

EQUIPA EDITORIAL | EDITORIAL TEAM

DIRETORA PRINCIPAL | GENERAL EDITOR

Carmen Soares, Universidade de Coimbra, Portugal

DIRETORA ADJUNTA | ASSOCIATE EDITOR

Paula Barata Dias, Universidade de Coimbra, Portugal

COORDENADORES CIENTÍFICOS | SCIENTIFIC EDITORS - VOL. I (2024)

Inês de Ornellas e Castro, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

José Newton Meneses, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

COMISSÃO CIENTÍFICA | EDITORIAL BOARD

Ana Isabel Buescu, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Andrew Dalby, Investigador Independente, Reino Unido

Anny Jaqueline Silveira, Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Carlos Costa, Universidade de Aveiro, Portugal

Cilene Ribeiro, Pontifícia Universidade do Paraná, Brasil

Claudete Oliveira Moreira, Universidade de Coimbra, Portugal

Delfim Ferreira Leão, Universidade de Coimbra, Portugal

Eliane Abrahão Morelli, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, Universidade Católica Portuguesa – Porto, Portugal

Inês de Ornellas e Castro, Universidade Nova de Lisboa, Brasil

Irene Vaquinhas, Universidade de Coimbra, Portugal

Isabel Drumond Braga, Universidade de Lisboa, Portugal

Jean-Pierre Poulain, Université de Toulouse, França

Jesus Contreras, Universidad de Barcelona, Espanha

John Wilkins, University of Exeter, Reino Unido

José Augusto Bernardes, Universidade de Coimbra, Portugal

José Luís Brandão, Universidade de Coimbra, Portugal

José Manuel Sobral, Universidade de Lisboa, Portugal

José Newton Meneses, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Laurence Totelin, University of Cardiff, Reino Unido

Maria Cecília Amorim Pilla, Pontifícia Universidade do Paraná, Brasil

Maria Helena da Cruz Coelho, Universidade de Coimbra, Portugal

Maria José Azevedo Santos, Universidade de Coimbra, Portugal

Massimo Montanari, Università degli Studi di Bologna, Itália

Patrícia Merlo, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Peter Scholliers, Vrije Universiteit Brussel, Bélgica

Ricardo Bonacho, Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Estoril, Portugal

S. Douglas Olson, University of Minnesota, Estados Unidos da América

Stefano Magagnoli, Università di Parma, Itália

Valdecir Ferri, Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Virginie Amilien, Oslo Metropolitan University, Canadá

Wanessa Asfora, CECH-Universidade de Coimbra, Portugal

Xavier Medina, Universitat Oberta de Catalunya, Espanha

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra

Rua da Ilha, 1 - 3000-214 Coimbra

Email: imprensa@uc.pt

URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

DESIGN

Mickael Silva

ISSN DIGITAL

2976-0232

DOI

https://doi.org/10.14195/2976-0232_1

PERIODICIDADE

Fluxo Contínuo

<https://impactum-journals.uc.pt/diaita>

PROPRIEDADE • CONTACTOS • SEDE DE REDAÇÃO

Gabinete de Apoio a Projetos e Centros de Investigação. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Largo da Porta Férrea • 3004-530 Coimbra (Portugal)

Telef. 239 859984 • gapci2@fl.uc.pt

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE



Publicação financiado com Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00196/2020/

Publication financed by National Funds through FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., under the project UIDB/00196/2020

© março 2024. Imprensa da Universidade de Coimbra
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

NATUREZA-MORTA, SIMBOLOGIA VIVA: DI CAVALCANTI E A REPRESENTAÇÃO DOS ALIMENTOS NA PINTURA¹

STILL-LIFES, A LIVING SYMBOLOGY: DI CAVALCANTI AND THE PICTORIAL REPRESENTATION OF FOOD

CINTHIA ELIZABET OTTO ROLLA MARQUES

CINTHIA.ELIZABET@ICLOUD.COM

Doutoranda em Patrimónios Alimentares – Culturas e Identidades – FLUC

Investigadora colaboradora no Projeto DIAITA Heritage:

Food, Environment and Well-being do CECH-UC

<https://orcid.org/0000-0002-3247-8848>

ABSTRACT

The depiction techniques investigation allowed the incorporation of food in painting, propagating the senses that eating habits caused in man and how art has been changing throughout History. The still-life appeared in the sixteenth century as a decorative genre providing reflections on the human ephemeral nature, on brief appearances and finite pleasures. With the advent Modernism, new methods were incorporated into the canvas.

1 Trabalho realizado no âmbito do Seminário O Sagrado na Alimentação: Mitos, Rituais e Símbolos, ministrado pela Professora Doutora Paula Barata Dias, no doutoramento em Patrimónios Alimentares: Culturas e Identidades, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

In Brazil, the break with past-aesthetics influenced many artists, including Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976). In this article, the aim is to examine the symbolism of food at the still-life's work of this Brazilian painter.

KEYWORDS

Di Cavalcanti, still-life, food painting, symbology.

RESUMO

A investigação das técnicas de representação permitiu a incorporação dos alimentos na pintura, disseminando os sentidos que a prática alimentar causou no homem e como a arte foi se modificando ao longo da história. A natureza-morta surge no século XVI como um gênero decorativo propiciador de reflexões acerca da efemeridade humana, das breves aparências e dos prazeres finitos. Com o advento da Modernidade, novos métodos foram incorporados nas telas. No Brasil, a ruptura com a estética que era vigente influenciou diversos artistas, dentre eles Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976). Neste artigo, pretende-se verificar o valor simbólico dos alimentos na natureza-morta do pintor brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE

Di Cavalcanti, natureza-morta, pintura de alimentos, simbologia.

