

La politización de la estética en Emiliano Di Cavalcanti

Johan Nicolás Anzola Moreno* 

Universidad Santo Tomás de Villaviciencio – Colômbia

*Correspondência: nicolasacfc@gmail.com

RESUMEN

El siguiente texto analiza la politización de la estética, a partir de nociones adornianas y benjaminianas, en la obra del pintor brasileño Emiliano Di Cavalcanti, relacionándola con los cambios sociales y culturales del Brasil de inicios del siglo XX y con la novela *Gabriela, clavo y canela* de Jorge Amado. El texto sostiene que la producción artística de Di Cavalcanti no se limita a describir la realidad, sino que constituye una crítica estética a la Modernidad, entendida como un proceso de progreso que introduce tensiones entre tradición y cambio.

PALABRAS CLAVE:

Modernidad brasileña
Di Cavalcanti
Jorge Amado
Vanguardia
Estética y Política
Teoría crítica

SUBMETIDO: 8 de abril de 2026 | **ACEITO:** 23 de abril de 2026 | **PUBLICADO:** 31 de julho de 2026
© fólio – revista de letras 2026. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

*Hay ciertas flores, no sé si usted ha observado, que son
bellas y perfumadas mientras están en la rama, en los
jardines. Llevadas a los jarrones, aunque sean jarrones de
plata, se marchitan y mueren.
(Jorge Amado, Gabriela clavo y canela)*

*E a gente vai se amando que também sem um carinho
Ninguém segura esse rojão
(Chico Buarque, Meu amigo)*

Dedicado a Sylvette

Introducción

Cuando Gabriela llegó sucia, desarrapada, con su olor de clavo invadido por olores del *sertao* y su color canela extraviado, don Nacib la incluyó amorosa y forzadamente en la sociedad de la bonanza cacaotera de Ilhéus que hacia 1925 estaba entrando en una incipiente Modernidad caracterizada por el ejemplificante progreso de Mundinho Falcão. Las tensiones en *Gabriela clavo y canela* (1982), novela del afamado escritor Jorge Amado, además de amorosas y culturales, revelan quiebres e inestabilidades que visualizan una sociedad urbana que está ad portas de un gran cambio social, cultural y jurídico.

Gabriela clavo y canela (1982) comprende, literariamente, los grandes cambios culturales que la sociedad brasileña estaba teniendo a mitad de los años 20. La Modernidad emergió como un proceso de progreso masivo; pero también emergieron las imágenes críticas vanguardistas que acompañaron estas transformaciones: La Semana del Arte Moderno de 1922 fue el punto de arranque de lo que se conoció como el Modernismo brasileño, de la cual participó protagónicamente el artista Emiliano Di Cavalcanti, y que consideraba que su intención artística "se coloreó de la anarquía cultural brasileña" (1978, p.17). Por eso no es trivial que el mismo artista participara en la primera edición e ilustración del libro de Jorge Amado, junto a Clóvis Graciano.

¿Por qué retomar a Emiliano Di Cavalcanti? Porque consideramos, con una cuidadosa selección de obras, que su manifestación artística no es una simple descripción de la sociedad brasilera del momento, sino que es su forma crítica de politizarse estéticamente. En esta medida, lo que pretendemos es hacer una lectura desde la estética de Theodor Adorno y Walter Benjamin de seis obras del artista brasileiro – fque cronológicamente son distintas – y que muestran la crítica a la Modernidad implantada en el Brasil de los años 20. Nos apoyaremos en recursos bibliográficos del artista, de la Modernidad brasilera y de la novela de Jorge Amado para realizar una lectura crítica de las obras de Di Cavalcanti.

La ciudad colonial en la Modernidad: ¿crónica de una ciudad interior?

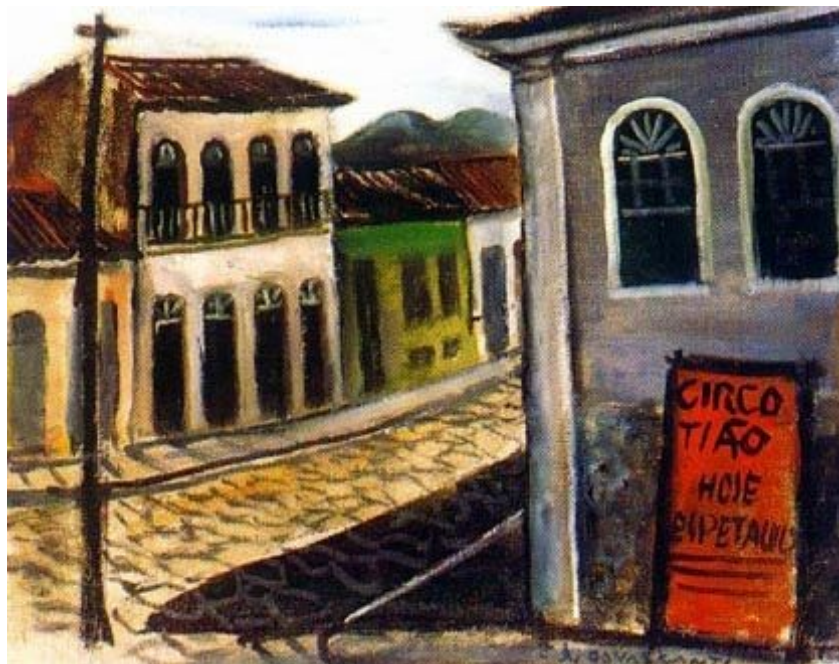


Figura 1. Di Cavalcanti (1950). *Paisagem Colonial Urbana Artista*. Óleo sobre Tela. 41x33cm. Tomado de: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DDUt/>

