanti-style version of Picasso's *Demoiselles d'Avignon*. Differing greatly from Mexican muralism, which is markedly political, Di's work focuses on the human aspect of the Brazilian people.

It is within this context, when the muralist influence takes place in the works of Di Cavalcanti, that the original panel of *Carnaval* is inserted. The relationship to works from this period is absolute: with its volumetrics, composition, chromatic and thematic characteristics. This large size painting, that is almost a panel, depicts a group of men dressed as women, a theme that had already previously been depicted by the artist in his untitled work in 1925, in graffiti and watercolors on paper. This work is part of the collection of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo.⁹

Within the spirit of the *Carnaval* blocks of the time, the cross-dressed men have evident manly traits that transform them into caricatures. The main group in this scene is gathered high up on a belvedere from where a panoramic view of the carioca hills is unveiled, and behind which in a horizontal line is the sea. To the right, the artist reveals a street with a big colonial house and to the left a railroad, creating planes that expand the monumental size of the composition. The natural undulations of the landscape are accentuated by Di and are repeated in the round bodies of the figures and in the elaborate planning of the clothes, whose colors are strong and vibrant: blue, red, yellow, green, purple and wine. Produced with glazing in order to create depth, they also establish relationships with the background of the work. Thus, the man's purple mask on horseback echoes on the house which can be half-seen in front of him. The same procedure is repeated for the blue

masked man, whose green hat blends in with the hills, creating a very Brazilian counterpoint to the detailed and delicately printed attire that is entirely yellow. Equally meticulous is the treatment given to the wine-colored dress with blue diamonds on the right, and the body of the guitar player seated at the left of the canvas. The core of the composition, which is the Bahiana wearing an impressively draped, red skirt (which seems somewhat Mexican) is painted as a *scorzo*, a resource used by academic artists to show the excellence of their technique. A masterly work of art that appears to have gone back in time in order to replace the absence of the lost and emblematic Samba.

After his affiliation to the Communist Party, Di Cavalcanti began to suffer political persecution, which was intensified with the ascension of Vargas. He was arrested twice, but unintimidated produced, in 1932, the album *Realidade Brasileira*: a series of 12 caricatures in which he satirizes the social and political behavior in the country. Unfortunately, all the themes listed by him remain current: corruption, police truculence, politicians' inefficiency, monetary power, etc. To be able to work in peace, Di, now living with painter Noêmia Mourão, resided for a time in Paquetá, and from this sojourn he obtained an intimacy with the small island that he painted often throughout his lifetime. Almost as a counterpoint to the vigorous representation of the different types of people, the landscapes that he produces during this period are simple, romantic and filled with nostalgia: *Morro* (1928) is an example of this line of work, in which winding hills, sunshine and the sea are present. The artist carefully observes miniaturized details: tiny streets, little houses, human figures, stairs, fences, and the presence of trees with round trunks, treetops and visible roots. These are small, delicate pictures, with many subtleties. Representations of samba dancers in their habitat, the hill, continue to be present in his work, such as the watercolor *Samba* (1935).

In 1935, feeling really threatened, Di began to consider leaving Brazil, which occurred in 1936. The year after his arrival, the artist held an important exhibition at the *Galerie Rive Gauche*. The Parisian exhibition was held from June 17 to July 3, and brought together 21 works. The leaflet of the event contains a list with the technical specs of each of them. Complements the leaflet a preface by French critic Benjamin Crémieux, found in this leaflet, states that he visited Rio in 1930, and was hosted by Di Cavalcanti. Considered to be a very acknowledged literary critic in France, in his text he mentions the impact of his visit to the carioca hills and the importance of this experience in Di's oeuvre.

In the period from 1936 to 1939, while residing in Paris, lyricism and languid sensuality dominate his canvases. This is a romantic period of imagined portraits, in which women have gentle eyes and the environments are mysterious. The artist stay in France was interrupted by the outbreak of World War II, when he returned to Rio de Janeiro.