A alimentação e a pintura

Ao longo da História da Arte, verifica-se a presença da temática da alimentação nas representações de carnes, peixes, mariscos, vegetais, doces, queijos, em banquetes, cenas de caça, de cozinha e ao ar livre, em cafés e restaurantes, viabilizando o sentido social não apenas de que a pintura dispõe, mas também o alimento. A alimentação acompanha as cenas quotidianas como modelo de expressão para os trabalhos dos artistas no decurso das escolas, movimentos e períodos artísticos, valorizando os sentidos que a prática alimentar causou no homem durante a história.

Os motivos alimentares aparecem como objeto de representação pictórica desde a Pré-História, traduzindo o modo do homem se relacionar com o mundo diante da presença da vida nômada. De cunho realista, os alimentos recebem um valor simbólico com o advento do Cristianismo, com interpretações bíblicas e sig-

nificações místicas-cristãs. Diante das transformações que, no decorrer dos tempos, a civilização bem como as práticas alimentares, as concepções de pensamento e a produção cultural vão sofrendo, a função da arte também vai se desenvolvendo.

Os primeiros arquétipos de natureza-morta são do período helenístico. O princípio artístico na Antiguidade Clássica é assinalado pelo caráter ilusionista que simula a realidade, o *simulacrum* (*Trompe l'oeil*) na *História Natural*, de Plínio o Velho, com as uvas pintadas de maneira tão realista que os pássaros vinham debicá-las.² Emergiu como gênero independente em meados de 1600. Considerando as representações de objetos inanimados, a natureza-morta é categorizada como inferior: A figuração fiel de objetos, como acontecia na natureza-morta, era vista como algo que faltava à verdade, um fingimento, como denunciava Platão. Assim sendo, a categoria mais alta foi atribuída à pintura histórica, com representações de cenas bíblicas ou mitológicas, dos príncipes e potentados, seguida pela pintura de retratos. As pinturas com animais e paisagens foram destinadas à escala da natureza-morta, a mais baixa dos gêneros, por se ocuparem das formas de vida mais inferiores ou da natureza inanimada.³

Embora tenha adquirido esse valor, nunca deixou de estar presente na produção dos pintores.⁴ Ao julgar pela sua definição:

O termo *stilleven* foi utilizado pela primeira vez em Flandres, por volta de 1650, como referência aos quadros que apresentassem frutas, flores e peixes ou restos de refeições; foi adotado pelos alemães como *stilleben* e pelos ingleses, *still-life*, que se traduz por vida silenciosa ou vida imóvel. Na Espanha, a expressão para falar das naturezas-mortas é *bodegón*; na França, *nature morte*, da qual deriva a expressão em língua portuguesa.⁵

Este gênero de pintura atendia não apenas ao gosto decorativo, mas também à reflexão sobre a efêmera presença do homem na terra. Pode dividir-se, em termos iconográficos, de acordo com os elementos inseridos nas temáticas: animais mortos (animais cinagéticos, peixes e mariscos), flores e frutos, objetos criados

2 Schneider 2009.

3 Schneider 2009.

4 Duarte 2007.

5 Menegazzo 2015: 148.

pelo homem e as *vanitas*,⁶ esta última com o peso filosófico e moral sobre a vaidade, ao excessivo valor dado aos bens materiais e sobre os prazeres passageiros; sob o mote *memento mori*, “lembra-te de que vais morrer!”,⁷ induz o pensamento sobre o que é corrompido pelo tempo, a morte que a todos atinge e a tudo devora.

Segundo Ernst Gombrich,⁸ as pinturas do género natureza-morta exibiam “belos vasos cheios de vinho e frutas apetitosas, ou outras iguarias convidativamente dispostas em requintadas porcelanas”, harmonizando bem com uma sala de jantar, local onde se encontravam os compradores de arte. Os artistas selecionavam livremente os objetos e dispunham-nos para pintar. A mesa tornava-se um campo de estudo de mimetização do real, os pintores experimentavam, por exemplo, a luz refratada pelo vidro, nos contrastes entre cores e texturas, o reluzente da porcelana, o brilho dos frutos e o polido dos metais.⁹ Os objetos triviais forneciam base para a criação de uma obra, “a variabilidade e o acaso constituíam assim a matéria das experiências quotidianas, que influenciariam o género da natureza-morta como forma especial de pintura”.¹⁰

Seguindo este conciso prelúdio, lançamo-nos para um outro recorte temporal, o período de transição entre os séculos XIX e XX, em que os artistas na Europa realizaram pesquisas experimentais sobre as novas formas de representação, incluindo a renovação do tema da natureza-morta, evidenciando as profundas alterações de paradigmas que a arte refletia em relação as transformações no panorama histórico, cultural e social que as sociedades atravessavam, recorrendo não apenas nas cores da pintura, mas

“formas e conteúdos antigos veem-se assim passar pelo crivo do impressionismo,¹¹ do cubismo,¹² do surrealismo, [...], ganhando

6 Saldanha 1999: 2. O termo *Vanitas* provém de um versículo do *Eclesiastes* (1: 2), parte da ideia de que tudo é vaidade: “Vaidade de vaidades, diz o pregador; vaidade de vaidades, tudo é vaidade”, cf. latim, *Vanitas vanitatum dixit Ecclesiastes, vanitas vanitatum et omnia vanita* (Witeck 2012).