Para los habitantes de Ilhéus la sorpresa fue mayor cuando el antiguo orden representado por el “coronel” Ramiro Bastos tuvo su primera desestabilización ante los proyectos innovadores e inspiradores de Mundinho Falcão.

Cuando reinó el aguardiente, cuando la justicia había sido puesta al servicio de los intereses de los conquistadores de la tierra, cuando cada gran árbol escondía un tirador en la celada, esperando a su víctima. Era ese pasado que aún estaba presente en detalles de la vida de la ciudad y en los hábitos del pueblo. Desapareciendo poco a poco, cediendo su lugar a las innovaciones, a las costumbres recientes, pero no sin resistencia, especialmente en lo que se refería a hábitos ya transformados casi en leyes por el tiempo. (Amado, 1982, p.25).

Con *Latinoamérica las ciudades y las ideas* (2001) el historiador argentino José Luis Romero describe y analiza los grandes cambios acontecidos en las ciudades latinoamericanas. Las tensiones evidentes a raíz de las rupturas entre épocas confrontan precisamente las diversas costumbres, tradiciones, comportamientos y formas de ser. Lo que comúnmente se denomina como *ethos*. Esto no solamente se define en la filosofía y en la política, sino que gracias al “hecho social” de Durkheim, sociólogos tan prestigiosos como Georg Simmel fueron

tan precisos con las descripciones que van manifestándose en las actitudes de los urbanitas. Así, los cambios de la ciudad que describe Jorge Amado en *Gabriela* son los cambios severos que tensionan una disputa entre el pasado y el futuro: entre la Colonia y la Modernidad.

Los cambios económicos fueron los factores más importantes. Para Romero esto causó el aceleramiento de las ciudades, que pasaron de ser lugares de reunión a lugares de producción. El cacao, tal como lo describe Amado, es el factor diferencial, que posicionó el poder de los terratenientes – o “coroneles” – pero que también motivó la apertura de Ilhéus con la llegada de Mundinho Falcão, el ingeniero, y el dragado¹. Quizás estos paralelismos se vean contrapuestos con una visión simbiótica de las formas de vida que se van adaptando en Ilhéus, pero no se puede pasar por encima de que precisamente Amado quiere mostrar estas formas irónicas del progreso revelando también las salvajes formas del establecimiento colonial. Son los paralelismos del desarrollo de la ciudad.

Yo pienso de una manera, usted ya conoce mis ideas. El "coronel" Ramiro piensa de otra, para él gobernar apenas si es empedrar las calles o llenar de jardines la ciudad. No veo acuerdo posible. Yo estoy proponiendo un programa de trabajo, de administración. No es para mí que pido los votos, es para Ilhéus, para el progreso de la región del cacao (Amado, 1982, p.178).

Con la **Figura 1** *Paisagem Colonial Urbana Artista* de 1950, Di Cavalcanti revela específicamente esto: un paisaje urbano que coincide con todas las características de un mundo que subyace antiguo y que se renueva. Dejando su paso por alguna vanguardia específica, en la que las formas preponderaron masivamente, y dando, por supuesto, una renovación a la pintura, el paisaje muestra las formas de integración fragmentadas de la sociedad. El ambiente colonial del suelo, las casas coloniales y el circo son formas de manifestar cómo la ciudad pasó de impostarse colonial a volverse burguesa: efectos de esto son las formas de entretenimiento que se van formalizando en la ciudad: de la hidalguía al patriciado, y del patriciado al aburguesamiento. “Sin embargo, aún se mezclaba en sus calles ese impetuoso progreso, ese futuro de grandezas, con los restos de las épocas de la conquista de la tierra, de un próximo pasado de luchas y bandidos” (Amado, 1982, p.24). El elemento fundamental que da la apertura a

1 Véase en: Leme, J. L. T. C. (2025). Nas ruínas do progresso: uma desleitura de Gabriela, Cravo e Canela, de Jorge Amado. Fórum Linguístico, 22, 1-7. <https://doi.org/10.5007/1984-8412.2025.e108609>

la ciudad es el circo. En *Gabriela clavo y canela*, la protagonista, al estar casada con Nacib, debe rendirse ante las inclinaciones sociales de su marido. Asisten a noches poéticas, escuchan a los poetas soñadores recitar los versos cansinos de amores truncados. Gabriela concurre con aburrimiento, y ve con frustración cómo se da su inclusión en la “alta sociedad” siendo totalmente ajena a esta, y sabiendo que lo que desea es asistir al circo de Tuisca.