Reflecting the Parisian period, Di Cavalcanti continued to produce, in Brazil, during the first half of the decade of 1940, Olympian, almost classical, women with Picasso-like touches, to which he added a tropical, mestizo and warm sensuality. The work *Nascimento de Vênus* (c. 1940) represents this moment well, in which the artist brings together three women possessing different physical attributes, who complicitly observe the nakedness and candid beauty of the protagonist. This allegoric scene exhales a subtle and feminine sensuality that is accentuated by the delicate gestures of each of the participants: one shaking out a cape, one combing her own hair with her hands and one affectionately protecting Venus. The composition is carefully studied by the artist to create contrasts between the body volumes, the colors of the clothes, and also, of the skin tones of the figures. The highlight, however, is

found in the masterly pinkish and velvety flesh of the protagonist, which Di Cavalcanti contrasts with the pink of the sky and the blue of the sea. Another exceptional record of this phase is *Abigail* (1940). With her dark skin, green eyes, thick lips and beautiful hair tied with a bow, the model is presented against an ornate and luminous background. The work reflects the reverence and love with which the artist portrayed the beauty of black women, being the first modern artist to bring it to Brazilian art.

Although the human figure has always been Di Cavalcanti's main focus, the artist created many still lifes. *Vaso de Flor* (n.d.) is a serene work, in which the flowers are delicately painted and seem to float, *Still Life* (1942) has a Matissean inspiration, seasoned by Di's sensoriality, fish, vegetables, fruits accumulate over the table, in an abundance of forms that are replicated across the background of the painting. A more nostalgic atmosphere permeates *Still Life*, *Gasômetro* (1940s), in which the table, vase, fruit and tablecloth are a counterpoint to the landscape we see through the window. The image records a city that is still bucolic, growing, punctuated by the gas meter, almost a note, mimicked by the curtain.

The interest in the poetry of the ordinary and everyday landscape of suburban areas led Di to portray, throughout his life, small coastal villages, with their boats, sails and hammocks, people carrying out everyday tasks and corners of beach and rocks. *Untitled* (n.d.), *Aldeia de Pescadores* (n.d.), *Vila de Pescadores* (1956) and *Untitled* (1964) reflect this aspect. The set of works presented in the exhibition exposes the similarities in the capture of light, and the constructive development of its landscape, synthetic, lyrical and somewhat dark, in the 1930s/40s, full and intense in the 1950s/60s. This highlights the technical mastery that the artist has acquired over the years, expressed in the volume of the sky, rocks and sea, constructed through the use of shadows and shades.

The artist's mastery in representing the female body, notably the mestizo exuberance, so striking in the work *Untitled* (1940s), would make him known, in the 1950s, as the "painter of mulattas", a very reductive definition of his talent, as Di painted white women, rich and poor; brunettes, blondes and redheads, in a lyrical and sensual atmosphere always spraying the air with a scent of melancholy, a lifelong theme whose development allows us to follow the artist's pictorial journey, his aesthetic research, constructive options and elective affinities.

In 1950, Di is invited to create panels and murals for the new architecture with simple and bold lines that began to be implemented in Brazil, embodying the dream of modernity. Between 1958 and 1971, he produced over ten monumental works in Brasília, São Paulo and Rio de Janeiro. In these, he experimented with wavy forms, striped and printed patterns, with a profusion of visual information and a predominance of stylization. A vibrant, colorful and multiple esthetics becomes the mark of his work during this phase, in which we find some surrealistic accents. Among the most known works from this phase are the tapestries of the Alvorada Palace, the large panel of the Congress and the mural of the Cultura Artística Theater.

Initially developed to occupy ample wall spaces, these features were reflected on his easel paintings. A pulsating graphic design permeates his works after 1950, with colors becoming rawer and his work more narrative. *Mulheres no Bar* (1954), *A Espera* (1960), *Mulata* (1961), *Mulata na Janela* (1962), *Untitled* (1969) demonstrate this period in which empty spaces begin to disappear, until the whole canvas is occupied by decorative elements: balconies and windows blend in with floral elements and even animals. *Mulher Deitada com Vestido Vermelho* (1959) and *Duas Mulheres Deitadas com Vaso de Flores* (1960s), are languorous compositions,

which rely on details such as the print on the dress or the small vase of flowers on the floor.