7 Menegazzo 2015: 256.

8 Gombrich 1999: 430.

9 Gombrich 1999.

10 Schneider 2009: 16.

11 Paul Cézanne (1839-1906), com a sua habilidade de captar com finura a silenciosa vida dos objetos, conjugou o seu gosto pela natureza-morta com novas teorias sobre a cor e a forma, levando a sua pintura para além do estilo do Impressionismo, abrindo caminho para o Fauvismo e o Cubismo (Norbert-Riser 1993).

12 A obra de Picasso (1881-1973) foi fundamental para o trabalho de Emiliano Di Cavalcanti. Além da técnica cubista, Di explorou as pinturas femininas de Picasso.

inovadores horizontes de abordagem estética”, servindo-se da natureza-morta para a apresentação de “aspetos que não tinham sido explorados em tempos anteriores”.¹³

Os movimentos das vanguardas transgrediram barreiras e propiciaram novos rompimentos em outros territórios, como no brasileiro.

O Modernismo no Brasil

O Modernismo, estilo de época que vigorou durante uma parte do século XX no Brasil, teve o início declarado com a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, no Teatro Municipal, entre os dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, e foi idealizada por Paulo Prado e Di Cavalcanti.¹⁴ Apesar das artes plásticas serem a base do movimento, o evento contou com uma significativa abrangência, envolvendo escultores, escritores e músicos. A Semana declarou o rompimento com a estética tradicional (o parnasianismo, o simbolismo e a arte académica), ao propor um novo olhar influenciado pelas Vanguardas Europeias.

O movimento teve as suas repercussões, chegou no Rio de Janeiro, em Pernambuco e em Minas Gerais, por exemplo, mas a SAM relaciona-se, sobretudo, às mudanças que estavam acontecendo em São Paulo, como o crescimento urbano, a industrialização e a migração. O sustentáculo da modernidade brasileira estava então associado com as vanguardas europeias na sua linguagem e “nos elementos que foram assimilados através de processos fragmentários e diversificados”.¹⁵ A renovação estética articulou-se com o interesse pelos temas nacionais, integrando a formação de um projeto cultural e identitário nacional, ressaltando a questão da brasilidade.

13 Duarte 2007: 96.

14 A realização de uma exposição de Anita Malfatti (1889-1964), em 1971, irá acionar o estopim da vanguarda (Peccinini 2000). Um grupo de intelectuais, poetas e pintores, saiu em defesa da artista depois de ser severamente criticada por Monteiro Lobato (1882-1948). Dessa forma, “abria-se a polémica entre a pintura moderna e conservadora, sendo a obra de Anita Malfatti o centro da discussão das ideias do Modernismo” (Peccinini 2000: 32). Esses intelectuais entusiasmaram-se e realizaram o evento idealizado por Di. A SAM foi o apogeu da radicalização, do protesto contra a tradição e o convencional nas artes daquela época.

15 Medeiros 2015: 26.

Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo¹⁶ (Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1897 - Rio de Janeiro, 26 de outubro de 1976), conhecido como Di Cavalcanti, foi um pintor autodidata que conquistou, na criação de uma linguagem própria concatenada com as vanguardas, o estilo social e nacionalista nas suas obras. Os seus primeiros trabalhos surgem pelo viés caricaturista, no sentido humorístico. O seu perfil artístico é afluído ao pintar o povo e a terra brasileira, descrevendo o país e suas particularidades diante da modernidade. A brasilidade de Di Cavalcanti é marcada pela produção pintoresca das mulatas, mulheres sensuais que denunciam pela sua cor de pele o caráter mestiço do brasileiro. A sua pintura não apresenta uma direção restrita; diante da sua produção é possível perceber, a título de exemplo, em cada uma das obras a inspiração da geometrização de Picasso, Braque e Cézanne ou as cores e ornamentos de Matisse. No seu trabalho também é notável a significação simbólica e a alegoria na relação da imagem e o seu significado. É sob este viés da simbologia que olharemos para algumas de suas naturezas-mortas com representação de alimentos.

Natureza morta e a vida nem tão silenciosa

As representações de natureza-morta de Di Cavalcanti refletem o triunfo do tempo sobre a própria natureza: “[...] as artes figurativas¹⁷ usam

16 Di Cavalcanti frequentou a Escola Livre de Direito, porém não concluiu o curso. Sobrinho do abolicionista José do Patrocínio, conheceu personalidades que frequentavam a casa do tio como Machado de Assis e Joaquim Nabuco (Medeiros, 2015). Em 1923, parte pela primeira vez para a Europa para aprimorar o seu trabalho. O ambiente cultural europeu influenciou Di na busca de um modelo de expressão para a arte que refletisse a realidade sociocultural do Brasil: “a vida política e social, como sempre em nossa terra, é praga raquítica. Só as ressonâncias de um lirismo popular ferem meus sentidos. 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 o que é civilizado. E como civilizado comecei a conhecer a minha terra” (Cavalcanti, 1955: 142). Teve contato com outros notáveis intelectuais da música, da literatura e os pintores Pablo Picasso, Georges Braque e Henri Matisse. Filiou-se ao partido Comunista em 1928, o que reflete o tema das lutas sociais no seu trabalho. Foi um dos fundadores do Clube dos Artistas Modernos, em 1932. Di foi, além de pintor, ilustrador, desenhista de joias, tapetes e painéis, muralista e caricaturista.