La actitud de Gabriela refleja precisamente el ambiente de la **Figura 1**. Lo que tanto Jorge Amado como Emiliano Di Cavalcanti presentan con esta actitud es precisamente una crítica a las nociones de progreso a partir de la politización estética. El concepto fue planteado por el filósofo Walter Benjamin en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (2024), ante la andanada de elementos de vanguardia que emergieron entre los años 1910 a 1930, con el auge del fascismo. La respuesta de Benjamin con este concepto es clave, no por remitir a una estética soviética que establece un nuevo orden a partir de necesidades políticas (y que es lo que el esteta alemán critica por intercalar los valores de la reproductibilidad técnica y volverlos culturales), sino por permitir ser críticos con el mundo presente, con el mundo del porvenir. Así, Di Cavalcanti no presenta una obra contemplativa sino crítica del momento que presentan los grandes cambios que generan la modernidad en Brasil. No es solamente la apropiación de la máquina y la sustitución de los valores coloniales: es la implantación de un sistema que fragmenta, que muestra un futuro deshumanizado – tomando el concepto de Ortega y Gasset – y que Di Cavalcanti, a partir de su noción politizada de arte, comprende en la **Figura 1**.

A las antiguas familias, que se sentían consustanciadas con las tradiciones de la ciudad, se agregaron grupos heterogéneos que aquéllas juzgaron advenedizos; y el contacto trajo a la larga una renovación de las costumbres cotidianas en las que se notó una creciente tendencia a imitar las formas de vida que prevalecían en las grandes ciudades de Europa. Quedó relegado a la vida provinciana el pasado colonial y patricio, del que solo de vez en cuando volvía el perfume hacia las grandes capitales para alimentar la nostalgia de la paz perdida. Pero las capitales y las ciudades que se enriquecían no querían la paz sino el torbellino de la actividad que engendraba riqueza y que podía transformarse en ostensible lujo (Romero, 2001, p.249).

Parece la Modernidad un asunto de proyección de ilusiones del nuevo hombre en los nuevos tiempos. Sin embargo, aduce propiamente a un

proyecto histórico-social, que como bien comprende Jürgen Habermas en su texto *Ciencia y técnica como "ideología"* (1992) significa el dominio de la naturaleza a partir del derecho privado burgués y de la emergencia de una burocracia. Estos grandes síntomas hacen que las obras tomadas de Emiliano Di Cavalcanti no planteen una contribución netamente contemplativa de la cultura brasilera sino una crítica de la colonia, la Modernidad y las pretensiones de querer abrir un mundo nuevo.

De hecho, en la tesis doctoral Paulo Henrique Duarte Feitoza titulada *Modernidad y colonialidad en el Modernismo Brasileño: Tarsila Do Amaral y Emiliano Di Cavalcanti*, la tesis central es evaluar precisamente los circuitos de producción histórico-críticos que impulsaron a la creación de obras tan representativas como *A negra* de Tarsila y *Samba* de Di Cavalcanti, a partir de instrumentos conceptuales de las teorías decoloniales. Es en este punto en el que tomamos distancia por un factor fundamental: la criticidad histórica y cultural que surge de la selección de obras de Di Cavalcanti no tiene ninguna inclinación decolonial: esta tan solo es una lectura.

Con la **Figura 2** *Samba* (1925) ocurrieron factores sociales importantes dentro de la génesis artística de Di Cavalcanti. Posterior a La Semana de Arte Moderno de 1922, Emiliano Di Cavalcanti se embarca en un viaje a París, la ciudad del siglo XIX, conociendo gran parte de la vanguardia cultural que lo va enfrentar y controvertir como artista nacional. La tesis de Duarte resume gran parte de la aventura intelectual de nuestro artista brasilero, además de la configuración que va a adquirir en su regreso a Brasil. Un elemento clave será el situar a Di Cavalcanti como un artista nacional que vinculará su nueva visión a las facciones populares que ideológicamente han sido defenestradas por el nacimiento de esta nueva sociedad oligarca moderna capitalista. El artista brasilero no tuvo la misma posición social que Tarsila do Amaral y el círculo de intelectuales que la rodeaban: más bien, fue un artista mulato, que al volver a Brasil encontró su insumo principal: las comunidades discriminadas, invisibilizadas y apartadas de esa nueva modernidad que se rendía ante el progreso.



Figura 2. Di Cavalcanti (1925). *Samba*. Óleo sobre tela. 177x154cm. Coleção Geneviève e Jean Boghici, Rio de Janeiro. Destruída. Tomado de: <https://www.wikiart.org/es/di-cavalcanti/samba-1925>

Con la **Figura 2** *Samba*, Di Cavalcanti entiende que en la cultura popular radica la verdadera resistencia cultural de Brasil. Los personajes que se reproducen en esta obra se vinculan inmediatamente por su color, por la festividad y por la liberación que produce el carnaval. Precisamente este cuadro representa la naturaleza festiva de Gabriela que se ve dominada frente a la racionalidad occidentalizada que se plantea en Ilhéus, y que ahora pretende una actitud recatada de la protagonista, mientras que ella piensa en llevar el estandarte en el “Terno de Reis”.