The carnival-like universe was also always present in Di Cavalcanti's production, both in its sensual and scornful aspects and in the memories of the most naïve celebrations of past carnivals. This is the case of *Colombina, Pierrô e Arlequin* (1960), and its mixed atmosphere of fantasy, sensuality and melancholy. In the narrative and colorful work, *Colombina* is a beautiful woman, crowned and presented with flowers with, on one side, the sad Pierrot and on the other, the enigmatic Harlequin, who, curiously, resembles the character Clovis, traditional in Rio de Janeiro festivities.

Over the last years, despite having very poor health, Di Cavalcanti continued to work, at times achieving great vigor in his creations. *Mulata na cadeira* (1970) is an example of this moment in which a surrealist touch is present and enhanced in the dynamic and dreamlike universe of works such as *Nus* (1966) and *Mulheres* (1973).

Classified by the artist himself as magical realism, Di Cavalcanti's oeuvre moves through opposites that he makes coexist: the real and the fantastic, the ordinary and the extraordinary, social commitment and hedonism, reason and emotion – an oeuvre that moves, and which has the smell, flavor and color of Brazil.

DENISE MATTAR

CURATOR

1. Anita Malfatti greatly reduced her production after the 1950s, Vicente do Rego Monteiro focused more on publishing books and magazines in the decade of 1940, returning to painting later. Regina and John Graz were brilliantly dedicated to interior design. Tarsila did not take part in the *Semana* and had a reduced production from 1940 to 1970. Only sculptor Victor Brecheret developed his works continuously as did Di.

2. CAVALCANTI, Emiliano Di. *Viagem da minha vida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.

3. CAVALCANTI, Emiliano Di. *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

4. PEDROSA, Mário. Di Cavalcanti. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, September 6, 1957. In: AMARAL, Aracy (org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

5. AMARAL, Aracy. As três décadas essenciais no desenho de Di Cavalcanti. In: *Di Cavalcanti na Coleção do MAC*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1985. Curator Aracy Amaral.

6. AZEREDO, J. Cordeiro. *Theatro João Caetano*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, July 20, 1930.

7. MESQUITA, Ivo. *Di Cavalcanti Muralista*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2021

8. CAVALCANTI, Emiliano Di. *Reminiscências líricas de um perfeito carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

9. The mentioned work is part of a set of 500 drawings that Di Cavalcanti donated in 1953 to the collection of the Museum of Modern Art of São Paulo, which was later transferred to the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo.

SANTANDER BRASIL

Presidente | President
Mario Leão

Vice-presidente Executiva Institucional
Institutional Executive Vice-president
Maitê Leite

Head – Experiências & Cultura
Head - Experiences & Culture
Bibiana Berg

FAROL SANTANDER SÃO PAULO

Líder – Faróis Santander São Paulo e Porto Alegre e Coleção Santander Brasil
Leader - Faróis Santander São Paulo and Porto Alegre and Santander Brasil Collection
Carlos Eugênio Trevi

Especialista – Exposições | Exhibition - Specialist
Danielle Domingues

Comercialização de Espaços e Eventos
Space and Events Commercialization
Catuscia Michelin
R8 Live Marketing

Especialista – Comunicação
Communications - Specialist
Isabella Bernardo de Souza

Estagiária | Intern
Giovanna Lagoeiro Nunes

Facilities Predial | Facilities
Cinthia de Souza

Gestão Predial | Building Administration
Barbara Rema
Simone Alves de Paula Fernandes

Caio Guimarães
Geany Xavier
Cushman Wakefield

Manutenção Predial e Missão Crítica
Building Maintenance and Critical Mission
Diogo Machado

Manutenção predial | Building Maintenance
Aguinaldo Evangelista dos Santos
Arlon de Jesus Aroucha
Celso Primo
Diego de Oliveira dos Santos
Diogo Willians de Oliveira
Edivaldo Alexandre
Evandson Vieira dos Santos
Fabio Floriano da Silva
Gabriela Silva Monteiro
Giovanni Romano Pitarello Sanches
Ivan Veloso
Paulo Roberto Lima Luciano da Silva
Paulo Rubens Abreu Kaminsky