17 As fontes figurativas revelam-se como um manancial de informações. Os tipos de figuração relacionados sobre a alimentação (mobiliário e utensílagens) são fontes sobre as dietas alimentares e o valor social, simbólico, antropológico dos alimentos representados (Duarte 2007).

[...] a metáfora e a alegoria, e também se munem de elementos simbólicos que realçam determinados conteúdos que o pintor, consciente ou inconscientemente, ali plasmou”.¹⁸ Com “roupagem” moderna, a sua arte serve como fonte perceptiva de novas realidades. Apesar da tradição simbólica da natureza-morta, ao trabalhar com a representação dos objetos, advém-se novas significações definidas pela técnica, pelo arranjo e pelo tratamento da pintura.

Verifica-se em *Mulher deitada com peixes e frutas* (cerca de 1956), um cesto com peixes e outros alimentos dispostos sobre a mesa junto com um objeto azulado de formato antropomórfico, com as duas mãos sobre a parte inferior do rosto, na posição reflexiva. Como elemento simbólico, o peixe e a carne, indicam a “abundância e a prosperidade da época e da sociedade” na qual o pintor está inserido. Vale ressaltar que o pintor também representou constantemente o mar, os seus frutos e os pescadores em suas pinturas. O tipo de refeição que o pintor nos apresenta nas naturezas-mortas é composto por uma dieta essencialmente integradora de frutas e de peixes. Na mensagem catequética, alimentos necessários para à dieta de um cristão, “longe da carne que sensorialmente apelaria ao pecado”.¹⁹

O fundo, talvez também uma pintura, lembra a pintura de um cavalo com o olhar de claraboia. Uma mulata em repouso, de olhos fechados, surge junto com frutos ainda verdes. A plasticidade da anatomia da mulher de arquétipos mestiços, confere o formato arredondado, cubista, com curvas sinuosas que parece uma paisagem erotizada. Ao contrário da maioria das imagens que representam o elemento feminino com a alimentação inserida na cozinha ou em outro contexto doméstico, Di associa a figura feminina com a natureza tropical, com o caráter alegórico do Brasil.²⁰ Como um mito moderno, ela parece emergir, assim como os frutos, da terra.²¹

18 Duarte 2007: 94.

19 Duarte 2007: 104.

20 Chiarelli 2010.

21 Em relação ao gênero, a representação do apetite masculino é associada com a voracidade alimentar, com alimentos densos em calorias e proteínas, como as carnes, por exemplo. Já nas mulheres, em relação à dieta, entra em destaque o valor baixo de calorias, simbolizando leveza e feminilidade, como as frutas.



Figura 1 - *Mulher deitada com peixes e frutas*, 1956
Óleo sobre tela, 110 x 195 cm.

Como a estética de Di não atende a representação fiel da realidade, consequentemente, não permite a perfeita identificação de cada fruto nas suas obras. Deduzem-se alguns, como a fruta do conde, o cambucá, as laranjas, o limão,²² o caju, o mamão-papaia, as peras. Outras, pela forma e cor, são facilmente reconhecíveis, como a banana, o abacaxi,²³ os cachos de uvas,²⁴ a melancia.²⁵ São produtos tipicamente do ambiente tropical, refletindo o caráter nacionalista do pintor com efeito na exaltação da terra que oferece esse tipo de alimento. As frutas assinalam a gramática típica das naturezas-mortas. Também podem ser retratadas, consoante a Nuno Saldanha, como símbolo de esperança, dando a ideia de “vitalidade efervescente, onde a ideia da morte é afastada do espírito do observado. O tempo passa de corruptor a princípio de vida”.²⁶

22 Duarte 2007: 96: “Ligado ao amargo da paixão”.

23 Fruta régia, “rara e saborosa”, o abacaxi tornou-se símbolo representativo do Brasil entre os séculos XVI e XIX. Na simbologia moral-cristã, nas palavras de Antonio Candido (apud Pires 2013: s.p.), a polpa do abacaxi “[...] é doce e agradável às línguas sadias, mas mortifica as que estiverem machucadas, ou seja: ele é como a vontade divina, que é bálsamo para as almas arrependidas, mas caustica as rebeldes”.

24 Na representação da uva é agregada os símbolos eucarísticos, o sangue e a ressurreição de Cristo.

25 “Relacionada com os frutos da Redenção” (Duarte 2007: 96). A melancia partida pode ser interpretada como prenúncio ao sacrifício.

26 Saldanha 1999:3.

Averiguamos a atmosfera lúgubre na obra *Natureza-morta*, de 1945. Apesar do ambiente tropical, Di teve uma fase penumbriada,²⁷ que ainda permeia em algumas obras no jogo entre luz e sombra. A imagem retrata a mesa diante da janela, com pouca incidência de luz natural proveniente do ambiente externo. Não há uma uniformidade na distribuição da claridade sobre os objetos, permitindo que alguns tenham destaque. Alguns coabitam intercalados sobre os planos,²⁸ entrelaçados e enclausurados, onde nada brota ou nasce nesse aposento da casa. O aspeto de durabilidade dos produtos pode ser observado na representação dos dois peixes, sendo que um recebe o tratamento na cor vermelha dos olhos, já o outro, de cor acinzentada, reflete um sentido de representação com menos frescor, numa condição de “mais morto” do que o outro (talvez por ter recebido maior reincidência de luz). Verifica-se, assim, o campo semântico da morte.



Figura 2 – *Natureza-morta*, 1945
Óleo sobre tela, 65 x 93 cm.