Gabriela estaría con su mantilla de encaje, su vestido de fiesta y sus zapatos apretados. Sentada en el baile, con los ojos bajos, callada, sin saber cómo comportarse. ¿Quién llevaría el estandarte? Dora había quedado desalentada. Nilo, el mozo con olor a mar, no había escondido su decepción. Solamente Miguelina se había mostrado contenta, tal vez a ella le tocara llevar el estandarte (Amado, 1982, p.301).

Los colores, la sensualidad, el desnudo, la fiesta, la guitarra y la tristeza son elementos contraculturales de los presupuestos elitistas que buscaba la Modernidad. Es claro, fenomenológicamente, que para Di Cavalcanti este cuadro es lo contrario

a lo que la “alta sociedad” brasileira del momento requería, y ello por dos elementos: los atuendos y el paisaje rural. Parece poco, pero la desnudez se volvió un elemento vergonzante en una sociedad que exigía las mejores indumentarias. Tampoco es menor que este cuadro no esté situado en la ciudad sino fuera, donde las montañas, los morros, los cerros son lo ajeno a la civilización del espectáculo. Es aquí, fuera de la ciudad, donde la mulata se empodera culturalmente, disfruta de la fiesta y del carnaval, plantea su desnudez, su naturaleza. Es así que Di Cavalcanti ya plantea un problema mayor con el cuadro: la Modernidad diseña la renuncia de los valores autóctonos, de la cultura propia. Por eso no es trivial que el artista ejecute su punto de vista revitalizando los elementos folclóricos de la cultura, sin caer en estos esencialismos. Todo lo contrario, es precisamente esta obra la que plantea su politización porque es la borrasca de la Modernidad, aquella que quiere borrar el baile, la desnudez, el disfrute y el carnaval, o lo que es lo mismo: la diversidad. ¿Cómo combate Di Cavalcanti esto? Trasladando las formas europeas a elementos primitivistas que permitan comprender concretamente que es la mulata la protagonista de su realidad. Lo combate siendo un pintor de la realidad.

Le debemos al pintor carioca la actualización de los temas brasileños como las grandes fiestas públicas populares, los actos sociales callejeros o los desamparados del suburbio carioca. Su pintura, predominantemente humanista, celebra el “pueblo brasileño”, como decía Mário de Andrade, representando negros y mulatas en el contexto de las fiestas populares brasileñas. Di Cavalcanti es el «más exacto pintor de las cosas nacionales», el «mulatista mayor de la pintura» brasileña. Y así fue, porque el pintor carioca hizo de la mujer mulata la expresión máxima de su pintura, considerándola el «símbolo de Brasil» (Duarte, 2017, tomado de: <https://hdl.handle.net/10803/672250>).

También es cierto que la influencia de Picasso, Fernand Léger y otras figuras vanguardistas de la época hicieron mella en Di Cavalcanti. Lo que sí deja de ser una prioridad para el pintor son las formas de exageración cubista que rompen con el orden académico. Pero ello no es un problema, porque, así como en la **Figura 2 Samba** hay una influencia menor del muralismo de Diego Rivera, también podemos ver la influencia directa de Picasso y *Las señoritas de Avignon*, en el tema de la **Figura 3 Mulheres no balcão** pintado en 1960. Por supuesto que esta imagen refleja una crítica a ultranza de la Modernidad llegada a Brasil, ya que demuestra la constante fragmentación social que hay en una sociedad que sigue resistiéndose a cambiar sus costumbres y tradiciones.

El cuadro podría ser la descripción de los “coroneles” que han hecho de sus actos una ley histórica en Ilhéus, y que además han permitido la normalización de la prostitución, el machismo y el aprovechamiento de las mujeres². No es algo que componga netamente la esencia de lo moderno, pero sí permite comprender que en esta estructura hay un grado de inmoralidad en los doctos que dicen una cosa y hacen otra, presentándose como adalides del progreso y del orden político de los cuerpos. Este fenómeno también podría ser una hibridación cultural, porque precisamente las clases altas conservan dentro de su sistema oligárquico el control cultural de los cuerpos. Son ellos los que pueden extender esta política del tratamiento de los cuerpos porque no es algo novedoso o una consecuencia del progreso, sino más bien una hibridación de un orden con otro:

– ¿De qué costumbres habla usted? De los bailes, de los cines... Pero yo vivo aquí desde hace veinte años y siempre conocí a Ilhéus como una tierra de cabarets, de grandes borracheras, de juego, de mujeres de la vida... Eso no es de ahora, siempre existió (Amado, 1982, p.107).