Renato Marino Dias
Sérgio Monteiro
Wilson José dos Santos
Conbras Serviços técnicos de Suporte

Áudio e vídeo | Audio and Video
Jairo Paulo Oliveira
Quézia Sales Alexandrino
Empresa SEAL

Coordenadoras de assistentes culturais
Coordination of Cultural Assistants
Joelma Lopes da Silva
Vanessa Cristina Rosa dos Santos
Sympla

Assistentes culturais | Cultural Assistants
Alana Cardoso Batista
Ana Clara Dantas Beserra
André Mata Rodrigues da Silva
Beatriz Vieira dos Santos
Breno Tavares Carvalho Nogueira
Emilly Santos de Mattos
Ettore Thierry de Lima Leite
Fernanda Muniz Damasceno Jorge
Jane Cleide da luz Modesto
Jhennifer da Silva Toledo
Jose Eduardo Nogueira de Oliveira
Juliana Marinho de Souza
Lucas Miguel de Almeida
Sabrina Silva Evangelista
Sympla

Especialista de segurança | Security Specialist
Renato Ferreira dos Santos

Supervisor de segurança | Security Supervisor
Edson Costa
Grupo Espartaco

Bombeiros, vigilantes e controladores de acesso
Firefighters, guards and access controllers
Alexandre Antonio da Silva
Alex Saraiva Belo
Alisson Gabriel Tavares Pina
Alysson Luiz da Silva
Ana Claudia da Silva
Antonio José Nunes da Silva
Antonio Raimundo C. de Jesus

Camila Raquel Tito da Silva
Carlos Alexandre Jesus
Cleyfer Robert Souza Resende
Daniela Brito Ferreira
Danilo Pereira Belo
Denis Franciscus Alves Silva
Diego Michel Freire Santos
Douglas Lopes da Silva
Edson Andre da Silva
Emiliano da Silva
Fabiana X. dos S. Nascimento
Felipe Adorno Ikeda
Gianluca Ribeiro Galli
Gilmara Santana
Glaucia Paternazi
Gleison da Silva Souza
Guilherme Castelo Teixeira
Helio Gonçalves da Silva
Iranilson Candido Silva
Jean Paulo Martins Santos
Jesilene Lopes de Moraes
João Cesar Santos
Josenil Sandes Santos
Leandro Bueno
Lino Batista Pereira
Lucas Guzzo Pereira
Lucas Nogueira Rodrigues
Luiz Felipe Correia de Freitas
Luiz Fernando Inacio Silva
Matheus Ferreira de Araujo
Nádia Aleixo de Souza
Natan Pita dos Santos
Patricia Rossi Bronze
Pedro Cremildo de Souza
Rodrigo Faustino Miranda
Sebastião Arado de Lima
Sebastião Rabelo da Silva
Sergio Carrara
Sinatiely Lorena da Silva Avelino
Tarciso do Vale Santos
Tiago Oliveira de Souza
Ulisses Caetano de Oliveira
Victor Hugo Lima de Souza
Vinicius Alexandre R. Leitão
Vinicius Maturchi Santos
Grupo Espartaco

Recepção | Reception
Beatriz Carvalho de Brito
Carolina da Silva
Kathleen Rodrigues
Luana Ferreira de Paula
Empresa OSESP Serviços

Coordenação de limpeza predial
Coordination of Building Cleaning Services
Fabiana Silva
Fernanda Oliveira
Jorge Matos

Limpeza predial | Building Cleaning Services
Alciene Lopes
Amarildo Assunção
Anna Paula Ferraz
Carolina Beatriz
Edilene Silva
Elaine Cristina de Almeida
Elizabeth Maria do Nascimento
Elizeu França
Erika Anielle
Gilvan Augustinho
Jaqueline Pereira
Jefferson de Oliveira
Joana Darc
Joselita Nascimento
Josiane Jesus
Keyla Beatriz Ribeiro
Luciene Serafim
Maria Eliane
Nancy Mara
Nathally Weida Dias Pereira
Raimunda Nonata
Raimundo Clerio
Renata Patricia Gomes
Renato Bessa
Rodrigo Santana
Tainara Caetano
Valdenice Costa
Valeria Adriana
Wesley Serafim
Grupo GPS