Em *Natureza-morta*, de 1933, o contraste entre os verdes claros e escuros servem como fundo da pintura. Neste espaço está inserido um dado, objeto

27 Mário de Andrade (1893-1945) chama-o de “menestrel dos tons velados”.

28 Os cubistas passaram a representar os objetos com todas as suas partes num mesmo plano, pois acreditavam que todas as formas poderiam ser reduzidas às figuras geométricas.

do jogo, presente nas representações de natureza-morta do género *vanitas*, representa os prazeres terrenos. Provavelmente o número da sorte que deveria estar representado na parte superior do objeto é o número 5 ou 2. A sombra incide sobre este lado do dado, mostrando também a significação do incerto, do acaso, da sorte. Na mesa, uma toalha branca envolve um jarro com flores coloridas e abertas, de espécies diferentes e com folhas. A simbólica toalha branca acompanha a mesa das refeições sagradas. Junto com as flores, alia-se à simbologia da Ressurreição. Exibe a grácil ternura e a serenidade da oração.²⁹ Ao lado, um recipiente com bananas³⁰ e uma laranja³¹ que transita entre a cor verde e a amarela alaranjada, revelando o seu estado de maturação. Ao lado direito, uma melancia aberta que expõe as suas sementes³² e a sua condição efémera.



Figura 3 – *Natureza-morta*, 1933
Óleo sobre tela, coleção particular.

²⁹ Duarte 2007.

³⁰ A banana, na imagem popular, compara o órgão sexual masculino (Pires 2013).

³¹ As laranjas e as maçãs de Di podem ser comparadas com as do mestre Cézanne, induzindo a reapropriação da técnica do impressionista pelo “aprendiz”, no que respeita as deformações e combinações das cores.

³² As sementes relacionam-se simbolicamente com o maná e com atributos eucarísticos, ou podem, ainda, ser relacionadas com as sementes da Ressurreição (Duarte 2007).

A *Natureza-morta* de 1660 é matizada e alegre. Também encontramos duas representações de peixes, novamente um deles é pictoricamente retratado com o aspeto mais podrido: o processo vital, culmina com a morte e com o apodrecimento. Sobre a mesa, um jarro, uma garrafa com o rótulo em branco e um vaso³³ com a luz e a sombra constituídas de maneira figurativa, algumas frutas com aparência aveludada, alguns elementos que não podemos identificar (convizinhos pequenas bolas de massa de pão³⁴) e dois alhos que brotam, porém não se encontram em condições apropriadas para que vinguem. Há, ainda, uma cadeira disposta ao lado direito da mesa, com as tramas do assento comparados a um tabuleiro de jogo. Assim como o dado da figura anterior, o tabuleiro é uma referência ao divertimento, representa os prazeres mundanos. Novamente entramos no universo das *vanitates*. Subjacente ao seu conceito, trata-se de um trabalho que evidencia o prazer como algo transitório e que a prática do jogo é duvidosa, hipotética, podendo levar o homem à sua ruína.

Vaso de flores, de 1650, é uma representação obscura e simultaneamente orgânica de um recipiente com plantas. No vaso encontra-se um crânio, imagem cadavérica amarelada, com olhos e nariz. As flores e demais plantas, quando retiradas do seu lugar natural, murcham e morrem. Aqui é transmitida a mensagem da caducidade da matéria e da brevidade do tempo.³⁵ A figura do crânio, assim como a do esqueleto e das tíbias, é frequentemente referenciada nas *vanitates*,³⁶ aludindo à inutilidade da vaidade, já que a morte é inevitável. Dessa forma, como símbolo da morte e como alusão à humanização do objeto, a caveira faz menção ao *memento mori*. Di retrata-a centrada no vaso, como se fosse coroada pelas plantas e representasse o triunfo da morte. Assim, “a

33 O universo alimentar irrompe na representação de objetos e utensílios, como garrafas, pratos, vasos, potes, cestas, jarras, além de mesas e cadeiras. Esses objetos revelam a sua qualidade antropocêntrica, que “cumprem a função da presença humana, subordinando-se a ela, como fruto da sua ação e como instrumentos do seu domínio sobre a natureza” (Saldanha 1999: 4).

34 Duarte 2007: 104: “O peixe, quando acompanhado do pão, [...] pode entender-se como alusivo à Eucaristia”.

35 No *Salmo* 103:15-16, o homem é comparado com as flores do campo que rapidamente se extinguirão: “Quanto ao homem, os seus dias são como a erva, como a flor do campo assim floresce”; “Passando por ela o vento, logo se vai, e o seu lugar não será mais conhecido” (Witeck 2012: 29).

36 Segundo Schneider (2009: 79), o fato de a burguesia holandesa pré-capitalista acumular imensas riquezas levou a estratégia eclesiástica de difundir a mensagem de terror sobre a concepção da morte, advertia sobre a levandade das vaidades. O homem deveria retornar a Deus, abdicar as suas posses e seus projetos profanos para garantir a salvação. A temática da *vanitas* servia perfeitamente aos ideais da Igreja.

presença da caveira é vista como uma configuração do tempo enquanto duração”.³⁷ Conforme Almeida (2007), em vida, a cabeça é o controlo do corpo, quando morta, converte-se em troféu de guerra por ser a parte superior do corpo humano e a mais elevada do esqueleto.



Figura 4 – *Natureza-morta*, 1960
Óleo sobre tela, 81 x 130 cm.