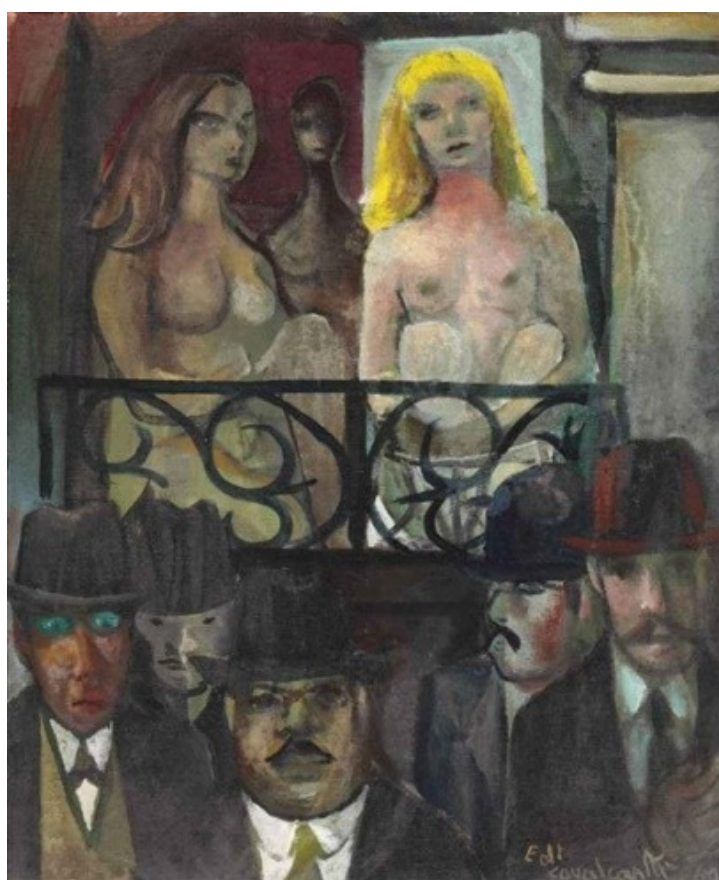


Figura 3. Di Cavalcanti (1960). *Mulheres no balcão*. Óleo sobre tela. 46.4x36.2cm.
Tomado de: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5682392>

² Caulfield, S. (2000). “O nascimento do Manguê: raça, nação e o controle da prostituição no Rio de Janeiro, 1850-1942” in *Revista Tempo*, n.9, julho, p.43-63.

La politización estética de Di Cavalcanti yace en que devela los principios de una sociedad señorial, oligárquica, colonial y moderna, que solamente se preocupa por el orden económico y político, mas no por las políticas públicas del uso de los cuerpos. Hay una instrumentalización del cuerpo femenino y el pintor carioca lo comprende a partir de la hipocresía que se encuentra en las sociedades civilizadas. En este punto, Néstor García Canclini analiza en su libro *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la Modernidad* (1989) como se da el proceso inacabado de la Modernidad en América Latina, a partir de las relaciones comunicativas que mantienen las tradiciones y la Modernidad. García Canclini concuerda con que el orden establecido de la modernización es una estrategia para que las élites mantengan su hegemonía vectorial bajo control:

Modernización con expansión restringida del mercado, democratización para minorías, renovación de las ideas pero con baja eficacia en los procesos sociales. Los desajustes entre modernismo y modernización son útiles a las clases dominantes para preservar su hegemonía, y a veces no tener que preocuparse por justificarla, para ser simplemente clases dominantes (García Canclini, 1989, p.67).

Sin embargo, la crítica que hace García Canclini es leída bajo términos armónicos y solidarios³, cuando en realidad se sabe que las élites, a nivel colonial, patriarcal y oligárquico se han hecho a sangre y fuego y han subsumido bajo “leyes” -que en realidad son costumbres ancladas bajo procesos históricos, y que Jorge Amado ejemplifica muy bien- a las poblaciones más excluidas. La **Figura 3** comprende la exclusión flagrante de una sociedad que todavía marca muy bien sus límites morales y que se muestra como de vanguardia, como civilizatoria, cuando emprende el camino de la impostura cultural que sufre transformaciones en el cambio de poder político y económico.

3 Véase García Canclini, N (1999). “Entrar y salir de la hibridación”. in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 25(50), 53–57. <https://doi.org/10.2307/4531056>



Figura 4. Di Cavalcanti (1929). *Manguê*. Acuarela sobre papel. 37x29,5cm.
Tomado de: http://www.dicavalcanti.com.br/anos20/obras_20/manguê.htm

Cuando Ivonne Pini en “El contexto urbano en el arte latinoamericano contemporáneo” (2000) ofrece una mirada concreta de la **Figura 4** *Manguê* (1929), comprende que Di Cavalcanti hace partícipe a la ciudad y sus manifestaciones populares encabezadas por las mujeres. Lo que la crítica de arte colombiana deja de lado es que hay un realismo social que encabeza esta pintura, porque hay aspectos sociales que resaltan con crudeza y que enfocan una crítica punzante que se repite en este escrito: el progreso de la Modernidad. Con Theodor Adorno y la teoría crítica, podemos entender que la **Figura 4** *Manguê* está inserta en la sociedad porque muestra su actualidad desde los procesos sociales. De esta manera, y tomando como fuente al filósofo de la Escuela de Frankfurt, se considera que este cuadro de Di Cavalcanti muestra un hecho social, o lo que consideramos como un isomorfismo que expresa la obra de arte al evidenciar las contradicciones de la vida social, entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción, o entre las antinomias del Estado y la sociedad civil. Es así, que la afirmación de Julia Buenaventura (2025) sobre el aparente