DI CAVALCANTI - 125 ANOS | DI CAVALCANTI - 125 YEARS

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION

Curadoria | Curatorship
Denise Mattar

Coordenação | Coordination
Marcio Gobbi
MG Produções Culturais

Design de montagem | Exhibition Design
Flua

Iluminação | Lighting
MMV Montagem Audiovisual

Produção executiva | Executive Production
Izabel Ferreira
Memória Visual Ltda.

Design gráfico | Graphic Design
Hélio Fukuda
Paulo Humberto L. de Almeida
Ludovico Desenho Gráfico

Assistente de curadoria | Curatorial Assistant
Felipe Barros de Brito

Assistentes de produção | Production Assistants
Fabia Feixas
Marcel Filipe Silva Pimenta

Museologia | Museology
Angélica Pimenta - Rio de Janeiro, RJ
Mariane Tomi Sato - São Paulo, SP

Revisão de textos | Proofreading
Rosalina Gouveia

Tradução de textos | Translation
Monica Mills

Sinalização | Signaling
Tipografia Comunicação Visual

Montadores | Assemblers
Jefferson Luiz da Silva
Ricardo Soares da Silva

Pintura | Painting
Charles F.P. Simões
Gabriel H. Pereira de Lima
Geovany Pereira de Lima
Marcos Aurélio L. de Oliveira Jr.
Pedro Vinicius Santos
Ruan Santos Silva

Educativo | Educational
Horizonte Ideal

Cenotécnica | Cenotechnics
Artos Ltda.

Seguro | Insurance
Affinité Consultoria e Corretagem de Seguros
Liberty Seguros S/A

Transportadora | Shipping Company
ArtQuality

Vídeo de divulgação | Promotion Video
Raquel Silva

CATÁLOGO | CATALOG

Organização | Organization
Marcio Gobbi

Texto | Text
Denise Mattar

Design gráfico | Graphic Design
Paulo Humberto L. de Almeida
Ludovico Desenho Gráfico

Fotos | Photos
Jaime Acioli
Pedro Oswaldo Cruz
Sergio Guerini
Motivo Processamento Imagem e Comunicação

Revisão de textos | Proofreading
Rosalina Gouveia

Tradução de textos | Translation
Monica Mills

AGRADECIMENTOS | ACKNOWLEDGMENTS

Alberto Luiz Du Plessis Filho
Ana Maria Elias Dale
Antonio Almeida
Carlos Dale
Carolina Tatani
Cica Lima
Denise Michelotti
Denise Milan Perez
Elisabeth di Cavalcanti Veiga
Emerson Leão
Guilherme Isnard
Israel Vainboim
Jacqueline A. Finkelstein
Jorge Veiga Filho
José Amaro Pinto Ramos
Jucelia Sampaio
Ludwig Bodour Danielian
Luiz Alberto Bodour Danielian
Luiz Antonio Nabuco de Almeida Braga
Luiz Carlos Ritter
Luiz Roberto Sampaio
Max Perlingeiro
Pamela Auchincloss
Paulo Darzé Galeria
Rafael Fortes Peixoto
Roger Wright
Vivianne Nigri
Zeev Horovitz

Almeida & Dale Galeria de Arte
Artes do Brasil Ltda.
Koa Participacoes Ltda.
L2 Comercio de Obras de Arte Ltda.
Pinakothke Artes Ltda.

Patrocínio



Produção



Realização



An abstract painting featuring bold, expressive brushstrokes in a variety of colors including orange, green, blue, and brown. The composition includes stylized human figures, with one figure on the right having long, dark, wavy hair and another figure below it with orange hair. The background is a mix of dark and light tones, creating a sense of depth and movement.

FÉROL

— SANTANDER —
SÃO PAULO



EDI
COVALLANTI
73