Uma nova alegoria com os símbolos da vida e da morte é representada em *Natureza-morta*, de 1959. A mesa em formato irregular e com rodas mobiliário remete a imagem de um caixão. Sobre o móvel, um prato raso branco ao centro com a imagem de três peixes.³⁸ Há uma fruta verde do lado esquerdo, uma madura do lado direito e duas frutas escuras, que parecem já estar em estado de putrefação, ao fundo. As frutas que apodrecem emergem a reflexão

³⁷ Menegazzo 2015: 258.

³⁸ O prato branco com peixe é “símbolo da pureza virginal de que, segundo a teologia católica, a Virgem Maria é o exemplo maior. Com efeito, já no judaísmo as noivas eram convidadas a pisarem peixes crus para que a sua virgindade se transformasse em abundância e fecundidade” (Duarte 2007: 104).

sobre a transitoriedade da vida, apontando para a vida que definha. As representações pictóricas das frutas não são perfeitas e nem regulares, porém o que importa é a sua potencial decadência. A configuração das frutas lembra o *Triângulo Culinário*, em que Lévi-Strauss (1908-2009) relaciona os alimentos no eixo do cru, do cozido e do podre. Sem considerar o alimento cozido e as questões culturais que isto implica, o alimento cru ultrapassa o seu estágio inicial de maneira natural ao apodrecer e, dessa forma, não é consumido, logo retorna para a natureza.



Figura 5 – *Vaso de flores*, 1950.
Óleo sobre tela, 24 x 20 cm.

O féretro é utilizado para guardar e transportar um corpo que inicia o seu processo de decomposição, agrega o valor religioso sobre um ser inanimado. Em termos materiais, um cadáver desfaz-se e assim participa do processo evolutivo do universo, já que a fragmentação ou a decomposição é o que lhe está destinado. Toda criatura morre e nasce ao mesmo tempo, numa fusão profundamente dinâmica, pois tudo o que existe está em fase de devir.



Figura 6 – Natureza-morta, 1959
Óleos sobre tela, 80 x 116 cm.

A pintura que também reporta a imagem do caixão pela sua forma é *Natureza-morta*, de 1971. Nela, a mesa de cinco lados, ou a esquife, é coberta com uma toalha branca. Estão ordenados uma variedade de frutos tropicais, uma garrafa e três peixes. A imagem é dominada por cores alegres, com vista para o mundo exterior. A imagem de fundo salienta o ambiente, afirma que o indizível também está presente e pela porta ou pela janela aberta, o ar é livre para circular pelo ambiente e todo o cenário pode respirar.³⁹ Há ainda uma planta do lado esquerdo da imagem com o semblante de uma carpideira, a chorar com a mão no rosto, realçando o tema da morte, e um vaso com flores ao lado da mesa/caixão, considerando que a natureza-morta extrapolou o seu limite, saiu do espaço da mesa e foi ocupar o chão.

A linguagem ritualística reforça o sentido das origens e atualiza os mistérios, permitindo o contacto com o mundo divino. Com o caráter inovador da iconografia das naturezas-mortas, desponta *Macumba*, de 1958. Essa pintura de cores fortes e quentes retrata a mesa com uma variedade de elementos referentes aos ritos da religião afro-brasileira. Di utiliza objetos

39 Saldanha 1999.

marginais vinculados à arte africana na temática da natureza-morta, visto que os elementos não estão inseridos num altar (“camucitê”, “cangá”, ou “pegi”) ou no terreiro. Na mesa há uma cabaça, que para Rodrigué (2009), enquanto elemento ritual é chamado *Gba’adu*, e na língua e cultura dos *Yorùbás*, essa peça de arte sacra africana tem como significado o conhecimento, o aprendizado e a sabedoria. A cabaça é uma das primeiras plantas cultivadas no mundo para uso na alimentação e como moringa, recipiente para água. É o fruto da árvore conhecida como cabaceira (*Lagenaria vulgaris*) muito usada como utensílio nas culturas africanas. A cabaça pode receber a função utilitária de instrumento musical, servindo como um chovalho e simboliza a figura feminina relacionada com a fertilidade da terra e dos animais. Sobre a mesa estão duas esculturas de entidades. A que está mais centralizada na pintura representa a figura masculina com o órgão fálico aparente. O instrumento musical que parece ser um clarinete ou uma charamela, também representa a forma masculina. Os dois elementos, o feminino e o masculino, conjugam a significação sexual e erótica. Serve de alerta para a fugacidade do vazio dos sentimentos amorosos, da luxúria e de outros prazeres que possam estar associados.



Figura 7 – *Natureza-morta*, 1971
Óleo sobre madeira, 34 x 100 cm.

O nome que intitula a obra, “macumba”, é o de um instrumento musical antigo e também se refere aos cultos afro-brasileiros originários de outras religiões africanas. O tambor ou atabaque, representado ao lado da mesa, serve como elemento psíquico que coordena a banda sonora nos rituais, marca o tempo em que os participantes dançam e cantam no terreiro e dessa forma é realizada a meditação, numa espécie de transe, conduzida pela batida do tambor, invocando os orixás. Os instrumentos musicais, inseridos no contexto das *vanitates*, referenciam a temática das artes e do intelecto, sendo que a erudição musical também pode ser representação da vaidade - o prazer dos sentidos é vaidade. A música dura apenas o instante em que os acordes são tocados, assim como a vida do homem, que também é fugaz.