costumbrismo de Di Cavalcanti no es cierto, en tanto que el arte moderno que profesa el pintor carioca en la **Figura 4** asume una situación objetiva a través de un vanguardismo que no excede las formas geométricas, sino que plantea contradicciones sociales. En este caso, *Mangué* (**Figura 4**) comprende un acto revolucionario en el que deja filtrar las tensiones entre la sociedad del espectáculo que sigue negociando el cuerpo de las mujeres. Lo extraordinario es precisamente el color que añade a estas: sus cuerpos doran a pesar de su situación social, mostrando su valor estético entre las ruinas de una ciudad no vista, de un gueto dorado para que las clases altas se diviertan. Es una relación doble, porque estos mismos hombres que visitan a las meretrices se dicen de familia. “Costumbres feroces esas de Ilhéus.” (Amado, 1982, p.119).



Figura 5. Di Cavalcanti (1930). *Cinco Moças De Guaratinguetá*. Óleo sobre tela. 92x70 cm. Museu de Arte de São Paulo. Tomado de: <https://artsandculture.google.com/asset/cinco-mo%C3%A7as-de-guaratinguet%C3%A1/xAGwaWYAXrGIXg>

Ante lo anterior, Di Cavalcanti no solamente va a tomar partido por resaltar las fragmentaciones y contradicciones sociales que se filtran en la ciudad con las poblaciones pauperizadas económica, cultural y social con la llegada de la Modernidad. También juega con las élites. En la **Figura 5** *Cinco moças de Guaratinguetá* muestra la impostura de la Modernidad, postrando figuras

femeninas que destacan por su indumentaria. No es la desnudez sino la forma geométrica que exagera artificialmente, jugando con la estatura social de las mozas. Interesantemente, esta obra también es una crítica al arte academicista: muestra la negatividad emancipatoria de un arte irreverente. En *El compositor dialéctico* (1934) Adorno entiende que hay que rechazar la estética del Romanticismo (en este caso la estética academicista). Para Adorno no es el artista el que pinta, sino el que se enfrenta técnicamente un acertijo estético. Con Di Cavalcanti hay un compromiso por hacer valer su técnica, pero también por complementar su libertad formal con una forma de conocimiento social. En este caso, la impostura, el adorno, el espectáculo se reflejan mediante una composición contraria a la hegemónica (academicismo), desnaturalizando lo dado por la tradición. No se ajusta a las normas generales, sino que es negativa. En este caso, Di Cavalcanti es un compositor dialéctico: no intenta superarlo todo por medio de la armonía, sino que rompe las estructuras por medio de la relación dialéctica. Es lo que precisa Gabriela al darse cuenta de que la sociedad que la rodea impide su naturaleza y la somete a la impostura y la exageración.

- ¿Y cómo es? ¿Hay música y baile?
- Música, baile... – rió -. Necesitas aprender muchas cosas, Bié. No tiene nada de eso.
- ¿Y qué es lo que tiene, entonces, para ser mejor que el cine, o que el circo?
- Te voy a explicar, presta atención. Hay un hombre, un poeta ... un doctor que habla sobre una cosa.
- ¿De qué habla?
- De cualquier cosa. Este va a hablar de lágrimas y nostalgias. Él habla y uno escucha.
- Gabriela abrió los ojos, espantada: Él habla y nosotros escuchamos, ¿Y después?
- ¿Después? Él termina, y uno aplaude.
- ¿Sólo eso? ¿Nada más?
- Sólo eso, pero ahí es que está la cosa: lo que él dice.
- ¿Y qué es lo que él dice?
- Cosas lindas. A veces hablan difícil, y uno no entiende bien lo que dicen. Es cuando la conferencia es mejor.
- Don Nacib... El doctor habla, uno escucha... Y don Nacib compara eso con el cine, con el circo; ¡qué cosa! Y tan luego don Nacib, tan instruido. Mejor que el circo no puede ser.
- Escucha, Bié, ya te lo dije: ahora eres una señora, no una sirvienta. ¡Una señora! La señora Saad. Necesitas darte cuenta de eso. Hay una conferencia, y va a hablar un doctor que es un fenómeno. Toda la flor y nata de Ilhéus va a estar allí. Y nosotros, también. No se puede dejar una cosa así, importante, para ir a un circo vagabundo

y ordinario.

– ¿No se puede, don Nacib? ¿De verdad no se puede? ¿Por qué? Su voz ansiosa conmovió a Nacib. La acarició:

– Porque no, Bié. ¿Qué habrían de decir? Que ese idiota de Nacib, un ignorante, largó la conferencia para ir a ver esa porquería de circo. ¿Y después? Todo el mundo en el bar comentará la conferencia del hombre, ¿y yo voy a contar las idioteces del circo? (Amado, 1982, p.253).