A faca,⁴⁰ considerada como uma arma, alude ao sentido do poder no domínio material ou espiritual, tal qual como a foice ou a gadanha, símbolo da morte. A temática da *vanitas* é clara, reforçada pela ideia de morte no sangue que banha o objeto.

Do lado esquerdo da cabaça encontra-se uma figura dupla composta por uma figa numa das extremidades e na outra, assemelha a uma peça de jogo de xadrez (o jogo). Na mesa está figurada a imagem de dois amuletos em formato de olho.⁴¹ Chamado de olho grego ou turco, assim como a figa, representa o afastar de malefícios espirituais e serve como talismã de sorte.

Na pintura *Natureza-morta*, de 1929, há a representação de cabaças: uma inteira representada de modo aleatório ao lado da mesa (junto com um jornal que serve como referência à data, ao tempo que tudo consome, associado ao símbolo dos relógios e das ampulhetas), como se flutuasse na representação do espaço externo da imagem, e duas cortadas de modo a que sirvam como recipiente utilitário, uma delas como vaso de flor. Há ainda a representação de um peixe no prato com dois elementos da cor da cabaça, que parecem ser cenouras ou outro tipo de tubérculo, sobrepostos em toalha branca.⁴²

40 Os talheres são introduzidos nas pinturas e muitas vezes são reduzidos apenas à faca (*cutellus*), que recebe um estatuto especial de autonomia de representação que se firma como meio de catequese. É retratada geralmente na diagonal, ou saindo de uma fruta, ou numa das bordas da mesa onde assenta, quase sempre com o gume voltado para dentro da mesa, com o cabo para fora dessa superfície. Com dimensões valorizadas (alimentação, construção artesanal, defesa e escrita), uma das significações desse objeto é a de indicar o martírio de Cristo ou aqueles a que à sua Paixão se encontram associados, além de símbolo da agressividade e da violência (Duarte 2007).

41 Com as vestes brancas, os participantes envolvem a cabeça com um *ojá* também de cor branca que cobre o *obí*, na coroa da cabeça, onde os Hinduús associam ao terceiro olho (Rodríguez 2009).

42 As raízes tuberculosas são símbolo que a raiz genealógica do Menino-Deus entronca na de José (Duarte 2007: 104).



Figura 8 – *Macumba*, 1958.



Figura 9 – *Natureza-morta*, 1929.

Nas naturezas-mortas não são apenas representadas figuras inanimadas ou com precário tempo de existência. Um quadro que represente objetos e que não têm vida, mas possuem vigor de viventes, rebela o termo “natureza-morta”, parecendo questionar a terminologia do gênero para esses elementos demonstradores de vida”.⁴³ É o caso *Vaso de flores* de 1929. Nesta representação, nem todas as flores do vaso estão totalmente abertas, mas o frescor é conferido pela presença de borboletas. A sensação de que os insetos se moverão a qualquer momento, apesar do estilo figurativo da figura, põe em causa a quietude da natureza-morta.



Figura 10 – *Vaso de flores*, 1929
Óleo sobre tela, 65x50 cm, Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo.

43 Duarte 2007.

Em *Vaso de flores e pombo*, de 1961, algumas flores parecem estar mais esmorecidas do que outras, caráter este conferido pela representação cromática desses elementos. Há a mistura do elemento vivo com a representação do pombo, porém estático e com o olhar petrificado. A figura delicada da borboleta, assim como a figura do pombo, reflete a simbologia da fragilidade da vida e a efemeridade do homem sobre a terra. Conforme Saldanha,⁴⁴ a introdução de animais que animem a composição “reflete uma preocupação de não separar a natureza morta da viva”.



Figura 11 – *Vaso de flores e pombo*, 1961
Óleo sobre tela, 75 x 60 cm.⁴⁵

44 Saldanha 1999: 3.

45 Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4622/vaso-de-flores-e-pombo>

Considerações finais

A mesa, espaço em que é efetuada a refeição, na natureza-morta serve de palco para que as flores bebam do jarro e as frutas apodreçam no cesto sem reclamar,⁴⁶ numa alegoria associada ao acaso, à sorte, ao incerto. Os utensílios, usualmente ligados às suas funções utilitárias de uso domésticos, despertam no artista a sua função poética. Di Cavalcanti apresenta o conceito primordial do género natureza-morta com a simbologia cristã (vaidade e transitoriedade das coisas), porém com o uso de alimentos e de objetos que estão inseridos nos ambientes das famílias brasileiras, representados pelas flores, peixes, frutas que a pátria oferece, enaltecendo, dessa forma, não apenas a terra mas também a expressão quotidiana (visto que as naturezas-mortas são consideradas como um fragmento da vida diária). O banal e o ordinário são experimentados esteticamente e são transformados em temas universais. Visto que “a pintura, plena de símbolos, não é só uma invenção do pintor, mas antes a declaração imagética das simbologias da cultura alimentar da sociedade que a datou”,⁴⁷ sem o desprendimento das relações simbólicas da iconografia religiosa, Di Cavalcanti transpõe a figura, o cerimonial e os artifícios cénicos do cristianismo para o contexto de sua época e do seu território. Apresenta a natureza brasileira numa alegoria que celebra o paraíso tropical, a alma e o povo brasileiro. Encontramos no uso das cores e das formas a tropicalidade do país aquecida nos tons quentes que vão do amarelo ao vermelho, juntamente e em contraste com o esverdeado da vegetação. Os sabores das frutas, ácidas ou adocicadas, também vangloriam essa tropicalidade.⁴⁸ Dessa forma, o tema da natureza-morta ressurge na pintura moderna com motivos simples, expressa de modo autêntico, figurativo e colorido, permitindo que o pintor criasse a sua arte ao estilo deveras nacional, com referências multiculturais e esteticamente híbrida.

Bibliografia

Almeida, R. C. (2007). “O grotesco oculto dentro de “O caixão fantástico”. In *Crioula*, n. 2, nov. São Paulo: USP. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/53586/57554> (consultado em julho de 2016).

46 Menegazzo 2015.

47 Duarte 2007: 108.

48 Chiarelli 2010.

- Chiarelli, T. (2010). “De Anita à academia: para repensar a história da arte no Brasil”. In *Novos Estudos*, n. 88. São Paulo: CEBRAP, pp. 113-132. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000300007 (consultado em junho de 2016).
- Cavalcanti, E. Di. (1955). *Viagem da minha vida. I. o testamento da alvorada*. Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia: Civilização Brasileira.
- Duarte, M. D. (2007). “Elementos simbólicos da cultura da alimentação na Arte Medieval e Moderna (exemplário breve)”. In *História da Alimentação, Turres Veteras IX*. Lisboa: Edições Colibri, p. 93-114.
- Gombrich, E. H. (1999). *A História da Arte*. trad. de A. Cabral. Rio de Janeiro: LTC.
- Menegazzo, M. A. (2015). “A natureza-morta: uma reflexão poética e fotográfica”. In *Guavira Letras*, n. 21, jul./dez. Três Lagoas: UFMS, pp. 225-269. Disponível em: <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/367/351> (consultado em maio de 2016).
- Medeiros, R. B. (2015). “O cotidiano e a festa: representações populares brasileiras na pintura de Di Cavalcanti”. In *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v.12, n.1, maio. Rio de Janeiro: UERJ, pp. 23-42. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/16352> (consultado em julho de 2016).
- Norbert-Riser, C. (1993). *Cézanne*. trad. de M. Ruas. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Peccinini, D. (2000). *Pintura no Brasil: um olhar no século XX*. São Paulo: Nobel.
- Pires, A. D. (2013). “Os jogos frutais e o poema: natureza-viva; natureza-morta”. In *Travessias Interativas*, v. 1, n. 5. São Paulo: UNESP, pp. 1-30. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/handle/11449/124933> (consultado em junho e julho de 2016).
- Rodrigué, M. G. S. (2009). *Orí, na tradição dos orixás: um estudo nos rituais do ilé à sé ôpó afonjá*. Tese de Doutorado em Ciência da Religião. São Paulo: PUC. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp111149.pdf> (consultado em julho de 2016).
- Saldanha, N. (1999). *O tempo descritivo. A natureza-morta na Idade Moderna*. Museu de Évora. Disponível em: <http://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim3/NunoSaldanha.pdf> (consultado em maio de 2016).
- Schneider, N. (2009). *Naturezas-Mortas*. Trad. de A. C. Rodrigues e T. Carvalho. Lisboa: Taschen.
- Witeck, A. P. G. (2012). *A vanitas em obra de arte contemporânea: um estudo iconográfico*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria. Disponível em: http://cascavel.ufsm.br/tede/tde_arquivos/34/TDE-2013-06-06T135232Z-4366/Publico/WITECK,%20ANA%20PAULA%20GOMES.pdf (consultado em maio de 2016) (consultado em junho de 2016).

Iconografia

Figura 1 - *Mulher deitada com peixes e frutas*, 1956. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/di-cavalcanti-esfaqueado-de-quem-e-a-culpa-como-evitar-tamanho-violencia/> (consultado em janeiro de 2024).

- Figura 2 – *Natureza-morta*, 1945. Óleo sobre tela, 65 x 93 cm. Disponível em: <https://www.simoeseassis.com/exposicoes/encontro-de-modernos> (consultado em janeiro de 2024).
- Figura 3 – *Natureza-morta*, 1933. Óleo sobre tela, coleção particular. Disponível em: <https://cultura.culturamix.com/arte/di-cavalcanti> (consultado em janeiro de 2024).
- Figura 4 – *Natureza-morta*, 1960. Disponível em: <https://arteautentica.blogspot.com/2009/11/di-cavalcanti-o-pintor-do-brasil.html> (consultado em janeiro de 2024).
- Figura 5 – *Vaso de flores*, 1950. Disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/Vaso-de-Flor/53B2087D326661DF> (consultado em janeiro de 2024).
- Figura 6 – *Natureza-morta*, 1959. Imagem disponível em: <https://www.leilaoearte.com/leilao/2017/novembro/43/di-cavalcanti-natureza-morta-9694/> (consultado em janeiro de 2024).
- Figura 7 – *Natureza-morta*, 1971. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2570/natureza-morta> (consultado em janeiro de 2024).
- Figura 8 – *Macumba*, 1958. Imagem disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/di-cavalcanti-esfaqueado-de-quem-e-a-culpa-como-evitar-tamanho-violencia/> (consultado em janeiro de 2024).
- Figura 9 – *Natureza-morta*, 1929. Disponível em: http://www.jornaljovem.com.br/edicao22/galeria_virtual08.php (consultado em janeiro de 2024).
- Figura 10 – *Vaso de flores*, 1929. Disponível em: <https://www.elfikurten.com.br/search?q=di+cavalcanti> (consultado em janeiro de 2024).
- Figura 11 – *Vaso de flores e pombo*, 1961. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4622/vaso-de-flores-e-pombo> (consultado em janeiro de 2024).