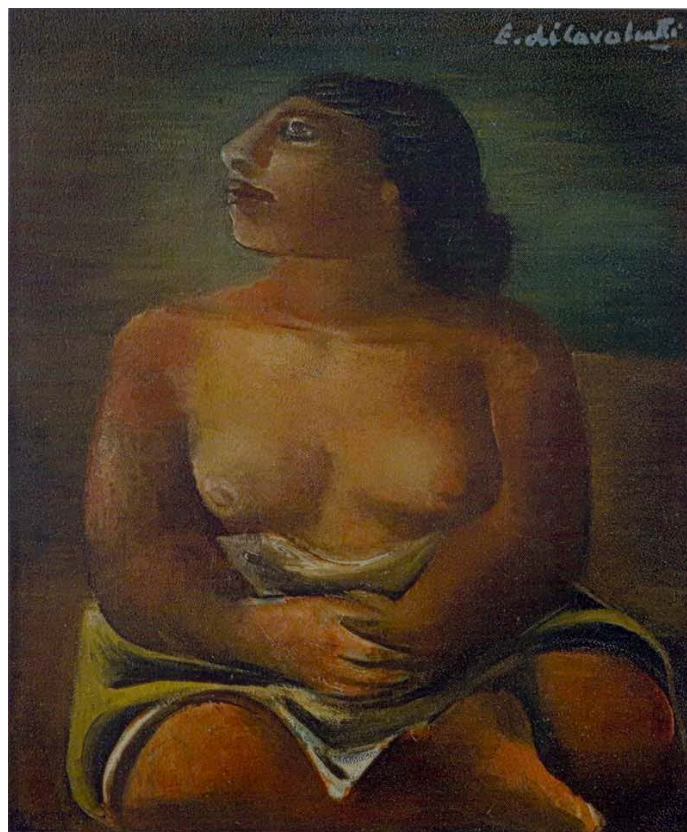


Figura 6. Di Cavalcanti (1930). *Mulata*. Óleo sobre tela. 46X55cm.
Tomada de: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/tDDc/>

La última figura que analizaremos precisamente vuelve a retomar el carácter autóctono y regional que hace que cobre un talante autónomo es **Figura 6** *Mulata* (1930) en tanto que vuelve a resolver las contradicciones de su época volviendo a lo nacional. Di Cavalcanti no quiere posar de un arte indigenista nacionalista, tal como ocurrió en Colombia o en Perú, sino que entiende que los prejuicios sociales causados por la Modernidad invisibilizan la naturalidad, esa misma con la que actuaba Gabriela al bañarse en la fuente y escandalizar eróticamente a los letrados y “coroneles” de Ilhéus.

La desnudez y la pasividad que encuentra la **Figura 6** son precisamente antinomia de los comportamientos juzgables y deleznales en una sociedad que

apuntaba con mejorar su *ethos* a partir de ciertas adquisiciones y modales extranjeros. La crítica implícita que lleva la **Figura 6** también habita a Gabriela: “¿Para qué le servía tanto vestido, tanto zapato, tanta alhaja, anillos, collares y aros, todo de oro, si no podía ser Gabriela?” (Amado, 1982, p.293). La identidad, o lo que manifiesta esta posición es que se ve truncada frente a tanto avance, frente a tanto aburguesamiento, frente a tanto espectáculo. Di Cavalcanti con este cuadro intenta enfrentarse a una sociedad que condena la desnudez contradiciendo los mismos círculos sociales: mientras la **Figura 5** resalta la impostura y el amoldamiento moral y estético de una sociedad entrada en el progreso, la figura 6 rescata la negritud en su sosiego, siendo ella misma en un mundo que cambia y que no le permite su propia libertad. Di Cavalcanti juega con los valores burgueses, objetiva también la desnudez como acto natural, pero también la suma a un ocio triste, porque la mulata ve su mundo caer en los cambios de una nueva época que la obligan perderse, dejar de ser ella.

Conclusiones

Es una obviedad decir que la politización estética en Emiliano Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti y los modernos brasileiros fuera evidente. En Di Cavalcanti lo es por no entrar en un circuito del arte basado en las nuevas formas europeas que tomaban partido frente a las crecientes crisis bélicas. Con todo esto, hemos podido dar cuenta de que las obras de Di Cavalcanti son revolucionarias, en tanto que son capaces de transmitir lo que va a suceder en las relaciones sociales. No son obras chocantes visualmente, pero tampoco son obras para trabajadores cansados, es decir, para el aplauso y la validación. Este arte de vanguardia, que podría tener matices bárbaros, es capaz de contradecir a la sociedad que está creciendo (así como también lo hace críticamente Jorge Amado en su novela). Hay un carácter negativo y dialéctico en tanto que da un paso al frente para rechazar el mundo que está surgiendo con todos sus tejidos y sus relaciones. Di Cavalcanti no hace un arte instrumental que protege al fetichismo de la mercancía: todo lo contrario, evidencia las fragmentaciones de una sociedad que vive embelecada con el acontecimiento del progreso.

Di Cavalcanti nos ofrece un arte que evidencia la mimesis que se entremezcla y adquiere la sociedad brasileira al mirar a las sociedades occidentales. Su arte

también es emancipatorio en tanto que es una respuesta crítica a las dinámicas de las fuerzas contradictorias del capitalismo. La propuesta que plantea el pintor carioca, leída desde el concepto de mimesis adorniano, es una arteria que filtra una previsualización de los desastres de una sociedad totalitaria, una sociedad anclada en la industria cultural. El contenido de verdad que contiene la obra de Di Cavalcanti no es la misma verdad de la sociedad, es decir, su arte no es una mera descripción costumbrista de su época. Su arte está permeado de todo lo social actuando como una fuerza negativa que no está de acuerdo con el mundo que evidencia. Actúa como un contrapoder. Por eso tomábamos anteriormente a *Las señoritas de Avignon* de Picasso, haciendo un llamado adorniano y benjaminiano de dar un paso al frente revelando los sufrimientos de una sociedad que está ad portas del totalitarismo y del fascismo. El arte politizado estéticamente de Di Cavalcanti no es para agradar sino para agredir.

REFERÊNCIAS

- Adorno, Theodor W. El compositor dialéctico. In: *Escritos musicales IV*. Madrid: AKAL, 2008, p.211-217.
- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: AKAL, 2004.
- Amado, Jorge. *Gabriela clavo y canela*. Madrid: Alianza Tres Lozada, 1982.
- Amaral, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros ensayos sobre arte, técnica y masas*. Madrid: Alianza, 2024.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones*. Edición y prólogo a cargo de Jordi Ibáñez. Colombia: Taurus 2025.
- Brito, Mário da Silva. *Historia do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- Buenaventura, Julia. *Arte y poder*. Bogotá: Editorial Piedra Tijera Papel, 2025.
- Calinescu, Matei. La idea de Vanguardia. In: *Cinco caras de la Modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. Madrid: Técnos-Alianza Editorial, 2003, p.103-152.
- Caulfield, Sueann. O nascimento do Mangue: raça, nação e o controle da prostituição no Rio de Janeiro, 1850-1942. *Revista Tempo*, n.9, julio, 2000, p.43-63. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=167018237004>. Acesso em: 16 jul. 2025.
- Di Cavalcanti, Emiliano. Sobre la Semana de Arte Moderno. In: *Arte y arquitectura del Modernismo brasileño (1917-1930)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978, p.17-24.
- Duarte-Feitoza, Paulo Henrique. *Modernidad y colonialidad en el modernismo brasileño: Tarsila do Amaral y Emiliano Di Cavalcanti*. Girona, 2017, 425p. Tesis doctoral en el Departament d'Història i Història de l'Art, Universitat de Girona. 2017. Disponível em: <https://dugi-doc.udg.edu/handle/10256/19755>. Acesso em: 16 jul. 2025.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- García Canclini, Néstor. Entrar y salir de la hibridación. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima-Hanover, v.25, n.50, p.53-57, 1999. <https://doi.org/10.2307/4531056>. Disponível em:

<https://www.jstor.org/stable/4531056?origin=crossref>. Acesso em: 16 jul. 2025.

Habermas, Jürgen. *Ciencia y técnica como "ideología"*. Madrid: Tecnos, 1992.

Leme, José Luís Câmara. Nas ruínas do progresso: uma desleitura de Gabriela, Cravo e Canela, de Jorge Amado. *Fórum Linguístico*, v.22, p.1-7, 2025.

<https://doi.org/10.5007/1984-8412.2025.e108609> Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/108609>. Acesso em: 16 jul. 2025.

Mattar, Denise (Curadora). *Di Cavalcanti - 125 anos*. São Paulo: Farol Santander - Ministério da Cultura, 2023. Disponível em:

<https://www.farolsantander.com.br/sp/exposicao/di-cavalcanti-125-anos>.

Acesso em: 16 jul. 2025.

Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. España: Austral, 2020.

Pini, Ivonne. El contexto urbano en el arte latinoamericano contemporáneo. In: Moreno, Beatriz María (org.). *La imagen de la ciudad en las artes y en los medios*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2000, p.279-287.

Romero, José Luís. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 2001.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. México: FCE, 2006.

Téo, Marcelo Robson. Di Cavalcanti: entre a crônica e o retrato. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, 2001. Disponível em: <https://www.snh2011.anpuh.org/site/anaiscomplementares#M>. Acesso em: 16 jul. 2025.

Vários. *Di Cavalcanti*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade do São Paulo, 1997. Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/occurrences/1341>. Acesso em: 16 jul. 2025.

A politização estética em Emiliano Di Cavalcanti

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE:

Modernidade brasileira
Di Cavalcanti
Jorge Amado
Vanguarda
Estética e Política
Teoria crítica

O texto a seguir analisa a politização da estética, a partir de noções adornianas e benjaminianas, na obra do pintor brasileiro Emiliano Di Cavalcanti, relacionando-a com as transformações sociais e culturais do Brasil do início do século XX e com o romance *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado. O texto sustenta que a produção artística de Di Cavalcanti não se limita a descrever a realidade, mas constitui uma crítica estética à Modernidade, entendida como um processo de progresso que introduz tensões entre tradição e mudança.

SUBMETIDO: 8 de abril de 2026 | **ACEITO:** 23 de abril de 2026 | **PUBLICADO:** 31 de julho de 2026
© fólio – revista de letras 2026. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)
